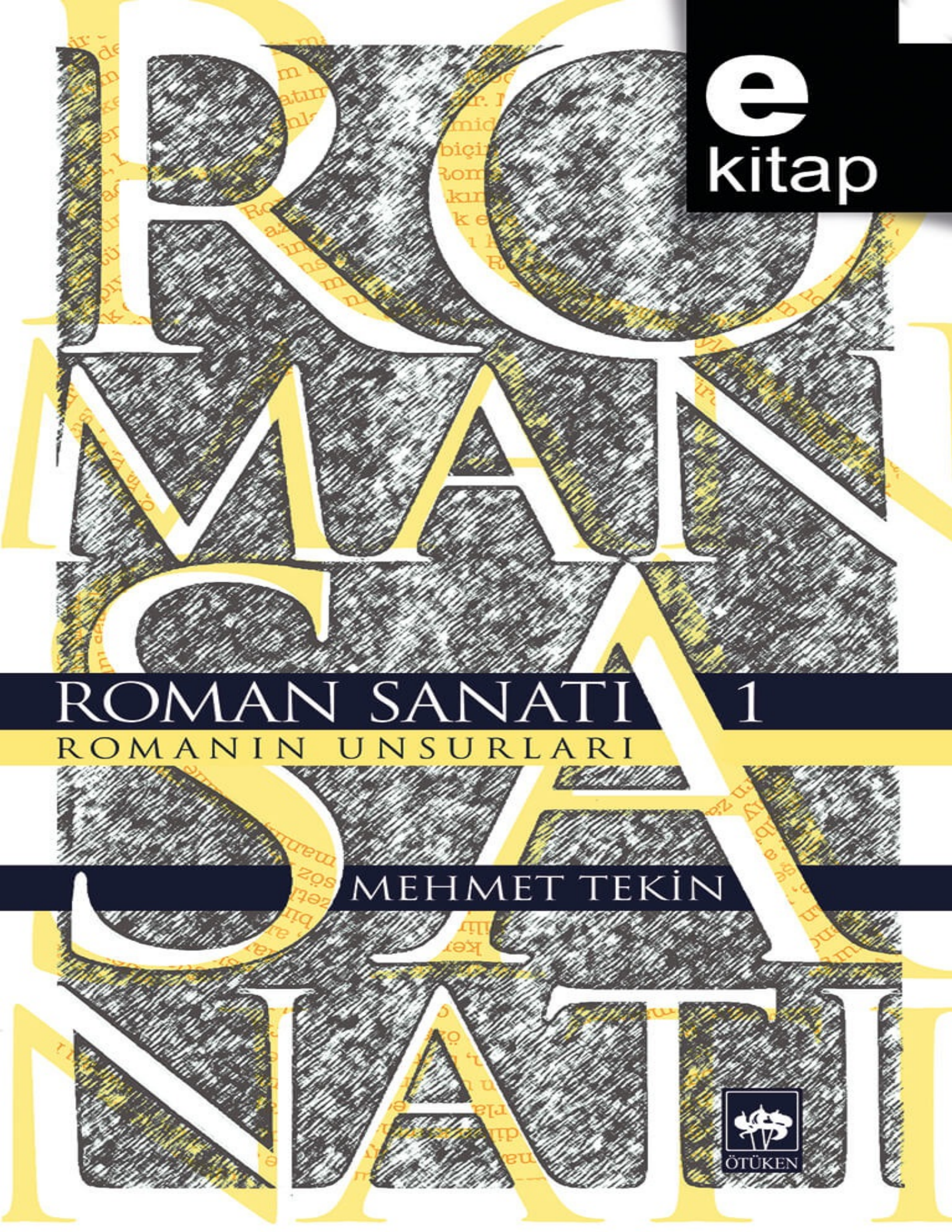

e
kitap
ROMAN SANATI 1
ROMANIN UNSURLARI
MEHMET TEKİN
ROMAN SANATI
ÖTÜKEN

ÖTÜKEN



ROMAN SANATI

Romanın Unsurları

MEHMET TEKİN

YAYIN NU: 489
KÜLTÜR SERİSİ: 202

T.C.
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
SERTİFİKA NUMARASI
16267

ISBN 978-975-437-362-2
E-ISBN 978-605-155-489-1

ÖTÜKEN NEŞRİYAT A.Ş.®
İstiklâl Cad. Ankara Han 65/3 · 34433 Beyoğlu-İstanbul
Tel: (0212) 251 03 50 · (0212) 293 88 71 - Faks: (0212) 251 00 12
İnternet: www.otuken.com.tr
E-posta: otuken@otuken.com.tr
Kapak Tasarımı: Zafer Yılmaz
Dizgi - Tertip: Ötüken
İstanbul-Mart 2016

MEHMET TEKİN; 1955 yılında Kırıkhan(Hatay)'da doğdu. İlk ve orta öğrenimini memleketinde tamamladı. Yüksek öğrenimine, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi *Türkoloji Bölümü*'nde başladı (1972). Öğrenciliğinin yanı sıra Ötüken Neşriyat'ta üç yıl 'düzeltmen' olarak çalıştı; ayrıca iki yıl Cemil Meriç'in sekreterliğini yaptı. Adı geçen bölümden, 1976 yılında mezun oldu; öğretmen olarak atandı. Atatürk Üniversitesi Sosyal Bi-limler Enstitüsü'nde, Prof. Dr. Orhan Okay'ın danışmanlığın-da hazırladığı *Peyami Safa'nın Romanlarının Yapı ve Anlatım Tek-nikleri Bakımından İncelenmesi* konulu tezle 1986 yılında 'Dok-tora' öğrenimini tamamladı. Daha önce Araştırma Görevlisi olarak atandığı (1985) Selçuk Üniversitesi Eğitim Fakülte-si'nde; 'Yardımcı Doçent' (1987), 'Doçent' (1992), 'Profesör' (1998) oldu. Temmuz 2009'da Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi *Türk Dili ve Edebiyatı Eğitimi Ana Bilim Dalı*'na atandı. Ocak 2012 tarihinde kendi isteğiyle 'emekli' oldu. Mezun olduğu İstanbul Üniversitesi'nde çalışma imkânı do-ğunca, emekliliğini sonlandırdı ve Ocak 2013'de, Edebiyat Fakültesi *Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü*'ne atandı. Halen adı geçen bölümde görevini sürdürmektedir. Yazılarını; sırasıyla *Kalem, Hisar, Kardaş Edebiyatlar, Konevî, Milli Kültür, Türk Yurdu, Tarih ve Toplum, Toplumsal Tarih, Kültür Dünyası, Metafor, Türk Edebiyatı, Erdem, Kitap-lık, Dergâh, Değirmen* ile çeşitli akademik dergilerde yayımladı. *Romancı Yönüyle Peyami Safa, Romancı Yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat, Roman Sanatı, Peyami Safa ile Söyleşiler, Cemil Meriç ile Söyleşiler, Tarık Buğra ile Söyleşiler, Tarık Buğra* (E. Burcu Yılmaz ile) başlıklı çalışmaları hazırladı.

Önsöz

Roman, modern zamanların anlatım türüdür. Diğer anlatım türlerinin olduğu gibi, romanın da kendine özgü bir mantığı, bir yapısı ve bir kuruluşu vardır. Ancak, romanın diğer türlerden ayrılan yanları da vardır kuşkusuz. Her şeyden evvel roman, kendi mantığı içinde bağımsız bir özellik taşır. Onun destana, masala, şiire, tiyatroya; tarihe, felsefeye, psikolojiye, sosyolojiye, hatta matematiğe borçlu olduğu doğrudur. Ancak roman, bu kaynaklardan gelen gıdayı kendine maletmeyi başarabilmiş hayli yetenekli bir türdür.

Aynı zamanda roman, güçlü ve etkili bir anlatım biçimidir. Modern zamanların 'buyurgan' (mütehakkim) edası, en yoğun haliyle onda görülür. Kendine özgü atmosferiyle, zaman ve mekân zenginliğiyle, kendi terbiyesiyle büyütüp geliştirdiği nüfusuyla (diğer türleri geride bırakan okuyucu kütlesiyle), kendine özgü diliyle, sahip olduğu hacim genişliğiyle... farklı bir dünyadır o. Şiiri kıskandıran bir lirizmi, tarihi kıs kandıran bir didaktizmi, felsefeyi imrendiren bir kavratma, anlatma yeteneğiyle roman; tarihin, felsefenin, psikoloji ve sosyolojinin -aslâ- ulaşamayacağı bir etkileme gücüne sahiptir. Sonradan ortaya çıkan ve inanılmaz suçlamalarla, küçük görmelerle karşılaşan ro man için, olağanüstü bir başarıdır bu.

Anılan nitelik ve özelliklerinden dolayıdır ki, roman, modern zamanların çoğu felsefî, kültürel ve ideolojik cereyanların, hatta bu alanlarda meydana gelen dalgalanmalarının akis bulduğu bir ayna olmuştur. Bu aynada, modern zamanların toplumsal, siyasal, kültürel ve ideolojik portresini en canlı kesitleriyle bulmak mümkündür. Bundan dolayıdır ki, Marks'ın, Fransız tarihinin gerçek adresi olarak Balzac'ın romanlarını göstermesi, ne bir temenni, ne de bir fantezidir; gerçeğin ta kendisidir. Çünkü roman modern zamanların hafızasıdır. Modern zamanların farklı -daha doğrusu karmaşık- toplum modelini tanımak isteyenlerin yolu oradan geçecektir. Bir H. Rahmi'yi, bir Y. Kadri'yi, bir Esendal'ı, K. Tahir'i hesaba katmadan, onların romanlarını dikkate almadan Türk toplumunu, hakkıyle tanımak ve tanıtmak ne derece mümkün olabilir?

Roman, nereden bakılırsa bakılsın, ilginç bir tür. Destanın gölgesinden sıyrılması 17. yüzyıla rastlar ve romanın, 'roman' olarak kabulü, daha doğrusu romanın kendini kabul ettirmesi bu vakitlerde başlar. Ancak, romanın kendini kabul ettirmesi hiç de kolay olmamıştır. İlk zamanlar sakıncalı, hatta lanetli bir türdür o. Kilisenin, cizvitlerin hışmına uğramış, gün gelmiş aforoz edilmiş. Kimi zaman geri kalmış bir sanat olarak görülmüş, kimi zaman gençleri yoldan ve baştan çıkaran zararlı bir tür olarak reddedilmiş. Romanın

bu yönü uzun süre zihinleri meşgul etmiştir desek, yanlış olmaz. Modern zamanlarda bile, bu durum zaman zaman gündeme gelmiş ve roman, ilkel veya zararlı bir edebiyat dalı olarak görülmüş, eleştirilmiştir. E. A. Poe, "akıl almaz bir tür" diye gösterirken, bazı eleştirmenler romanı, Batı emperyalizminin vasıtası olmakla suçlamıştır. Buna karşılık, romanı ve romancıyı öven yazılar da kaleme alınmıştır. Bu yönde yorumlar getiren eleştirmenler, romanın, dünden bugüne uzanan süreçte yararlı hizmetler yaptığını, romancının -neredeyse- kutsal bir görevi yerine getirdiğini iddia etmişlerdir.

Şöyle veya böyle, romanın, özellikle kendini kabul ettirmeye başladığı 17. yüzyıldan itibaren ilginç mi ilginç bir serüveni vardır: Kısacası, 'romanın romanı' meraka ve öğrenmeye değer ipuçları taşımaktadır. Diyebiliriz ki, hiçbir tür roman kadar küçük görülmemiş, ağır eleştirilere maruz kalmamıştır. Ancak her şeye rağmen roman, kendini kabul ettirmiş, geçen zaman içinde geniş yığınların ilgisine 'mazhar' olmuştur. Kabul ettirmiştir; çünkü, o, zamanın (modern zamanların) geçerli anlatım biçimidir. Romanın yükselen değerini, biraz da, burada aramak gerekir. Roman, gerek estetik yapılanması ve gerekse toplumsal karakteri itibariyle anılan zamana denk düşmekte ve bu zamanın sorunlarını anlatmada, tartışmada, irdelemede ideal bir tarz olarak kendini göstermektedir. Romanın bu yönü, apayrı bir çalışmanın konusu olacak kadar zengin ve renklidir. Bizim çalışmamız bu sınırların dışında durmaktadır.

Şöyle ki:

Roman, temel niteliği itibariyle 'kurmaca' bir özellik taşır. Bir anlamda hayattan aldığını, kendi mantığına göre kurar, kurgular. Bu bağlamda romanın, biri hayata, diğeri edebiyata açılan kapıları vardır. Roman, bu iki değerin; hayatla edebiyatın, mutlu bir sentezinden doğar. Bu sentezde önemli görev, edebiyata düşmektedir. Çünkü ortada bir sanat hadisesi varsa, orada mutlaka estetik bir oluşum var demektir. Sanat, en genel anlamıyla hayata bir bakış, hayatı estetize ediş biçimidir. Hayat, dışımızdadır ve ölüdür; onu canlı kılan -onu, kendi mantığınca yeniden canlandıran- sanattır, edebiyattır. Roman, hayata kattığı yorumla roman olur. Bu açıdan roman, hayatı anlatmak değildir; hayatı, yeniden yorumlamaktır. Romandaki hayatın her şeyi farklıdır. Dili farklıdır, zamanı (olayların sunuluş kronolojisi) farklıdır, mekân örgüsü farklıdır... Farklıdır; çünkü, roman adı üzerinde 'kurmaca' bir türdür. Kurulan şey, inşa edilen şeydir. Bu anlamda roman, belirli bir mantığın ve belirli değerlerin desteğiyle "inşa edilen bir yapı"dır. Bu 'yapı'nın vücut bulmasında, kuşkusuz, birtakım unsurlar rol oynamaktadır. Bizim bu çalışma ile zihinlere taşımak istediğimiz işte bu unsurların neler olduğudur. Onları belirlemeye, onların konum ve işlevlerini anlatmaya, açıklamaya çalışacağız.

Bu unsurların neler olduğunu burada sıralamaya gerek duymuyoruz. Çalışmamızın ilerleyen sayfalarında onlarla -nasıl olsa- tanışacağız. En kısa nitelemeyle onlar, roman denilen efsanevi türün, yapıcı taşlarıdır; onlar olmadan, onları hesaba katmadan romanı kurmak mümkün değildir. Dileğimiz o sayfaların dikkatle okunması ve onların gereğince tanınmasıdır. Hem roman yazanlar için, hem de romanı tanımak ve romanı eleştirmek isteyenler için gerekli olan bu temenniye uyulmasını isteriz. Çünkü -ve acı olan şudur ki- romanı, tanımıyoruz; tanımayınca da, roman üzerinde ve roman adına bazı yanlışlıklar yapıyoruz. Okuyucuyu bir tarafa bırakalım, bugün roman yazmaya niyetlenenlerin

yanısıra, romanı eleştirmeye çalışanların bir kısmı da romanı tanımıyor. Anlatıcılar tipolojisinden habersiz olan, dilin modern zamanlarda kazandığı işlevi hesaba katmayan, mekânın dünden bugüne geçirdiği dönüşümü farkedemeyen, zamandaki yeniliği gö remeyen... romancılarımız, eleştirmenlerimiz var. Roman, yeniliğe ve yenileşmeye açık bir türdür; özgünlüğü ve gücü biraz da buradan gelmektedir. Ondaki bu değişim ve dönüşümü farkedemeyince, doğal olarak, kavram kargaşası doğuyor: Tarihle roman birbirine karıştırılıyor; her kahraman, sözüm ona 'tip' diye değerlendiriliyor; roman dilinin, roman cümlesinin ne olduğu bilinmiyor... Hâl böyle olunca yetenekli romancılar cahil, yeteneksiz romancılar usta olarak gösterilebiliyor. Uzatmadan söyleyelim: Bu kabil tartışma ve değerlendirmelerin çoğu, romanı yeterince tanımayışımızdan doğmaktadır.

Sözün kısası: Tanımadan, tanımlamaya çalışıyoruz.

Bir kere daha hatırlatalım: Romanın kuruluşunu, işleyiş mantığını bilmeden, ne kaliteli roman yazmak mümkün olur, ne de kaliteli roman eleştirisi... Bizim çalışmamız bu konuda sihirli bir reçete sunmuyor. Ve bir uyarı: Bu kitabı okuyarak bir roman yazmak veya bir romanı eleştirmek isteyenler yanılırlar. Yazmak ve eleştirmek farklı şeylerdir. İşin, bir bilgi yönü olduğu kadar kültür ve tecrübe yönü de vardır. Kitapta anlatılanlar, işin bilgi yönüyle ilgilidir. Sanatta bilgi, asgari kazanımdır; edebiyat ve eleştiri için de öyle... Bilgi, asgari kazanımdır ama, sanat için de, edebiyat ve eleştiri için de gereklidir. Çalışmanın bu yönde yararlı olacağını ümid ediyoruz.

Bu kitap, daha önce yayınlanan bir çalışmamızın (1989) yeniden ele alınmış, baştan sona kadar değiştirilerek yeniden yazılmış örneğidir. İkisi arasındaki bağ; okuyunca zaten farkedilecektir, asgari düzeydedir. Konular, yeniden ve daha geniş olarak ele alındı, yenileri eklendi. Romanın hemen tamamen iç dinamiğiyle ilgili olan bu konuları kaleme alırken, meramımızı yeterince anlatmak ve anlaşılmak, temel hedefimiz oldu. Zira kitabın muhatapları geniş bir yelpazede yer almaktadır: Öğrenciden öğretmene, akademisyenden romancıya kadar uzanan bir kitleyi gözettik. Bu tür nazari çalışmalarda orta yolu, herkesin anlayabileceği bir dil düzeyini yakalamak kolay değildir. Her şeyden evvel, konunun özü buna izin vermemektedir. Dolayısiyle okuyucuların da belirli bir birikime sahip olması gerekir. Biz, kendimize düşen görevi yapmaya, meramımızı en yalın bir şekilde anlatmaya çalıştık.

Bu kitaptan yararlanmak isteyenlerin, salt bu kitapla yetinmeleri saflık olacaktır. Bizden önce bu konularda çalışanların, emek verenlerin ürünlerine de bakmaları gerekir. Sözgelimi Şerif Aktaş'ın, Gürsel Aytaç'ın, Berna Moran'ın, Sevim Kantarcıoğlu'nun, Yıl dız Ecevit'in, Fethi Naci'nin...inceleme ve eleştirilerine bakmaları, bizim için mutluluk vesilesi olacaktır. Ümid ediyoruz ki, o zaman, bu kitapta yer alan konular daha iyi anlaşılacak, asıl isteğimiz gerçekleşecektir: Çünkü, adı ve konusu ne olursa olsun, hiçbir kitap 'son söz' değildir; güzel ve değerli olan kitap, kendinden öncekilerle bir bütünlük oluşturan ve bir devamın halkası olma şansını yakalamış olan kitaptır.

Biz, ustalarımızdan aldığımızı, kendi dil ve meramımızla sunmaya çalıştık. O kadar... Ustaların listesini burada sunmak gereksiz: Formasyonumda katkısı olan herkese teşekkür borçluyum. Edebiyat konusundaki bütün faaliyetlerimin adresi de bu borcu ödemeye dönüktür. Kimseye bir şey öğretmek, anlatmak heveslisi değilim; kendime

anlattım, kendi zevkim için çalıştım; çalışırken de büyük heyecanlar yaşadım. Gerçi roman yazmıyordum; ama romanın -hiçbir türün sahip olmadığı zenginlikteki- marketinde dolaşıyordum.

Kısaca ve doğrusunu söylemek gerekirse, bu kitabı yazmak, benim için zevkli bir uğraştı. Zevkliydi; çünkü, romanı tanımak istiyordum. Bu konuda edindiğiniz bilgiler, size somut adımlar attırıyordu. Yani suya nakış vurmuyordunuz. Zevkli olan burasıydı. Ama o ölçüde de zordu. Çok okumak yetmiyordu. Öğrendiğiniz şeyleri tartışmanız, yerli yerine oturtmanız gerekiyordu. Zor olan buydu benim için. Zihnimi çelen, aklıma takılan soruları Lisans, Yüksek Lisans ve Doktora öğrencilerime soruyor, onların tepkisinden yararlanmaya çalışıyordum. İşin farkında değillerdi; ancak gözlerinde zaman zaman farkettiğim pırıltılar, benim için her zaman moral kaynağı oldu. Zaten bu kitabın doğuşunda rol oynayan asıl aktörler onlardır.

Kitabın mükemmel olduğunu iddia edemem. Bu yönde bir gayretim de yoktu zaten. Basit ama yararlı olsun istedim. Söylenenler eleştiriye açıktır: İnsafı elden bırakmayan eleştirilerden yararlanacağım doğal olarak.

Bu çalışmayı kaleme alırken, deneme havasına yakın bir üslubu tercih ettik. Anlaşılması kolay, dolayısiyle yararlı olsun istedik. Yine de bir zorlukla karşılaşılırsa, bunu, konunun özüne bağlamak gerekir. Zira, bu tür kitapların içerik ve üslubunda fedakârlık, bir noktaya kadar mümkün olabilir. Her şeye rağmen, hoşgörülü ve gayretli okuyucuların, kitaptan çok şeyler öğreneceğini söyleyebiliriz.

İlk baskıdan farklı bir dipnot yöntemi uyguladık. Birkaç yerde açıklamaya gittik ve bunları sayfa altlarında gösterdik. Anlaşılması konusunda çaba sarfettiğim ve yararlı olması için hazırladığım bu kitaba sahip çıkılmasını isterim; okuyarak, savunarak, işlevsel kılarak... Kitabın devamı mahiyetinde kaleme alınacak diğer ciltlerde, gücümüz yeter ve nasip olursa, romanın tarihçesi ve inceleme yöntemleri üzerinde durulacaktır.

Teşekkür faslına gelince...

Daha önceki kitabın yayınlanışından itibaren -yaklaşık on yıl boyunca- beni yeniden yazmaya teşvik eden değerli hocam Orhan Okay'a, işin başında, açık-gizli telkinleriyle aklımı çelen ve bu vadide çalışmamda etkili olan Şerif Aktaş'a, incelemelerinden her zaman yararlandığım -rahmetli- Berna Moran'a, Batı kültüründen kazandıklarını Türk edebiyatına uygulayan ve değerli incelemeler kaleme alan G. Aytaç'a, S. Kantarcıoğlu'na, akademik hayatımın başlangıcında zarif katkıları bulunan Yavuz Akpınar ile Abdullah Uçman'a; ilk baskıya dönük takdirlerini kısa ama anlamlı mektuplarla dile getiren değerli hocam Cahit Kavcar'a, sevgili dostlarım Şevket Toker'e, Hüseyin Tuncer'e, Ramazan Çiftlikçi'ye, Hasan Öztürk'e, İsmail Çetişli'ye, Alim Kahraman'a, Songül Taş'a, Yüksel Ersan'a, Kemâlettin Yiğiter'e teşekkür etmek, benim için zevkli bir görevdir. Yine, kitabı okuyan ve bazı önerilerde bulunan değerli Arş. Görv. Mehmet Harmancı'ya, çeviri metinlerini gözden geçiren, karınca kararınca yardımcı olan B. Yılmazer'e, Yüksek Lisans ve Doktora faslında derslerime katılan ve beni sabırla dinleyen, tartışmalara katılan öğrencilerim B. Köksel'e, N. Türktemiz'e, C. Balaban'a, Y. Yaylalı'ya, N. Bulur'a, Z. İşbilen'e, S. Hilmioğlu'na, E. Örgen'e, M. Oktay'a, A.Türkoğlu'na teşekkür borçluyum. Onlar olmasaydı, bu kitap yazılır mıydı? Bilemem... Ayrıca kitap isteklerimi seri bir şekilde

karşılayan ve taşrada bulunmanın getirdiği sıkıntıları mutluluğa dönüştüren (Çizgi Kitabevi'nden) değerli dostlarım Ali ile Seyhan'a, kitabın basımını üstlenen ve yardımlarını esirgemeyen Nurhan Alpay Ağabey ile onun şahsında Ötüken mensuplarına minnettarım. Nihayet, ad ve adreslerini bilemediğim müstakbel okuyucularıma da şimdiden teşekkür ederim.

Prof. Dr. M. TEKİN

Bu kitabı, edebiyat ve kültür dünyamın
şekillenmesinde payı bulunan,
bende yaşayan ve yaşayacak olan dört güzel insana;
Mehmet Kaplan'a, Orhan Okay'a,
Cemil Meriç'e, Birol Emil'e
adıyorum.

BİRİNCİ BÖLÜM

MATERYAL UNSURLAR

"Roman canlı bir organizmadır; pek çok unsurun
oluşturduğu yaşayan bir bütündür.
Romanın birbiriyle orantılı her parçasında
öteki parçalara benzeyen bir şey vardır."
Stevick

I
Anlatıcı

"Homo homini lupus: İnsan, insanın hikâye anlatıcısıdır."

Roman sanatı, esas karakteri itibariyle anlatılacak bir "hikâye" ile bu hikâyeyi sunacak bir "anlatıcı"ya dayanır. Romanın genel yapısını şekillendiren diğer unsurların varlığı, bu iki elemana bağlı olarak önem ve değer kazanır. Bu durumda "hikâye" ile "anlatıcı", bir anlamda roman denilen yapının iki temel (olmazsa olmaz) unsurudur. Önem ve işlev bakımından "anlatıcı", öncelikli konuma ve ağırlığa sahiptir kuşkusuz. Zaman zaman konumu ve önemi tartışılmış olsa da,[1] "anlatıcı", roman denilen anlatı türünün temel unsuru, aynı zamanda en etkili figürüdür. Roman, onun etrafında kurulur, kurgulanır. O olmadan hikâyeyi anlatmak, olayları nakletmek ve olayların akışında rol alan figürleri tanıtmak mümkün olamaz. Çünkü o, anlatı dünyasının hem 'yapıcı', hem de 'yansıtıcı' unsurudur. Anlatıcı, anlatının hayata en yakın elemanıdır; okuyucunun kulağına ilk önce onun sesi ulaşır ve okuyucu, onun sıcak çağrılarıyla anlatı dünyasına yönelir.

Hikâyeye gelince...

Hikâyenin ağırlığı görece bir ağırlıktır ve bu ağırlık süse, imaja, bir kelimeyle, içeriğe dönüktür. Buna karşılık anlatıcının ağırlığı, yapıcı ve yönlendirici bir ağırlıktır. Dolayısıyla "hikâye"nin, "anlatıcı"dan önce gelmesi mümkün değildir.[2] Kurguya ve anlatıma dayalı metinlerin (epik türlerin) varlık nedenidir o: Epik metin, her şeyden önce, bir "anlatıcı" ve "anlatım" sorunu olarak gündeme gelir. Bu nedenle bir romancı -veya hikâyeci- metnini kaleme alırken, ilk elde, anlatıcının konumunu ve işlevini belirlemek zorundadır. Neyi, nerede, nasıl ve kiminle sunup anlatacaktır? Karşılığı verilmesi, çözülmesi gereken ilk soru budur.

a) Anlatıcının Tarihsel Serüveni

Anlatıcı; destan, masal, hikâye, roman gibi "epik" karakterli metinlerde, sesini; şu veya bu tonda duyduğumuz; gizli veya açık kimliğine tanık olduğumuz bir varlıktır. Anlatıma dayalı türlerde onun varlığı bir realite olarak karşımıza çıkar. "Destanda olsun, romanda olsun, masalda olsun, öyküde olsun, hep dolaylı veya dolaysız bir anlatıcı vardır" (Pospelov, 1985: s.72). Doğal olarak bu varoluşun bir derecesi ve zaman içinde değişen bir ağırlığı vardır.

Şöyle ki:

Anlatıcı, dünden bugüne uzanan zaman içinde farklı konumlarda karşımıza çıkmaktadır. Sırasıyla destan, masal, mesnevi, hikâye ve roman gibi anlatıma dayalı türlerde anlatıcı, toplumsal ve kültürel yapıda meydana gelen değişmelere paralel olarak değişik bir konum ve nitelikte görülür. Sanatçının, toplumu ve insanı anlatma konusundaki tercih ve eğilimleri, "anlatıcı"nın konum ve işlevini de tayin etmiştir diyebiliriz. Dün, "her şeyi bilme, sezme, anlatma" yeteneğiyle "ilahî" karakterli olan "anlatıcı", bugün, büyük ölçüde "beşerî" bir portreye sahiptir. Onun "ilahî" konumdan "beşerî" konuma gelmesinde edebî ve estetik beklentiler kadar, toplumsal ve kültürel beklentiler de etkili olmuştur. Sanat ve edebiyata fantastik esinti ve eğilimlerin hakim olduğu dönemlerin anlatıcı tipiyle, sanat ve edebiyatı katı gerçekçiliğin tebliğcisi olarak görmek isteyen zamanların anlatıcısı farklı olacaktır kuşkusuz. Sözgelimi gerçekçilerin, deyim yerindeyse, kutsal bir anlayışla benimsediği tarafsızlık (objektiflik) ilkesi, anlatılacak şeyin niteliğini ciddi anlamda değiştirirken, bu şeyi anlatacak figürün (anlatıcının) nitelik ve işlevini de değiştirmiştir. Gerçeklik ölçütüne göre gündeme gelen bu değişim sonucunda, anlatılacak şey (hikâye) gerçeğe uygun, anlatacak kişi gerçekçi olacaktır. Anlatıcı varlığıyla değil, anlattıklarıyla gerçeğe uygun bir portre sergileyecektir. Ancak bütün bu beklentiler, anlatıcının "ilahî" niteliğini ortadan kaldırmaya yetmez.

Esasen bu mümkün değildir. Mesele, biraz da epik metnin yapısıyla ilgilidir ve "ilahî" sıfatı, biçimsel olduğu kadar niteliksel bir öz de taşır. Bu öz, destandan diğer türlere kalmış, devredilmiş bir mirastır. Anlatı türlerinin en güçlüsü diye nitelenen roman bile bu özü sürdürmek, "ilahî" anlatıcının bazı tasarruflarına açık olmak zorundadır. Çünkü roman denilen türün "anlatı" örgüsü, anlatıcının "insan-üstü" yeteneğiyle kurulur, kurgulanır. O, bir anlamda, normal insanın görmediğini, bilmediği ve sezmediğini; görmek, bilmek, sezmek

mecburiyetindedir. Abartılı ölçüde kullanılmadığı sürece bu nitelik, anlatıcı için bir avantajdır.

Meselenin bu noktasında anlatıcının, zaman içindeki gelişimini ve değişimini izlemekte yarar vardır:

Destan türünde anlatıcı, bütün varlığıyla ortadadır. O, hiçbir zaman kendini gizlemek kaygısını taşımaz; söyleyeceğini, "profesyonel bir hikâyeci gibi", üstelik kendi düşüncelerini katarak ve yine *kendine özgü* bir üslupla söyler (Wellek, 1983: s.307). Mutlak anlamda bir güce sahip olan bu anlatıcı, metnin -veya eserin- genel yapısında, hep ön plânda yer alır; her yerde hazır ve nâzır bulunur. Konumu itibariyle o, âdeta "dünyanın üstüne çıkmış gibi"dir (Pospelov, A.g.e., s.74). Ona bu ayrıcalıklı konumu kazandıran, yine onun anlatma yeteneğidir kuşkusuz. Çünkü "sözlü kültür"ün egemen ve etkili olduğu zamanlarda "anlatıcı" rolünü üstlenen kişilere büyük saygı duyuluyor ve neredeyse ona "insan-üstü" bir varlık gözüyle bakılıyordu: Homeros'un, kutsal Olimpos'ta oturan ilahlarla bir tutulmasının nedeni budur (Pospelov, A.g.e., s.74). Şaman kültürü ile cahiliye dönemi Arap kültüründe de benzer bir anlayışın varlığı söz konusudur.

Anlatıcının bu konumu ve bu şekilde algılanışı, gerçeğe farklı açıdan yaklaşan ve gerçeği daha kapsamlı bir şekilde yansıtma iddiası taşıyan romanın ortaya çıkışına kadar sürecektir. Ancak romanın sahneye çıkışıyla, anlatıcının söz konusu konumu bir çırpıda değişmez. İşin, her şeyden önce psikolojik bir yanı var: Erken dönem romancıları, ilk zamanlar kendilerini bir destan sunucusu gibi görmüşler ve romanlarını, sanki bir okuyucu kütlesi karşısındaymışcasına "yüksek sesle okunmak üzere" kaleme almaya özen göstermişlerdir (Ong, 1995: s. 174-175). Romancının anlatımını, okuyucu/dinleyici kaygısı taşımadan "metin" üzerinde yoğunlaştırması ise, daha sonraları gerçekleşecektir. Bunda, bireyin bir değer olarak ortaya çıkışıyla, dinsel toplumdan 'dünyevi' (seküler) topluma gidişin inkâr edilmez bir payı vardır kuşkusuz. Rasyonalizmin geçen yüzyıla tesadüf eden göz kamaştırıcı gücü, felsefî ve bilimsel alanlardaki müdahaleci etkisini, doğal olarak, sanat alanında da hissettirir ve sanatçı, algılama ve anlatma konusunda 'objektif' bir tutumu benimsemek zorunda kalır. Rasyonalizmin estetik plândaki ifadesi olan realizm ile realizmin 'muteber' ifade biçimi olan romanın yıldızının bu dönemde parlaması, asla tesadüf değildir. Turgeniev'in tespitiyle söyleyelim: Romancı ile eseri arasındaki "göbek bağı"nın kopuşu, ilginçtir, yine bu döneme rastlayacaktır!..

Son tahlilde şunu söylemek gerekir ki, anlatımın "metin" üzerinde yoğunlaşmasına paralel olarak "anlatıcı"nın konumu farklı bir boyut kazanır. Masal ve destan çağında, "ilahî" karakterli anlatıcının konumu ve işlevi büyük ölçüde değişir. Büyük ölçüde diyoruz; çünkü, "ilahî" nitelikli anlatıcı, anılan değişme ve gelişmelere rağmen, "beşerî" karakterli anlatıcının zihninde ve bilinçaltında kendini hep hissettirecektir. Unutmayalım ki, en modern romancının eserinde yer alan anlatıcıda bile ilahî bir özellik, bir hava vardır. Esasen aksini düşünmek mümkün değildir. Romancılar, "ilahî" karakterli anlatıcının, o her şeyi bilme, sezme gücünden yararlanmadan, hayranlık uyandıran iç okumaları, şaşırtıcı tahlilleri, zihin ve bilinç süzmelerini nasıl yapacaklardı?.. Sonra, kahramanların iç dünyalarında, bilinçaltında kopan fırtınaları, nasıl ve hangi güçle dışa yansıtacaklardı?.. Bu bağlamda romanın, en nihayet destanın modernize edilmiş örneği olarak görülmesinin nedenini, biraz da burada aramak gerekir (Wellek, A.g.e., s. 290).

Ancak, destandan 'tevarüs' edilen özelliklere rağmen, anlatıcının, modern anlatım biçimi olarak görülen romandaki konumuyla işlevi farklıdır ve üzerinde durulmaya değer. Bu konum ve işlevi belirlemek yönünde sarf edeceğimiz çabalar, bizi, roman denilen renkli dünyanın merkezine götürecektir. Anlatı evreninin asıl ağırlığını oluşturan bu merkezde dolaşmak, zevkli olacaktır kuşkusuz!..

Destan türünde anlatıcının kendini açıkça belli etmesine karşılık, romanda, söz konusu belli edişin dereceleri vardır: Bir romanda anlatıcı, okuyucunun bütün dikkatini üzerine çekecek derecede kendini gösterdiği gibi, gizleyebilir de. Anlatıcının, bir anlamda metnin üstünde kalan 'tecessüm' etmiş(somutlaşmış) portresiyle ortalarda dolaşmasını: a) romanın henüz olgunlaşmamış bir tür oluşuyla, b) dönemin romana dönük beklentisiyle, c) romancının acemiliğiyle izah edebiliriz. Birinci nedeni bir yana bırakırsak (çünkü romanın iç sorunudur), ikinci ve üçüncü neden pedagojik ve kültürel bir gereklilik taşımaktadır. Şöyle ki:

> "Batı'da 19. yüzyıl sonlarına kadar romancı kendini biraz ahlakçı, az buçuk 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. Böylece bir anlatıcı belli bir kişilik kazanma eğilimindedir ve eğer anlatıcı olarak ortalıkta çokça görülür ve iyice belirginleşirse, okurun gözünde, roman kişilerinin yanısıra o da bir karaktere dönüşür." (Moran, 1983: s. 49)

Anlatıcının söz konusu konum ve işlevini, destanla birlikte gündeme gelen ve asırlar boyu süren "sözlü anlatıcı duyarlığı"nın etkisiyle açıklamak da mümkündür:

> "Roman yazarının dikkati, hayali veya gerçek dinleyiciden ziyade....metinde yoğunlaşır. Ancak yazarın konumu henüz kesin değildir. Nitekim 19. yüzyıl romancılarının sık sık "sevgili okur" sözleriyle dinleyiciye seslenircesine okura seslenmeleri, bu şaşkınlıklarının kanıtıdır; karşısında bir yerde dinleyici topluluğu olduğunu sanan yazar, bu sözleriyle kendine, anlatısını her biri kendi sessiz dünyasına kapalı okura aktardığını anımsatır. C. Dickens ve diğer 19. yüzyıl yazarlarının yüksek sesle kendi yapıtlarından parçalar okuma tutkusu da, bu eski sözlü anlatıcı duyarlığının sürdüğünü kanıtlar." (Ong, A.g.e., s. 174-5)

Bu durum, artık teknik zorunluluğun ötesinde ve yerine getirilmesi gereken bir görevdir. Okuyucu ve -genel anlamda- toplumu yönlendirmek/bilgilendirmek isteyen romancı, "anlatıcı" kimliğiyle üstlendiği bu "kutsal görevi" (N. Aytür, 1974: s. 39) yerine getirirken "dokümanter bir film ve resimler gösteren bir konferansçı gibi eserin yanında yer alır" (Wellek, A.g.e., s. 307). İşlevi ve nitelikleri işaret edilen bu figürün, literatürdeki adının "yazar-anlatıcı" olduğunu hatırlatalım. 19. yüzyılda, sanatçılığın yanısıra 'toplumsal mühendislik' görevine de soyunan romancılar tarafından, adeta bir nimet gibi saygı duyulan söz konusu figürün portresi şöyle çizilmektedir:

> "İtibari bir varlık olan anlatıcı, eserde, yazarın dilini kullanarak ait olduğu âleme ait mekânı, şahıs kadrosunu ve hayat tezahürlerini nakleder veya dikkatlere sunar. Bu hususu dikkate alarak "hakim bakış açısı"ndan hareketle yazılmış eserlerdeki anlatıcıya "yazar-anlatıcı" adını verebiliriz." (Aktaş, 1991: s. 96)

Romanın kurmaca (fiktif) dünyasında yer alan anlatıcının görevi, okuyucu ile eser arasında alışverişi sağlamak, olaylara ve kişilere tanıklık etmek, olan biteni anlatmak veya nakletmek, nihayet açıklama ve yorum yapmaktır. O, bu görevleri yerine getirirken, gücünü, doğal yeteneğinden ve "sınırsız bakış açısı"ndan almaktadır kuşkusuz:

> "Yazar-anlatıcı tanrısal bir güçle romandaki kişiler hakkında her şeyi bilir, gerekli görürse zihinlere girerek en gizli duygu ve düşüncelerini açıklar. Yarattığı roman dünyasında olayları, ilişkileri düzenleyen ve yöneten odur. Bir kişinin zihninden ötekinin zihnine, bir olaydan başka bir olaya, bir yerden başka bir yere dilediği anda geçebilir. Davranışlarında büyük bir özgürlük vardır. Bakış açısı sınırsızdır. İsterse olayları kuşbakışı bir gözle uzaktan sunabilir, isterse hikâyedeki kişilerin zihinlerine girerek onların gördükleri biçimde yakından gösterebilir." (Ü. Aytür, 1977: s.2)

Böyle bir yetenek ve güçle donatılan anlatıcı, kimi romanlarda, varlığı iyiden iyiye farkedilen bir figüre dönüşür. 19. yüzyıla gelene kadar, roman sanatı ve romancı açısından pek fazla sıkıntı yaratmayan bu durum, gerçekçiler tarafından pek hoş karşılanmaz. Çünkü onlar romanı, bireyi ve toplumu anlatmada güçlü bir araç olarak görmekte, bu konuda ilkeli ve köklü bir anlayışı benimsemektedirler. Gerçekçiler, en kestirme ifadeyle, romancı ile roman arasındaki "göbek bağı"nın kopmasını istemekte, dolayısıyla olayları anlatmada romancının azami derecede objektif (yansız) kalmasını savunmaktadırlar. Romancı, Flaubert'in deyişiyle, hayata "hekim gözüyle" bakmalı, kalemi adeta bir "neşter" gibi kullanmalıdır (Dumesnil, 1950: s. 25). Ona göre sanat "ilmî ve gayrişahsi olmalıdır. Nasıl ki yaratan, yarattığı eserde kendini göstermemiştir, sanatçı da eserinde görünmemelidir" (Dumesnil, A.g.e., s. 143).

Flaubert'in söz konusu cümlelerinde anlamını bulan objektif tutum, o zamana göre -doğrusunu söylemek gerekirse- bir beklenti ve hedeften ibaretti. Gerçekçilerin, ısrarla savundukları, fakat kısmen başardıkları bu anlayış, asıl anlamını modern romancılarda bulacaktır. Doğal olarak bu durum, biraz da romanın dışındaki gelişmelerle, özellikle psikoloji ile zaman ve mekâna yeni boyutlar kazandıran bilimsel keşiflerle ilgiliydi. Sözgelimi "anlatıcı" figürün bağımsızlığında önemli bir katkı sağlayan "bilinç akımı" tekniği, asıl ve işlevsel gücünü modern romancıların eserlerinde gösterecektir. Sonra Einstein'in "relativizm"(görecelilik) teorisi, zaman ve mekân konusunda romancılara yeni ufuklar açmıştır. Bütün bu imkânlar, "yazar-anlatıcı"nın ağırlık ve etkisini en aza indirecektir. En aza indirecektir diyoruz; çünkü bundan ötesi mümkün değildir ve "yazar-anlatıcı" ister bir figür, ister bir ses, ister bir hayalet gibi algılansın, ister -Hemingway'in romanlarında olduğu gibi- gereksiz bir portre sergilesin; hep vardır ve her zaman da var olacaktır. Çünkü anlatıcı, roman sanatı söz konusu olduğunda, inkârı mümkün olmayan bir gerçek olarak karşımıza çıkmaktadır. Varoluş zemininde onunla yazar arasında, roman sanatının izin verdiği ölçüde bir sözleşme, bir akit vardır. Anlatıcının yazara bağlılığı, yine roman sanatının şartları doğrultusunda düşünecek olursak, görece(izafi) bir bağlılıktır. Zira anlatıcının kişiliği, kendisine kişilik kazandıran yazarın kişiliğinden farklıdır. O, bir anlamda yazarın, anlatının kurmaca dünyasındaki 'sanatçı kişiliği'ni simgeler; konumu ve işlevi itibariyle simgesel bir varlıktır. Simgesel bir portre çizmesine rağmen o, doğrusunu söylemek gerekirse, yazardan daha akıllı, daha duyarlı, yerine göre daha duygulu, hatta daha yetkin ve daha seçkin biridir. Yazarı aşan

bir kişiliği vardır onun. Burada önemli olan, okuyucunun roman dünyasında "yazarı aşan kişiliğiyle" yer alan "anlatıcı"ya inanması, onu yadırgamamasıdır. Bir romanın başarılı olup olmamasında, söz konusu inancın payı büyüktür kuşkusuz (Stevick, 1988: s. 87). Anlatıcının 'yazarı aşan' bir kimlikle ve rolle roman dünyasında yer alması, roman türünün yapısından kaynaklanan bir zorunluluktur. Zira roman, yerine göre ayrıntının, yerine göre derinleşme ile yoğunlaşmanın, yerine göre de gizemli ve simgesel tutumun ifadesidir. Bütün bu zorlukların üstesinden gelmek için, doğal olarak, her bakımdan donanımlı bir anlatıcıya ihtiyaç vardır.

b) Anlatıcı Tipleri

Roman sanatı, kendine özgü sorunları olan ve sorunları -hâlâ- tartışılan bir sanat dalıdır. Konu roman olduğunda, bir romancının önünde duran ve çözülmesi gereken ilk sorun, hikâyeyi sunacak figürün (anlatıcının), hangi şahıs zamiriyle temsil edileceğidir. Hikâyenin sağlıklı bir şekilde sunulması, büyük ölçüde, bu sorunun çözülmesine bağlı olacaktır. Çünkü anlatıya canlılık kazandıran diğer unsurlar, anlatıcıyla kıyaslandığında, birer ayrıntıdan ibarettirler. Romanın genel terkibini oluşturan diğer unsurların varlığı da, büyük ölçüde anlatıcıya bağlıdır: O; gören, duyan, konuşan, tanıtan; kısacası, hikâyeye "anlatı" boyutu kazandıran bir elemandır. Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, hikâyenin "anlatı"ya dönüşmesinde asıl rolü oynayan anlatıcının tipini belirlemek, yazarın ilk görevi olmalıdır.

Roman sanatı bağlamında üç anlatıcı tipinden söz edilir: 1. tekil kişi (Ben), 3. tekil kişi (O) ve 2. çoğul kişi (Siz). Şimdi, en yaygın olarak kullanılandan başlayarak, söz konusu anlatıcı tiplerini, konum ve işlevleri bakımından ele alıp tanıtmaya, değerlendirmeye çalışacağız.

Roman sanatı, "kişi-zaman-mekân-olay" düzleminde gelişip anlamını bulan ve hikâye üslubuyla estetik değer kazanan "anlatı" temeli üzerine oturur. Anlatı meselesi, sunma veya nakletme yoluyla gerçekleşir. Anlatıcı ise, "anlatı" işini gerçekleştiren, hikâyeyi okuyucuya sunan kişidir. Bir romanda sesini duyduğumuz ilk kişi, odur: O, kurmaca metinlerin sesi, konuşanıdır (Demir, 1995: s. 30). Sesini duyduğumuz bu ilk kişi, roman kahramanlarından biri de olabilir. Ayrıca bu kişinin, mutlaka insan olması da gerekmez. Kişilik kazandırılmış (teşhis edilmiş) herhangi bir varlık da, aynı rolü üstlenebilir. Bu durum, anlatıcının önem ve işlevine gölge düşürmez. Çünkü o izin verdiği ,

"anlatı" örgüsünü o yönde kurguladığı için herhangi bir kahraman veya kahraman süsü verilmiş herhangi bir varlık; konuşabilmekte, görebilmekte, düşünebilmektedir. Bu açıdan "anlatıcı", mutlak bir gücün sahibidir ve o, bu yönüyle yazara, doğrusunu söylemek gerekirse, müthiş bir gurur duygusu yaşatmaktadır. Özellikle 3. tekil kişi konumunda bulunan (O) anlatıcı, bu gururu son hadde kadar götürebilmektedir. Böyle olduğu içindir ki, romancıların ona sonsuz bağlılıkları vardır.

Peki (O) anlatıcı kimdir ve nasıl bir güce sahiptir?

Hemen belirtelim ki; (O) anlatıcının, konum ve işlev bakımından ilginç bir serüveni vardır. Bir anlamda o, "destan" türünden "roman"a intikal etmiş bir figürdür. Destan türünde dikkati çeken açık kimliği ve buyurgan tutumu, roman türünde de büyük ölçüde devam eder. Daha önce değinildiği gibi, gerçekçilerin (realistlerin) romanı hayata yaklaştırma kaygısıyla, bu figürün destandaki abartılı konumu ve gücü, makul bir düzeye çekilir ve "anlatıcı" figür, az da olsa, "beşerî" bir nitelik kazanır. Romancıların çabası, ondaki "ilahî" yanı ortadan kaldırmaya yetmez. Esasen bu mümkün değildir ve buna gerek de yoktur. Mümkün değildir; çünkü yazma, kendi dairesinde bir yaratma olayıdır ve her büyük yazarda 'insan-üstü' bir yan -veya yaratıcılık kaygısı- vardır. Gerek yoktur; çünkü anlatıcının, yerine göre "ilahî" bir nitelik taşıması, anlatı olgusu için (hakkıyla değerlendirmek şartıyla!) bir avantajdır ve işini bilen romancılar, bu avantajdan olabildiğince yararlanmaya çalışmışlardır.

Roman, nihayetinde bir çerçevedir: anlatıcının, "anlama-sezme-yansıtma" yeteneğiyle bu çerçeve bir anlam ifade eder, canlılık kazanır. Önemli olan, bir romancının, anlatıcının kimliğini normalleştirmesi, ona doğal bir görünüm, kimlik kazandırmasıdır. Bu durum, destana kıyasla büyük ölçüde gerçekleşmiştir diyebiliriz. Anlatıcının, nispeten "beşerî" bir portreye bürünmesi, özellikle (O) anlatıcı için geçerlidir. Zira "eser-okuyucu" düzleminde en esnek çizgiye sahip olan anlatıcı, (O) karakterli anlatıcıdır. "Ben" anlatıcıda böyle bir sorun yoktur. Onun yeri ve tipi bellidir: "Ben" anlatıcı, daha işin başında "beşerî" bir portreyle karşımıza çıkmaktadır. Bu anlatıcı tipinin de, doğal olarak, birtakım kusur ve meziyetleri vardır. Bunların neler olduğunu daha sonraki sayfalarda tartışacağız.

Çoğul 2. kişi tipiyle sahneye çıkarılan anlatıcı ise, çok az kullanılan, marjinal bir anlatıcı örneğidir. Romancı için olağanüstü sınırlama getiren sıkıntılı bir tiptir o. Buna rağmen, Fransız romancısı Michel Butor, *Değişme* adlı romanını söz konusu anlatıcı tipiyle kaleme almış ve bu denemesinde de bir

hayli başarılı olmuştur. 2. Çoğul kişi anlatıcıya örnek olmak üzere bu romandan bir bölüm aktaracağız:

> "Sol ayağınızı bakır sürgüye başmışsınız, sağ omzunuzla da sürme kapıyı az daha itebilmek için uğraşıp duruyorsunuz.
>
> Daracık aralıktan içeriye kenarlara sürtünerek sokuluyorsunuz, sonra koyu cam rengi pürtüklü deriden, oldukça ufak valizinizi...
>
> Hayır, bu olağanüstü halsizliğin tek sorumlusu henüz ağarmakta olan tanın erken saatleri değil, yaşınız bu, bundan böyle bedeninize el koyduğunu anlatmak istiyor size, oysa kırk beşinize yeni girdiniz" (Değişme, 1973: s. 22)[3].

c) Anlatıcının Konumu ve İşlevi

Roman sanatında, anlatıcı tipolojisini belirlemek kadar önemli olan bir diğer husus da, anlatıcının konumu ve işlevidir kuşkusuz. Anlatıcı, anlatı sisteminden ayrı düşünülmeyeceğine göre, acaba o, bu sistemin neresinde bulunmalı ve hikâyeyi nasıl yaklaşımla sunmalıdır?.. Bu soruyu, (O) ve (Ben) anlatıcı figürlerinin kendilerine özgü yapılarını dikkate alarak cevaplandırmaya çalışalım:

(O) anlatıcı, anlatı sisteminde en fazla yer verilen ve esnek yapısı itibariyle yazarlar tarafından en fazla tutulan (popüler) bir anlatıcıdır. Gücü ve yeteneğiyle o, anlatı evreninde adeta bir cazibe merkezi oluşturmakta, dolayısıyla anlatının kaderini yönlendirmektedir. Onun kişiliği ve marifetiyle devreye sokulan anlatım biçimi (3. tekil kişi yöntemi), romancıya, adeta bir fırsatlar manzumesi sunmaktadır. Bu anlatıcı tipini seçen bir romancı, söz konusu yöntemin sağladığı imkânlarla olaylara uzaktan ve yakından, dıştan ve içten bakabilmekte; yerine göre yüzeysel, yerine göre derinlemesine tahliller yapabilmektedir.

3. tekil (O anlatıcı) yöntemi, anlatıcının olaylar ve kişiler karşısında takındığı tutum itibariyle, "ilahî" (auktorial), "yansız" (neutral) ve "kişisel" (personal) olmak üzere üç düzeyde gerçekleşir.[4] Bir romancı, anlatı sistemini, eğer (O) anlatıcı ile kurmak istiyorsa, bu üç anlatım tarzından birini tercih etmek zorundadır. Ancak bu tercih, yerine göre esnektir. Çünkü bir romancı, anlatı sisteminin gereği olarak, söz konusu anlatım tarzlarının ikisini veya üçünü (bağımsız, içiçe veya dönüşümlü olarak) kullanma yoluna gidebilir. Bu durum, kurulacak anlatı sisteminin yapısıyla ilgili bir tercihtir kuşkusuz.

"İlahî=tanrısal" konumda bulunan anlatıcı, görevini yerine getirirken kendini gizlemek gereğini duymaz; varlığıyla, sesi ve etkileme gücüyle her yerde

hazır ve nazır olduğunu hissettirir. Onun görmediği, bilmediği, sezip anlamadığı hiçbir şey yoktur. O, hangi yönden bakılırsa bakılsın, insan-üstü donanımlı, "olympian" (erişilmez) bir varlıktır. Anlatı sisteminin her yerinde bulunduğu gibi, bu sistemin vazgeçilmez öğeleri (insan, olay, zaman, mekân vs.) üzerinde sonsuz tasarruf hakkına sahiptir. Bu anlatım yönteminde, bakış açısının 'sınırsız' olması, "toplumun çok geniş bir kesimini ve uzun yılları kapsayan romanlarda yazara önemli yararlar sağlar." (Ü. Aytür, A.g.e., s. 21). O, anlatı sisteminin, diyebiliriz ki, mutlak ve egemen gücüdür:

> "Yazar-anlatıcı tanrısal bir güçle romandaki kişiler hakkında her şeyi bilir; gerekli görürse zihinlerine girerek en gizli duygu ve düşüncelerini açıklar. Yarattığı roman dünyasında olayları, ilişkileri düzenleyen ve yöneten hep odur. Bir kişinin zihninden ötekinin zihnine, bir olaydan başka bir olaya, bir yerden başka bir yere dilediği gibi ve dilediği anda geçebilir. Davranışlarında büyük bir özgürlük vardır. Bakış açısı sınırsızdır. İsterse olayları kuşbakışı bir gözle uzaktan sunabilir; isterse hikâyedeki kişilerin zihinlerine girerek onların gördükleri biçimde yakından gösterebilir. Tanrısal anlatım yönteminin en belirgin özelliği, yazar-anlatıcının her zaman ön plânda bulunması ve yalnızca kişilerin duygu ve düşüncelerini aktarmakla kalmayıp, olaylara, kişilere, hatta genel olarak yaşama ilişkin kendi görüş ve düşüncelerini de belirtmesi, yorumlarda bulunmasıdır" (A.g.e., s. 20).

Ancak buradaki "yazar-anlatıcı" nitelemesini ihtiyatla karşılamak gerekir. Çünkü "ilahî=tanrısal" anlatıcının konumu ile "yazar anlatıcı"nın konumu, en azından, birebir örtüşmez. Şöyle ki:

> "Bu anlatıcı, ilk bakışta yazarmış gibi gözükebilir: Ancak dikkat edildiğinde (,) yazarın anlatıcı şahsında bir yabancılaşma görülecektir. O (,) bir yandan beklenilenden bazen daha azını, bazen de daha çoğunu bilebilir. Ayrıca yazarla ilişkisi olmayan fikirleri de temsil edebilir" (Stanzel, 1997: s.19).

Ne var ki, işin özüne vurulduğunda, bunlar birer ayrıntıdır ve bu ayrıntılar, 'ilahî' karakterli anlatıcının gücüne gölge düşürmez. Bu anlatıcının, olağanüstü yeteneğinin en çarpıcı yanı, her şeyi sezip bilmesi, açıklamasıdır kuşkusuz. Tarık Buğra, ünlü romanı *Küçük Ağa*'da bu yöntemi ustalıkla uygular ve tarihsel nitelikli olayları hakkıyla yansıtmak için anlatıcıyı, hayli donanımlı bir figür olarak karşımıza çıkarır. O, romanda yer alan kişi ve olayları, uzaktan ve yakından tanıtma, kişilerin iç dünyasında geçenleri anlatma ve sezme yeteneğine sahiptir. Özellikle bu nitelikler bakımından güçlendirilmiş bir anlatıcı ile karşı karşıya kalırız. Salih, Niko, Çakırsaraylı, İstanbullu Hoca... gibi karakterlerin iç dünyalarında filizlenen mutluluk, pişmanlık ve kahır duygularını, düşünce

dalgalanmalarını, ihtiras girdaplarını.... söz konusu anlatıcı, büyük bir ustalıkla okuyucuya yansıtır. Sözgelimi büyük bir serüvenin sonrasında, büyük ümitlerle Ankara'ya gelen, ancak beklediğini bulamayan Küçük Ağa'nın içinden geçenler, şöyle dışa yansır:

> "Küçük Ağa hücresine çekildikten sonra yeni tanıştığı bu insanları geç vakte kadar düşündü, bazı cümlelerin üzerinde uzun uzun durdu. Bütün bunlardan sonra vardığı neticeler şunlardı:
>
> Bir kere Ankara umduğu ve sandığı gibi kuvvetli bir düzenin merkezi değildi, fakat umduğundan da, sandığından da çok daha büyük, çok daha önemli karakter kazanmaya istidatlı görünüyordu. Bunu sezmek Küçük Ağa'nın başını döndürdü.
>
> Bugünkü panoramaya bakınca birbiriyle güç bağdaşan, hatta bağdaşmaya şansı bulunmayan, zira kimi tiksindirici, kimi ümit ve şevk kamçılayıcı, kimi insanı kara kara düşündüren, kimi de hayran eden detaylar göze çarpıyordu.
>
> .....
>
> Ankara bugün için tasnifi yapılmamış bir kitap deposuna benzetilebilirdi, karmakarışık bir yığınak halindeydi. İnsanlar, insanlar, insanlar vardı, bunlar da ani bir göçten sonra bir salona doldurulmuş kitapları andırıyorlardı." (Küçük Ağa, 1989: s. 600-1)

"Tanrısal" anlatıcının bir özelliği de, olaylara ve kişilere dönük bazı açıklamalarda bulunması, eleştiriler yapmasıdır kuşkusuz. O, bu eylemler için, eline geçen fırsatları değerlendirmekte gecikmez. Ahmet Mithat Efendi' nin romanlarında, bu kabil anlatıcının tasarruflarıyla sık sık karşılaşırız. Aşağıdaki örneklerde olduğu gibi:

> "Felatun Bey'i tanır mısınız? Hani ya şu Mustafa Merakî Efendi Zâde Felatun Bey! Galiba tanıyamadınız. Fakat tanınacak bir çocuktur.
>
> Mustafa Merakî Efendi Tophane'nin Beyoğlu'na civarca bir mahallesinde oturur. Mahallesinin semtini haber vermek olamaz. Semtini anladınız ya? Bu kadarıyla iktifa ediniz." (Felatun Bey ile Rakım Efendi, 1292: s. 2)

Bu açıklama yapılırken anlatıcı, 'eser' ile 'okuyucu' arasına girmekte, bir anlamda, olayların doğal akışını engellemektedir. Yazarın öğretmen rolünü üstlendiği vakitlerde (özellikle 19. yüzyılda), normal karşılanan bu uygulama, daha sonraları (20. yüzyılın başından itibaren) "gerçeklik görünümünü bozan" (N. Aytür, A.g.e., s. 39) gereksiz bir çıkış olarak görülmüştür. Ancak bu konuda farklı değerlendirmeler yapılmakta, bazı eleştirmenler anlatıcının araya girmesini gerekli görürken, bazıları da sakıncalı bulmaktadır. Meselâ, roman sanatı konusunda değerli görüşler ortaya koyan Forster, "Romancı, kişileriyle ilgili her

şeyi, sır paylaşır gibi, okuyucusuna açıklamalı mıdır?" sorusuna, şu karşılığı verir: "Yapmasa daha iyi olur. Çünkü böyle bir açıklama, genellikle duygu yoğunluğunun dağılmasına, düşünce ve heyecanın gevşemesine neden olduğu için tehlikelidir" (A.g.e., s. 84). İzleyen satırlarda Forster, söz konusu uygulamanın, yazar ile okuyucuyu birbirine yaklaştırdığını, buna karşılık, okuyucunun ilgisini, kişilerden (bir anlamda eserden) çok, yazara yönelttiğini söyler. Ona göre anlatıcının araya girmesiyle gündeme gelen bu durum, bir kusurdur. Buna karşılık N. Friedman, aksini savunur ve yazarın tamamen silinişini kabul etmez; hatta bunu, roman sanatının ruhuna aykırı bulur:

> "Muhtemelen yazarın ortadan silinişiyle birlikte, bir sanat dalı olarak roman da yok olacaktır. Çünkü bu sanat dalı, hem gözle görülür bir canlılık, hem de anlatıda varlığı hissedilen yol gösterici bir zekânın (a guiding intelligence) kotardığı bir yapı ister." (R. M. Davis, 1969: s. 163)

Aslında yazarın, romanın terkibinde yer alıp almaması sorunu, öteden beri tartışılmaktadır. Doğrusunu söylemek gerekirse, gerçekçilere gelene kadar yazarın roman dünyasındaki varlığının şu veya bu şekilde olması, üzerinde pek durulmayan, aksine normal karşılanan bir şeydi. Bu açıdan bakıldığında, yazarın, roman dünyasındaki konumu ve işlevi, 20. yüzyılın başından itibaren hararetle sorgulanmaya başlanır. Bundan böyle roman dünyasında kendine ağırlıklı olarak yer veren, yarattığı kişilerle özdeşleşen, nihayet onların ağzından kendisi konuşan yazar, zayıf bir yazardır (Aytaç, 1985). En azından böyle kabul edilir. Yine bu konuda, hayli keskin görüşler olduğunu belirtelim. Sözgelimi Kafka, Woolf, Faulkner... gibi bireysel yapılanmaya önem veren "avant-garde" romancılarla, toplumsal ve ideolojik sorunları yansıtma amacı taşıyan "marksist" romancıların söz konusu soruna bakışları hayli farklıdır. Bu farklılık, onların ortaya koydukları romanlara da yansır doğal olarak: "Avant-garde" yazarların eserlerinde "anlatıcı" gizlenmeye çalışılmış çekingen kimliğiyle yer alırken, "marksist" yazarların eser lerinde, kendini göstermekten çekinmeyen, belirgin (bir anlamda kaba!) kimliğiyle yer alır.

Konunun anlaşılması düşüncesiyle yapmaya çalıştığımız bu tasnife, olağanüstü bir anlam yüklememek gerekir. "Avant-garde" çizgide bulunmayan ama, toplumu anlatmak kaygısı taşıyan bazı yazarlarla, yine "milliyetçi" felsefeyi benimsemiş bazı yazarlar, marksistlerinkine benzeyen bir tutumla romanlarını kaleme alabilmekte, dolayısıyla anlatıcının ön plânda bulunmasında bir sakınca görmemektedirler. Bu bağlamda yazarların -veya kuşakların- benimsediği felsefe

ve dünya görüşü önem kazanmakta, bu durum, doğal olarak romanın kurgusunu da etkilemektedir. Doğrusu odur ki, anlatıcı ve anlatım sorunu, salt bir biçim ve yapı sorunu değildir; işin içinde felsefî cereyanların, modaların ve dünya görüşlerinin de inkâr edilmez katkısı, payı vardır. Burada şu ölçüyü benimsemek gerekir: Sanat anlayışlarını ve dünya görüşlerini 'birey' temeli üzerine bina eden yazarlar, anlatıcının gizlenmesi konusunda daha duyarlı davranmakta; buna karşılık, "toplum"u ön plânda tutan yazarlar anlatıcının gizlenmesine pek önem vermemekte, hatta bu durumu, felsefe ve ideolojilerine daha uygun bulmaktadırlar. İşin esasına vurulduğunda, bunlar birer ayrıntıdan ibarettir. Bu aşamada konunun özünü anlamak için, romana ve romanın estetize edilmiş (tahkiyelendirilmiş) haline, anlatıya bakmak gerekir. Anlatıcı, anlatı sisteminin vazgeçilmez öğesi olduğuna göre, onu bu sistemin dışında düşünmek mümkün değildir; dün vardı, bugün de, yarın da var olacaktır.

> "Hiçbir hikâyecinin şahıslandırılmadığı romanlarda bile, sahnelerin arkasında gizlenen yazarın kişiliği mevcuttur. Roman dünyasının dışında kalan yazarı, bir oyun yönetmenine, kuklalarına ses veren bir sanatçıya veya roman dünyasında olanlara bigâne, tırnaklarını törpüleyen bir tanrıya benzetebiliriz. Yazarın bu sanatçı kişiliği, eseri yaratırken, kendisinde aslında daha üstün bir kopyasını yaratır. Herhangi başarılı bir roman, yazarın bu kendisini aşan kişiliğine bizi inandıran bir eserdir." (Stevick, A.g.e., s. 87)

"İlahi" karakterli anlatıcı tipini seçen bir yazar, kendisini aşan niteliklere sahip olan bu anlatıcının, anlatı sistemindeki konumunu iyi ayarlamak zorundadır. Roman, destan veya masalın modernize edilmiş örneği olabilir; ancak roman, modern zamanlarda doğmuş bir ifade biçimidir. Nihayet romanın kendine göre ruhu ve yapısı vardır. Masal ve destana kıyasla hesabı iyi tutulmuş, sağlam bir yapıdır bu. Anlatıcının bu yapıdaki konum ve işlevi, kabul edilebilir (makul) bir düzeyde olmalıdır. O, yaratılış olarak 'ilahî' nitelikler taşıyabilir; ancak konum ve işlevi itibariyle 'beşerî' bir hava taşımalı, davranışı ve -özellikle- sesiyle doğal bir portre çizmelidir. Aksi durum, onu olağanüstü nitelikleri haiz bir güç haline getirecektir, doğallıktan uzaklaştıracaktır. Böyle bir konum ve işlevle o, diğer kahramanlar gibi olur ve anlatı sisteminde, okuyucunun bakışlarını üzerine çeken, aklını çelen bir figür haline gelir. Cengiz Aytmatov'un romanından aktardığımız parçada bunun tipik uygulamasıyla karşılaşıyoruz. Bu parçada anlatıcı, Seydahmet ve çocukla birlikte üçüncü kahraman gibi karşımızda yer almaktadır.

"Arkasından birinin koşarak geldiğini duyan Seydahmet geriye döndü, yeniyle yüzünü sildi.

-Ne o? Yoksa beni mi çağırıyorlar?

-Hayır. Çantama bakın, dedem aldı. Ben artık okula gideceğim.

-Koşa koşa bunu söylemeye mi geldin? Kah-kah- kah! Senin deden de şöyle biraz. (Seydahmet parmağını şakağının önünde döndürdü). Sen de onun yolunu tuttun anlaşılan. Neyse, görelim bakalım, nasıl şeymiş çantan! (Çantayı elinde evirdi, çevirdi, kilidini açıp kapadı, sonra başını iki yana sallayarak gülümseyen bir yüzle geriye verdi.)" (Beyaz Gemi, 1980: s. 21)

Roman sanatında ciddi bir problem olarak ele alınıp tartışılan söz konusu müdahaleleri (açıklama ve araya girmeleri) nasıl değerlendireceğiz?

"İlahî" anlatım tarzı kapsamında, yazar-anlatıcıya "metin" düzeyinde somut bir kimlik kazandıran bu uygulamayı "gerçeklik görünümünü bozan" bir tasarruf olarak mı göreceğiz, yoksa roman türünün kendine özgü bir problemi olarak mı kabul edeceğiz? Dün olduğu gibi bugün de bir çok romancı tarafından uygulanan bu yöntemi[5] gerçekliği zedeleme biçiminde değerlendirmek, sağlıklı bir sonuca götürmez bizi. Çünkü konu, 'biçimsel' olmanın ötesinde (yani bir anlatım biçimi olmanın ötesinde), aynı zamanda bir 'öz'(içerik) ve bir amaç meselesidir. Konuyu tarihsel zeminde değerlendiren şu cümlelere bakmak yararlı olacaktır:

"A. Midhat Efendi'nin anlatım tekniğinde dikkati çeken 'araya girmeler' Alman edebiyat bilimine aşinalığı olanlara 'romantik ironiyi' çağrıştırıyor. Roman yazarının, anlatı illüzyonunu zaman zaman kırarak ortaya çıkması, okuyucuya sorular yöneltmesi, onun fikrini almak istemesi, nasıl anlattığı hakkında bilgi vermesi, yazarlığının sırlarını paylaşmalarına izin verilmesi olarak tanımlanan romantik ironi, Alman edebiyat tarihinde Chr. Wielead'la (1733-1813) başlar, ama daha sonra Alman Romantiklerinde yaygınlaştığı için bu adla anılır olmuştur. Okuyucuyu aktif hale getirmek onu zaman zaman anlatının yalancı dünyasından (illüzyon) çekip alarak düşünmeye çağırmak, ancak istediği zaman onun dikkatini yine o kurmaca dünyasına çevirme gücüne sahip olduğundan emin romancının işidir." (Aytaç, 1990: s. 16-7)

Bir kere daha vurgulamakta yarar var: Başvurulan (O) anlatım biçimi, yazara geniş imkânlar sunmakta, dolayısiyle anlatıcı figüre, her şeyi bilme, sezme, görme ve her yerde bulunma gibi 'ilahî' bir nitelik kazandırmaktadır. Bu yöntem çerçevesinde yazar, metin düzeyinde (daha doğrusu anlatı sistemini oluşturan elemanlar üzerinde) birtakım tasarruflarda bulunabilir. Bu tasarruflar, romanın hayata yakınlığını kabul edenler tarafından zaman zaman

eleştirilmektedir. Onlar, konumu ve işlevi iyi hesaplanmamış 'ilahî' anlatıcının tutumunu abartılı bulmuşlar ve buna çare olarak da, anlatıcının metin genelindeki ağırlığının asgari düzeye çekilmesini önermişlerdir. Anlatıcının varlığı bütünüyle kaldırılamayacağına göre, yapılan ve -modern romancılar tarafından- büyük ölçüde başarılan iş, onun varlığını "göze batmayacak bir biçimde silikleştirmek"tir (Moran, 1994: s. 36). Bunda, daha sonra üzerinde duracağımız, anlatım tekniklerinin önemli rolünün bulunduğunu da yeri gelmişken belirtelim.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, 'ilahî' karakterli anlatıcı, roman türünün gelişmesinde önemli rol oynamış, yazara bakış açısı rahatlığıyla manevra yapma yeteneği kazandırmıştır. Özellikle romanın doğuş evrelerinde okuyucunun, nispeten yabancısı olduğu bu türe alışması bakımından, söz konusu anlatıcının büyük yararı olmuştur. Bizde zaman zaman eleştirilen, ancak 'roman-top- lum' ilişkisi açısından bakıldığında gerekli olan Ahmet Mithat-vâri anlayışın, romanımızın gelişmesindeki katkısı incelenmiş, anlatılmış değildir. Ayrıca, olaylar ve kişiler karşısında 'objektif' bir tutum takınmak konusunda iddialı görünen yazarların bile, "ilahî" nitelikli anlatıcının varlığından hoşnut olmadığını kim kanıtlayabilir? Şurası bir gerçektir ki, hemen hemen bütün büyük yazarlar, işe başlarken "ilahî" anlatıcının sağladığı büyüklük vehminden gıdalanmış ve bu psikolojinin verdiği güvenle işe başlamışladır. Bir romancının yaratıcılık konusunda kendisinde 'insan-üstü' bir şeyler vehmetmesi ve bu vehmin verdiği gurur ve güvenle işine koyulması, az şey olmasa gerek! Bu konuda ayrıntıya gitmek, gerçeği değiştirmeyecektir: "İlahî" karakterli anlatıcının "anlatı sistemi"ndeki rolü, dün de, bugün de önemli olmuştur. Değişen, onun kabul gören konumu değil, işlevidir ve bu işlevin, farklı zamanlarda, farklı romancılar tarafından, farklı bir şekilde kullanılması da doğal karşılanmalıdır. Konum ve işlevi üzerinde durmaya çalıştığımız söz konusu anlatıcı konusunda sözü, Stanzel'den alıntılayacağımız şu dikkate değer tespitle pekiştireceğiz:

> "Poetik açıdan tanrısal anlatıcı, yorum ve aktarıcılık görevinden başka retorik bir işlevi yerine getirir. Müdahaleler (,) bir yandan olayları açıklayıp yorumlarken, diğer yandan pek farketmese de, okuyucuyu etkiler. Olayla ilgili okuyucu beklentilerini belli bir yöne sevk eder, ilgisini uyandırır, karakterlerin davranışları konusunda kuşku tohumları atar, sahnenin etkisini artırır." (Stanzel, A.g.e., s.23)

Anlatıcının benimsediği konum, bir anlamda anlatım tarzını da belirlemektedir: Meselâ 'ilahî' konumda bulunan anlatıcı, yine bu konumun

sağladığı her şeyi bilme yeteneğiyle, olayları içten ve dıştan anlatabilir, kahramanların içinden geçenleri sezip açıklayabilir. Bu konuda sınırsız bir güce sahiptir. Buna karşılık "yansız" (neutral) konum, anlatıcıyı, olaylar ve kişiler karşısında 'objektif' kalmaya zorlar. Bu konumda anlatıcı, olaylar karşısında adeta bir "seyirci gibi" kalır:

> "Yansız anlatıcı... her şeyden önce bir izleyici, bir seyirci uzaklığı içinde konuyu aktaracağından, onun bakış açısı dıştandır. Yansız anlatım konumuna uygun düşen sunuş biçimi rapor (bericht) ve tasvirdir (beschreibung)" (Aytaç, A.g.e., s.25).

Yansız anlatım tutumu, tasvir (betimleme) ve -özellikle- diyalog pasajlarında dikkati çeker. Bu pasajlarda anlatıcı, adeta bir seyirci gibi (ama objektif kalmaya özen gösteren, duygusallıktan uzak bir seyirci gibi) davranır ve gördüklerini yansıtmaya çalışır. Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* (1965) romanından aktaracağımız şu pasajlar, anlatıcının yansız tutumuna tipik bir örnektir:

> "Kapıdan girince sağ tarafta bir yük, onun biraz ötesinde yüksek bir konsol vardı. Konsolun üzerinde bir cam fanusun altına konulmuş eski usûl bir saat, kırmızı gaz bezleriyle örtülü, abajurlu iki petrol lambası, sarı yaldız çerçeveli büyükçe bir ayna ve aynanın üst tarafında, duvarda, kılıflariyle asılmış bir çift çakmaklı tabanca duruyordu. Karşıda, perdeleri tamamen inik olan pencerelerin önünde, bütün duvar boyunca uzanan, üzerine halı döşeli alçak bir sedir ve sedirin köşelerinde pâzen yüzlü minderlerle yastıklar, yastıkların üzerinde ise fiyango yapılmış sırma işlemeli yağlıklar vardı. Sedirle kapı arasında, ayakucu kapıya doğru bir yatak duruyor; yatağın üzerini tamamen örten ve uçları biraz da yere uzanan yorganı hareketsiz iki insan vücudu kabartıyordu.
>
> Yatağın kenarında başlayıp odanın ortasına kadar yayılan ve orada ufak bir gölcük meydana getiren pıhtılaşmış kanlar bu odada birtakım hâdiseler olduğunu söylüyordu" (s. 10).

Kişisel (personal) anlatım konumu ise, anlatıcının, roman figürleriyle özdeşleşmesi, "dünyayı ve hayatı onların gözleriyle görmesi, onların bakışıyla algılaması"yla gerçekleşir (Aytaç, A.g.e., s. 24). Bu yöntemde; kişi, çevre veya nesneyi gören roman kahramanıdır; ancak görüleni anlatıp aktaran anlatıcıdır. Anlatıcı, kahramanın zihin perspektifinden çevreye bakmış ve yine o zihnin kavrama gücüne denk düşen bir bakışla gördüklerini anlatmıştır. En azından böyle olmak zorundadır. Zorundadır diyoruz; çünkü, anlatılanlar, zihin ve bilinci kullanılan kahramanın sahip olduğu toplumsal ve kültürel düzeye uygun olmazsa, anlatılanlar iğreti durur, inandırıcı olmaz. Bu nedenle, bu tutumu

tercih eden romancılar dikkatli olmak zorundadırlar. Görülen, görenin mizaç ve kültür düzeyine uygun düşen kelime ve cümlelerle anlatılmalıdır. Romanda gerçekliği tayin eden farklılıktır. Romancı, aynı şeye farklı kişilerin zihin ve bilinç perspektifinden bakıyorsa, o şeyi, farklı açılardan, farklı bir dil ve üslupla, hatta farklı bir felsefeyle anlatmalıdır. Nasıl ki roman kahramanlarının biri, diğerine benzemez; öyleyse, onların mizaç ve kültürleri de birbirine benzememelidir. Aradaki farkı, anlatım düzeyinde de göstermek gerekir. Bir romancı için zor, fakat aynı zamanda zorunlu olan budur. Bu zorluk, genellikle "iç monolog", "bilinç akımı" ve kısmen de "iç çözümleme" tekniklerinin uygulandığı pasajlarda kendini göstermektedir. Ancak dikkat edilmesi halinde, çözülmeyecek bir şey de değildir. Söz konusu bölümlerde kullanılan cümleler, zihni ve bilinci kullanılan kişinin ruh halini yansıttığı için kişisel bir özellik taşır. Taşımalıdır ve bir romancı bu konuda, elinden geldiğince dikkatli davranmalıdır.

Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* (1931) romanında yer alan ve çevreyi anlatan şu satırlar, söz konusu uygulamanın güzel bir örneğini teşkil etmektedir. Anlatıcı çevreyi anlatırken, o çevreye bakan Neriman'ın bakış açısını esas almış ve onun gördüklerini, yine onun mizacına uygun düşen cümlelerle yansıtmaya özen göstermiştir:

> "... O Fatih meydanının önünden geçerken meydan kahvelerinde bir sürü işsiz güçsüz softa makulesi adamlar oturuyorlar. Biraz temizce giyindin mi insanın arkasından fena fena bakıyorlar, kimbilir neler söylemiyorlar, insan yolda bile rahat yürüyemiyor. Sonra o dükkânların hâli nedir? Adım başında ahçı ve kahve. Erkeklerin işi gücü kahvede, camiin önünde oturup sokağı seyretmek. Dün Tünel'den Galatasaray'a kadar dükkânlara baktım. Esnaf bile zevk sahibi. İnsan bir bahçede geziyormuş gibi oluyor. Her camekân çiçek gibi. En âdi eşyayı öyle biçime getiriyorlar ki mücevher gibi görünüyor. Sonra halkı da bambaşka. Dönüp bakmazlar. Yürümesini, giyinmesini bilirler. Her şeyi bilirler..." (s. 26-7).
>
> "Bir ıtrıyat mağazasının camekânı önünde durdular. Burada her şey, tek başına konmuş zarif bir küçük şişenin tatlı mavisi, kırmızı ipek bir püskül, siyah kadifelerin arasına gizlenmiş bir ampülün yumuşak ziyası, bir gümüşün parıltısı... gözleri ayrı çekiyor ve zaptediyordu; burada her şey, rahat ve mesut insanların kullanmayı âdet ettikleri eşyaydı; burası, aynı zamanda, bir insanın ne kadar mesut olabileceğini hissettiren imkânlara doğru açılmış pencereydi, Neriman burada her duruşunda, bu pencereden onların saadetini imrenerek seyrediyordu" (s. 30).

Kişisel anlatım konumu, diğer konumlara kıyasla, yakın zamanda ortaya çıkmış ve romancılar tarafından ilgiyle karşılanmıştır. Bu konumun egemen

olduğu romanları "kişisel anlatım romanı" olarak niteleyen Stanzel, 19. yüzyıldan itibaren gündeme gelen bu roman türünün, uyandırdığı ilgi ve dayandığı temeller hakkında şu değerlendirmeyi yapar:

> "Tanrısal anlatım ve ben romanının aksine kişisel anlatım romanı, roman tarihinde geç olarak yani 19. yüzyılın ikinci yarısında ortaya çıktı. Kısa zamanda ilgi uyandırdı. Onun yükselişini üç unsur etkiledi: Birincisi: Felsefî bir ilke (nesnellik istemi), ikincisi anlatım tekniği ile ilgili bir yenilik (esas alınan bakış açısının her fırsatta korunması), üçüncüsü yeni bir konu (bilinç ve insanın bilinçaltı).
>
> .....
>
> Kişisel romanda anlatıcının geri plâna çekilmesi, tanrısal anlatım romanında yazarın kişiliğini ifade edebilecek olan bütün anlatım unsurlarının dışlanması veya tarafsızlaştırılması, anlatımda göstermeye, karşılıklı konuşmalara, yaşanmış söze, bilinç yansıtılmasına daha fazla önem verilmesi, özellikle anlatım açısından bir roman figürünün bilincine sabitlenmesi tanrısal anlatım romanına nazaran kişisel romanda okuyucunun yönelme durumunu temelde değiştirir" (Stanzel, A.g.e., s.43-47).

Kişisel konumun devreye sokulduğu romanlarda anlatıcının rolü ve ağırlığı asgariye iner. Ancak bu hâl, anlatıcının varlığını hiçbir zaman ortadan kaldırmaz. Bu nedenle, yukarıdaki değerlendirmeyi yapan ve sözkonusu roman türünde anlatıcının yerini, "geri plâna çekilme" olarak işaret eden Stanzel'in, bir başka pasajda, aynı roman türünü "tamamen anlatıcısız bir roman" diye göstermesini kabul etmek güçtür (A.g.e., s. 43). Zira roman sanatında anlatıcı, esas ve vazgeçilmez, hatta varlığı -aslâ- iptal edilemez bir elemandır.[6] Bu bağlamda, R. M. Davis'in, alıntıladığımız cümlelerinde söylendiği gibi, roman türü, "yol gösterici bir zekânın" (a guiding intelligence) inşa ettiği bir "yapı"dır ve bu zekâ da, doğal olarak "anlatıcı"dır.

(Ben) anlatıcı, anlatı dünyasında 1. tekil kişi olarak yer alır. (O) anlatıcıya kıyasla daha az denenen (Ben) anlatıcı, yapısından kaynaklanan bazı eksikliklerine rağmen, roman sanatı için bir imkân kapısı olmuştur. Roman türü için gerekli olan lirik sıcaklığı sağlamak konusunda, (Ben) anlatıcı, anlatı dünyasının içindedir ve bu durum, onun için adeta bir kaderdir. (Ben) anlatıcı, (O) anlatıcı gibi anlatı dünyasının içinde, üstünde ve hatta dışında bulunma gibi bir lükse, bir güce sahip değildir. Onun dünyası, anlatı çevresinde kurgulanan dünyadır ve bu dünyada o, hem "anlatan", hem de "anlatılan" figür konumundadır. Okuyucu, onun zihin ve bakış açısının izin verdiği ölçüde olaylara tanık olur; kişi ve nesneleri, yine onun verdiği/verebildiği ipuçlarıyla tanımaya, anlamaya çalışır. Onun görmediğini, bilmediğini okuyucu da bilemez,

göremez. Bütün bunlar, (O) anlatıcının olağanüstü donanımına kıyasla, bir zaaf olarak görülebilir, hatta görülmelidir de. Otobiyografik nitelik taşıyan romanlarda bu zaaf, daha çok dikkati çeker. Çünkü "otobiyografik anlatım yönteminde romanın konusu da (,) anlatıcısı da aynı kişi olduğundan bakış açısı çok dardır" (Ü. Aytür, A.g.e., s. 31). Ancak bu zaafın yanında, seçilen roman kahramanının anlatıcıyla çok çabuk özdeşleşmesini ve bu özdeşleşmenin anlatılanlara gerçeksi bir nitelik kazandırmasını, (Ben) anlatıcı yönteminin getirdiği bir avantaj olarak görmek gerekir. Bu durum, romanın doğuş evrelerinde dikkate alınmış ve bu evrede romancılar, (Ben) anlatıcının etki ve yeteneğinden epeyi yararlanmışlardır (Stanzel, A.g.e., s. 33). Ne var ki, ilerleyen evrelerde romancıların -biraz da aşırıya kaçan- objektiflik kaygısı ve bu kaygının etkisiyle "gerçeği olduğu gibi yansıtma" anlayışı, nisbeten "sübjektif" çizgiler taşıyan (Ben) anlatım tarzını ikinci plâna itmiştir. Bunda, doğal olarak, başka nedenler de vardır. Bu konuda yazarların tekrara düşme, kendini anlatma korkusunu da hesaba katmak gerekir. Romancıların 'egoist' eğilimlerine rağmen (Ben) anlatım tarzına sıcak bakmamalarını, biraz psikolojiyle, ama daha çok (Ben) anlatıcının konumuyla açıklamak gerekir. Her romancı kendini anlatır ve bundan -doğrusunu söylemek gerekirse- büyük bir haz duyar; ancak hiçbir büyük romancı kendini tekrarlamaktan, anlatıya egemen olan kendi portresini süslemekten hoşlanmaz. (Ben) anlatıcı tipi, romancının bu psikolojisini gizlemeye müsait değildir. Oysa (O) anlatıcı, romancının bütün kapris ve bencilliğini, hatta saplantılarını gizleyecek yeteneğe sahiptir. Romancı, bu yetenekten yararlanarak bütün 'egoist' susuzluğunu giderebilir; bu eylemini gerçekleştirirken onu tanımak, o kadar kolay değildir. Buna karşılık (Ben) anlatıcı, hayli beceriksizdir bu konuda. O, gerisinde anlamlı izler bırakır ve bıraktığı her iz, aslını hatırlatır. Bu durum, "otobiyografik" tarzda kaleme alın mış romanlarda daha belirgin olarak kendini gösterir.

Buna karşılık, (Ben) anlatıcıyı tercih eden ve olaylara onun bakış açısından bakmayı deneyen yazarların kaleme aldığı romanlarda nispeten farklı bir durum ortaya çıkmaktadır. Bu tip romanları kaleme alan bazı romancılar, anlatı dünyasında yer alan (Ben) anlatıcıyı, kendi serüvenini anlatmak için değil, olaylara farklı açıdan bakmak için devreye sokmak istemişlerdir. Yani buradaki sorun, bakış açısı sorunudur; anlatma kaygısıdır.

Buna karşılık "otobiyografik" tarzda, mutlak anlamda özdeşleşme vardır. Gerçi o da, en nihayet bir anlatma sorunudur, ama bu sorun, yazarın gerçek

hayattaki portresini hatırlatan izlerle anlamını bulmaktadır.[7] Sonuç olarak şunu kabul etmek gerekir ki, romancıların (Ben) anlatıcıya yeterince rağbet göstermemeleri, biraz da, psikolojik nedenlere dayanmaktadır. Buna karşılık asıl nedeni, (Ben) anlatıcının konumunda aramak gerekir:

Yukarıda belirttiğimiz gibi, (Ben) anlatıcı, hem "anlatan", hem de "anlatılan" olması itibariyle romancıyı sıkıntıya sokmakta, dolayısiyle "anlatıcı" ile "anlatan" arasında makul düzeyde tutulması gereken uzaklığı (ironical distance=kinayeli mesafeyi) kurmak, düzenlemek pek kolay olmamaktadır. Bu durumda, (Ben) anlatıcı ve onun kişiliğinde gerçekleşen anlatım biçimi, romancının ifade etme özgürlüğünü kısıtlamakta, W. C. Booth'un ifadesiyle, "aşırı sınırlamayı" (unduly limiting) beraberinde getirmektedir. "Eğer" diyor Booth, "birinci tekil kişi konumunda bulunan 'Ben', romanda her şeyi görüp anlatabilecek bir donanıma sahip değilse, yazar, ihtimal kanunlarını zorlamak durumunda kalabilir" (1967: s. 150).

Hemen belirtmek gerekir ki, sözkonusu anlatıcının, "her şeyi görüp anlatabilecek bir donanıma" sahip olması, anlatımın ideal düzeyde gerçekleşmesi anlamına gelmez. Zira bu tarz romanlarda anlatıcının konum ve işlevi, anlatımın ideal düzeyde gerçekleşmesine engeldir: O, belki her şeyi bilir ve herkesi görüp anlatabilir; fakat kendisini asla... Anlatı sanatı bakımından bir 'zaaf', bir kusur olarak görülen bu sorunun çözülmesi, dolayısiyle "anlatıcı" konumunda bulunan figürün de, okuyucu tarafından daha iyi tanınıp bilinmesi gerekir.

Peki bu durumda ne yapılacaktır?

Yapılacak iş, (Ben) anlatıcının konumuna gölge düşürmeden birtakım yan uygulamalara gitmektir. Bunun için: a) "Ben" anlatıcıyı donanımlı kılmak. Sözgelimi, görme ve sezme gücü güçlendirilmiş bir anlatıcının, çevreyi ve eşyayı anlatırken kendi mizaç ve kültüründen birtakım işaretler göndermesi gibi. *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda P. Safa, bu uygulamanın çok güzel örneklerini verir. Romanda hem 'anlatan', hem de 'anlatılan' konumunda bulunan çocuk, çevreyi tanımlar, tasvir ederken, kendi psikolojisinden gıdasını alan kelimelerle konuşur. Tanımlanan, sanki çevre değil, çocuğun kendisidir!.. Romandan aktaracağımız şu bölüm, vurgulu kelimeleri de dikkate aldığımızda, ilginç bir tablo teşkil etmektedir:

> "Kenar mahalleler. Birbirine ufunetli **adaleler** gibi geçmiş, yaslanmış tahta evler. Her yağmurda, her küçük fırtınada **sancılanan** ve biraz daha **eğrilip büğrülen** bu evlerin önünden her geçişimde, çoğunun ayrı ayrı mâcerâlarını takip ederim. Kiminin

> kaplamaları biraz daha kararmıştır, kiminin şahnişini biraz daha yumrulmuştur, kimi biraz daha **öne doğru eğilmiş, kimi biraz daha çömelmiştir; ve hepsi hastadır,** onları seviyorum; çünkü **onlarda kendimi buluyorum;** ve hepsi iki üç senede bir **ameliyat olmadıkça yaşıyamazlar,** onları çok seviyorum: Ve hepsi, rüzgârlarda **sancılandıkça** ne kadar **inilderler** ve içlerinde ne aziz şeyler saklarlar, onları çok... çok seviyorum" (1963: s.17).

b) Bir diğer uygulama da, anlatı sisteminde, (Ben) anlatıcının sorumluluğunu paylaşıp yükünü hafifletecek bir veya birkaç "gözlemci kahraman"a yer vermektir. Herhangi bir vesileyle (Ben) anlatıcının yakınında yer alan "gözlemci kahraman", görevini iki şekilde yerine getirir: Anlatıcı hakkında ya doğrudan bilgi verir ya da anlatıcının kendi kendisini tanıtmasına aracı olur. Her iki halde de onun anlatıcıyı yakından tanıması, onun hakkında geniş bir bilgiye sahip olması gerekir. Bu yön, onun aracılığıyla (uyarma ve tanıtma yoluyla) verdiği bilgilere inanmamızı sağlayacaktır. *Kumral Ada- Mavi Tuna* (1997) romanında B. Uzuner, bu imkândan en geniş plânda yararlanmaya çalışır. Romanın asıl kahramanı -aynı zamanda anlatıcısı konumunda bulunan- Tuna'yı tanıtırken, çağdaş anlatım tekniklerinin yanısıra "gözlemci kahraman" konumunda bulunan figürlerden de yararlanır. Bu uygulamayla okuyucu, Tuna'yı, hem kendisinin -birtakım uyarmalar sonucunda- verdiği bilgilerle, hem de diğer "gözlemci kahraman" rolündeki figürlerin katkısıyla daha yakından ve daha geniş plânda tanımış olur. Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*(1994) romanında da benzer uygulamayla karşılaşırız. Romanda (Ben) anlatıcı konumunda bulunan ve yapısı itibariyle içe dönük bir tip olan Osman'ın tanıtılması için "gözlemci kahraman" konumunda bulunan figürlerden yararlanılır. Bu rolle romana sokulan bazı figürlerin verdikleri veya verilmesine vesile oldukları bilgilerle, Osman'ı tanıma imkânı buluruz.

c) Bu tarzdan yararlanmak isteyen bir yazarın deneyebileceği bir imkân da, mektup ve anı yönteminden yararlanmaktır. Bu yöntemler, kişinin bireysel dünyasına ulaşmaya hayli elverişli olduğundan, romancılar, (Ben) anlatıcı etrafında kurgulanan anlatımın darlığını -bir anlamda yetersizliğini- aşmak için, arada mektup ve anı metinlerine yer verirler. Roman genelinde zaman zaman yer verilen anı parçalarıyla, anlatıcının, hayatıyla kültürel formasyonunu, arzu, özlem ve amaçlarını öğrenmiş oluruz. Karşılıklı 'teati edilen' mektuplarla da, aynı yönde ipuçları elde ederiz. Bütün bu uygulamalarla, yöntemin kusur ve kısıtlılığı nispeten giderilmiş olur.

II
Bakış Açısı

"Görülen şey, inşa edilen şeydir."
J. Ellul

Sanat, yorumun yanısıra, biraz da "perspektif" meselesidir. Eşya, hangi sanat dalında olursa olsun, sanatçının bulunduğu konuma göre anlam ve işlev kazanır. Ne var ki, "eşya" doğal niteliğiyle bir "malzeme"den öte gitmez. Ona şekil, renk ve ruh veren "perspektif" hadisesidir: Sanatçının "eşya" karşısındaki konumu, eşyaya bakış tarzı, nihayet eşyayı yorumlayış ve sunuş biçimi, sanat olayını doğurur. Sanat, bu anlamda, "özne" (sanatçı) ile "nesne" arasındaki ilişkinin (uzaklık ve yakınlığın, hatta iletişimin) estetik bir duyarlılıkla sunulması demektir. Bu sunuşta, daha doğrusu sunuşun başarılı olup olmayışında, "perspektif"in rolü, hayli önemlidir. Bu bağlamda Lukacs'tan aktaracağımız şu satırlar, dikkate değer ipuçları taşımaktadır:

> "...herhangi bir sanat eserinde perspektifin çok büyük önemi vardır. Perspektif sanat eserinin yönünü ve özünü belirler: Anlatımın değişik düşünce dizilerini sıraya kor; sanatçının önemliyle önemsiz, can alıcı ile geçici öğeler arasında bir seçim yapmasını sağlar" (1975: s. 37).

Genellikle plâstik sanatlar alanında kullanılan "perspektif" kavramının, roman sanatındaki karşılığı olarak "bakış açısı" (point of view) ibaresi kullanılabilir. Kullanılabilir diyoruz; çünkü, plâstik sanatlarda kabul gören "perspektif" konusuyla roman sanatındaki "bakış açısı" konusu yüzdeyüz örtüşmez: Plâstik sanatlarda çerçevenin dışında ve salt 'teknik' bir sorun olarak kalan "perspektif" konusu, roman sanatında, 'teknik' sorun olmanın yanısıra, romanın kaderini, dıştan ve içten (yani hem yazara, hem de seçilen figürün konumuna göre) etkileyen bir olgudur. Ressam veya heykeltraş, bir duruşun ve bakışın adamı olarak karşımıza çıkar ve eserini, bu konumuna göre

biçimlendirir. Buna karşılık romancı, bu imkâna ilâve olarak, eserin genel yapısında yer alan figürlerin bakış açılarından da yararlanır. Romanın, diğer sanat dallarına kıyasla hayata daha yakın ve hayatı yansıtma konusunda iddialı olmasını, burada aramak gerekir. Bu nedenle "bakış açısı" sorunu, anlatıma dayalı sanatlarda önemli bir ağırlığa ve işleve sahiptir.

Peki nedir 'bakış açısı' ve nasıl uygulanır?

Şimdi bu konuya eğilecek ve "bakış açısı" konusunu, bilgilendirme ve örnekleme düzeylerinde anlatmaya, açıklamaya ve tartışmaya çalışacağız:

Özellikle modern romanda önemli bir işleve sahip olan "bakış açısı", en kısa tanımla olay, çevre ve kişilere bakılan "optik açı"dır (N. Aytür, A.g.e., s. 38). Bu ifadeyi biraz daha açmak gerekirse, şu tanımı kabul etmek yerinde olacaktır:

> "Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde, vak'a zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir" (Aktaş, A.g.e., s.84).

Bakış açısı sorunu, modern romanın kendi kimliğini bulmaya başladığı evrede, ciddi bir sorun olarak gündeme gelir. Konunun önemine ilk defa dikkat çeken, İngiliz eleştirmen Percy Lubbock olacaktır[8]:

> "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 sürerek, bu konuda özen göstermeyen romancının, ele aldığı konunun anlamını tam olarak ortaya çıkaramayacağını söyler. Beceriksizce kullanılan ve gereksiz yere değişen bakış açısının romanda gerçeklik duygusunu bozduğuna inanan Lubbock, yazarın romanına başlamadan kullanacağı bakış açısını seçmesi ve buna bağlı kalması gerektiğini belirtir" (Ü. Aytür, A.g.e., s.18).

P. Lubbock'un "bakış açısı" konusundaki sözkonusu vurgusunu, sanatına saygılı her romancı dikkate almak 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 sahip olmasında, seçilen ve uygulanan bakış açısının önemi büyüktür.

Bakış açısı, sadece romancıyı ilgilendiren bir konu da değildir. Herhangi bir romanı değerlendirmek isteyen bir eleştirmenin de bu konuda duyarlı olması gerekir. Bakış açısının yön ve niteliğini belirleyen bir eleştirmen, romanın değerler sistemine ve bu sistemi somutlaştıran yapıya yaklaşımı daha kolay ve daha güvenli olacaktır kuşkusuz. Çünkü bakış açısı, bir anlamda eleştirmeni "büyük hedeflere götüren bir araçtır" (Stevick, A.g.e., s. 84).

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 sorunudur. 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. Bu nedenledir ki, bir romancı, romanına başlamadan önce, şu soruların karşılığını mutlaka bulmalıdır:

1. Romancı, hikâyesini kime anlattıracak ve olayları kimin gözüyle görüp yansıtacaktır?
2. Seçilen kişi nasıl bir duyarlılıkla hareket edecektir ve 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 "ilahi" karakterli mi olacak, yoksa "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 temel esprisini teşkil eden 'anlatma' olayını gerçekleştirmek için, modern romanın gelişimine paralel olarak gündeme gelen bakış açılarından birini tercih etmek durumundadır. Bu tercih, doğal olarak, sıradan bir tercih değildir. Olayların kapsamı, anlatı sisteminde yer alan kişilerin işlevleri, dil ve üslup, nihayet verilecek mesajla ilgili olan bir tercihtir bu. Romancı; konu, kişi, çevre ve eşyayı hakkıyla anlatmak, tanıtmak için uygun bir bakış açısını seçer ve anlatımı, seçilen bu bakış açısının konum ve işlevine göre biçimlendirir. Şimdi bu bakış açılarının neler olduğunu ve nasıl kullanıldığını anlatmaya çalışacağız:

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 karakteri itibariyle 'her şeyi bilme' esasına dayanan bu bakış açısı, yazara geniş imkânlar sunmaktadır. Böyle bir imkânla donatılmış (techiz edilmiş) anlatıcı figür, adeta 'Tanrı gibi', her şeyi bilir, görür, sezer; geçmişten ve gelecekten haberler verir. Kelimenin tam anlamıyla o, her şeyin üstünde ve her şeye hakimdir. Böyle bir güç ve yetenekle donatılmış anlatıcı (the omniscient narrator), aslında gerçek dünyaya ait olan yazara, yarattığı kurmaca(gerçeksi) dünyada yer alan kahramanlarının duygu ve düşüncelerini sunma/anlatma yönünde geniş imkânlar sağlar. O, Tanrısal konumu (olympian position) itibariyle hem anlatı dünyasındaki karakterleri, hem de anlatının dışında kalan okuyucuyu yönlendirebilir. İsterse kahramanların zihinlerine, iç dünyalarına girer, gizli kalmış duygu ve düşünceleri dışa vurabilir. Hatta olayları hızlandırıp yavaşlatabilir. Bütün bu yetenek ve yönlendirmeler, onun doğal yapısının gereğidir kuşkusuz. Bir romancı, isterse, onun söz konusu gücünden en geniş ölçüde yararlanabilir. Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* romanına egemen olan bu bakış açısının tipik örneği, romanın baş kişisi konumunda bulunan *Çolak Salih*'in, savaşta kaybedilen kolu üzerine yapılan şu yorumla başarılı bir şekilde verilir:

> "... Tren puflaya puflaya kuzeye doğru uzayan ve sonu gelmeyeceğe benzeyen yoluna koyulmuştu. Salih yavaş yavaş eriyen ve bir defa daha göremeyecek olduğu bu yüzlere öyle kımıldamadan bakarken o büyük, o yürekler paralayıcı bozgun için dikilmiş bir heykelden başka bir şeye benzemiyordu.
>
> El sallamak, 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" (1989: s. 13).

Tarık Buğra, söz konusu "Tanrısal bakış açısı"nı, sadece burada değil, roman genelinde ustalıkla uygular: Olaylar, kimi zaman yakından, kimi zaman uzaktan sunulur; kahramanların iç dünyalarında geçen duygu ve düşünceler, okuyucuyu ikna edecek 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* örneği romanlar için idealdir. Zira bu kabil romanlar 'panoramik' özellik taşırlar. Bu tür romanlar, soluklu anlatımla şekillenirler ve zaman, mekân, şahıs kadrosu itibariyle hacimlidirler. Dolayısiyle bu hacmin 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.

b) Gözlemci Figürün Bakış Açısı

Tanrısal bakış açısı'na sahip olan anlatıcının, sınırsız gücüne karşılık gözlemci anlatıcının bakış açısı daha 'mevziî' bir özellik taşır: O, bütün benliğiyle anlatı sisteminin (kurmaca yapının) içinde yer alır. Yazar, onu bilinçli bir tercihle bu sistemin içine yerleştirir ve sistemin unsurlarını (figürleri, zamanı, olay ve mekânı), onun bakış açısından sunar. Bu sunuşta, onun gözlemci yeteneği ön plâna çıkarılmalıdır; yani olaylar ve nesneler, onun gözlemci yeteneğine ve kültür düzeyine göre aktarılmalıdır. Anlatmada objektifliği yakalamanın bir yoludur bu.

Gözlemci figür, anlatı sisteminde ağırlıklı bir şahsiyetle yer almaz; en azından almamalıdır. O, genelde olayların akışını etkilemek için değil, olanları gözlemek için vardır. Okuyucunun, anlatılanları daha iyi anlamasına yardımcı olur. Tanrısal anlatıcının imkânları kadar olmasa bile, onun sahip olduğu imkânlar da az değildir. Anlatıya dinamizm kazandırmak için kendi kişisel becerilerinin yanısıra diğer kaynaklardan da yararlanabilir. Sözgelimi olayları daha iyi açıklamak/yorumlamak için diğer figürleri konuşturabilir, bilgi ve belgelerden yararlanabilir. 1. Tekil kişinin bakış açısından sunulan romanlarda, bu bakış açısının yapısından kaynaklanan mahzurları gidermek isteyen romancılar, gözlemci figürü devreye sokarlar ve onun etki ve katkılarıyla,

anlatımı tek kişinin tekelinden, az da olsa, kurtarmış olurlar. Peyami Safa, bu figürün bakış açısından çoğu romanlarında yararlanan bir romancımızdır. Sözgelimi *Cânân* romanında yer alan Selim, böyle bir konuma ve bakış açısına sahip bir karakterdir. O, yakınında bulunduğu ve yakından tanıdığı kişiler hakkında bilgiler verir, okuyucunun bu kişileri tanımasına aracı olur. Romanın asıl kahramanlarından Cânân hakkında verilen şu bilgiler, onun gözleminin ürünüdür ve onun bakış açısından sunulmaktadır:

> "-Evvelâ senin bu Cânân'a aşkını anlamıyorum. Bir kadın harikulâde güzel olabilir, fakat sevilmesi için bu mühim bir sebep değildir. Zaten Cânân kim? Üç yaşındayken Adapazarı'ndan 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. Cânân'ı atmamış, satmamış, dövmemiş, kızı gibi yetiştirmiş. Buraya kadar her şey iyi. Sonra iş değişiyor. Cânân, Kâzım Bey isminde bir binbaşıyla evleniyor. Balkan Harbi'nde Edirne'ye gidiyorlar. Rumeli'yi dolaşıyorlar. Sonra tekrar orada senelerce yaşıyorlar. Fakat Cânân binbaşıyla oturmuyor, boşanıp geliyor." (Cânân, 1976: s. 46)

c) Tekil Bakış Açısı

Otobiyografik yöntemin hakim olduğu romanlarda uygulanan bir bakış açısıdır. Bu tür romanlarda "anlatıcı" ile "anlatılan" aynı kişidir. Bu nitelikleri taşıdığı için bu figüre "kahraman-anlatıcı" adı da verilmektedir (Aktaş, A.g.e., s. 100). Anlatı sistemini oluşturan her şey, merkezi karakter (the central character) konumunda bulunan söz konusu kişinin bakış açısından okuyucuya yansır. Böyle bir bakış açısını devreye sokan bir romancı, mutlak bir güce ve görüş açısına sahip olan "Tanrısal bakış açısı"yla donatılmış anlatıcının etkisinden hikâyeyi uzaklaştırır ve yazarın varlığını (romandaki varlığını) hemen tamamıyla ortadan kaldırır.[2] Aslında yazarın romandaki varlığını mutlak anlamda ortadan kaldırmak mümkün değildir. Hangi 'anlatıcı' ve hangi "bakış açısı" kullanılırsa kullanılsın, temelde her şey yazara bağlıdır. Ancak, romandaki anlatıcının 'birey' niteliği kazanması durumunda, bir bağımsızlıktan -fakat gene de görece bir bağımsızlıktan- söz edebiliriz. Otobiyografik nitelik taşıyan romanlarda "anlatıcı" gerçek dünyadaki yazardan uzakta ve kendi kendine yeten bir kişilik arz eder. Onun, roman genelinde kullandığı "ben anlatım" biçimi, teknik yapılanmanın yanında ona 'birey' olma niteliği, dolayısiyle bağımsızlık da kazandırmaktadır. 18. Yüzyıldan itibaren gederek rağbet gören söz konusu 'bakış açısı'yla yazılmış örneklerden biri D. Defoe'nin *Robenson Cruzoe*

romanıdır. Bizim edebiyatımızda bu tarzın en başarılı örneği ise Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'dır. Peyami Safa bu romanında, söz konusu bakış açısını başarılı bir şekilde uygular.[10]

Tekil bakış açısı, doğal olarak sadece "otobiyografik" nitelik taşıyan romanlarda uygulanan bir yöntem değildir. Genel anlamda "ben-anlatım" yöntemiyle kaleme alınan romanlar için geçerli olan bir bakış açısıdır bu. Sözgelimi Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*(1994) romanı "otobiyografik" yönü zayıf düşen bir romandır; ancak tekil bakış açısı uygulanmıştır. Olay, çevre ve kişiler, renkli bir kişilik taşıyan Osman'ın bakış açısından sunulmuştur.[11] Yine Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* (1998) romanında da, aynı "bakış açısı" farklı figürler devreye sokularak (59 bölümden oluşan romanın her bölümünde değişik kişiler sahneye çıkarılarak) anlatım problemleri çözümlenir. Bazı romanlarda bu "bakış açısı" kısmen uygulanır: Sözgelimi Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı* (1993) adlı romanında söz konusu bakış açısı bazı bölümlerde uygulanır ve bu uygulama ile yazar olaylara çift cepheden bakma imkânını elde eder.

Birinci şahsın bakış açısından roman yazmak göründüğü gibi kolay değildir. Özü gereği 'dar' ve 'sınırlı' imkânlar sunan bir bakış açısıdır bu. Çünkü olayların merkezinde bulunan ve anlatım sorununu üstlenen "ben-an- latıcı" her şeyi görme, bilme, sezme gücüne sahip değildir: O, normal bir insan gibidir; görebildiğini görür, bilgisi kültürel düzeyine göredir, sezme gücü ise sınırlıdır. Sözgelimi "Tanrısal bakış açısı"na sahip olan "anlatıcı" gibi 'olağanüstü' bir kimliğe ve kişiliğe sahip değildir. Bunları dikkate alan bir romancı, söz konusu 'dar' ve 'sınırlı' hali gidermenin yollarını aramak ve bulmak zorundadır. Bu konuda, özellikle modern anlatım teknikleri (bilinç akımı, iç monolog vs. gibi teknikler) romancıların işini nispeten kolaylaştırmaktadır.

Anılan zorluklarının yanısıra söz konusu bakış açısının birtakım avantajlarının olduğu da bilinmelidir. Bu bakış açısından okuyucuya yansıyan değerler (anlatı sistemini oluşturan değerler), "ben-anlatım" biçimiyle sunulduğu için, "O anlatım"a kıyasla daha 'doğal' ve 'sıcak' bir renk, hava taşır. Bu özellik, okuyucuyu etkilemek ve onu romanın dünyasına çekmek için bir avantajdır. Sonra olayların içinde bulunması, romanın diğer figürlerine yakın olması, "ben-anlatıcı"yı daha insanî, dolayısıyla daha inandırıcı kılar. Her hâlükârda "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 bir edebî tür olarak 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 konusu, bu yenilenmenin tipik göstergesidir. Destandan günümüze intikal eden "Tanrısal bakış açısı"nın sunduğu imkânlardan en geniş plânda yararlanan romancılar, zaman içinde, bu bakış açısının yapaylığını ve yetersizliğini görünce, yeni imkânların peşinde koşmuşlar ve yeni bakış açılarını devreye sokmuşlardır. İnsan gerçeğini anlatmanın zorluğu, yeni anlatım yöntemleriyle birlikte, yeni bakış açılarını da gerekli kılmıştır. Psikoloji biliminin 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 mümkün değildir) romancılar, diğer bakış açılarını bir bir devreye sokmuş, insanı çeşitli cephelerden anlatmaya çalışmışlardır. "Çoğul bakış açısı" söz konusu çabanın bir anlamda son aşamasıdır.

Çoğul bakış açısı nedir ve acaba hangi özellikleri taşımaktadır?

Çoğul bakış açısı, modern romanın ivme kazandığı 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. Hikâyedeki ortak yan, "anlatım" noktasında farklılaşır.

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' arasında yer

alır. İkincisinde ise, anlatıcının varlığı en aza indirilir ve olaylar, tıpkı tiyatroda olduğu gibi, 'sahne' tekniğiyle verilir; hazırlanan mizansenlerle kişilerin kendi kendilerini tanıtmalarına imkân hazırlanır. Bu uygulama sonucunda, "geleneksel roman"da anlatıcının "tanrısal" konumu (olympian position), büyük ölçüde "beşerî" konuma indirgenir. Değişen konum, anlatıcının varlığını ve sesini zayıflatırsa da, romanı güçlendirir: Modern romanın insan gerçeğini anlatmada, "geleneksel roman"dan daha başarılı olmasını, biraz da burada, söz konusu değişimde aramak gerekir. Bu değişimde "Çoğul bakış açısı"nın değeri ve önemi, büyük olacaktır kuşkusuz.

Daha önce belirttiğimiz gibi, gerek "Tanrısal bakış açısı"nın, gerek "Tekil bakış açısı"nın birtakım kusurları vardır. Romancılar, bu kusurları büyük ölçüde 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 önemli rolü olmuştur. 20. Yüzyıl başlarından itibaren sosyal bilimlerde elde edilen başarılarla, insanın karmaşık (kompleks) dünyasına ayna tutulmuş, bu dünya nispeten aydınlatılmıştır. Yine fizik biliminde elde edilen bulgularla, "zaman" ve "mekân" kavramları yeniden anlamlandırılmıştır. Bütün bu katkılar, romancı için bir imkân kapısı olmuş ve romancılar, bu imkânlardan en güzel şekilde yararlanmaya çalışmışlardır. Bu bağlamda "Çoğul bakış açısı" anlatı sistemini kurmada, hatta yeniden kurmada önemli rol oynamıştır diyebiliriz. Çünkü asırlardan beri süregelen 'hikâye etme' geleneği, yeni bir boyut kazanmıştır.

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 ve çok boyutluydu. Özellikle insan gerçeği... Dıştaki gerçeğin hakkıyle yansıtılması için romancılar, tek merkezli bilinç yerine, bir çok kahramanın bilincini devreye sokmuşlar ve olayları, çok yönlü olarak yansıtma cihetine gitmişlerdir. Bir romanda bilincinden (ve bakış açısından) yararlanılan kişi, aynı zamanda olayları yansıtan bir ayna özelliği taşır. Roman sanatında bu 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 gerekir. Bakış açılarından yararlanılan kişiler, kendi psiko-sosyal kimliklerine göre konuşurlar. En azından öyle olmalıdırlar. 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 Yazısı* romanlarında söz konusu bakış açısından ustalıkla yararlanılır. Bu romanları değerli ve güzel kılan tarafı, biraz da, söz konusu uygulamanın gücünde aramak gerekir.

Roman, kişisel veya toplumsal bir serüveni anlattığı için tarihe yakın düşer. Olaylara bakarken tarih de, roman da 'açıklama' ve 'yorumlama' yöntemlerinden yararlanır. Ancak ortaya çıkan 'metin' farklı olur: Farkı yaratan, daha doğrusu romanı tarihten ayıran nokta, "bakış açısı" meselesidir kuşkusuz. Roman da, tarih de 'gerçeğe' bakar; ancak tarihçi; 'gerçeğe' bakarken 'objektif' olmak zorundadır. Oysa romancının böyle bir kaygısı yoktur. Bildiğimiz anlamda 'gerçek'(realite), romana taşınırken karakterlerin zihin ve bilinç, hatta ruh süzgecinden geçirilir ve yeni bir renk, yeni bir boyut kazanarak, anlatı gerçeğine dönüşür. Gerçek bu haliyle 'metin' -dil ve üslubun desteğiyle edebî metin-niteliği kazanmış olur.

Roman, mahiyeti icabı, farklı karakterlerin, farklı bakış açılarından yansıyan gerçeklerle biçimlenir. Oysa tarihin böyle bir lüksü yoktur; olamaz da... Zira tarih, *olmuş* vak'alar manzumesidir; kişilerin tercih ve niyetlerine göre değişmez, değiştirilemez. Bu 'değiştirilemez gerçekler' ancak tarih romanlaştırılırken mümkün olabilir. Tarihi romanlaştırmak demek, tarihsel gerçekleri 'estetik' yaşantıya dönüştürmek demektir. Bu dönüşümde bakış açısının inkâr edilmez bir rolü vardır. Zira "bakış açısı", romanı diğer dallardan; tarihten, felsefeden, psikolojiden ayıran temel ölçüttür. Bakış açısı romanın varlık ve varoluş nedenidir.

Büyük romanları büyük yapan, sağlıklı bir biçimde kullanılan bakış açısıdır kuşkusuz. Uygulanan bakış açısının şöyle veya böyle oluşu, o kadar önemli değildir. Önemli olan, bir romancının nasıl bir romanı hedeflediğidir. Seçilen bakış açısı, bu hedefe uygun düşmelidir: Bu, "Tanrısal bakış açısı" da olabilir, "Tekil" veya "Çoğul" bakış açısı da olabilir. Her bir bakış açısından yazılmış değerli romanlar vardır. Bir romancı, isterse, bütün bakış açılarını aynı romanda devreye sokabilir. Modern romanda bunun başarılı örneklerini görüyoruz. Hatta bu durum, modern romanın gereği(hatta vazgeçilmez şartı) olarak

görülmektedir. Çünkü modern roman, gerçeğe farklı açılarlardan bakmaya çalışan, olaylar ve nesneler karşısında 'kesin' ve 'peşin hükümlere' gitmek istemeyen, 'esnek' ve 'sentetik' bir romandır: Klasik romanın belkemiğini oluşturan mantıksal çizgi (yahut süreklilik), modern romanda kırılma ve kaymalarla kendini hissettirir: Modern roman, klasik romanın 'didaktizmi' yerine sıcak ve titreşimli bir 'lirizmi' 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, A.g.e., s. 84). Ayrıca bakış açısı, salt bir biçim sorunu değil, aynı zamanda bir dünya görüşü sorunudur. Bir romancının savunduğu dünya görüşü, nihayetinde tercih ettiği bakış açısıyla da yakından ilgilidir. Çünkü "bir yazarın dünya görüşü, kimi desteklediğinden çok, dünyaya kimin gözüyle baktığına bağlıdır" (Hausser, A.g.e., 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. "Metin", inşa edilmiş 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 bu metin dünyadaki gerçeklikler üzerinde ancak bizim bakışımız aracılığıyla etkili olabilir" (2000: s.45).

III
Vak'a - Olay Örgüsü

Daha önce belirtildiği üzere, roman sanatı, temel karakteri itibariyle bir "anlatıcı" ile "anlatılan"a (hikâye'ye) dayanır. Anlatıcı, romanın vazgeçilmez elemanı olmasına rağmen, bir araç konumundadır: O, bir hikâyeyi anlatmak için vardır... Anlatıcı konusuna daha önce değindiğimiz için, burada, aynı konuları yeniden anlatma cihetine gitmeyeceğiz. Ancak, gerektiğinde anlatıcıyla vak'a, vak'anın sunumu konusuna değinilecektir. Bu bölümün ilerleyen satırlarında sırasıyla hikâye, vak'a ve olay örgüsü konuları tartışılacaktır. İlk elde 'hikâye' konusunu ele alıp değerlendirmeye çalışacağız.

O halde "hikâye" nedir?

Hikâye olandır; "vak'a"nın biçimlendirdiği serüvendir. Vak'a ise, sözlük anlamı itibariyle 'olup geçen şey' demektir. Romancı, kaleme alacağı romanın "epik" yapısını bu 'olup geçen şey'le (hatta 'olması mümkün şeylerle') kurar. Bu durumda vak'a, roman denilen edebî türün vazgeçilmez öğesi olmaktadır. Aslında vak'a, romana değil, hayata ait bir parçadır ve hayatta rastladığımız, ya şadığımız, yaşayabileceğimiz bir şeydir: Romancı sanatın (dar anlamda dilin) sağladığı imkânlarla onu ehlileştirir ve amacı doğrultusunda onu, *yeniden* biçimlendirir. 'Yeniden' diyoruz; çünkü romanın genel dokusu içine çekilen vak'anın (kurmaca yapının içinde yer alan vak'anın), 'edebî' bir boyut kazanması için bir mekâna, zamana ve şahıs kadrosuna ihtiyacı vardır. Bunlar, gerekli fakat yeterli değildir. Asıl olan, anlatımdır; yani dilin devreye sokulmasıdır. Dil, roman söz konusu olunca, bir bilinçlendirme mekanizmasıdır: Vak'aya, "şahıs-mekân-zaman" düzleminde canlılık (hayatiyet) kazandıran dildir. Vak'a, şahıs, zaman ve mekân... Bütün bunlar nihayetinde birer malzemedir; eşyâdır. En azından roman için bu böyledir. Onları konuşturan, onlara kimlik kazandıran dildir. Romanla tarihin vak'a öğesine bakış ve onu anlatış farkını burada aramak

gerekir: Tarih için kuru bir malzeme olan vak'anın, roman içinde canlı ve -kimi zaman- hayata yön veren bir malzeme değeri kazanmasını burada görmeliyiz. Tarihçi, vak'a üzerinde konuşur; romancı vak'ayı konuşturur; ona, yeni bir nitelik ve misyon kazandırarak yapar bunu. Romancı, bu konuda tarihçiye kıyasla epeyi avantaja ve hatta lükse sahiptir: Bir kişinin, kendi ceketiyle didişmesi romancı için bir vak'adır. Tarihçinin böyle bir şeye talip olması düşünülemez. Sonra romancı diliyle de tarihçiden ayrılır: Kinayeli, alaylı, gerçekçi, mecazlı, abartılı... bir üslupla konuşmak, romancı için neredeyse bir vecibe, bir zorunluluk; tarihçi için vak'anın özüne sadık kalmak ve bu vak'ayı doğru bir dil ve ağırbaşlı bir üslupla anlatmak şarttır. Bütün bunlar romancı için bir tercih meselesidir. Romancı, eserinin yapısında yer vermek istediği vak'a parçasını istediği şekilde değerlendirilir. O, doğruları tespit eden bir 'vakanüvis' değil, doğruları güzel bir şekilde anlatmaya, yansıtmaya çalışan bir sanatkârdır.

Vak'a, esas karakteri itibariyle 'taklit' ve 'yansıtma' eylemleriyle biçimlenen anlatıma dayalı türlerin (masal, hikâye, roman gibi türlerin) vazgeçilmez elemanıdır. Vak'asız anlatı sistemi düşünülemez: Çünkü vak'a, anlatı sisteminin ruhudur. Bir anlatı sisteminde vak'a -belki- yok sınırına kadar çekilebilir, fakat yok edilemez. Yeni Roman taraftarlarının aşırı 'tecrit'(soyutlama) ve 'insansızlaştırma' eğilimlerine rağmen, vak'a öğesini ortadan kaldırmak mümkün olmamıştır. Onların yapmak istediği, vak'ayı kaba hatlarından soyutlamaktan öte gitmemiştir. Tasvir, beşerî bir uygulamadır. Yeni Roman akımı bu uygulamayı ön plâna çıkarmakla 'vak'asız roman' yazma anlayışını yeğlemiştir. Başarılı olmuş mudur? Romanın bugünkü durumunu (postmodern tutumla eğlence ve fanteziyi öne çıkaran bugünkü eğilimi) hesaba kattığımızda, söz konusu soruya cevap aramak, beyhude bir gayret olacaktır. Meseleye şöyle bakmak gerekir: Modern roman (doğal olarak genel anlamda kullanıyoruz bu tabiri), geleneksel romandan devraldığı vak'ayı ortadan kaldırmamış, ona bakma ve ondan yararlanma yolunda yeni bir anlayış getirmiştir. Bu anlayış sonucunda, 'entrika' öğesi geri plâna itilmiş, 'dramatik öz' ön plâna çıkarılmıştır: Yani roman, insani olanı anlatmada -kim ne derse desin!- daha güçlü kılınmış; kabalık ve kolaylığın pençesinden kurtarılmıştır. Roman, bugün beşerî sıcaklığı yansıtmada daha başarılıysa, kanaatimizce öyledir, bunun sırrını söz konusu değişimde aramak gerekir. Artık vak'a öğesi, bugün gerektiği yerde ve gerektiği ölçüde kullanılmaktadır.

Vak'a, romanın hayata dönük yüzü, romanın vitrinidir. Vak'a uydurulmaz, hayattan ödünç alınır. Ödünç alınmasına rağmen, bir romanın cazibe merkezi onun etrafında kurulur. Zaman, mekân, kişi... gibi öğeler onun için vardırlar; vak'ayı canlı, gerçeksi kılan bu öğelerdir. Hiç kimse, bir romanı, bir kişinin salt hayatını öğrenmek için okumaz; böyle bir beklenti içinde bulunanların roman yerine biyografik kitaplar okumaları daha uygun düşer. Sonra herhangi bir mekânın güzelliğine tanık olmak veya zamanın seyrini idrak etmek için romana başvurmak akıl kârı olamaz. Romanın bu tür ihtiyaçlara cevap vermediğini söylemek istemiyoruz. Ancak, bir romanda parça güzelliğinden çok, bütünsel güzellik önemlidir. Roman okurken, varlığını ve esintisini hissettiğimiz güzellik burada, bütünsellikte yatmaktadır. Romanı bitirip iki avucumuz arasına aldığımızda yaşadığımız tatlı muhasebe, genellikle bu noktada yoğunlaşır: Hatırımızda kalan nedir? Romanın hayatı çağrıştıran yönüdür; bir kelimeyle vak'adır... Bunu bir örnekle, Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* romanının birinci bölümüyle açıklamaya çalışalım:

Fatih-Harbiye romanının ilk bölümü, 9 ara-bölümle şekillenmektedir. Her ara-bölüm, doğal olarak, bağımsız ve anlamlı bir yapı oluşturmaktadır. Hatta her ara-bölüm, bir veya birkaç vak'a parçacığıyla şekillenmektedir. Bunlar, adeta tespih taneleri gibidir. Dizinin getirdiği bir bütünlük vardır. Ara-bölümlerin bir mantık ve amaç doğrultusunda peşpeşe sıralanmasıyla romanın nabız atışlarını hissetmeye başlarız. Ancak söz konusu vak'a parçacıkları, 1. bölümü şekillendiren iki asıl vak'anın billurlaşmasıyla vardırlar. Bu vak'alar, Neriman ile Şinasi arasında cereyan etmiştir. Bu nedenle roman, gergin bir atmosferle başlar. Darülelhan (konservatuvar)dan çıkan Neriman, uzatmalı sözlüsü Şinasi'den uzak durmakta ve hatta ondan her adımda uzaklaşmak istemektedir. İlerleyen satırlarda onun niçin böyle davranış sergilediği ortaya çıkar: O, Beyoğlu'nda kendisini bekleyen flörtü Macit'le buluşmak istemektedir. Bu duyguyla Neriman, ilk gelen tramvaya atlar ve Beyoğlu'na gider (1. vak'a parçası). Orada, Macit'le buluşan ve gece yarısına kadar eğlenen Neriman, hayli geç bir vakitte eve döner. Evde, babası (Faiz Bey), içinde hiddeti de saklayan bir kuşkuyla onu beklemektedir. Dönüşünde babasıyla merdivende karşılaşan Neriman, onun anlamlı bakışlarını karşılıksız bırakarak odasına geçer ve uyur (2. vak'a). Bölümü şekillendiren diğer konular, sözgelimi Şinasi'nin bireysel yapısını ve Neriman'a dönük düşüncelerini yansıtan iç çözümlemelerle, Faiz Bey'in kültürel kimliğini, evin durumunu yansıtan satırlar, birer ayrıntıdan ibarettir. Aslolan söz konusu

iki vak'a parçasını somutlaştırmak, kristalize etmektir. Kurgu, edebî yapılanma bu yönde gerçekleşir. Romanın hemen başlarında cereyan eden iki vak'a parçası, roman sanatının sağladığı imkândan yararlanılarak ustalıkla okuyucunun zihnine yerleştirilir. Sonraki bölümlerde peşpeşe dizilen vak'a parçalarıyla birlikte romanın 'anlatı sistemi' doğar. Bu sistem, hemen her romanda farklı bir anlayış ve yaklaşımla kotarılır. Bazı romanlarda vak'a parçasıyla karşılaşmak için biraz sabırlı olmak gerekir. Tanpınar'ın *Huzur* romanıyla Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* romanı, bu konuda ilk akla gelen örneklerdir. Bunlar, vak'ayı ertelemiş romanlardır adeta (fakat her şeye rağmen 'vakasız roman' değildirler). Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı* romanını da aynı çerçevede düşünmek gerekir. Buna karşılık Buket Uzuner'in *Kumral Ada- Mavi Tuna* romanının kahramanı Tuna (talihsiz Tuna!) adım başında 'vukuatla' karşılaşan bir kişi gibidir (vak'a zenginliğinin bu romana kazandırdığı canlılık dikkate ve incelemeye değer).

Biraz önce, hemen her romanda farklı bir vak'a yapılanmasıyla karşılaştığımızı belirtmiştik. Ancak bu farklılık görecedir ve roman sanatı, belli vak'a grupları etrafında dönmekte, şekillenmektedir. Bunları şöyle sınıflandırmak mümkündür:

> "Metin halkalarının birbirine bağlanışını ve onlardan meydana gelen metinlerde vak'anın arzettiği hususiyetleri dikkate alarak anlatma esasına bağlı edebî nevilerde karşılaştığımız vak'aları, şöyle gruplandırmak mümkün:
>
> 1. Vak'a, tek bir zincir halinde nakledilir: Bu gruba girenler, daha ziyade, Sergüzeşt romanı cinsinden eserlerdir.
>
> 2. Eserin vak'ası, iki veya daha fazla vaka zincirinden meydana gelir. Bunlar bazı noktalarda kesişirler. Bir hadise belirli bir noktaya kadar nakledilir, sonra bir diğerine geçilir. Bu geçişler umumiyetle vak'a zincirlerinin kesiştiği noktalardır. Söz konusu kesişme noktaları her iki veya daha fazla vak'a zincirinde ortak bir yer, şahıs, tema olabilir. Masallarda bu husus açıkça belirtilir.
>
> .....
>
> Handan romanında da, eserin kadın kahramanı Handan ile Refik Cemal'in çevrelerinde ayrı ayrı iki vak'a zincirinden söz etmek mümkündür.
>
> .....
>
> 3. Bir vak'a, bir başka vak'a içine yerleştirilerek sunulur. Bu durumda ilk vak'a ikinciye çerçeve vazifesi görür. Böyle eserlerde vak'a zinciri yerine iç içe geçmiş vak'alardan söz etmek yerinde olur. Halit Ziya'nın "Bir Şi'r-i Hayâl" adlı hikâyesi bu tarzda örnek olacak cinstendir. Şüphesiz bu tarzın en güzel örneği Binbir Gece Masalları'dır" (Aktaş, A.g.e., s. 76-77).

Vak'a, bazı romanlarda 'ilgilenmeye değmez' gibi gürünse de, vardır ve her zaman da varolacaktır. Olacaktır, çünkü, romanın mantıksal yanını oluşturan "olay örgüsü" vak'anın beslediği, yönlendirdiği bir yapıdır. Roman türü, kuruluşu itibariyle her biri, bir vak'a parçası etrafında anlamlı birtakım "metin halkaları"ndan meydana gelmektedir (Aktaş, A.g.e., s. 49). Her "metin halkası", romanın genel yapısında yer alan şahıs, zaman, mekân... gibi elemanları içinde barındırır: Belirli bir mantık dahilinde peşpeşe gelen "metin halkaları"yla roman, bir bütünlük, tamlık kazanmış olur. Olay örgüsü, bu bütünlüğün "metin halkaları" düzeyinde idrak edilmesidir. Vak'a, nabız atışlarıysa, "olay örgüsü" bir romanın sesidir: Hem de anlamlı renkler taşıyan, romancı tarafından bile/isteye kurgulanmış sesidir... Bizi, roman okurken, romancıdan çok romana yakın ve âşina kılan bu sestir.

Metin halkaları, eserin genel yapısında nasıl bağımsız bir karakter taşırsa, 'olay örgüsü' de kendi bütünlüğüyle bağımsız yapıyı oluşturur. Olay örgüsü, kapsam ve işlevi itibariyle romana, "metin halkaları"nın üstünde bir 'biçim' kazandırır. Bir romanın estetik ağırlığı -veya değeri- büyük ölçüde 'biçim'e dayanır, biçim de nihayet "olay örgüsü"nden doğar (Forster, A.g.e., s.136).

Çağdaş İngiliz romancılarından ve aynı zamanda roman sanatı üzerinde kafa yormuş olan Forster, olay örgüsünü şöyle tanımlamaktadır:

> "Olay örgüsünün tanımını yapalım: Hikâyeyi 'olayların kronolojik olarak anlatılması' diye tanımlamıştık. Olay örgüsü ise, olayların sebep-sonuç ilişkisine göre anlatılmasıdır. 'Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü' dersek, bu hikâye olur. 'Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü' dersek, olay örgüsü olur. Zaman dilimi bozulmuş değildir; ancak sebep-sonuç ilişkisinin iyice gölgesinde kalmıştır" (A.g.e., s. 87).

Olay örgüsü, anlatının özel olarak, özenle ve belirli bir amaca göre biçimlendirilmesidir. Bu biçimlendirme nasıl olacaktır? Doğal olarak roman sanatının kendi mantığı ve kurgusu doğrultusunda. Roman, bu yönüyle hayattan ayrılır ve kendi özgünlüğüne kavuşur.

Şöyle ki:

> "Hayatta olaylar peşpeşe sıra ile dizilir, roman ise olayları, hayattaki sırayı izleyerek anlatmaz; onları kendine özgü düzenler. Kâh özetleyerek kısaltır, kâh olduğu gibi verir, kâh sıralarını değiştirir vb. Bu ham madde romanda olay örgüsüne dönüşürken, sanatın gereklerine göre, hayatta rastladığımız yapay bir biçimde düzenler. Bundan ötürü, alışılmışlığı kıran, özellikle olay örgüsüdür. Şiirde dil nasıl kendi özel

düzenlenişi ile kendi kendini sergiliyorsa, roman da olay örgüsü ile kendi vücuda gelişini, kendi kuruluşunu anlatır" (Moran, 1981: s. 173).

Olay örgüsü, romanın bünyesini oluşturan ve bu bünyenin en küçük öğesi olan 'motif'ten 'kişi'ye kadar bütün elemanlarını içine alan bir yapıdır ("... the plot of novel is structure of structures", Wellek, 1978: s. 217). Bir romanın edebî bakımdan güçlü olması, büyük ölçüde bu "yapı"nın sağlam temeller üzerine oturtulmasına bağlıdır. Çünkü okuyucu ile eser arasındaki diyalog -veya iletişim- sonucunda doğan estetik heyecan, söz konusu 'yapı'nın ürünüdür. Bu 'yapı'da kendini gösterecek herhangi bir kusur veya karışıklık, okuyucunun eserden yeterince haz almasını engelleyecektir. Sonuç olarak bir romanın, okuyucuda 'derli toplu' bir güzellik duygusu uyandırıp uyandırmayışı, hemen tamamiyle "olay örgüsü"nün kuruluş mantığına bağlıdır. Çünkü okuyucudaki güzellik duygusuyla birlikte heyecan ve gerilimi(tension) yaratan/yönlendiren taraf, olay örgüsüdür. Bunlar olay örgüsünün, bir anlamda, dışa dönük etki ve işlevleri. Bir de, olay örgüsünün romana (içe=esere) dönük işlevi vardır ki, o da, romanın bir edebî tür olarak kendini göstermesine yardımcı olmasıdır.

Roman, mâhiyeti itibariyle, hikâye veya hikâyeler anlatır. Hikâye, yalın bir tanımla "olayların zaman sırasına göre" dizilip anlatılmasıdır. Buna karşılık "olay örgüsü" bu diziliş sonucunda doğan yeni bir şemadır. Hikâye parça ise, olay örgüsü bütündür. Bir romanın kendi içindeki gelişimini, kişilerin konumunu, mekânın nitelik ve işlevini, zamanın mâhiyetini, nihayet güçlü ve güzel bir romanda varlığını gizliden gizliye hissettiren ritmi, bu ritmi hazırlayan nedenleri belirleyip açıklamak için olay örgüsüne bakmak gerekir. Çünkü olay örgüsü, yazarın, eserini hangi beklentiyle, ne yönde ve nasıl biçimlendirdiğini gösteren nihai bir 'sistem'dir. Bu nedenledir ki, olay örgüsünün, romanın mantıksal temelini oluşturması doğaldır (Forster, A.g.e., s. 95).

Yukarıda, olay örgüsü için 'şema' kelimesini kullanmıştık. Bu şema, hemen her romancıya, onun estetik anlayışına, dünya görüşüne, nihayet felsefesine göre değişik düzeylerde karşılığını bulmaktadır. Eleştirmenler, söz konusu şemaya, somut bir görünüm kazandırmak için geometrik terimlerden yararlanmışlardır:

"Olay örgüsünün değişik biçimlerdeki düzenlenişini tanımlamak için çoğunlukla geometrik terimler kullanılmıştır; düz bir çizgi, paralel çizgi, çember, yükselen ve düşen aksiyonu gösteren üçgen biçimindeki olay örgüleri; zamanda geri dönüşleri belirten ilmikli çizgi biçimindeki olay örgüsü; kapalı ve açık biten olay örgüleri gibi" (N. Aytür, A.g.e., s.30).

Bir romancı, olay örgüsünü sağlıklı ve sağlam bir diziliş içinde sunmalıdır. Bu dizilişin beklenen düzeyde gerçekleşmemesi, romanın aleyhine sonuçlar doğurur ve -Tomaşevski'nin tespitiyle- roman bir "olaylar tutanağına" dönüşebilir (1982), ki bu da, bir roman için kusurdur. Kusurdur; çünkü olay örgüsü, esas mahiyeti itibariyle olayları anlatmak değil, "gerçek bir öykü oluşturmak için" olayları belirli bir amaç doğrultusunda, belirli bir düzene sokmaktır" (Culler: 1999). Romancı bu amacını gerçekleştirirken, hayatın kronolojik disiplinine uymak, dolayısıyla olayları hayattaki akışıyla yansıtmak zorunda değildir. Esasen bu mümkün olamaz. Çünkü romanın mantığıyla hayatın mantığı, bir noktadan sonra birbirinden ayrılır. Aslında romanı 'roman' yapan, biraz da bu ayrılık, farklılıktır. Romancı, hayata 'tasarruf' ederek romanını yazar. Yazarken de 'eklektik' (seçmeci) bir anlayışla hareket eder; olayları, kimi zaman ayrıntılı olarak, kimi zaman özetleyerek, kimi zaman da ileri-geri giderek, hatta bazı olayları 'es geçerek' anlatabilir. Önemli olan, olayları bütünüyle anlatmak, yansıtmak değil, anlatılan olayları belirli bir disiplin ve bütünsellik içinde sunabilmektir. Romanda 'bütünlük duygusu', bir roman cının okuyucusuna verebileceği en büyük, en güzel armağandır ve bu armağanı vermek, pek az romancıya nasip olmaktadır. Bütünsellik, romanın organizmasını oluşturan elemanların uyumlu beraberliğinden doğar. Nihayet bütünselliğin doğmasında rol oynayan en etkili eleman ise, kuşkusuz olay örgüsüdür. Olay örgüsü, daha önce ifade ettiğimiz gibi, romanın sesidir; bu ses, kimi zaman fısıltı, kimi zaman çığlık halinde bize yansır ve bu ses, roman boyunca devam eder: Bir romanın yaşaması için gerekli olan da budur zaten...

IV
Kişiler

Roman, birtakım elemanlardan örülmüş bir sistemdir. Bu sistemin oluşmasında, vaka, dil, kişi ve teknik olmak üzere dört ortam önemli rol oynar. Romanın bilinen estetik dünyası kurulurken, vak'aya, kişi veya kişilerle canlılık kazandırılır ve bu canlılık, dil ve anlatım teknikleriyle dışa yansıtılır, hissettirilir. Sonuçta, aslının benzeri olan bir dünya, literatürdeki adıyla "kurmaca" bir dünya elde edilir. Romancının muhayyile gücü ve yazma yeteneğiyle aslına benzer yaratılan bu dünyada *başlıca ilgi odağı*, kişidir. İlgi odağıdır; çünkü, diğer öğeler onun için vardırlar ve söz konusu dünya onunla bir anlam ve işlev kazanmaktadır. Gerçek dünyada, gündelik hayatta, iletişim ve etkileşim ağı nasıl insan etrafında kurulmuşsa, gerçek dünyayı yansıtmak iddiasında olan romanın kurmaca dünyasında da insan, veya insanî nitelik kazandırılmış herhangi bir figür, aynı konumdadır. Ancak onun bu konumunu, kurmaca dünyanın izin verdiği sınırlar ve imkânlar ölçüsünde gerçekleştirmek, hiç de kolay değildir. Gerçek dünyadaki insanı, romanın kurmaca dünyasına taşımak beceri ve yetenek isteyen bir faaliyettir ve bu faaliyet, hemen her romancının felsefesine, bakış açısına, nihayet yazarlık yeteneğine göre bir işlev ve işlerlik kazanmaktadır. Şimdi bu konunun özü ve ayrıntıları üzerinde durmaya çalışacak ve romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, kişiler sistemi, kahraman, karakter, karakterizasyon...gibi kavramları ele alıp anlatma, açıklama cihetine gideceğiz.

Romanın estetik değeri, vak'a etrafında kıvamını bulur. Vak'a, en kısa tanımla bir oluştur, eylemdir. Bir eylemin, mutlaka bir eyleyeni (faili) olacaktır. Eyleyenin, mutlaka insan olması gerekmez. Bir romanın bünyesinde bir vak'a veya vak'alar varsa, vak'anın ortaya çıkmasında (zuhurunda) rol oynayan bir kişi(eyleyen) de -mutlaka- vardır. Bu kişinin, biraz önce belirttiğimiz gibi, insan olması şart değildir: İnsan kimliği kazandırılmış (teşhis edilmiş) her şey ve -canlı,

cansız- her varlık, kişi olarak kabul edilir, edilmelidir. Vak'anın zuhurunda kişi veya kişilerin rol oynaması, 'kişiler sistemi'ni (Pospelov, A.g.e., s. 12) meydana getirir. Bu nitelemeyi, tam karşılığı olmasa da "şahıs kadrosu"yla karşılayabiliriz. Kişi, şahıs, figür...aradaki farklılıklara rağmen, bu kavramlarla aynı noktaya işaret ederiz: Bu, insan kimliği kazandırılmış ve romancının tasarrufuyla romanın kurmaca dünyasına dahil edilmiş olan varlıktır. Bu varlığın genellikle insan olarak algılanması, doğaldır. Çünkü kurmaca dünyada cereyan eden olayların, 'beşerî' bir ortamda gerçekleştiğini göstermek için romancı, istediği kişiyi (faili), istediği kimlikte devreye sokabilir. Tercih onundur ve o, insandan hayvana, eşyâdan kavrama kadar bir çok öğeyi 'fail'(eyleyen) konumuna çıkarabilir. Romancıların bu konuda genel ve baskın tercihi, doğal olarak insandır. Ancak bazı romanlarda insanın dışındaki varlık, kavram ve eşyâlar da "kahraman" olarak devreye sokulmuştur. Bu konuda ilk aklımıza gelen örnekleri şöyle sıralayabiliriz:

Sözgelimi Abbas Sayar'ın *Yılkı Atı*'yla Cengiz Aytmatov'un *Gülsarı* romanlarında kahraman (At)tır. Yine Cengiz Aytmatov'un *Dişi Kurdun Rüyaları*'nda (Kurt), Kafka'nın *Değişim*'inde (Hamamböceği), Melville'nin *Moby Dick*'inde (Balina), G. Orwel'ın *Hayvanlar Çiftliği*'nde (Domuz), M. Twain'in *Mikroplarla Üç Bin Yıl*'ında (Kolera), Peyami Safa'nın *Bir Akşamdı*'sında (Mikrop), yine P. Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda (Koltuk), Recaizade Ekrem'in *Araba Sevdası*'nda (Araba[12]), Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'sında (Para, Ölüm, Köpek, Ağaç)... kişi konumunda sahneye çıkarılır. Araştırılması durumunda, daha bir çok örnekte; hayvan, eşyâ ve kavramın insanlaştırıldığı görülür.

Anlatı nitelikli eserlerin konusu, kişi veya kişi hüviyeti kazandırılmış varlıklar etrafında şekillenir. Bu konuda ağırlığın insan üzerinde yoğunlaşması, 18. yüzyıla tesadüf eder. Bu yüzyıl, aynı zamanda bireyci düşünce ve felsefenin başlangıç noktasıdır. Bir başka nokta da, psikoloji biliminin bu tarihten itibaren kabul görüp gelişmesidir. Ayrıca eğitim alanında birey eksenli bir anlayışın yerleşmesini de hesaba katmak gerekir. Bütün bunlar, romanın güçlenmesine yardımcı olacaktır. Toplumsal ve bilimsel alanlarda elde edilen imkânlar, zamanın güçlü anlatım türü olan romanın ufkunu bir hayli genişletir. Nitekim çok sürmez roman, bu güçle, 19. yüzyılın 'en popüler' edebî türü olur ve klâsik dönemini idrak ettiği bu yüzyılda zihinlerde derin izler bırakan unutulmaz figürlerini, kahramanlarını yaratır. Bu bağlamda,19. yüzyıl romanı, kelimenin

tam anlamıyla 'birey' eksenli romandır : "...on dokuzuncu yüzyıl romanlarında bireyler önemliydi; romanda nesnelere ancak bu bireylerin özelliklerini vurgulamak amacıyla yer verilirdi" (Parla, 2000: s. 39).

Roman öncesinde "anlatı" sisteminde yer alan figürler, nitelik ve eylemleri itibariyle 'beşerî' olmaktan çok, 'menkabevi' yahut 'allegorik' karakterdedir. Dönüşümün 'beşerî' yöne doğru çekilmesi, söz konusu roman olacaksa, Donkişot'tan itibaren gerçekleşecektir. Modern roman 'birey' eksenli romandır ve bu romanın başlangıcı da Donkişot'tur. Romanda insan öğesinin zaman içinde kazandığı konum ve işlev, başlıbaşına bir inceleme konusu olacak ağırlıktadır. Değişen toplumsal ve siyasal şartlar, insana bakışı da değiştirir ve gündeme 'eski/yeni' insan anlayışı, tartışması gelir. Bu durum, doğal olarak, insanı en güçlü bir şekilde anlatma iddiasını taşıyan roman için de bahis konusu olur ve romanın doğuşundan bugüne kadar uzanan süreçte insanın değişik konumlarda ele alınıp işlendiği görülür. Peyami Safa, roman ve tiyatro sanatlarını bu açıdan değerlendirdiği bir yazısında şu tespitlerde bulunmaktadır:

> "Tiyatro ve roman kahramanlarının şahsiyetleri hakkında eski ve yeni görüş birbirinden çok farklıdır.
>
> Eskilere göre, her kahramanın kendine mahsus bir huyu, mizacı, tabiatı, seciyesi, hâkim ihtirası vardır. Her tip, rûhi ve uzvi hususiyetlerile ötekinden ayrılır. Birinin sevdiği ve iğrendiği şeyler, ötekinin meyelanlarına (eğilimlerine) ve nefretlerine benzemez. Kimi haris, kimisi cömerttir; kimi cesur, kimi korkaktır; kimi hotkâm (bencil) kimi hasbidir; ve bir tefecinin seciyesiyle bir askerin huyu ve sefihin meclisile bir zahidin tabiatı birbirinden çok farklı, hatta bir çok yerlerde de birbirine zıttırlar.
>
> Eski tiyatro ve romanda, seyirci yahut kari (okuyucu), bu kahramanların her birine karşı muayyen (belirli) bir tek his duyar, ona acır, onu sever, ondan nefret eder veya onunla istihza (alay) eder. (...) Çünkü bu kahramanların ruhlarında bir tek ihtiras hâkimdir ve bizde bir tek duygu uyandırır.
>
> .....
>
> Tiyatro ve romanda seciyenin bu eski görünüşü, insanda şahsiyetin devamlı ve tek bir eneden ibaret farzedilmesindendir.
>
> Fakat bu görüş, geçen asrın ortalarından sonra değişmeye başlamıştır. Artık roman kahramanları, devamlı ve bir tek ene ile muayyen (determine) ve mürettep roller oynamazlar. Hâkim ihtirasları zaman zaman değişir; ruhlarında "ulvî ve süfli", deni ilcalar (içtepiler) ve yüksek temâyüller birbirine karışmıştır. Bunlar müellifin (yazarın) mantığından doğma, aklî ve statik bir varlık değil, cetlerinden binbir huy tevârüs etmiş, her türlü marazî hareketlere müstaid (yatkın), iyiliğin ve fenalığın her türlüsüne kabiliyetli, içinde bulundukları hayat şartlarına uyan, o şartlara göre seciyeleri değişen dinamik bir et, kan, kemik ve sinir külçesidirler: İnsandırlar.

> Bunun için, yeni roman, yeni tiyatro kahramanları, eski roman ve tiyatro kahramanlarından daha insandırlar, çünkü daha dinamik ve daha hakikidirler" (1931).

Söz konusu değişmede, daha doğrusu insan öğesinin tek boyutluluktan sıyrılıp çok boyutlu bir yapıya kavuşmasında, sanat nazariyelerini "insan gerçeği" üzerine kurmaya çalışan realistlerin (N. Aytür, A.g.e., s. 59) önemli rolü olmuştur. Realistlerin bu yöndeki çabalarından önce kişi, ya hâkim bir eğilimin (tutkunun, aşkın, kinin vs.) somut(müşahhas) bir örneği, yahut vak'anın gölgesinde silik bir şahsiyetti. Buna karşılık realistlerin katkılarından sonra kişiler, olayların içinde ve hayata daha yakın olmuşlardır:

> "Birtakım romanlarda, şahıslar vak'ayı canlandırmak için yaratılmışlardır. Onlar hâdiselerin oyuncağıdırlar, ancak onların hatırı için ve onlar sayesinde yaşarlar. O zaman şahıslar vak'aların birbirini takip etmesiyle garip bir şekilde bozulup dağılırlar. Ne derece harikulâde işler görür, ne kadar çok sayıda hâdiselere karışırlarsa bize o derece zayıf ve küçük görünürler. Böylece macerâ romanı kahramanının tamamiyle hatırımızdan çıktıkları olur. Bir vak'anın çelimsiz eserleri olan bu kahramanlar "son" kelimesiyle birlikte ölürler. Halbuki gerçek roman kahramanları vak'anın çok üstüne çıkarlar, hâdiseler onlara erişmez, üzerlerinde zamanın hükmü yoktur" (Haedens, 1961: s. 52).

Kısacası, realistlerin birey merkezli (bireyci değil!) sanat anlayışları sonucunda roman kahramanı -diyebiliriz ki- altın çağını yaşar ve *Balzac, Dostoyevsky, Stendhal, Flaubert*... gibi ünlü romancıların kalemlerinin ürünü olarak ebedileşirler. Gerçekçilik akımının klâsik dönemi, gücünün doruğuna çıkmış roman kahramanlarının -adeta- 'panteoun'u gibidir: Madam Bovary, Goriot Baba, Bazarov, Raskolnikov, Julien Sorel... alışılmış roman kahramanlarının ötesinde, ölümsüz birer simadırlar. Belki asılları taklit edilerek çizilmişlerdir; ancak onlar, asıllarını unutturacak kadar gerçek, yine asıllarını gölgede bırakacak kadar ölümsüzdürler. Klâsik dönem realist yazarları, karakter çiziminde bir hayli ustadırlar ve onları çizerken 'mutlak' ve 'eksiksiz' bir portreyi elde etmenin kaygısını taşımışlardır. Çizilen kahramanlar adlarıyla özgündüler, oturdukları yer ve eşyâlarıyla uyumluydular, ilişkilerinde akıllı ve işbilir idiler; kısacası onlar, içinde yaşadıkları zamanın mensubuydular. Bir anlamda kusursuzluğa susamış romancıların muhayyilesinin çocuğu olarak onlar, her şeye sahiptiler. Ancak zaman denilen gerçek, gerçekçilerin bütün iddialı çıkışlarına rağmen onların süksesini sarsacak ve modern romanın filizlendiği yıllardan itibaren yeni bir kişi ve kişileştirme anlayışı gündeme gelecektir. Hele 1940'lı

yıllardan itibaren gündeme gelen "Yeni Roman" akımıyla birlikte, roman kahramanı denilen figürün konum ve kimliği iyiden iyiye değişecektir. Trajik bir değişmedir bu. N. Sarraute'nun şu tespiti ilginç düşecektir sanırım:

> "Bir zamanlar, primitif resimlerdeki bağışçıların kuşattığı azizler gibi yazarla okuyucu arasında taht kuran, yazarla okuyucunun ortak coşkularına nesne olan roman kişisi, gücünün doruğuna vardığı o mutlu günlerinden -Eugenie Grandet'lerden- bu yana özel nitelik ve ayrıcalıklarını her gün biraz daha yitiriyor.
>
> Eskiden her şeyi vardı; çeşit çeşit eşyâlarla şımartılmıştı; özel bakımlarla kuşatılmıştı, donunun gümüşi kıvrımlarından burnunun ucundaki süslü pertavsıza kadar hiçbir şeyi eksik değildi. Zamanla her şeyini yitirdi: Atalarını, özenle yapılmış, bodrum katından tavan arasına kadar çeşitli eşyâlarla tıklım tıklım doldurulmuş evini, en değersiz incik boncuğuna kadar her şeyini; irad senetlerini, giysilerini, bedenini, yüzünü ve her şeyden önemlisi, sadece kendine özgü olan kişiliğini, ismine kadar her şeyini..." (1985: s.38)

Evet doğru!...Yeri gelir, bir isim bile çok görülür ona. Yeni Romancıların marifetiyle o, isimsiz ve namsız bir figür olarak dolaşır alışık olmadığı bir romanın loş ve labirentli dünyasında...Oysa 'isim' kahramanı 'bireyleştirmenin' yolu, ona belirli bir kimlik kazandırmanın en basit ve fakat en anlamlı parçasıdır. Çünkü onlar, isimleriyle çağrılacak, okuyucunun belleğinde isimleriyle yer alacaklardır. Yeni Roman, bu açıdan talihsiz bir çıkıştır; soluk, silik ve mekanik bir çıkış...Yeni Roman'da, 'beşerî sıcaklık' nesnelerin mekanik dişlileri arasında erir, yok olur. A. Robbe-Grillet'ün "Bu yargı, eserlerimizin iyi okun mamasından geliyor." (1981: s. 46) demesi, işin özünü değiştirmez. İşin güzel tarafı şudur ki, Yeni Romancıların romanı aşırı derecede 'nesneleştirme' çabalarına karşılık, roman dalının ünlü ustaları, söz konusu talihsizliği unutturacak güzellikte eserler vermişler; bireyi, sıkıntılı ve silik çizgiden uzaklaştırmışlardır.

Anlatı sisteminde 'kişi' öteden beri önemli olmuştur. zira, daha önce ifade ettiğimiz gibi, vak'ayı canlandırmak için onlar vazgeçilmez öğelerdir. Ancak kişinin vak'a açısından bir değer ifade etmesi, vak'aya dayalı geleneksel anlatıda daha dikkat çekici idi. Kişi, vak'anın canlandırılması, okuyucunun anlatı dünyasına çekilmesi açısından değeri ve önemi tartışılmaz bir elemandır. Kişinin bu konumu, romanın gelişme dönemlerinin ürünüdür ve bu konum, zaman içinde değişir, yeni boyutlar kazanır. Bunda, roman sanatına ivme kazandıran gerçekçilerin önemli katkısı vardır. Sözgelimi, gerçekçilerin vak'a yerine, kişiye değer vermek istemeleri, söz konusu anlayışı büyük ölçüde değiştirir. Bundan

böyle 'kişi', sadece vak'ayı canlandırmak ve olayları sürüklemek için devreye sokulmuş bir öğe değildir. O, yenilenmiş kimliğiyle sadece bir roman kahramanı olarak görülmez, aynı zamanda, yazarın romandaki temsilcisi, sözcüsüdür; hatta yazarın, yerine göre bakış açısından yararlandığı biridir. Kısacası o, hem serüveni sürükleyen, vak'ayı canlandıran, hem de olayları anlatan, sunan etkili bir elemandır artık. Bu değişim, modern romanın temelini oluşturan bakış açısının keşfiyle gündeme gelecektir kuşkusuz:

> "Kişi romanda her zaman önemli bir öğe olmuştur, ancak gerçekçi romanda bakış açısının kazandığı önem kişilere verilen önemi daha da artırır. 1870'lerden sonra yazılan gerçekçi eserlerde romanın gerek bakış açısı tarafından kararlaştırılan yapısı, gerekse özü, kişilere dayanır. Yazarın kendi varlığını silerek hikâyeyi olayların içindeki bir ya da birkaç kişinin açısından anlatması kişilerin eserin en önemli öğesi haline gelmesine yol açmıştır. Çünkü, gerçekçi romanda olguların verilmesinde ve yorumlanmasında en ağır yük, yazarın her şeyi bilen bakış açısına değil, yarattığı kişilere ve onların bakış açısına düşer" (N. Aytür, A.g.e., s. 59).

Söz konusu durum, doğal olarak, yazar ile kahraman arasındaki mesafeyi de değiştirir. Geleneksel anlatıda yazarla (hikâyeci ile) kahramanı arasındaki mesafe görecedir; bu mesafe, her an değişebilir, hatta yazar mesafeyi ortadan kaldırıp serüvenini sunduğu kişileriyle özdeşleşebilir. Oysa "bakış açısı" ile "mesafe ilkesi"ni (ironical distance) benimseyen modern anlatıda özdeşleşmenin şartları ve dereceleri vardır: Özdeşleşme, anlatı sisteminin izin verdiği ölçüler içinde ve anlatı için gerekliyse yapılır, gerkmiyorsa yapılmaz. Aslında bu, birazda kültürel ve 'teknik' bir sorundur: 'Sözlü kültür'ün yönlendirdiği anlatı ile 'yazılı kültür'ün biçimlendirdiği anlatı, farklı bir yapılanma üzerine kurulur. 'Metin'le 'yazar' arasındaki mesafe, biraz da, yazının, yazılı kültürün ürünüdür: 'Söz' taze, sıcak ve canlıdır; dolayısiyle 'sözlü kültür'de bütünleşme daha kolay ve kendiliğinden olmaktadır. 'Yazı' ise, soğuk ve ölüdür; yazılmış bir metin 'yazılmıştır'; değiştirilemez. Değiştirilirse yeni bir 'metin' olur. Yazılmış her 'metin' de yazarın dışında ve uzağındadır. Söylemek istediğimiz şudur: Kişinin, söz konusu değişim serüveni, yalnızca "anlatı" sınırları içinde gerçekleşen bir olay değildir; işin bir kültürel yönü de vardır (Bu konuda Platon, J. Ong ile L. Strauss'un 'sözlü' ve 'yazılı' kültür konusunda takındıkları tutum ve savundukları görüşler dikkate değer. Onların bu konudaki yorumları, nihayetinde kültürün beslediği anlatı konusunu daha iyi anlamamızı sağlayacaktır).

a) Karakterizasyon

"Karakter", bir nesnenin, bir bireyin, hatta bir topluluğun kendine özgü yapısı, onları başkalarından ayıran belirti ve bireyin davranış biçimlerini belirleyen ana özellik demektir (Oxford). Konumuz açısından karakter kelimesi, genellikle hikâyedeki kişi veya kişileri nitelemek için kullanılır.[13] Daha önce belirttiğimiz üzere 'kişi' (fail=eyleyen), hikâyeyi canlandırmak için devreye sokulan bir elemandır. O olmadan hikâye, genel anlamda anlatı olmaz. Çünkü hikâyeyi sürükleyecek, okuyucunun ilgisini çekecek olan odur. Bu nedenle bir hikâyeci, anlatı için böyle bir değer taşıyan 'kişi'yi, özenle çizmeli, ona inandırıcı nitelikler kazandırmalıdır. Bir hikâyeci veya romancının, anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine uygun olarak çizmesine, ona 'beşerî' bir yapı kazandırarak canlandırmasına *karakterizasyon* denir. Romancı, bu işlemi gerçekleştirirken, canlandırmak isteği kişiyi, ait olduğu cinsin özelliklerini dikkate alarak çizer, ona bedensel ve ruhsal bir yapı kazandırır. Sanıldığı gibi o, yaratmaz; *karakterize* eder.

Karakterizasyon, ustalık isteyen bir konudur. Romancı, herhangi bir figürünü, karakterizasyon işleminin kurallarını dikkate alarak çizer. Bunun için de öteden beri (17. yüzyıldan itibaren) uygulanan ve roman sanatının biçimlenmesinde önemli rol oynayan yöntemlere başvurulur.

Karakter çiziminde, esas itibariyle iki yol vardır: Biri, çizilmek istenen kişiyle ilgili bilgilerin bizzat yazar tarafından verilmesi (*açıklama yöntemi*); diğeri, kişinin davranış, düşünce ve duygularıyla kendi kendini ortaya koyması (*dramatik yöntem*). Bir yazar, çizimi gerçekleştirirken, aynı metin halkasında bu yöntemlerden herhangi birini bağımsız olarak kullandığı gibi, ikisini birleştirerek de kullanabilir. Namık Kemâl'in *İntibah* romanıyla M. Ş. Esendal'ın *Ayaşlı ile Kiracıları* romanından aktaracağımız şu bölümler, yazarın açıklamalarıyla gerçekleştirilen karakterizasyon uygulamasının tipik örnekleridirler:

> "Ali Bey, zengin bir ailenin çocuğu, yirmi iki yaşında bir delikanlı idi. Anasının babasının bir tanesi olduğundan ve bilhassa babası evlat kadrini gerçekten bilenlerden bulunduğundan, İstanbul'da bulunduğu halde, okuma yazmasına maarifçe en ileri yerlerin seçkileri kadar itina olundu. Çocuk o yaşta iken birkaç dil bilir, edebiyatçılar arasında kültürlü genç neslin en kabiliyetlilerinden sayılırdı" (İntibah, 1984: s.15).
>
> "Şefik Bey orta boylu, eskiden şişmanca iken şimdi biraz bozulmuş, yanakları sarkmış, ucu kırmızı ufak burunlu, göz kapaklarının altı sanki su dolu imiş gibi şişkin, tepesi saçsız, yandan saçlarını uzatmış, kafasının dazlak yerini bu sazlarla kapamak istemiş, bu yağlı saçlar tepesinde çile çile toplanıyor, kafanın yağlı parlak derisini sanki örtüyor. Sağ elinin iki parmağı cigaradan, tentürdiyota batırmış gibi koyu tarçın rengi

almış" *(Ayaşlı ile Kiracıları*, 1996: s. 42-3).

Yukarıda verdiğimiz iki örnekte yer alan bilgiler, anlatıcıya aittir ve klâsik bir karakterizasyon uygulanmasıdır. Bu tür uygulamalarda kişiyle ilgili bilgiler topluca sunulur ve romanın daha sonraki bölümlerinde, söz konusu bilgilerin (davranış, düşünce ve duyguların desteğiyle) okuyucu zihninde pekişmesi, dolayısıyla kişinin, okuyucunun hayalinde belirli bir portreyle iz bırakması sağlanır. Bunun gerçekleşmesi için anlatıcı, kahramanıyla ilgili (fiziki ve moral yapısıyla ilgili) doyurucu bilgiler verir. Bilgiler sadece anlatıcı tarafından verilmez; bazen aynı görev, roman içinde yer alan herhangi bir kahramana da yüklenebilir. Anlatıcının varlığını büyük ölçüde ortadan kaldıran bu uygulama, anlatı sınırları içinde gerçekleştirildiği için, daha yararlı ve daha objektiftir. Bunu, A. H. Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romanından bir kesitle örnekleyelim. Aktaracağımız parçada, romanın ünlü kahramanı Hayri İrdal, bir diğer kahraman Nuri Efendi'yi karakterize etmektedir:

> "Nuri Efendi benim tanımağa başladığım zamanlarda, elli beş, altmış yaşlarında, orta boylu, zayıf, kuru, fakat dinç bir ihtiyardı. Ömründe hiç hastalık, hatta ufak bir diş ağrısı çekmediğini söyler ve bunu Rumeli toprağından gelmesine yorardı. "Babam pehlivandı... Ben de gençliğimde epeyce güreştim" diyerek bu zayıf cüssede şaşılacak bir şey olan kuvvetli pazularını gösterirdi...
>
> Uzun, dört köşe yüzü, beyaz seyrek sakalı, büyük, kestane rengi, çok yumuşak bakışlı gözleriyle insanın üzerinde garip bir tesir yapardı. Bu bakışlarla karşılaşanlar onu sadece iyilik yapmak için yaratılmış tasavvur ederlerdi. Hani o masallarda başınız sıkıldığı zaman yakıp imdadınıza çağırmak için size sakalından üç tel verip kaybolan ihtiyarlar gibi bir şey...
>
> Nuri Efendi'nin konuşması çok tatlı idi. Tane tane, kelimelerine dikkat ederek, onları adeta seçerek konuşurdu. Bilhassa saatçilik üzerine sohbetten çok hoşlanırdı. Tanıdıklarının bir kısmı onu büyük bir âlim, bir kısmı ise yarı evliya addederlerdi" (1961: s. 32-3).

Temelde 'tasviri' özellik taşıyan ve 'bilgi' ağırlıklı olan açıklama yöntemiyle gerçekleştirilen karakterizasyon uygulamaları, romanın modernleşme sürecinden itibaren yerini, giderek "dramatik yöntem"e bırakmıştır. Bu, "açıklama yöntem"inin bütünüyle terk edildiği anlamına çekilmemelidir. "Açıklama yöntem"i, modern romanın kendine özgü yapısında gerektiğinde uygulanmış, buna karşılık karakterizasyonda asıl ağırlık "dramatik yöntem"e bırakılmıştır. Dramatik yöntemde kişi, fiziki ve moral özelliklerinin topluca sunulmasıyla değil, parça parça verilmesiyle çizilir. Çizimde, anlatıcının rehberliği yerine,

kişinin kendi davranış biçimi, duygu ve düşünceleri asıl rolü oynar. Kişinin çevresine karşı takındığı tutum, olaylara bakış tarzı, yorum ve açıklamaları, bize kendisini verir. Ancak bu konuda bir noktaya işaret etmek gerekir. "Açıklama yöntem"inde, bilgiler somut ve topluca verilir, dolayısıyla okuyucunun karakteri bir anda ve derinlemesine tanıması sağlanır. "Dramatik yöntem" de bu mümkün olamaz: Okuyucu, kişiyi roman genelinde verilen bilgi ve ipuçlarıyla tanımak durumundadır. Onu, tıpkı hayatta olduğu gibi zamanla -bazen kısmen, bazen de bütünüyle- tanırız. Olayların gelişimi, aynı zamanda tanımanın derecesini de tayin eder. "Dramatik yöntem", görüldüğü üzere 'kitabî' düzeyde verilen bilgilerle gerçekleşmekte, yine bu bilgiler, davranış ve yaşantı kesitleriyle okuyucuya ulaştırılmaktadır. Söz konusu bilgiler yanlış da, doğru da olabilir. Burada önemli olan, bilginin doğru veya yanlışlığı değil, çizimi yapılan kişinin gerçeğe yakın olup olmadığıdır. Onu yanlış tanıyabiliriz, yahut o bizi yanıltabilir. Sonra onu sevmek veya reddetmek zorunda da değiliz. Önemli olan bu duyguları yaşamaktır. Bir kahramanı hem sevebilir, hem de nefret edebiliriz. Bunu tayin eden onun davranışları olacaktır. Modern romancı, bu yönde bir duyguyu, bir tercihi dayatmaz[14]. O, tek boyutlu, sabit bir portrenin değil, çok yönlü, renkli; silik veya renksiz, aptal veya şaşırtıcı bir portrenin peşindedir. Modern romanın yapısı biraz sentetiktir; *Goriot Baba*'ya tahammül edecek sabrı beklemek abestir ondan. Goriot Baba, usta bir heykeltraşın sabrının zaferidir. Günümüz romancısı, bir heykeltraştan çok, meramını birtakım eskizlerle anlatan bir ressama benziyor. Onun amacı, çizgiyi egemen kılmak; çizginin kabalığını, renkle değil, gölgelerle uysallaştırmaktır.

Klâsik romanda, önce kişinin kim olduğunu öğreniriz; sonraki okumalar, öğrendiklerimizin doğru olup olmadığını gösterecektir. Modern romanda ise, okudukça kişiyi tanırız. Tanıma işi, son sayfaya kadar da sürebilir. Burada okuyucu dikkatli olmak zorundadır. Söz konusu iki yöntemin okuyucu açısından da bir anlamı olmalıdır. Klâsik romana egemen olan 'açıklama yöntem'inde okuyucu edilgendir; söylenenleri dinler, yapılan açıklamaları kabullenir; kabullenmek zorunda kalır. Oysa modern bir nitelik taşıyan "dramatik yöntem"de, okuyucu etkindir; o, bir dinleyiciden çok, bir izleyicidir. Hatta "dramatik yöntem", zaman zaman okuyucuyu da anlatı dünyasına çeken, onu eserle bütünleştiren ideal bir yöntemdir.

b) Kişilerin Tasnif ve Tanıtımı

Buraya kadar, kişinin, roman türündeki ağırlık ve önemine değinmeye çalıştık. Olayların belirli bir amaç doğrultusunda dizilip anlatılması demek olan 'hikâye'de kişi, doğal olarak, asıl rolü oynar. Bu nedenle, bir romancı, sahneye çıkaracağı kişileri özenle çizmeli, onu 'sahih' bir portreyle karşımıza çıkarmalıdır. Kişi çiziminde (karakterizasyon'da) dikkat edilecek birtakım noktalar, göz önünde tutulması gereken birtakım ilkeler vardır: Anlatılacak hikâyenin mahiyeti, bir anlamda, kişinin kimliğini de tayin edecektir.

Şöyle ki:

Hikâye, sözgelimi tarihsel bir nitelik taşıyorsa, romancı ona göre bir hazırlık yapacak ve kişilerini, tarihsel bilgilerden, belgelerden yararlanarak, esinlenerek çizecektir. Çünkü onlar, zamanın dışındadırlar ve onlara ulaşmak için tarihe başvurmak gerekir. Romancı, doğal olarak onları bugüne taşıyacaktır; ancak onlar bugünün insanları değildirler, olamazlar da... Onları beşerî kılacak olan, tarihsel kimlikleridir. Bu kimliğin tatmin edici düzeyde çizilmesi, onları bize yakın kılacaktır kuşkusuz. Şayet hikâye içinde bulunduğumuz, yahut yakın geçmişte idrak ettiğimiz bir olayı konu alacaksa, bu durumda romancı, bazı kişileri kendi çevresinden seçebilir yahut muhayyilesinde şekillendirebilir. Hatta bir romancı, toplumun çok yakından tanıdığı şöhretli kişilere de romanında yer verebilir. Mesela Buket Uzuner'in *Kumral Ada- Mavi Tuna* romanında Attilâ İlhan, Çolpan İlhan, Sadri Alışık vs. gibi isimlere yer vermesini hatırlatmak isteriz. Uzuner, bu kişileri takma isimlerle romana dahil eder. Ancak onları tanımakta zorlanmayız. Söz konusu kişileri bilmeyen, tanımayanlar için onlar birer roman kahramanıdır. Doğru olan da budur zaten. Bir romanda yer alan kişi, ne kadar bildik olursa olsun, o, önce roman kahramanıdır. Sorulması ve sorgulanması gereken nokta, romancının onları, birer roman kahramanı olarak iyi çizip çizmediği hususudur. Buna bakmak lâzım. Yoksa, roman kahramanlarının hayattaki benzerleriyle birebir örtüşmesi, roman sanatı açısından, pek de önemli değildir. Bu bağlamda sormakta sakınca yok: Kahramanları Peyami Safa'yı, Nihal Atsız'ı hatırlatıyor diye mi *İçimizdeki Şeytan*'ı (S. Ali) okuyacağız? *Huzur*'u (Tanpınar) değerli kılan İhsan'ın Yahya Kemâl'i simgelemesi midir? *Küçük Ağa*'yı şaheser kılan Çakırsaraylı'nın, yahut Çolak Salih'in yerel kimlikleri midir? Çoğu yazarların romanlarında, zorluk çekmeden gerçek hayattaki portreleriyle özdeşleştirebileceğimiz böyle kişiler vardır kuşkusuz. Ama biz onları, daha çok bir roman kahramanı olarak okur, algılarız. Doğal olarak başarılı çizilmişlerse...

Kişiyi tasavvur edip çizmek bir aşamadır kuşkusuz. Fakat önemli olan, onu roman dünyasına yerleştirmektir. O, yerleştiği zemin ve zamanı yadırgamamalıdır. Bunu başaracak olan da romancıdır. Romancı, kişilerini çizer ve romanın kurmaca dünyasına yerleştirirken, onları farklı konumlarda karşımıza çıkarabilir: "Kişiler sistemi"ni meydana getiren bu figürlerin kimisi "başkişi", kimisi 'dekoratif' konumda bulunabilir. Onların konum ve işlevlerini tayin eden, anlatılacak hikâyenin genel mahiyetidir kuşkusuz. Konu nasıl olacak, nerede ve ne zaman cereyan edecektir? Konu köyde veya şehirde cereyan edecekse, konunun şekillenmesinde rol oynayacak kişiler de o yönde seçilecektir.

Günümüz romanında, biraz süksesi sarsılmış olsa da, roman türünde 'başkişi'nin önemi ve değeri hep tartışılagelmiştir. Yakın zamanlara kadar (herhalde Yeni Roman'a kadar) o, romanın tam anlamıyla bir 'star'ıydı. Ro man, onun etrafında kuruluyordu; okuyucu, roman denilince, onu arıyor, onun peşinde koşuyor, onunla özdeşleşiyor yahut ondan nefret ediyordu. Bazen onlar, yaratıcılarını bile imrendirecek bir şöhretin sahibi oluyorlardı. Böyle olmasaydı, Flaubert, "Madam Bovary benim!.." der miydi hiç? Kısacası, roman demek, "başkişi"nin serüveni demekti, bir vakte kadar.

Peki kimdir bu "başkişi"?...

Bir romanda "yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi" (Stevick, A.g.e., s. 144) konumunda bulunan kişiye, "başkişi" veya daha yaygın bir nitelemeyle 'asıl kahraman' (protagonist) denir. O, romanın genel yapısında yer alan diğer kahramanlardan farklı bir rol ve işleve sahiptir. Okuyucunun en çok ilgi duyduğu, sevinç ve kederlerini paylaştığı, ahlaki ve felsefî tutumunu benimseyip veya reddettiği, yerine göre öykündüğü, yerine göre özdeşleştiği kahraman, odur. Başkişiler: "Romanda en ilgi çekici soruların ortaya atılmasına hizmet eden araçlardır; bizde inanç, sempati ve âni duygusal değişiklikler yaratır, bütün romanda ifade edilen ahlak felsefesinin somutlaştırılmasına hizmet ederler. Bu anlamda roman başkişileri, romancının esas ürünleridir, romanın varoluş sebebidirler; roman, onlara hayat vermek için yazılır" (A.g.e., s. 182). Tıpkı *Madam Bovary*'nin (1856) Emma Bovary'ye hayat vermesi gibi!..

Anlatı sanatında 'kahraman', hem bir araç, hem de bir amaçtır: Araçtır; çünkü, motifleri birbirine bağlar, dolayısıyla anlatıda bütünlüğün doğmasına vesile olur. Amaçtır; çünkü, çoğu romanların varlık nedeni odur. Onun, güçlü bir kişilik ve kimlikle yer aldığı romanlar, okuyucunun sevdiği, ilgi duyduğu

romanlar olmuştur çoğu kez. Sözgelimi *Üç İstanbul, Kiralık Konak, Kuyucaklı Yusuf, İnce Memed, Küçük Ağa*... bu konuda ilk akla gelen örneklerdir.

Görüldüğü üzere "anlatı" dediğimiz yapının bir yanını "kişiler sistemi" oluşturmaktadır. Romancı, bu sistemi biçimlendirirken, dış dünyayı (hayatı) esas alır ve çeşitli yapı ve nitelikteki kişilerin benzerlerini, anlatının kurmaca dünyasına yerleştirir. Bu işi gerçekleştirirken, doğal olarak, roman sanatının ona sağladığı imkânlardan (karakterizasyon imkânlarından) yararlanır. Biz, birer okuyucu olarak onları karşımızda buluruz ve yazarın, yine roman sanatının izin verdiği ölçüler içinde devreye soktuğu tanıtma biçim ve yöntemleriyle, onları tanıma fırsatını yakalarız. Bunun için genellikle şu yollar denenir: 1) kahramanı yazar tanıtır; 2) kahraman, kendi kendisini tanıtır; 3) kahraman, diğer roman kahramanlarınca tanıtılır. Şimdi bu tanıtım biçimlerini açıklayıp örneklemeye çalışalım:

Kahramanın yazar tarafından tanıtılması, klâsik bir tanıtım biçimidir ve hemen hemen bütün romanlarda uygulanır. Bu tanıtım biçiminde "anlatıcı" ön plândadır ve onun verdiği bilgiler, okuyucuyu ikna ve tatmin edecek ipuçlarını taşır. Nihayet öyle olmalıdır. Çünkü tanıtılan kişiyi en iyi tanıyan odur. En azından "yazar-anlatıcı" merkezli roman örneklerinde bu böyledir. Bunu, Y. Kadri'nin *Bir Sürgün* (1980) romanını dikkate alarak örnekleyelim:

Romanın kahramanı Doktor Hikmet, psiko-sosyal kimliği itibariyle ilginç biridir. Okuyan, aydın bir kişidir. Siyasal yapısı itibariyle bir Jön Türk'tür. Ancak bu etiketine rağmen o, nispeten ürkek ve pasif biridir. Olaylar karşısında daha çok duygusal bir tutum takınır. Kültürel portresi itibariyle 'batılılaşmış' bir insanın özelliklerini taşır: Yerel ve milli olandan nefret eder, 'ecnebi' kültürüne aşırı bir hayranlığı vardır. Hayranlığını besleyen kaynaklar, daha çok gazete, mecmua ve romanlardır. Kafasındaki 'Batı' gerçek olmaktan çok, lirik metinlerin beslediği 'masalsı' bir Batı'dır. Edebi ve kültürel metinlerin sunduğu Batı ile 'gerçek' Batı arasındaki farkı sindirmek, onun için kabulü mümkün olmayan bir şeydir. Anılan nitelikleri taşıyan Doktor Hikmet, günü geldiğinde Batı'ya 'firar' eder. Ancak o, daha firarının ilk anlarından itibaren hayâl kırıklığı yaşar. Yol boyu yaşadıklarını pek ciddiye almayan Doktor Hikmet, Paris'te farklı bir ortamın kendisini beklediğine inanmaktadır. Ne var ki, Paris de ona beklediği hazzı, beklediği güveni vermeyecektir. Bu durumda o, kutsalını kaybetmiş bir insanın şokunu yaşar; çözülür, çöker... Sonuç, hüsrandır ve roman bu hüsranın ibretlik bir belgesidir.

Özetle sunduğumuz bu bilgiler, hemen tamamiyle "anlatıcı" tarafından verilir.[15] Aşağıya aktaracağımız, şu bölüm, anlatıcı tarafından gerçekleştirilen bilgilendirme silsilesinin ilk önemli halkasını teşkil eder ve ondan sonraki bilgiler ise, bu halkaya peşpeşe eklenir ve sonuçta Doktor Hikmet'in portresi tamamlanmış olur:

> "...Doktor Hikmet 27 yaşına rağmen hayatın hemen her sahasında acemi kalmış bir adamdır. O, İstanbul'un kibar ve devlet düşkünü bir ailesi içinde çocuklarına lüzumundan fazla şefkatli bir ana baba elinde, bin türlü naz ve nevazişle büyüdü. Mekteple ev arasında daima bir lalanın refakatinde gidip gelmeğe alıştı. Akranlariyle münasebetlerinde her zaman sıkı bir ahlak ve seviye kontrolüne tâbi tutuldu. Ailenin muhite karşı koyduğu bu karantinayı, zaten, muhit de -başka sebepler dolayısiyle- aileye karşı koymuş bulunuyordu. Doktor Hikmet'in babası Ruşeni Bey Sultan Murad mensuplarındandı. Bu yüzden, aşağı yukarı 28, 29 yıldan beri bir nevi göz hapsi içinde yaşıyordu" (Bir Sürgün, s. 23).

Halide Edib'in *Vurun Kahpeye* romanından aktaracağımız şu tanıtma örneği de anlatıcı tarafından gerçekleştirilmiş bir tanıtma biçimidir:

> "Aliye, rakik gözlü, enli omuzlu, Yemen'den Kafkas'a, Kafkas'tan Suriye'ye geçmiş ve kaybolmuş kahraman, fakat isimsiz ve talihsiz bir yüzbaşı ile dal gibi narin, zavallı ve hassas Fatihli verem kadının çocuğu idi. Asker babası ona henüz inkişaf etmeyen deruni kudretini; verem annesi, veremlilerin ezeli ve marazi hassasiyetini vermişti. Anasını çok küçükken kaybetmiş ve bütün çocukluğu Darülmuallimat'ın tahta sıraları etrafında geçmişti. Bütün yetim kızlar gibi şifasız bir şefkat ve muhabbet ihtiyacı, yine bütün kimsesizler gibi her nazardan kendi ruhuna kaçan, gömülen çekingen ve sumut (sessiz) bir ruhu vardı" (1997: s.1-2).

Kahramanın kendi kendisini tanıtması için birkaç yol vardır. Bunlardan biri, kahramanın, herhangi bir vesile ile kendisi hakkında bilgi vermesidir. Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanından aktaracağımız şu bölüm, romanın ünlü kahramanı Hayri İrdal'ı -kendi ağzından- bize tanıtmaktadır:

> "Beni tanıyanlar, öyle okuma yazma işleriyle büyük bir ilgim olmadığını bilirler. Hatta bütün mütalâalarım, çocukluğumda okuduğum Jul Vern ve Nik Karter hikâyelerini ortaya çıkarırsanız, Arapça ve Farsça kelimelerini atlaya atlaya gözden geçirdiğim birkaç tarih kitabıyla, Tutinâme, Binbir Gece, Ebu Ali Sina hikâyeleri gibi eserlerden ibarettir. (...)
>
> .....
>
> Bununla beraber hayatımın bir safhasında ufak bir eser yazmaya muvaffak oldum. Fakat bunu, daima kötü gördüğüm bir benlik dâvası için -yani etrafa, "Bak bizim

Hayri İrdal kitap yazmış!" dedirtmek için- yazmadığım gibi, kuvvetli, önüne geçilmez bir istidat zorladığı için de yazmış değilim.

.....

Çünkü ben Hayri İrdal, her şeyden evvel mutlak bir samimilik taraftarıyım. İnsan her şeyden açıkça söylemedikten sonra neden yazsın?..Bu cinsten kayıtsız ve şartsız bir samimilik ise behemehal bir süzme, eleme ister. Siz de kabul edersiniz ki, her şeyi olduğu gibi söylemek mümkün değildir. Sözü yarıda bırakmaktansa, vaktinde iyi tasarlamak, okuyucu ile behemehal anlaşacağınız noktaları seçmek gerekir. Çünkü samimiyet tek başına olan iş değildir" (s. 9-12).

Kahramanın kendi kendini tanıtmasında başvurulan bir yol da, anı veya mektup yöntemidir. Bu yöntemler, kişinin kendisi hakkında bilgiler vermesine hayli uygundur. Anı veya mektup örnekleri, kişisel duygu ve düşünceleri aracısız yansıttıklarından, inandırıcı etki bırakırlar. Bu nedenle, bir çok romancı bu yöntemlerden yararlanma yoluna gitmişlerdir. Mektuptan yararlanmak, daha çok klâsik dönem romancılarının başvurduğu bir uygulamadır. 18. Yüzyıldan itibaren kabul gören ve klâsik örneklerini S. Richardson'un *Pamela, Clarissa* romanlarıyla veren bu yöntem (Hawthorn, 1986), daha sonraki dönemlerde de zaman zaman uygulanmıştır. Bizde akla gelen ilk örnek ise, H. Edib'in *Handan* (1912) romanıdır. Yine kahramanın kişisel dünyasına ayna tutan anı yöntemi de çokça başvurulan bir yöntemdir. Anlatımda kolaylık sağladığı ve anlatılana 'sahihlik' kazandırdığı için, hem klâsik dönem romanlarında, hem de modern romanda uygulanan bu yöntemle, kahramanın kişisel dünyasına kolayca nüfuz etme fırsatı yakalanmaktadır. Bu yöntemlerin yanısıra, özellikle modern romanda sık sık uygulanan "iç monolog" ve "bilinç akımı" teknikleri de kahramanın kendi kendisini tanıtmasına imkân vermektedir.

Bu bağlamda hatırlanması gereken bir diğer yol da, kahramanın, bir başka kahraman tarafından tanıtılmasıdır. Tanıtma işi, üç şekilde gerçekleşir: Eğer roman 1. tekil şahıs (Ben anlatıcı) tarafından sunuluyorsa, doğal olarak, kahramanın tanıtılması, yine bu anlatıcı aracılığıyla gerçekleşir. Roman geleneğimizde bu uygulamanın en güzel örneği, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'dur. Romanda yer alan her şey ve herkes, çocuğun bakış açısından ve onun değerlendirmeleriyle tanıtılır. Yine Tanpınar'ın *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanında yer alan kahramanlar, asıl kahraman -aynı zamanda anlatıcı- Hayri İrdal tarafından tanıtılırlar. Abdüsselâm Bey'in tanıtıldığı aşağıdaki parçada olduğu gibi:

"Abdüsselâm Bey ise daha ziyade servetinin mühim bir kısmını şu veya bu şekilde

> tüketmiş, fakat dışarıya ve bilhassa yeğenlerine karşı sevgisi hiç değişmemiş, hâlâ küçük meraklarında ısrar eden, olmıyacak şekilde sağa sola yardıma koşan sükûneti de telaşı kadar lâtif, hatta, hafifçe komik bir operet amcasına benziyordu" (s.42).

Söz konusu örneklerin dışındaki romanlarda tanıtım için ya herhangi bir roman kahramanının bakış açısından yararlanılır, ya da sırf işi gerçekleştirmek için romana sokulan "gözlemci kahraman" figüründen yararlanılır. Buket Uzuner'in *Kumral Ada- Mavi Tuna* romanında böyle bir uygulamanın başarılı örneklerini buluruz. Romanın asıl kahramanı Tuna, bir yandan diğer kahramanlar (Ada, Süreyya Mercan, Doğan Gökay vs.) tarafından tanıtılırken, bir yandan da "gözlemci kahraman" konumunda bulunan Sefer tarafından da tanıtılır. Uzuner'in romanı, konumuz açısından ilginç bir romandır. Yazar, "ka rakterizasyon" meselesinde hayli başarılı bir grafik çizer ve kahramanlarının çizim ve tanıtımında, şu ana kadar bahis konusu ettiğimiz imkân ve yöntemlerden ustaca yararlanır. Bu uygulama sonucunda Tuna, biraz anlatıcının bilgilendirici/tanıtıcı katkılarıyla, yer yer diğer kahramanların değerlendirmeleriyle, sık sık başvurulun "dramatik yöntem"le başarılı bir şekilde çizilir. Anlatıcı ile diğer kahramanların verdiği bilgilerle onu, daha çok toplumsal portresiyle tanırız. Bu tanıtıma, zaman zaman alaysı bir çeşni de katılır: Kimi Tuna'yı, bir çocuk saflığıyla donatır, kimi telkine muhtaç -hatta müstahak- biri gibi görür. Tuna'nın tutum ve davranışları da bunları yalanlamaz. Doğrusunu söylemek gerekirse, o, herkesin gözünde 'mavi Tuna'dır; saf, sevimli ve temizdir. Bütün bunlar doğru fakat eksiktir. Tuna, sadece bu sıfatlarla çizilen bir insan değildir. O, aynı zamanda ruhunda birtakım dalgalanmalar yaşayan, yerine göre 'psikosomatik', yerine göre inkâra meyilli (denial), yerine göre 'nane molla' bir kişidir. Gerçekleri kabullenmekte zorlanan, dolayısıyla karamsar ve ürkek bir psikolojinin sahibidir. Romancı onun bu yönlerini çizmek, yansıtmak için davranış biçimini öne çıkaran 'dramatik yöntem'i uygular. Bu uygulama kapsamında okuyucu onu, derinlemesine ve daha gerçekçi kesitlerle tanımış olur. Görüldüğü üzere Uzuner, Tuna'yı çizmek, tanıtmak için bahis konusu ettiğimiz tanıtma yöntemlerinin tümünü uygulamaktadır. Ancak ağırlık, davranış biçimiyle anlamını bulan "dramatik yöntem"e verilir. Anlatıcının ve diğer kahramanların verdiği bilgileri davranış biçimiyle birlikte yorumladığımızda, Tuna'nın asıl portresini yakalarız. Aslında yakaladığımız portrenin gerçekliği görecedir. Görecedir; çünkü Tuna, kişiliği konusunda zaman zaman bizi yanıltır; verilen bilgilerle sergilenen davranış biçimini yeniden gözden geçirmek ihtiyacı

duyarız. Bunu da doğal karşılamak gerekir. Çünkü gerçek hayatta insanları nasıl tam anlamıyla tanıyamıyorsak, ki bu çoğu kere mümkün değildir, Tuna'yı da tam anlamıyla tanıyamayız. Konu roman olunca, buna gerek de yoktur zaten. Bir romanda kahraman bizi, yerine göre yanıltmalı, yerine göre şaşırtmalı, hatta aldatmalıdır. O, bize sevimli veya itici gelebilir, hatta ona saygı da duyabiliriz. Dahası -polisiye romanlarda olduğu gibi- bizi korkutabilir de. Önemli olan, bunları yaşamaktır. Bir romancı bunları başarıyor mu, çizdiği kahramanı ilgi odağı yapabiliyor mu?.. ona bakmak lâzım.

Davranış biçimine dayanan tanıtım yöntemi, diğer yöntemlere kıyasla farklılık gösterir. Şöyle ki: İster "anlatıcı" aracılığıyla, ister diğer kahramanların verdiği ipuçlarıyla yapılan tanıtımda, bilgi ve açıklamalar, 'blok halinde' sunulur. Dolayısıyla kahraman, bütünüyle, olmasa bile, büyük ölçüde tanıtılmış olur. Davranışı ön plâna çıkaran tanıtımda ise; bilgilendirme derece derece gerçekleşir. Bu tanıtımda kişinin olaylar karşısında takındığı tutum, gösterdiği tepki ile olaylara ve kişilere dönük açıklamaları, hatta duygu ve duyarlılıkları önemli rol oynar. O, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi, normal hayatını yaşar; biyolojik değişime uğrar, psikolojik dalgalanmalar geçirir; toplumsal işlevler üstlenir. Yerine göre inanır, yerine göre inanmaz; güler, aldanır, aldatır; düşünce ve felsefeler üretir; açıklama ve yorumlar yapar; kısacası 'birey' olmanın, olabilmenin kavgasını verir. Şu veya bu yönde davranışlarda bulunması, onun birey olup olmadığını gösterecektir. Bu yönde bir portre sergilemesi ise, roman için bir kazanç, romancı için bir başarıdır kuşkusuz. Çünkü 'birey' niteliği kazanamamış karakterler, bir karakter olmaktan çok, karikatür düzeyinde kalırlar. Büyük romanın özelliklerinden biri de, kahramanın 'birey' niteliği kazanmasıdır. Bu nitelik, ona ve romana 'sahihlik' verir. Bu nedenledir ki, davranış biçimini ön plâna çıkaran tanıtım biçimi, diğerlerinden daha önemlidir. Diğer yöntemlerle verilen bilgiler, bir noktada 'kitabî' düzeyde kalırken, bunda bilgiler 'yaşantı' kalıplarıyla sunulur. Burada anılan yöntemleri birbirinden kesin çizgilerle ayırdığımız sanılmasın. Konu roman olduğunda, söz konusu yöntemlerin hepsi uygulanmalıdır. Çünkü bahis konusu ettiğimiz yöntemlerin her birinin anlatıya katkısı ve işlevi farklıdır.

Bir romancı, söz konusu yöntemleri, roman genelinde bağımsız, yanyana, hatta karışık kullanabilir. Aslında ideal olan da budur. Ancak burada dengeyi iyi kurmak gerekir. 19. Yüzyılda tanıtım, daha çok "anlatıcı" aracılığıyla gerçekleştiriliyordu. *İntibah, Sergüzeşt, Felatun Beyle Rakım Efendi* romanları bu

anlayışın -bizdeki- tipik örnekleridir. Sosyoloji ve -özellikle- psikoloji alanında elde edilen başarılar ve bu başarıların roman sanatında kullanılması, işin yönünü değiştirmiş, romancı tanıtım konusunda yeni imkânlar elde etmiş, yeni teknikler uygulamaya başlamıştır (kitabın ilerleyen bölümlerinde gündeme gelecek anlatım tekniklerini, bu konunun dışında düşünmüyoruz).

Açıklamaya çalıştığımız uygulamalar sonucunda ağırlık, davranış biçimini ön plâna çıkaran yöntem üzerinde yoğunlaşmıştır. Bu, aynı zamanda geleneksel anlatıdan modern anlatıya geçişin ifadesi demektir. Modern anlatı 'birey' merkezli bir anlatıdır ve 'birey' modern anlatıda, anlatıcıya rağmen 'bireyselleşme' fırsatını yakalar. O, klâsik anlatıda bir anlamda kendisine can veren yaratıcısının(yazarın), mutlak egemenliği altındaydı ve o, izin verilen ölçüler içinde konuşuyor ve yine izin verilen sınırlar içinde dolaşabiliyordu. Bu anlayış, ilk elde gerçekçiler tarafından kırılır ve -Turgeniev'in tespitiyle- romancıyla kahramanının 'göbek bağı' büyük ölçüde kopar.

Bu durum, kahramanın bireyselleşmesinde ilk önemli adımdır. Modern romanın kuruluşunda önemli bir rol oynayan "anlatım teknikleri" söz konusu bireyselleşmenin ivme kazanmasını sağlar. Biraz önce bu bireyselleşmenin anlatıcıya rağmen gerçekleştiğini belirtmiştik. Buradaki 'rağmen' kelimesini "anlatıcı"yı dışlamak, onun varlığını iptal veya inkâr etmek için kullanmadık. Esasen bu mümkün değildir. Roman sanatında anlatıcı vardır ve hep olacaktır. Onun konumunu değil, işlevini tartışabiliriz ancak. Anlatıcının konumu değişmese de, işlevi değişmiştir modern anlatıda: Bundan böyle sesi ve yetkileri kısılmış bir anlatıcı vardır karşımızda. O, değişen kimliği ve rolüyle romandan sürülmez ama, deyim yerindeyse, zaman zaman tatile çıkarılır. Bu değişiklik, kahraman için bulunmaz bir fırsat yaratır ve kahraman, roman sanatının uzun ve meşakkatli yollarından geçerek kazandığı yeni kimliğiyle -bireyselleşmiş kimliğiyle- karşımızda yer alır. Bundan böyle onu, anlatıcı tarafından sunulmuş bilgilerle ve tanımlanmış tipolojisiyle değil, sergilediği davranış biçimiyle ve olaylar karşısındaki tepkileriyle, duygularıyla, felsefesiyle tanırız.

Aslında kahramanın açıklamaya çalıştığımız bu konumu, öteden beri vardı. Yani o, kendisine yakıştırılan adı ve biçilen sosyo/kültürel kimliğiyle bir varlıktı ve bir bireydi. Ancak "anlatıcı" tarafından romana yüklenen bilgi ve tasvirlerle onun etrafı kuşatılmıştı. Hareket kabiliyeti kısıtlı, konuşma imkânı sınırlıydı ve o, bu çemberi kıramıyordu. Anlatıcının değişen konumu, bu çemberin büyük

ölçüde kırılmasına, dolayısıyla onun 'beşerî' portresinin ön plâna çıkmasına yaramıştır. Bunu bir örnekle açıklamak, yararlı olacaktır:

Araba Sevdası romanı, konumuz açısından ilginç bir örnektir. Bu romanda Bihruz, hem anlatıcı aracılığıyla, hem de davranış biçimiyle tanıtılır. Ağırlık anlatıcının katkısından yanadır. Ancak Bihruz'u okuyucunun zihnine yerleştiren ve okuyucunun ona ısınmasını sağlayan yönlerinin, yine onun davranış ve duygularına, bir kelimeyle bireyselliğine yaslandığını gözlemleriz. Anlatıcının onu tanıtmak yönünde yaptığı değerlendirme ve tespitlerin katkısı inkâr edilemez. Ne var ki bunlar, onu sevimli ve 'sahih' kılmaya yetmez: Onu 'sahih' ve sevimli kılan, davranış biçimidir; kendine özgü saf, sevimli ve telaşlı halleridir. Okuyucu onu, anlatıcının tanımıyla bir 'paşazâde' olarak değil, malum ve meşhur yalancı Keşfi'nin dostu ve yine malum ve meşhur 'blonde'un (sarışının) şaşkın aşıkı olarak tanır ve sever. Recaizâde Ekrem, onu tanıtırken, karakterizasyon kurallarından ustalıkla yararlanır ve Bihruz'u, mükemmele yakın bir portreyle okuyucunun karşısına çıkarır.

Geleneksel roman türünde 'kahraman' hikâyenin sürükleyicisi, hatta yönlendiricisidir. Bu nedenle o, romancı tarafından 'kusursuz' çizilmek istenir. Çünkü 'pozitivist bir mantığın ürünü' olan geleneksel romanın (Ecevit, 1996: s. 12) yapısı bunu gerektiriyordu. 20. Yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren gündeme gelen modern romanda 'hikâye' öğesinin süksesi sarsılır, zayıflar.[16] Bu durum, doğal olarak kahramanın, geleneksel romanda mutlakçı bir anlayışla belirlenen konumunu da değiştirir. O, bundan böyle belirsizliğin çocuğudur ve romancının değil, kendi talihinin boyunduruğu altındadır. Talihi -ve boyun eğmek zorunda kaldığı tarihsel şartlar- ona farklı bir ortam hazırlar: Her yönüyle 'dünyevi' (seküler) bir özellik taşıyan bu ortamda o, kendini yabancı ve köksüz hisseder. Kafka'nın romanları, bu köksüzlük ve yabancılaşmanın kronikleri gibidir. Ancak her şeye rağmen onlar, Kafka'nın kurguladığı dünyada bir değer ifade ediyorlardı. Loş ve karamsar bir dünyada hüzünlü bir serüvenin figüranlarıydılar ve her şeyden önce ve önemlisi, güneşi ve oksijeni azalmış olsa da, bir dünyada yaşıyorlardı: Buraya aittiler. Yeni Romancılar, bu aidiyeti çok görürler ve onları, 'dünyadan kovmak' isterler (Grillet, A.g.e., s. 43). Yeni Romancılar için 'nesne' -ilginçtir- insandan daha değerli olacaktır: "...nesneler varsa...insan da vardır" (A.g.e., s. 46). Dün, birey için varolan "tasvir", bugün nesneyi meşrulaştırmak amacıyla kullanılır ve Yeni Romancıların nazarında insan, dekoratif bir unsur olmanın ötesinde bir değer ifade etmez.

Temel anlayışları itibariyle ‘otorite’ ve ‘egemenliğe’ karşı çıkan postmodern yazarlar, dış gerçekliğe değil, iç gerçekliğe önem verirler. Buradaki ‘iç gerçeklik’ ibaresiyle vurgulamak istedikleri yazılan, daha doğrusu yazar tarafından kurgulanan metindeki gerçekliktir. Kahraman, bu gerçekliği canlandırmak için vardır: O, ilgi odağı olmaktan çok, sıradan bir kişidir. Ona anlamını verecek olan kişi, yazar değil, okuyucu olacaktır bundan böyle. Kahramanın okuyucuyu yönlendirecek herhangi bir donanıma ve tasarrufa sahip olması söz konusu değildir. Okuyucu, yorumda, daha doğrusu metni açıklamada özgür olacaktır; yorumun, okuyucuya göre değişmesi doğaldır ve bu, postmodern yazarların özellikle istediği noktadır. Çünkü onların anlayışına göre ‘metin’ açık karakterli, yorum zenginliğine ve çeşitliliğine sahip olmalıdır: Edebî gelenek ve teamüllerin, toplumsal değerlerin yön ve güç verdiği ‘edebî metin’, bir anlamda sahibinin(yazarın) egemenliği altında idi ve onun iradesiyle biçimleniyordu. Hâl böyle olunca, ‘metin’ ile ‘yazar’ arasında organik bir bağ bulunuyordu. Metin çözümlemeleri, yine bu bağlamda yazara ilintili olarak yapılıyor ve çözümlemede ‘yazar’ olgusu mutlaka dikkate alınıyordu. Çünkü ‘edebî metin’, kurgusu ve tematik örgüsüyle ona bağlıydı. Böyle bir yaklaşımla biçimlenen ‘edebî metin’, özgün yapısıyla ‘kapalı’ bir özellik taşıyordu ve bu yapıda kahraman, daha önce değinildiği üzere ‘ilgi odağı’ idi. Postmodern romancılar ‘metin’ denilen kavramı, bu şekilde anlamayı reddettiler ve onu, okuyana göre yorum anlayışı getirerek, ‘açık metin’ olarak kurguladılar. Bu kurguda kahraman, ‘ilgi odağı’ olmaktan çok, ‘fail’ (özne) konumuna düşürüldü.[17] Düşürüldü diyoruz; çünkü, adına kahraman denilen ve romanın klâsik evrelerinde efsanevi bir kimlikle okuyucunun karşısına çıkarılan kişi, söz konusu tasarruflarla gösterişli kimliğinden arındırılır, sıradanlaştırılır. Belki böylesi roman için daha iyi olacaktır. Zira daha önceki örnekler, özenli -yerine göre kusursuz- çizimlere ve özenmelere rağmen, sentetik bir görünüm taşımaktaydılar. Doğrusunu söylemek gerekirse, onlar, inkârı mümkün olmayan ‘beşerî’ kusurları unutturacak kadar kusursuzdular. Postmodern romancıların bir Bazarov, bir Raskolnikov, bir Jülien Sorel veya Emma Bovary örneğinde bir kahraman çizip okuyucunun hafızasına yerleştirmeleri mümkün değildir; çünkü onlar, bağlı bulundukları dönemin şartlarının ürünleriydiler. Postmodern romanın havası veya yapısı da kendine özgüdür ve bu yapıda, ‘karizma’ yerine ‘doğallık’, ‘yerellik’ ve ‘çeşitlilik’ ön plâna çıkmıştır ki, bunu da roman adına bir avantaj saymak gerekir kanaatimizce.

Eleştirmenler cephesine gelince, doğal olarak, farklı bir yapılandırma ve değerlendirmelerle karşılaşacağız.

Şöyle ki:

Romancılar anlatageldiğimiz yol ve usullerle kişilerini çizer ve tanıtırken, eleştirmenler de kendi ölçülerine göre söz konusu kişileri değerlendirirler. Bunlar içinde kabul göreni Forster'in tasnifi olsa gerek. Forster kişileri, "düz" (flat) ve "boyutlu" (round) olmak üzere ikiye ayırır. O, bu tasnife giderken kişileri, romandaki konum ve işlevlerine, hatta mizaçlarına ve felsefelerine göre değerlendirir. "Düz" kişiler, basit bir yapıya sahiptirler ve 'tek bir düşünce ve nitelik'ten oluşmuşlardır. Okuyucu onları kolayca tanır ve hatırlar. Çünkü onlar "olayların etkisiyle değişmezler" (they were not changed by circumstances). Onlar, sabit ve belirgin çizgileriyle bir 'karikatür'e benzerler. Şaşırtıcı olmaktan çok, dikkat çekicidirler. Forster, "boyutlu" kişilerin ise, derinlikli ve nitelikli bir yapıya sahip olduklarını söyler. Onlar, "düz" kişiler gibi kolay hatırlanmazlar. Çünkü olayların etkisi ve akışıyla değişirler. Bu nedenle bizleri şaşırtır ve yanıltabilirler (Bkz. Forster, A.g.e., s. 73-75).

Romanın "kişiler sistemi", bir bakıma söz konusu "düz" ve "boyutlu" örneklerden kurulur. Bunlardan "boyutlu" kişiler, psikolojik derinlikleriyle dikkati çekerler[18]. Romanın genel yapısı, daha çok onlar üzerine bina edilir. Onlar, bir anlamda eserin varlık nedenidirler. Onları, eserin terkibinden çıkardığımızda, bir boşluk meydana gelir ve okuyucunun, romana dönük ilgisi büyük ölçüde azalır. Bu bağlamda düşündüğümüzde, *Araba Sevdası*'nda **Bihruz**, *Eylül*'de **Necip ile Suat**, *Mavi ve Siyah*'ta **Ahmet Cemil**, *Üç İstanbul*'da **Adnan**, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda **Ferit**, *Huzur*'da **Mümtaz**, *Küçük Ağa*'da **Çolak Salih** ile **İstanbullu Hoca**... psikolojik derinliğe sahip "boyutlu" kişidirler. Buna karşılık "düz"(flat) kişiler, psikolojik derinlikten yoksundurlar. Bunlar, daha çok "karakter" konumundadırlar: Onlar, "romanda sadece sosyal ilişkiler ağını örmek, sosyal atmosferi yaratmak ve eserin esas karakterleriyle tezat teşkil etmek için yaratılmışlardır. Düz karakterler olarak bunlar, eserin kaderini tayin etmeyip, eserin yapısı ve bütünlüğü açısından çok önemli olmayan karakterlerdir." (Kantarcıoğlu: 1981). Bunların unutulmaması gereken bir görevi de, asıl kahramanın konum ve kimliğini billurlaştırmaktır. Yine *Araba Sevdası*'nda **Keşfi**, *Yaban*'da **Mehmet Ali**, *Çalıkuşu*'nda Munise, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nda **Doktor Ragıp**, *Üç İstanbul*'da **Hidayet**... "düz" yapılı

karakterlerdir. Ancak ikinci plânda olsalar da, bunların, eserin yapısı ve olayların seyri bakımından önem ve katkıları inkâr edilemeyecek düzeydedir.

c) Tip Nedir?

Bu bölüme gelene kadar kişinin, roman sanatındaki yeri, önemi ve işlevi üzerinde durmaya çalıştık. Görülen odur ki, roman sanatında kişinin ağırlıklı bir yeri ve değeri vardır. Kişi, anlatıdaki eylem ve anlatımın biçimlenmesinde rol oynayan temel elemandır. Romancıya düşen görev, bu elemanı, anlatının özüne uygun olarak çizmek, biyolojik ve psikolojik yapı itibariyle ona 'sahihlik' kazandırmaktır. Kısacası kişi, anlatı dünyasında iğreti durmamalıdır: O, kendisine biçilen rol ve işlevi; yapısına, mizacına, ahlâk ve felsefesine uygun olarak yerine getirmelidir. O, yerine göre bizi yanıltıp şaşırtabilir; hatta hayal kırıklığına da uğratabilir. Önemli olan, bunların bize bir 'sahihlik' havasıyla yansıtılmasıdır. Tıpkı hayatta olduğu gibi. Hayatla romanın benzerliği öteden beri tartışılır ve hâlâ tartışılmaktadır. Arada bir yakınlık, bir benzerlik yok değildir; vardır. Ancak görece bir benzerliktir bu. Doğru, ancak romanın, bütünüyle hayatın dışında ve hayata rağmen biçimlendiği de iddia edilemez. Romanın, belki de hayata en yakın yönü, "kişiler sistemi"ni oluşturan figürlerdir. Onlar, romanın hayattan ödünç alıp borçlandığı değerlerdir. Romancı, bu değerleri biçimlendirirken hayatı esas alır ve doğal ortamlarında izleyip gözlediği insan örneklerini roman dünyasına taşır. Hayatta insanlar nasıl eşit ve benzer değillerse, romanda da aynı şekilde olacaklardır. Kişilerin bazısı başkişi, bazısı karakter, bazısı figüran, bazısı da tip olarak hayattan romana taşınır. Daha önce "başkişi" ve "karakter" konumunda bulunan figürleri tanıtmaya çalışmıştık. Şimdi adına "tip" denilen elemanın ne olduğunu anlatmaya gayret edeceğiz:

Tip, kelime anlamı itibariyle cins, tür, numune, örnek anlamlarına gelmektedir. Toplumsal hayatta bazı insanlar farklıdır: Duyuş, davranış, düşünüş ve eylem itibariyle; meslek, mizaç ve işlevleriyle ötekilerden ayrılırlar. Beşerî meziyet ve kusurlar onlarda daha belirgin, daha somutlaşmış gibidir. Bu yönleriyle onlar, ait oldukları cins ve gruplardan ayrılırlar. Ancak buradaki ayrılığı, farklı olmak biçimiyle düşünmek, anlamak daha uygun olacaktır. Tip diye nitelenen kişi, toplumsal kimliğiyle 'temsilî' bir nitelik taşır. O, kendinin dışında kalan değerlerin temsilcisidir:

> "Tip kendi dışında bir şeyi temsil eden roman kişisidir. Yani, roman dünyasının dışında kalan, dış dünyada mevcut bir kavramı ya da bir insan türünü temsil eden bir

roman kişisidir" (Moran, 1982).

Bu konumuyla tip diye nitelenen kişi, roman dünyasında yer alan diğer kişilerden ayrılır. Ayrılır; çünkü o, romancının yeteneğinin ürünü olmaktan çok, Lukacs'a göre "sosyal ve tarihsel koşulların belirlediği" bir şahsiyettir (aktaran Moran: 1982). Lukacs'ın bu nitelemesi, yoruma açık olsa da (Bkz. H. Yavuz, 1977), tipin konumunu belirlemede önemli bir basamaktır. En azından bu niteleme, bir romanda yer alan kişileri, ayrım gözetmeden "tip" olarak kabul etmemizi önler. Bizde bu yönde birtakım hatalar yapılmaktadır. Bazı araştırıcılar, kabulü imkânsız bir serbestlikle, bir romanda veya bir romancının eserlerinde yer alan bütün kişileri, "tip" olarak görmekte, değerlendirmektedir. A.S. Levend'in Hüseyin Rahmi hakkında hazırladığı kitapta yer alan değerlendirmeler, bu anlayışın tipik bir uygulamasıdır (Levend, 1964: s. 36-39). Levend, Hüseyin Rahmi'nin romanlarında yer alan bütün kahramanları, keyfi bir etiketlendirmeyle "tip" diye niteler. Bu tasnifi kabül etmek mümkün değildir. En azından roman sanatının ruhuna ters düşen bir yaklaşımdır bu. Çünkü bir romanı roman yapan temel özelliklerden biri de, doğallığıdır. Hayat gibi roman da doğal bir atmosfere sahip olmalıdır. Romanın şahıs kadrosunda yer alan bütün figürleri "tip" olarak görmek, bu doğallığa ters düşer. Ve yeri gelmişken söyleyelim, tip denilen eleman, doğal yapı zorlanarak çizilir ve çizilen tiplerin sayısı genellikle asgari düzeyde tutulur.

Mizancı Murad Bey hakkında kapsamlı bir araştırma hazırlayan B. Emil, **Turfanda mı Yoksa Turfa mı?** romanının şahıs kadrosunu incelerken toplam dokuz kişiyi "tip" olarak kabul eder (1979: s. 480-506). Bu dokuz kişi içinde Mansur, Emil'in teşhisiyle, "aslî tip"tir (A.g.e., s. 507). Mansur'a kıyasla diğerleri "tali tip" konumunda bulunmaktadır. Bir başka araştırmasında Emil (1984), Reşat Nuri'nin "şahıs kadrosu"nu, 1) Cinsiyete, 2) Sosyal tabakalaşma ve sosyal hareketliliğe, 3) Mesleklere, 4) Hâkim karakter vasıflarına, 5) Biyolojik gelişme merhalelerine, 6) Düz (statik) veya yuvarlak (dinamik) tipler olmalarına göre 'tipolojik tasnif'e tâbi tutar ve ortaya zengin bir "tip" listesi çıkar. Aynı durum Ö. F. Huyugüzel'in çalışmasında da (1982) gözlenir. Huyugüzel, H. C. Yalçın'ın hikâye ve roman kahramanlarını, psiko/sosyal konumlarına göre tasnif ederek sayı bakımından kabarık bir "tip" listesi ortaya koyar. Yine Hüseyin Rahmi'nin 'şahıslar kadrosu'nu[19] çeşitli yönlerden ele alan Ö. Göçgün de, geniş bir "tip" repertuvarı sunar (1987). Bütün bu tespitlerin temelinde kanaatimizce M. Kaplan'ın, "tip" konusunda benimsediği tutum ve bakış açısı yatmaktadır.

M. Kaplan, tipi, "muayyen bir devirde toplumun inandığı temel kıymetleri" temsil eden şahsiyetler olarak görür (1985: s. 5) ve görüşünü doğrulayan örnekleri, Türk kültürünün bazı eserlerini inceleyerek ortaya koyar. Seçilen eserlerden çıkarılan örnekler, isabetli açıklama ve yorumlarla somutlaştırılır ve onlar, "muayyen bir devrin" temel değerlerinin temsilcileri olarak dikkat çekerler. Ancak M. Kaplan'ın bu çalışması farklı bir kategoride değerlendirilmelidir. Zira toplam on dört parçadan meydana gelen bu çalışmadan, "tip" unsurunun farklı bir mahiyet ve yapı kazandığı bir roman örneği yoktur. "Leylâ ve Mecnun", "Kerem ile Aslı" gibi kurmaca niteliği taşıyan örnekleri, modern anlatı bağlamında düşünemeyiz.

M. Kaplan, "Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanlarında Aslî Tipler" başlıklı incelemesinde (1976: s. 459-475), "tip" meselesine farklı bir açıdan bakar. Onun nazarında tip, "muhtelif" insanların hayat karşısında almış oldukları tavırlara ve hâkim temâyüllerine göre sokulabilecekleri grup veya nev'i"dir (A.g.e., s. 462). Kaplan, H. Rahmi'nin romanlarının "aslî tipler" repertuvarını bu anlayış doğrultusunda tasnif ederek değerlendirir. Aslında 1962 yılında kaleme alınan, ancak 1976 yılında ilk kez yayınlanan bu makale, konumuz açısından hayli önemlidir. Makalesini uzun süre yayınlamasa da, Kaplan, söz konusu anlayış ve değerlendirme biçimini dersleri aracılığıyla beyinlere taşımış ve bu konuda hazırlanan çalışmalara (özellikle tezlere) rehberlik yapmıştır. Ancak, Kaplan'ın bu konudaki anlayış ve bakış açısının yeterince kavrandığını söylemek zordur. Zira hazırlanan bazı araştırmalarda zaman zaman zorlamaya gidilmiş, sözgelimi bir romancının hemen her romanında, niteliği önceden belirlenen tipin varlığı ispatlanmaya çalışılmıştır. Örneklemek gerekirse, bir romancımızın romanlarında (H. Edip), "devrimci tipler", bir başkasınınkinde (P. Safa), "hasta, sakat ve dejenere tipler", bir diğerininkinde, (sanki her kadın tip niteliği taşırmış gibi) "kadın tipler" veya "erkek tipler", "aydın tipler", "düşman tipler", "batıcı tipler"...gibi sınıflandırmalara gidilmiştir. Bu tutum, bizi farklı okumalara, dolayısıyla bir romanı, roman olmanın ötesine taşımaya mecbur bırakabilir. Bırakmıştır da... Romana dönük bu tür yaklaşımlar, romana toplumsal işlevler yükleyen, nihayet romanı, ideolojik yapılanmanın tutanağı olarak gören eleştirmenlerin, araştırıcıların marifetidir. Bizde, yaklaşık seksenli yıllara kadar, roman incelemeleri, genellikle toplumsal yapıyı belirlemek, dolayısıyla romanın penceresinden toplumu anlamak ve anlatmak cihetinde yoğunlaşmıştır. Hem sivil, hem de akademik kesimlerin uğraşlarını bu noktada yoğunlaştırmaları

dikkate değer. Bunu tayin eden, özgün roman inceleme tarzlarından çok, toplumsal taleplerdir kuşkusuz. 70'li yıllarda Türkiye yoğun bir siyasallaşma sürecini yaşıyordu ve edebiyata, toplumsal işlevler yüklemek, kabul gören bir anlayıştı. Oysa o dönemlerde Batı'da roman inceleme yöntemleri, farklı bir düzeyde gerçekleşiyordu ve romanın sanatsal değerini, yapısal özelliklerini belirlemek için çaba sarfediliyordu. 60'lı yıllardan itibaren kabul gören bu yaklaşımla Türk okuyucuları, ancak 80'li yıllarda tanışacakdır. Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, romanda tip olgusunu araştırmak, romanın şahıs kadrosunu ve romanın toplumsal yönünü anlamak bakımından yararlı olabilir. Doğal olarak ölçüyü iyi tutmak, bizde yapıldığı gibi, abartıya kaçmamak şartıyla!..

Bir romancının bazı romanlarında -yine ihtiyat kaydıyla söyleyelim- birtakım tipler yer alabilir. Ancak bunu genelleştirmek ve hemen her romanda aynı tipi aramak abestir. Bugüne kadar bazı araştırıcılar, tip sayısını artırmakla, romancının değerini artırdıklarını, hatta değerini tescil ettiklerini sanmışlardır. Romancı değerli olabilir; ancak tip, bu değerin tayininde, çoğu zaman zayıf bir unsurdur. Zayıftır; çünkü, büyük romancıların pek azı tip yaratmak için mesai harcama yoluna gitmiştir. Sonra bir çok romancı bilir ki, tip, doğal değildir; yapmadır. Her güzel roman ritmik ve lirik bir hava taşır. Tip, bu ritmik ve lirik havayı resmi ve mekanik havaya sokar. Müstesna roman örnekleri tabii ki vardır ve bu müstesna örnekleri unutulmaz romanlar sınıfına sokan unutulmaz tipler vardır: Ancak, dünden bugüne uzanan süreçte kaleme alınan milyonlarca romanın kaçta kaçı, değerini ve ölümsüzlüğünü tipe, tipleştirmeye borçludur? Doğal olarak pek azı. Hâl böyleyken, bir romancıda onlarca tip tespit etmek ve bu anlayışı, araştırıcıların marifetiyle diğer romancılara ve romanlara taşımak ne demektir? Bizde roman inceleme alanında yapılan en büyük hatalardan biri budur.

Peki bunu önlemenin yolu yok mudur?

Tabii ki vardır. Bu konuda yapılacak ilk iş, Lukacs'ın yukarıda verdiğimiz nitelemesiyle birlikte, B. Emil'in şu tanımını kabul etmektir: "Tip" diyor Emil, "ferdî olmaktan ziyade başkalarında da mevcut ortak özellikler taşıyan ve bu özellikleri en belirgin şekilde temsil eden şahıs"dır (1989: s. 27). Bu kabuller, bir romanın kişilerini "tip" diye değerlendirmeye giderken hayli ihtiyatlı ve sayı tespiti bakımından cimri davranmamızı gerektirecektir.

Bir romancı tipleştirmeye ne zaman gider?

Bu konuda kesin bir şey söylemek güçtür. Ancak toplumsal problemlerin yoğunlaştığı dönemlerde, romancıların, toplumu ilgilendiren bazı konulara ilgi duydukları, sosyo/kültürel çözümlemelere gittikleri bilinen bir husustur. Bu durumda romancı, topluma dönük görüş ve önerilerini sunmak için 'tezli roman' denilen roman türünü kaleme alır. "Tezli roman" bağlamında ele alınan meseleleri sunmak, aktarmak için de bazı tip veya tipleri devreye sokar. Bu uygulamanın tipik örneğini Mithat Cemal'in *Üç İstanbul* romanında buluruz: Romancı, Meşrutiyet-Mütareke-Milli Mücadele dönemlerini, en azından bazı yönleriyle tanıtmak için Adnan'ı sahneye çıkarır. Adnan, söz konusu dönemlerin 'tipik' bir insanıdır. Onun bakış açısından bu dönemleri çeşitli cephelerden tanırız. Adnan, aynı zamanda yazarın sözcüsü olarak da konuşur ve söz konusu dönemlere çeşitli eleştiriler gönderir. Bu yönüyle *Üç İstanbul*, hem bir tip romanı, hem de tezli bir romandır. Recaizâde Ekrem'in (Araba Sevdası), Mizancı Murad'ın (Turfanda mı Yoksa Turfa mı?), H. Ziya'nın (Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu), Y. Kadri'nin (Kiralık Konak, Yaban), Reşat Nuri'nin (Yeşil Gece) Orhan Kemal'in (Murtaza), Tarık Buğra'nın (Küçük Ağa), Yaşar Kemâl'in (İnce Memet), Oğuz Atay (Tutunamayanlar)... romanlarını, tipleştirme konusunda ilk akla gelen örnekler arasında sayabiliriz.

Romanda yer alan tipleri belirlemeye giderken, tipin yapısal konumunu almak gerekir. Esas yapıları itibariyle tipler iki konumda bulunurlar: Toplumsal tipler, psikolojik tipler... Toplumsal tipler, belirli bir dönemin veya belirli bir felsefenin, hatta belirli bir dünya görüşü yahut ideolojinin mahsulüdürler: Alafranga tipler, batıcı tipler, entelektüel tipler, öğretmen tipi, bürokrat tipi, eşkıya tipi, memur tipi vs. gibi. Psikolojik tipler, beşerî zaaf veya meziyetlerin biçimlendirdiği tiplerdir: Cimri, kıskanç, muhteris, düzenbaz, zalim... vs. gibi tipler.

Toplumsal ve psikolojik tiplerin, belirli zamanlarda kabul görmesi, büyük ölçüde toplumsal ve kültürel şartlara bağlıdır. 1950'li yıllara kadar romanımızda daha çok toplumsal tiplere rastlanması, toplumumuzun Tanzimat'tan itibaren geçirdiği değişim ve dönüşüm süreciyle yakından ilgilidir. Medeniyet değişimi gibi önemli bir sorunla karşı karşıya kalan Türk toplumunda, bu soruna, 'eleştirel' bir açıdan bakılması doğaldı. Özellikle romancılar böyle bir bakış açısını tercih etmişler ve bu olguyu, çeşitli yönlerden eleştirmeye, yargılamaya çalışmışlardır. Bu bağlamda 'tip' unsuru, önemli bir işlev üstlenir; romancının, söz konusu süreç hakkındaki görüş ve eleştirilerde bulunmasına vasıta olur.

Bihruz (Araba Sevdası), **Mansur** (Turfanda mı Yoksa Turfa mı?), **Adnan** (Üç İstanbul), **Ahmet Celal** (Yaban), **Çolak Salih** (Küçük Ağa), **Şahin Efendi** (Yeşil Gece), ... vb. tiplerle, hangi sorunlarımızın dile getirildiğini hatırlatmak isteriz. 1950'li yıllardan sonra toplumsal tipler, giderek azalır; değişen toplumsal şartların ve bizzat roman türünün bizim ve tekniği ön plâna çıkaran yapısının etkisiyle romancılarımız, psikolojik yönü ağır basan tipleri çizmeye başlarlar: Tanpınar'ın, Oğuz Atay'ın, Yusuf Atılgan'ın, Adalet Ağaoğlu'nun... romanlarında böyle örneklerle karşılaşırız. Ancak bu tipleri, basit bir yaklaşımla 'cimri', 'düzenbaz', 'zalim' vs. gibi nitelemelerle değerlendiremeyiz. Onlar, psikolojik derinliği olan, entelektüel yönü ağır basan tiplerdirler. Ustalıkla çizilmiş olsalar da, onlar, gene de bir dönemin ürünüdürler: Bir **Mümtaz**'ı (Huzur), bir **Turgut**'u (Tutunamayanlar), bir **Zebercet**'i (Anayurt Oteli), **İlhan** ile **Tezel**'i (Bir Düğün Gecesi) dönemin dışında düşünmek, onları, sadece romancının muhayyilesinin semeresi olarak görmek zordur.

Sonuç olarak şunu söylemek mümkün:

Tip, roman sanatının bir gerçeğidir. Ancak, bu gerçeği sadece roman sanatının bir arzı, romancının okuyucuya bir lütfu olarak görmemek gerekir. Tipin kotarılmasında tarihin, tarihsel şartların da etkisi vardır. O, bir bakıma, romancı tarafından tarihsel ve toplumsal sorunları açıklamak, yorumlamak amacıyla sahneye çıkarılmıştır diyebiliriz. Hemen hiçbir romancı, tipi, salt sanatçı yeteneğini ispat etmek için çizmemiştir. Bazı romanlarda ağırlıklı bir konuma ve işleve sahip olmasına rağmen, tip romanı yazmayı asıl gaye olarak görmüş romancı sayısı azdır. Sözgelimi Y. Kadri'nin, sadece Naim Efendi gibi birini çizmek ve anlatmak için *Kiralık Konak*'ı yazdığını sanmıyoruz. Naim Efendi, sadece bir araçtır. Y. Kadri, bir döneme ve bir dönemin anlayışına, dünya görüşüne ayna tutmak emeliyle *Kiralık Konak*'ı kaleme almıştır. Naim Efendi'yi ilginç ve değerli kılan daha çok zamandır, tarihtir, tarihsel şartlardır. Zamanın dışında kalmış bir Naim Efendi'nin özgün ve ilginç olması beklenemez. Yine *Küçük Ağa*'nın Çolak Salih'ini anlamlı kılan, Milli Mücadele şartları değil midir? Onun, sonu gelmez iç hesaplaşmalarının temelinde yatan neden, yine Milli Mücadele gerçeğiyle izah edilebilir. Kısacası tip, tarihsel önemi veya toplumsal konumu hemcinslerinden farklı olan bir roman kahramanıdır. O, romancı tarafından mecburiyetten çok, gerekli olduğu için çizilmiştir. Romancı, onunla toplumsal sorunları irdeleme fırsatı yakalar. Bu beklentiyle değerli romanlar yazıldığı aşikârdır. Bizim roman geleneğimizde de tip üzerine

ikame edilmiş çok güzel romanlar vardır. Ancak, tip eksenli roman yazmak, dünde kalmış bir hedeftir. Bugün durum farklı: Tarihsel şartların sağladığı fırsat ve imkânlara rağmen, romancılar, tip yerine psikolojik derinliği olan bireyleri tercih ediyorlar. Sorunlar gene anlatılıyor ve eleştiriler gene yapılıyor; ama farklı bir şekilde ve farklı bir düzeyde. Çünkü romanın günümüzdeki anlamı değişti, değişiyor. Bugün roman, düne göre daha doğal bir karakter arzediyor ve bugün, adeta bir kader gibi borçlandığı bazı disiplinlerden (tarihten-sosyolojiden vs.) uzaklaşıyor; daha edebî ve daha biçimsel bir görünüm kazanıyor. Böyle bir roman anlayışında tipin yeri olabilir mi?.. Sanmıyoruz. Tip, romancılar için bugün kaba bir unsurdur. Dün, roman bazı düşünce ve felsefelerin, hatta meselelerin izahı için bir araç olarak görülüyordu ve romancı, bu yöndeki tasarruflarıyla övünüyor, kendini bir filozof, bir öğretmen, bir misyoner gibi görüyordu. Bugün böyle bir şey yok. Romancı, romancı olmak istiyor; doğal olarak romanının da sadece roman olmasını bekliyor. Böyle bir romancının tipe iltifat etmeyeceği, ondan medet beklemeyeceği ortadadır.

Bir tipin etrafında örülen dünyayı araştırmak, inceleyip eleştirmek, okuyucunun formasyonu açısından, tarihe bakış noktasından yararlı olabilir. Aynı durumun roman sanatına katkısı da tartışılır. Romanın tipe kapı açması, kendisinin ihtiyacı dışında gerçekleşmiş bir uygulamadır. Güzel ve değerli roman, psikolojik derinliği olan birey eksenli romandır. En azından bugünün romanı için bu böyledir. Zira bugünün romanı kendi hayatını yaşayan, bir kelimeyle kendi olan insanın peşindedir. Oysa tip, "kendi hayatını yaşamaya fırsat bulamayan kişidir" ve o, konumu itibariyle "benzerlerinin temsilciliğini" üstlenen (M. Belge, 1968), daha doğrusu romancı tarafından böyle bir temsilciliğe koşulan biridir. Belge'nin, aynı yazıdaki vurgusuyla: "Tip, yazarın hayat hakkında söylemek istediği şeyleri taşıyacak bir araç"tır.

V
Zaman

"Zaman da bir anlam taşıyıcıdır."
J. Fabian

Zaman kavramı, insan zihnini en fazla meşgul etmiş kavramlardan biri, belki de en önemlisidir. Bu kavram, sadece felsefenin değil, aynı zamanda, matematik ile fiziğin, hatta bilimsel gelişmelere paralel olarak diğer bir çok disiplinin gündeminde yer almış, her disiplinin kendi bakış açısından değerlendirilmiştir. Ancak, bütün izah ve yorum çabalarına rağmen, zaman kavramı, 'tanımlanması en zor kavram' olarak kabul edilmiştir. Böyle bir niteliğe sahip olan zaman kavramı, öteden beri gizemli bir değer olarak görülmüş ve düşünenler üzerinde hayranlık uyandırmıştır. A. Borst'un, "Zaman daima dünyanın bir numaralı harikasıydı ve hep de öyle kalacak"tır sözü (1997: s.12), söz konusu hayranlığın veciz ifadesidir.

Tarihsel süreçte zaman kavramı, diğer kavramlar gibi birtakım değişmelere maruz kalmıştır. Ancak zaman kavramının değişim süreci, diğerlerine kıyasla, hayli uzun sürmüş ve bu değişimin kabulü çok zor olmuştur. Sözgelimi Parmenides-Platon-Aristo geleneğinde zaman, mutlak ve parçalanmaz bir güç olarak kabul edilmiş ve zaman ile fiziksel dünya arasında mutlak bir bağın olduğuna inanılmıştır. Newton, zamanı uzaydan (mekândan) ayrı düşünmesine rağmen (17. yüzyıl), o da zamanın mutlaklığına, değişmez ve bölünmezliğini kabul etmiştir. Ancak "Zaman, Newton'un sandığı gibi değişmez bir sabit değil, çok geniş bir fenomenler yelpazesini kapsayan bir kavramlar, olaylar ve ritmler yığınıdır." (Hall, 1997: s.149)

Ancak Newton'un, zamanı mekândan bağımsız (münezzeh) olarak görme anlayışı, her halükârda bir yeniliktir, bir aşamadır. Onun savunduğu görüşün etkisi, 20. yüzyılın ilk çeyreğine kadar sürer. Einstein, Newton'un tersine,

zamanın uzaydan ayrı düşünülemeyeceğini ve mutlak olmadığını ispat eder. Einstein'ın zihinlere taşıdığı görüşle, insanlığın evrene bakışı kökten değişir. N. Bohr, Heisenberg ve Max Planck gibi bilim adamlarının 'zaman' konusundaki bazı itirazlarına rağmen, Einstein' ın 'rölativizm' (görecelilik) kuramıyla (1905, 1916) ortaya koyduğu ilkeler yenidir. Ancak bu durum, zaman konusundaki tartışmaların bittiği anlamına gelmeyecektir. Zira Bergson ve Wittgenstein ve Whitehead gibi filozoflar zaman konusunda farklı bir açıklama ve yorumu getirirler. Bunlar 'zaman' kavramını, fiziki temel yerine metafizik zeminde tartışmak eğilimindedirler. Özellikle Bergson'un savunduğu görüş, en azından sanat, -özellikle- anlatı ve anlatım teknikleri açısından, dikkate değer yeniliklere kapı açmıştır.

Bergson, zamanın, her şeyden evvel 'standard bir değer' olarak görülmesine karşı çıkar. Onun nazarında 'saat' zamanın parçalanmasıdır ve bu durum, eşyânın tabiatına aykırıdır. Çünkü zaman; duran, sekteye uğrayan, donuk bir şey değildir. Zaman süren (devam eden) bir şeydir. Bu nedenle 'ân' değil, 'süre' (duree) yahut devamlılık (imtidâd) önemlidir. Bergson, *Şuurun Doğrudan Doğ ruya Verileri* (1889) adlı eserinde orta koyduğu bu anlayışı, diğer çalışmalarında da savunur. O, bilimin savunduğu uzayla irtibatlı, ölçülebilen zaman kavramı yerine, yaşanan zaman kavramına dayalı bir nazariyeyi biçimlendirmeye çalışır. Bergson, materyalizme karşı maneviyatı savunan felsefî tutumu ve zaman kavramına dönük yorumlarıyla, özellikle sanat ve edebiyat çevrelerinde geniş akis uyandırır. Edebiyat alanında M. Proust ile B.Shaw, resimde Claude Monet, müzikte Claude Debussy... onun etkisinde kalarak eserlerini verirler. Bergson, söz konusu tutum ve görüşleriyle, sadece Avrupa'da değil, aynı zamanda diğer ülkelerde de etkili olur. Bu nedenledir ki, o, "zamanın büyük teorisyeni" olarak anılır (Harvey, 1997: s.232)

Zaman, çözülüp anlaşılması hayli zor bir kavram. Asırlardır insan zihnini meşgul eden bu kavram, getirilen yeni açıklama ve yorumlara rağmen, hâlâ berrak bir anlama kavuşmuş değildir. Aristo-Augustinus-Newton- Einstein-Bergson... silsilesinde gündeme gelen görüş ve yorumlar, kesin ve kalıcı olmak bir yana, sınırlı keşiflerin ötesine gidememiştir. Varılan nokta, belki başlangıçtır ve belki daha büyük keşifler, geleceğin mirası olarak yine geleceğe aktarılacaktır. Bilinen bir şey varsa o da şudur: İnsanlık zamanı 'modern' öncesi ve sonrası olarak yaşamış ve yaşamaktadır. Modernleşme öncesinde zaman, teoloji eksenliydi ve bölünmemişti. Modernleşme sonrasında zaman parçalanır ve

zamanın akışını; salise, saniye, saat, gün, hafta, ay, yıl, onyıl, yüzyıl kesinlemeleriyle idrak ederiz. Bu durum, belki insana, zamana hükmetmekten dolayı gurur verebilir, vermiştir de... Ancak, modern insanın bu çerçevede mutlu olup olmadığı tartışılır. Geleceğe devredilen bir tartışma da bu olacaktır. Ele aldığımız konunun sınırları, bu tartışmanın dökümünü sunmaya engeldir. Esasen buna gücümüz de yetmez. Yapmak istediğimiz, sadece kısa bir giriştir. Zamanın tarihsel serüveni, meraklısı için hayli gizemlidir.[20]

a) Anlatıda Zaman

Sanat ve edebiyatın poetikası bahis konusu edildiğinde, Aristo'yu anmadan geçemeyiz. Bu konularda gündeme gelen yorumların ilk -ve o ölçüde değerli- ipuçlarını onda buluruz. Sözgelimi zaman konusundaki "Zaman, içinde olayların geçtiği şeydir (...) değişim zaman içindedir" tanımı (1996: s.63), değişimi (olayı) zaman ve mekân içinde sunan anlatı sanatı için hayli değerlidir. Değerlidir; çünkü, olayların belirli bir amaç doğrultusunda ve belirli bir sisteme göre sıralanması demek olan "hikâye", zaman içinde meydana gelir. Yine hikâyenin varlık bilinci demek olan aksiyon, zaman içinde anlamını bulur, zaman içinde biçimlenir (... the action is built up in time', Muir , 1928: s. 63). Destandan romana kadar uzanan 'anlatı' yapılarının 'zaman' gerçeğinden soyutlanarak 'inşa' edilmesi mümkün değildir. Bireye 'mutlu son' müjdesini vak'a silsilesiyle veren ve sanki zamanın dışında tecelli ediyormuş gibi bir izlenim bırakan 'masal' türünün kapıları bile zamanın füsunlu anahtarıyla açılır: "Evvel zaman içinde kalbur saman içinde" ifade grubu, alışılmış bir tekerlemenin ötesinde, anlatıyı zamana bağlamanın ön deyişi gibidir.

Anlatı, ister söz, ister yazıyla sunulsun, inşa edilmiş bir yapıdır. Doğal olarak, belirli bir amaç doğrultusunda inşa edilen bu yapı, zamana bağlı olarak asıl değerini bulur ve zaman içinde idrak edilir. Bu nedenle bir romanda hikâye, mutlaka -belirli veya belirsiz- bir zamanda cereyan eder. Yine bu hikâye, belli bir süre sonra öğrenilir/duyulur ve belli bir süre içinde de kaleme alınıp anlatılır. Hâl böyle olunca, "zaman" unsuru, romanın genel yapısını meydana getiren temel elemanlar arasında yer alır. Bir romanı, zamandan soyutlamak mümkün olamaz. Çünkü, Forster'ın veciz ifadesiyle: "...bir romanda her zaman bir saat vardır" (1982: s. 43) ve romanın temelini oluşturan "hikâye", olayların zaman sırasına göre anlatılması demektir ("a story is a narrative of events arranged in time-sequence." A.g.e., s. 44). Buradaki 'saat' kavramı, modern anlatım biçimi olan

romanı çağrıştırsa da, işin özü değişmez: Anlatı, ister geleneksel, ister modern olsun, zamana tâbidir ve oluş sürecini zamana bağlı olarak idrak eder. Öyledir; çünkü, sanat eseri "zamanî" bir varlıktır ve sanat eseri, mutlaka "belli bir zaman bölümü içinde yaratılır." (Tunalı, 1971: s. 63)

Destandan romana kadar uzanan çizgide, anlatıcı veya yazıcıların zamana tasarrufu ise, doğal olarak, farklı düzeylerde gerçekleşmiştir. Destanda 'blok' olarak kabul ve idrak edilen zaman kavramı, romanda, neredeyse 'ân'ın ötesine taşınmak istenmiştir. Bu şaşırtıcı serüvenin seyir defterine bakmak, yararlı olacaktır kuşkusuz.

Zaman kavramı, dünden bugüne (destandan romana) farklı düzeylerde algılanmış, farklı amaç ve ölçülerde yorumlanmıştır. Bir kere daha hatırlatmakta yarar vardır: Anlatı, ister 'geleneksel', ister 'modern' nitelikte olsun, mutlaka bir 'hikâye' etrafında şekillenir. Anlatıda 'hikâye'nin varlığını azaltmak mümkün; fakat ortadan kaldırmak, imkânsızdır. Hikâye, anlatının kendine özgü mantığı doğrultusunda olayların kronolojik bir silsile içinde sunulması demektir. 'Geleneksel' anlatı ile 'modern' anlatıda değişmeyen taraf, bu sunuluştur. Geleneksel anlatıda anlatıcı, anlatısını 'olay' ağırlıklı kuruyordu ve zamana tasarrufta keyfi bir tutum takınıyordu. Onun zamana tasarrufu, modern romancının zamana tasarrufunun çok uzağındaydı. O, zamanı bir kurgu sorunu olarak görmüyordu; zaman, olayların 'sahihliğini' sağlamak için arada bir hatırlatılan soyut bir değerdi. Bu konuda ayrıntıya -aslâ- gidilmez, zaman 'blok olarak' hissettirilirdi ve yine zaman, çok hızlı bir seyir arzederdi. Bu anlayışın ti pik uygulamasını masalda görürüz. Aşağıya alacağımız bölümde de görüleceği üzere, zamanın seyri, masalın yapısına uygun olarak şekillenmektedir:

> "Evvel zaman içinde, kalbur saman içinde, bir memleket padişahının kırk oğlu varmış...
>
> Saatler günlerle, günler haftalarla koşuşmuş, haftalar aylarla, aylar yıllarla yarışmış, oğlanlar büyümüşler. Birer kocaman delikanlı olmuşlar" (Tezel, 1971: s. 4).

Modern romanda ciltler boyu sürecek bir serüven, masalın, gerekli fakat pek de önemsenmeyen bir ayrıntısı olarak üç cümle ile sunulmaktadır. Masalın gereğidir bu. Zira burada önemli olan, bundan sonraki serüvenin sunulmasıdır. Destan türünde de, hemen hemen aynı uygulamayla karşılaşırız. Aradaki temel şudur ki, destanda olayların süresi bellidir ve bu, yaklaşık 'bir yıl'dır (Wellek, A.g.e., s. 294). Kültürümüzün önemli bir anlatı silsilesini oluşturan *Dede Korkut Hikâyeleri*, zaman bakımından destan/masal havası taşır: Doğan çocuk kısa

sürede büyür, yiğit olur. Bu bağlamda anlatılacak olan, onun büyümesi değil, gerçekleştireceği serüvendir. Serüvenin şu vakitte veya şöyle bir zamanda geçip geçmemesi önemli değildir. Önemli olan, onun kimliğinin, dolayısiyle kahramanlığının ispatı anlamına gelen mücadelesidir. Bu nedenledir ki, hikâyelerin zamanı, o kadar önemsenmez. Şöyle bir hatırlatılır; o da, soyut işaretlerle. Sözgelimi 12 hikâyenin 6 tanesinin zamanı, ilk satıra veya ilk sayfaya isabet edecek şekilde, "Bir gün", diğer altısı "Bir zaman sonra", "Oğuz zamanı", "Bir gece" ve "üç yıl" ölçüleriyle belirlenir (Gökyay, 1976). Yine Doğu'nun geleneksel anlatı örneklerinden *Tûtinâme*'de de aynı uygulamayla karşılaşırız: Olayların zamanı "Bir zamanlar", "Vaktiyle", "Bir gün", "Eskiden, "İsrailoğulları zamanında".... gibi ölçülerle gösterilir (Tevfik, 1997). Zaman konusundaki bu uygulamayı daha bir çok örnekle zenginleştirmek mümkün. Ancak işin özü, esası değişmeyecektir. Geleneksel anlatılarda zaman, vak'anın zihinlere taşınması için bir araçtı. Aslında, pek de önemsenmeyen bir araç... Zamanı, görece kalıplarla şöyle bir hatırlatmak yetiyordu hikâyeciye. Bir destan veya hikâyede, önemli olan çocuğun büyümesidir. Kırk günde yiğit olup olamayacağı gerçeği önemsiz bir ayrıntıdır. Onun, kahramanlık serüveni, söz konusu ayrıntıyı zihinlerden silecek ölçüde heyecan vericidir. En azından dinleyici/okuyucu için bu böyledir. Yine, Ferhat'ın dağı ne kadar sürede deldiği tartışmaya değmeyecek kadar önemsizdir. Önemli olan, onun dağı delmesi, bu serüveni göze almasıdır. Sonuç olarak bu tür metinlerde, zaman blok olarak ve soyut işaretlerle veriliyor, okuyucunun zihinsel yoğunlaşması, daha çok vak'a üzerinde gerçekleştiriliyordu.

Ne zamana kadar sürer bu anlayış?

Bu konuda kesin bir şey söylemek zordur. Ancak, bilimsel ve felsefî alanda 'zaman' kavramına getirilen yeni açıklama ve yorumların, her türlü değişime geniş bir hoşgörüyle kapılarını açan romanı etkilememesi düşünülemez. Bu konuda "aydınlanma" felsefesinin, 12. yüzyıldan itibaren gündeme gelen 'bireyselleşme' sürecine (Guryeviç, 1995: s. 19) ivme kazandırdığını ve yeni çağların ideolojisi olarak takdim edilen 'modernleşme' projesinin 'birey' gerçeğini, yeni ve özgün bir vurgu olarak gündeme getirmek istediğini hatırlatmak isteriz.

Söz konusu dönüşümün iki anlamı vardır: 17. yüzyıldan itibaren artan bir tempoyla başlayan bu süreçte, birey merkezli ve anılan modernleşme projesini geniş yığınlara taşımaya koşulacak olan modern roman (yeni bir anlatı türü!) filizlenmeye başlar. İkincisi, birey gerçeğine paralel olarak 'saat' gerçeği de gündeme gelir. Bu, zamanın parçalanarak idrak edilmesi demektir. Modern

roman, bu düzeyde idrak edilen zaman kavramını bir yapı ve kompozisyon sorununa dönüştürecek, hatta bir vakit sonra, bizzat zaman kavramını konu edinecek, anlatacaktır (zeitroman). Modern romanın -belki de!- en ilginç yönünü oluşturan bu meseleyi -şimdilik- bir yana bırakıp, klâsik romanın zamana tasarrufunun nasıl gerçekleştiğine, bir alıntının rehberliğiyle, bakmaya çalışalım:

> "Klâsik romanın zaman anlayışı, oldukça mekanik bir düzeyde gelişir: Roman örgüsü, daha baştan zamanın üç hali 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 romanın örgüsünün çok gerekli biçimde ortaya koymadığı durumlarda, zamanın akışına müdahele edilmez. (...) Zaman, geçmiş zaman, şimdiki zaman ve gelecek zaman olarak âdeta kesin kategoriler halinde belirir. Birinden diğerine geçişin kuralları vardır, yazar, bir zamandan ötekine geçerken genellikle bunu okuyucuya açıklar. Bir başka deyişle, klâsik romanda zaman, zihnimizde dinamik bir süreç olarak belirmez" (Özdenören, 1986: s. 97-8).
>
> "Eski roman veya hikâye (epik yahut roman) belirli bir zaman süresi içinde anlatılırdı. (...)
>
> Macerâ romanlarında kronolojik sıra "önce şu oldu, sonra bu oldu"dan ibarettir. Birbirini takip eden, ayrı ayrı hikâye ve macerâlar kahramanın şahsiyeti ile birbirlerine bağlanmışlardır. Daha felsefî bir romanda bu olaylar sebep ve sonuç zinciri ile birbirine bağlanır ve sıralanır" (Wellek, A.g.e., s. 294-5).

Modern romanda bu anlayış büyük ölçüde değişecektir. Bu değişim, doğal olarak, bilimin katkısıyla gerçekleşecektir. Einstein'in (relativizm), Max Planck (kuantum), Heisenberg ve Bergson'un (duree reelle), bu konudaki katkılarını bir kere daha hatırlatmakta yarar vardır. Zaman ve mekân kavramlarına getirilen yeni yorumlar, kısa sürede sanat ve edebiyat alanında da akis bulur; birbirinden (geçmiş-hâl-gelecek) kategorileriyle 'mutlak' anlamda ayrılan zaman birimleri, özellikle Bergson'un "tabii bilimlerin tersine geliştirdiği yeni zaman kavramı" (Aytaç, 1983: s. 229) ile değişir. Bundan böyle romancılar, söz konusu zaman dilimlerini, klâsik romanda olduğu gibi bağımsız kesitlerle değil, konunun seyrine göre bağımsız veya iç-içe kullanma cihetine giderler. Romanın etrafında döndüğü insanın karmaşık dünyası ve bu dünyayı izah kaygısı, böyle bir uygulamayı gerekli kılmıştır kuşkusuz. Çünkü, yaratılışı gereği insan, sadece geçmişe, sadece hâle, hatta sadece geleceğe değil, zamanın üç haline de açık bir yapıya, karmaşık bir psikolojiye sahiptir. O, aynı anda üç hali idrak edebilecek bir yetenektedir: İnsan, hatırlama yeteneğiyle geçmişe, mevcudiyetiyle şimdiye

(hâl'e), sezgi gücüyle geleceğe bağlıdır. Modern romancılar, insanı bu açıdan görmek ve göstermek istemişler ve, diyebiliriz ki, bunu da büyük ölçüde başarmışlardır. Onlar, bunu gerçekleştirmek için de, modern psikolojinin rehberliğinde 'bilinç'i hareket noktası olarak seçmişlerdir:

> "... 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 diyelim: Zaman olsun, mekân olsun, bilincin akışı içinde bütünleşmiştir. İnsan zaman, mekân ve bilincin bir hasılası olarak ortaya çıkmıştır. Yani, zaman ve mekân insanın bilincinin dışında bir olgu halinde görülmez. Bu, insanın iç dünyasına bir bütün olarak yeni bir yaklaşımdır" (Özdenören, A.g.e., s. 98-99).

Pozitif bilimlerin yanısıra, felsefe ve psikolojinin, hatta sosyolojiyle antropolojinin sağladığı imkânlarla varılan bu noktada, romanın zaman tablosu değişir: "Kronolojik zaman" anlayışı -veya uygulaması- yerine, "psikolojik zaman" anlayışı egemen olur. Bu bağlamda, zamanı göstermekten çok, sezdirme cihetine gidilir. Bu tutum, bazen o kadar aşırı bir uygulamaya dönüşür ki, zaman, bazı modern roman örneklerinde başkişi konumuna yükselir (Grillet, A.g.e., s. 78). Bu anlayışın tipik örnekleri arasında, Proust, Thomas Mann, M. Butor ile Faulkner'ın eserleri gösterilir (Bourneur, 1989: s. 119). Zaman konusunda varılan bu noktada, bizzat zaman kavramını bahis konusu edinen romanlar dahi yazılır:

> "Zaman kategorilerinin eskiden olduğu gibi geçmiş-şimdi-gelecek şeklinde değil, iç-içe, bilinçte yer ettiği gibi yansıtılması, romanda sürekli bir şimdinin varlığını tartışma alanına sokmuştur. Zaman algısındaki ilkeyi roman kurgusunda ön planda tutmak ve zamana ilişkin çeşitli açıklamalara, yorumlara yer vermek, yeni bir zaman çeşidini, "zaman romanı"nı ortaya çıkarmıştır" (Aytaç, 1995: s. 30).

Kronolojik zaman anlayışının yerine değişken, dönüşümlü veya iç-içe zaman uygulaması, 20. yüzyıl romanının "belirleyici yeniliği" (Aytaç, 1990, s. 255) olarak gösterilir. 20. yüzyılın romanının, bu 'belirleyici' niteliği, *yenilikçi yazarlarla gerçekçi* yazarlar arasındaki farkı da ortaya koyar: *Gerçekçi* yazarlar, zaman kavramından "belli kahramanları çizmek için" yararlanırlarken, *yenilikçi* yazarlar, zaman kavramından "doğrudan doğruya gerçekliği vermek için" yararlanırlar (Lukacs, 1975: s.58).

Bugün zaman kavramı, romanın özgün dünyasını anlamak ve anlatmak yolunda önemli bir incelik ve işlev kazanmıştır. Roman incelemeyi amatör veya

profesyonel düzeyde gerçekleştirmek isteyenler, yetenekli romancılar tarafından kaleme alınan romanlardaki bu incelik ve işlevi belirlemek zorundadırlar. Çünkü:

> "... 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 ilişkiler ağını incelemek demektir" (Stevick, A.g.e., s. 231).

Bu görüşü, şu veya bu roman anlayış ve türleri için değil, en geniş anlamda düşünmek, dolayısiyle konu roman olunca, zaman kavramına gereken önemi vermek cihetinde benimsemek, desteklemek gerekir. Gerekir diyoruz; çünkü, adına 'anlatı' dediğimiz "inşa edilmiş sistem", zaman içinde vücut bulur: Zaman, romanın ruhudur ve bu ruh, kaliteli romanların satır aralarında kendini sürekli hissettirir. Sonra unutmayalım: Roman, nasıl zamana bağlı ise, onu telif eden romancı da zamana bağlıdır.

b) Anlatı ve Zaman

Anlatı dünyası yapay bir dünyadır. Bu dünya, gerçek dünyaya öykünmeyle kurulur. Yazar, belirli bir yaşa kadar gerçek hayatta edindiği bilgi ve deneyimlerini, sanatın ilke ve kurallarını dikkate alarak anlatı dünyasına aktarır; yeni bir dünya kurar. Ancak, ne kadar donanımlı ve ne kadar mükemmel olursa olsun, bu dünya, öykünmeyle kurulmuş, hayalî bir özellik taşır. Böyle olmasına rağmen, bu dünyanın okuyucuda gerçeksi izlenim bırakması, sanatın gücüyle, gizemiyle izah edilebilir. Aslında romancı, ne bir gerçek avcısı, ne de bir simyacıdır. O, bir anlamda 'olmuşu', 'olanı' ve 'olacağı', sanatın kendisine verdiği güç ve imkânlar ölçüsünde yorumlayıp sunan bir kişidir. Onun amacı, dünyayı -yeniden- inşa etmekten çok, sezdirmektir. Bu işi gerçekleştirirken modeli, doğal olarak, gerçek dünyadır ve bu dünyada cereyan eden olaylardır. Olayları 'olduğu gibi' anlatmak, onun hedefi değildir. Olamaz da. Çünkü 'gerçek' dünyanın kuralları ile anlatı dünyasının kuralları, hatta yapılanması farklıdır. Romancı bu farklılığı elinden geldiğince tasfiye edip, kurmaca dünya ile gerçek dünyayı benzer kılmalıdır. Kurmaca dünyada yer alanlar, anlatılanlar, okuyucu tarafından -sanki- gerçek dünyada geçiyormuş gibi algılanmalıdır. Anlatılan her şey zaman içinde vücut bulduğuna göre, romancı, anlatı

dünyasındaki zaman kategorilerini mantığa uygun olarak biçimlendirmelidir. En azından biçimlendirmek zorundadır. Çünkü zaman, olayları doğrulayan, olayların, okuyucu zihninde gerçeksi bir izle yerleşmesini sağlayan bir süreçtir. Bu nedenle bir romancı, yetenek ve ustalığını, zamana tasarruf etmede de göstermelidir. Bu tasarruf hangi düzeyde gerçekleşecektir? Zaman kavramının roman sanatında (bir anlamda kurmaca dünyada) aldığı biçim nasıl olacaktır? Romancı, 'gerçek' hayattaki zaman ölçülerini, roman dünyasına nasıl taşıyacaktır? Sonra zaman, sadece bir 'ölçü' meselesi midir? Değilse, romancılar, zaman kavramından hangi düzeylerde yararlanmaktadırlar? Uzayıp giden bu sorular, zaman kavramının anlatı açısından önemini ortaya koymaktadır kuşkusuz. İzleyen satırlarda zaman kavramının, romanın bünyesinde kazandığı işlev ve kapsamı ele alacak, anlatı ile zaman arasındaki kader birliğini anlatmaya çalışacağız:

Bir romanda zaman tablosu, ilk elde, "vak'a zamanı" ve "anlatma zamanı" olmak üzere iki düzeyde şekillenir. Bir vak'a -veya olay- hiçbir zaman sıcağı sıcağına anlatılamayacağına göre, "vak'a zamanı" ile "anlatma zamanı" arasında geçen süreyi de hesaba katmak, roman sanatı açısından bu süreyi de gözden uzak tutmamak gerekir. Çünkü arada geçen süre, uzun veya kısa olsun, romancı ile nakledilecek olay üzerinde etkili olacaktır. Yine bu bağlamda, romanın, anlatıma dayalı bir sanat türü olması, gündeme nakletme ya da anlatma süresini de getirir. Bütün bu noktaları bir cümle çerçevesinde toplayacak olursak, şöyle diyebiliriz: Bir olay belli bir zamanda cereyan eder (vak'a zamanı), bu olay, belirli bir süre sonra romancı tarafından öğrenilir/duyulur, yine aynı olay, belli bir zamanda kaleme alınır (anlatma zamanı) ve yine belli bir sürede (anlatım süresi) sunulur, anlatılır. Sözgelimi Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında anlatılanlar I. Dünya Şavaşı'nın başlangıç yıllarına rastlar (vak'a zamanı), bu yıllarda yaşanmış olan olaylar, 14-15 yıl sonra kaleme alınıp anlatılır (anlatma zamanı). Geriye dönüşlerle kapsamlı bir boyut kazanan zaman diliminde cereyan eden olaylar üç ayı aşkın bir süreç içinde sunulur (bu, romancı tarafından kurgulanan anlatı sistemindeki itibari zamandır: Bu zaman görecedir ve romancıdan romancıya değişir. Sözgelimi uzun yılları kapsayan bir olay, birkaç günlük veya birkaç saatlik zaman diliminde anlatılabilir).

"Vak'a zamanı' ile "anlatma zamanı" arasında geçen süre, gerek romancının kazandığı deneyim ve gerekse roman sanatının, hatta olayların gelişimiyle ilgilidir ve mutlaka dikkate alınması gerekir. Sözgelimi *Dokuzuncu*

Hariciye Koğuşu, Peyami Safa'nın ilk romanı olan *Sözde Kızlar*'dan daha kaliteliyse, ki öyledir, bunun nedenini, iki roman arasında geçen süreyle ve bu sürede yazarın roman sanatında kazandığı deneyimle açıklayabiliriz (Tekin, 1999: s. 142 vd.) Pospelov, olayın geçtiği zaman ile olayın anlatıldığı zaman arasında geçen süreyi, "olmuş bir şeyi dil yoluyla iletmek" anlamına gelen "epik"in (diğer bir deyimle anlatının), en önemli niteliklerinden sayar (1985: s. 53).

Aslında 'hikâye etme', yazarın olayı görüş, kavrayış, idrak ediş biçimidir. Yazar, bir olayı idrak eder ve kurmaca dünyaya ait olan "anlatıcı" aracılığıyla sunar. Sunarken, gerçek dünyanın şart ve kurallarına değil, anlatı dünyasının kurallarına, genel anlamda mantığına uyar. Anlatı dünyası ile gerçek dünya arasında görece bir benzerlik vardır. Dolayısıyla anlatı dünyasının önemli dinamiklerinden sayılan zaman kavramı da görece bir nitelik taşır; ancak, diğer kavramlar gibi, zaman kavramı da gerçekmiş gibi algılanır. Bazı romanlarda (sözgelimi A. Halley'in *Kökler*'inde) yüzyıllar boyu süren değişme ve dönüşümler anlatılır. Aslında bir romanda, böyle bir şeyi anlatmak (doğal olarak gerçek boyutuyla anlatmak!) mümkün olamaz. Ancak romancı, zaman konusunda benimsediği 'eklektik' anlayışla bunu gerçekleştirir ve biz, zamanı, tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi (tam olarak) idrak ederiz. Romancı, benimsediği tutumla, olayları, normal seyriyle, geriye dönüşlerle, takdim-tehirlerle, özetlemelerle, hatta olaydan olaya atlama yöntemiyle sunar. Esasen okuyucu için bunlar, birer ayrıntıdır ve okuyucu, bu ayrıntıları değil, olayı -veya olayları- idrak eder. Önemli olan da budur zaten. Romanın zaman örgüsünün, şu veya bu yönde biçimlenmesi araştırıcıları ilgilendiren bir konudur. Okuyucu alacağı hazza, duyacağı heyecana bakar: Nitelikli bir romanın, en azından bu görevi yerine getirmesi beklenir.

Zaman konusunda üzerinde durulması gereken bir nokta da olayın anlatılma süresidir. Bir romanda olaylar; yıl, ay, gün, saat ölçüleriyle anlatıldığı gibi, "dün", "ertesi gün", "birkaç gün", "o gün", "bir gün"... gibi belirsizlik arzeden işaretlerle de sunulur. Bir yazardan, olayları mutlaka kronolojik sıraya göre anlatması beklenmemelidir. Anlatma süresinin şu veya bu şekilde biçimlenmesi, yazarın niyeti, beklentisi, dünya görüşüyle, dünyayı kavrayışıyla ve olayların seyriyle ilgili bir husustur. Ayrıca, olayların kronolojik sıraya dizilip dizilmemesi, izlenen amaçla da ilgili olabilir. Toplumsal bir dengesizliği, kargaşayı yansıtmak isteyen bir yazar, zaman konusunda da bir karışıklığa gidebilir. Nitekim P. Safa'nın *Mahşer* ile *Bir Tereddüdün Romanı*'nda böyle bir

uygulamaya gidilmiş, zaman örgüsü bilinçli olarak karışık bir hale sokulmuş tur. Bireyin, hatta insanlığın geçirdiği 'tereddüt' ile yine bireyin karşı karşıya kaldığı kargaşayı anlatmak/yansıtmak isteyen yazar, böyle bir uygulamaya gitmiştir. Yine Adalet Ağaoğlu'nun bazı romanlarında dikkati çeken zaman yoğunluğu, modernleşme sürecindeki bireyin varoluş sancısıyla, kimlik bunalımıyla yakından ilgilidir. Zamanı, anlatım projesinin önemli aygıtlarından biri olarak gören ve gerçeğin 'olduğu gibi' sezdirilmesi cihetinde boşluk bırakmadan kullanma amacı taşıyan klâsik gerçekçilerle, zamanı, 'yirmi dört saatin romanı'nı yazma amacıyla darlaştırarak/yoğunlaştırarak kullanan modern romancılar arasındaki farkı, yine aynı beklentiyle, romancının olaylar karşısında takındığı tutumla, olayları yansıtma tarzıyla izah etmek mümkündür. Bu konuda, klâsik gerçekçilerin son büyük öncüsü, aynı zamanda modern romanın müjdecisi Flaubert ile modern romanın klâsik ismi J. Joyce arasında yapılacak karşılaştırma ilginç olacaktır kuşkusuz. Bu ilginçliğin bizdeki versiyonu, *İntibah* ile *Romantik Bir Viyana Yazı*'nın (A. Ağaoğlu) kıyaslanmasıyla kolayca elde edilebilir.

Burada şöyle bir yargıya varmak gerekir ki, bir romanı edebî kılan taraf, vak'anın (olayın), şöyle veya böyle bir zamanda cereyan edip etmemesi değil, vak'anın anlatılma süresinin ustalıkla düzenlenmesi, dolayısiyle esere, zaman plânında derli toplu bir görünüm kazandırılmasıdır. Çünkü bir romana edebî nitelik kazandıran, gerçek (reel) zaman değil, yazar tarafından oluşturulan "itibarî zaman"dır (Aktaş, A.g.e., s.117). Okuyucu[21], eserin geniş dünyasını, kuşkusuz bu "itibari zaman" merceğinden idrak edecektir. Burada yazara düşen asıl ve önemli görev, "itibari zaman"ı, vak'a zamanının karakteristiğini ortaya koyacak şekilde düzenlemektir. "İtibari zaman" eserde, vak'a zamanının, adeta izdüşümü mâhiyetindedir. Yazar, bu izdüşümle eserin içeriği (muhtevası) arasında belirli bir denge kurmak zorundadır. Dengenin kurulamaması durumunda, eserde bir gevşekliğin, bir dağınıklığın meydana geleceği kesindir. Bu da, doğal olarak, bir romancı için kusurdur.

Her yazarın zamana tasarrufu yahut zamana yüklediği anlam ve işlev, doğal olarak, farklıdır. Bu farklılığı tayin eden etken, yazarın dünya görüşü, tecrübesi, zihniyeti, olaylara bakış tarzı ile yorumlama yeteneğidir kuşkusuz. Nitekim bazı yazarlar, zaman kavramından, olayları belirli bir atmosferde biçimlendirme yahut kişileri karakterize etme yönünde yararlanırlarken, bazıları bizzat zaman kavramını konu edinmektedir. Bunun yanında zamanı 'sembolik' anlamda

kullanan yazarlar da vardır. Zamandan bu şekilde, sembolik anlamda yararlanmak isteyen romancılar, zamanın küçük, fakat dikkat çekici bir kesitiyle anlamlı bir mesaj verme imkânı elde etmişlerdir. Sözgelimi Peyami Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı* ile *Yalnızız* romanlarında böyle uygulamayla karşılaşıyoruz. Her iki roman, uzun sürmüş ve karışık duygularla yaşanmış bir geceyi izleyen 'sabah aydınlığıyla' sona ermektedir. Yazar, bu 'sabah aydınlığı' vurgusuyla, kötülerle kötülüklerin -artık- geride kaldığını, insanlık için 'yeni bir dünya'nın doğmakta olduğunu müjdelemektedir. Bu amaçla kullanılan zaman kavramı, bilinen uygulamaların dışında, simgesel (sembolik) bir anlam taşımakta; iyiliği, güzelliği, mutluluğu, ümidi simgelemektedir. Roman sanatı için bir zenginlik olan bu tasarruf, muhtemelen şiir sanatının armağanıdır.

Zaman öğesinin, her halükârda romanda önemli bir işleve sahip olduğunu kabul etmek gerekir. Çünkü zaman, eserin kuruluşunda rol oynayan temel elemanlardan biridir. Bu sebepten dolayıdır ki, anlatı nitelikli her eser, yazılışından itibaren "zamanın buyruğu" altındadır[22] ve bu durum, bir bakıma romanın varlık nedenidir. Çünkü, anlatının zihinlere en kolay taşınan ve okuyucuyu anlatıya yakın kılan hikâye, daha önce de vurguladığımız üzere, olayların "zaman sırasına göre" anlatılmasıdır. Ancak hemen belirtelim ki, buradaki "zaman sırasına göre" ifade -veya niteleme- grubu, romanın (eserin) kurmaca dünyasıyla ilgilidir. Kurmaca özellik taşıyan bu dünyadaki zaman yapılanmasını okuyucunun kronolojik olarak idrak etmesi doğaldır. Bu biraz da insanın yapısıyla, alışkanlıklarımızla ilgilidir.

Olayların yazar tarafından sunulması sırasında kronolojik sıraya uyup uymama zorunluluğu aranmaz, aranmamalıdır. Sunuş sırasında yazar, şimdiki zaman kipini kullandığı gibi, geçmiş zaman kipini de kullanabilir. Hatta bir yazar geçmiş-şimdi-gelecek kiplerine aynı metin düzeyinde yer verebilir. Bu durum, yazarın bakış açısıyla, olayları yorumlayışıyla, hatta olayların seyriyle bağlantılıdır.

Modern romanda zamanın böyle iç-içe kullanılması, insanın karmaşık dünyasını hakkıyla anlatmak gereğinden, hatta zorunluluğundan doğmuştur. Özellikle 1920' lerden sonra bazı bilim adamlarının (Jung, Adler, Bergson, Freud) araştırma ve keşifleri sonucunda; insanın, psikolojik açıdan 'basit' ve 'statik' değil, 'karmaşık' ve 'dinamik' bir yapıya sahip olduğu anlaşılmıştır. Romancılar, bu durumu hakkıyla yansıtmak, anlatmak için psikoloji biliminin verilerinden yararlanmışlar ve insanı, daha doğrusu açmaz ve özlemleriyle bireyi

başarılı bir şekilde anlatmışlardır. Bu konuda, V. Woolf, Kafka, Joyce gibi 'ye nilikçi' (avant-garde) romancıların, unutulmaz başarılara imza attıkları bilinen bir gerçektir. Onların, bu çerçevede zaman kavramına yeni bir boyut kattıklarını da hatırlatmak gerekir. Bu bağlamda onlar, insanı zamana değil, zamanı insana, insanın bilincine taşımışlardır. Daha önceleri, farkedilmeyen 'bilinç', 'bilinçaltı' dünyaları, onların keşif alanı olmuş ve gerçekleri, bu alanın terbiyesinden geçirerek, filtre ederek anlatmışlardır. 'Bilinç' ve 'bilinçaltı' esas alınınca, zaman kavramı, yeni bir nitelik ve boyut kazanmış, bilinen düz -klâsik deyimle: Kronolojik- kullanımın dışında, değişken, dönüşümlü, yahut iç-içe kullanılmıştır[23]. Peyami Safa'nın, özellikle son iki romanında (*Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ile *Yalnızız'*da) bu uygulamanın, bugüne kadar pek farkedilmeyen, başarılı örnekleri verilmiştir. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'ndan aşağıya aktaracağımız şu bölümler, zamanın bilinç eksenli uygulamasına tipik bir örnektir. Yazar, romanın asıl kahramanı olan Ferid'in içine sürüklendiği psikolojiyi yansıtırken, hareket noktası olarak onun bilinç dünyasını esas almış ve yaşadığı olayları, bilinç süzgecinden geçirerek ve zaman kiplerini sürekli değiştirerek, şöyle yansıtmıştır:

> "... Diz kapaklarım sızlıyor. İki ay bu odada kalırsak koltuk değneksiz iki adım atamayacağım. Belki de kaşıntı virtüozu romatizmayı bu evde kaptı. Baksana, şilte ıslak gibi (elleriyle yoklar). Adamakıllı ıslak. Felaket. (...) Bugün Suzy'ye gidecek miyim? Yaz şuraya. Hep aynı şey.
>
> Sahne şu: İlk damlayan Haldun'dur. Tabii, ötekiler gelmeden. Suzy ile hafif tertip kırıştırırlar. "Haldun kravatın şık. Fakat bu cekete gitmiyor." Haldun. Kaşlarının altında iki yuvarlak çerçeve. İçinde soğuk. Hah, işte Apti de geldi. Apti değil, Selanikli ağzıyla Ab-di, Ab-ı-di. "ı" çok hafif. El öper. Haldun'a döner: "Hello... How are you?" Ben neredeyim? (...) (Dışarıki sofada Fatma'nın türkü söyleyen sesi) karıdaki neşeye bak. Hüseyin'e kavuştu ya, göbek atıyor. Bırak onu şimdi. Devam et. Fatma'nın türküsü yaklaşır: Boyu uzun, beli ince şâdan yar. Babuşların odasında Eda Hanım'ın sesi: "Ne oldu Fatma'ya? Türkü söylüyor. Hiç böyle şakıdığı yoktu. Hüseyin'i rüyasında mı gördü?" (Babuş yüksek sesle gazetesini okumaya devam eder). Demek Hüseyin'i Eda hanım da biliyor. Geçelim onu. Neydi? Ha... Feriha ve Neriman Suzy ile öpüştüler. Sonra da Neriman şokolo kutusuna saldırır. Feriha sigara yakar. "Aman bu ipekli kadifeyi nereden buldun Suzy? Mister Coo'nun hediyesi mi?" "Hayır Atıv Bey bulmuş. Aldı bana beş metre". (...) Selma'nın Selma'm olması için dün geceki nergis vücutlu katırın yerine geçmesi kâfi. Edebiyatsız, dırdırsız, vaitsiz, borçsuz, alacaksız... Hop, swing başladı. Kalk şu Neriman'ın beline yapış. Selma gelinceye kadar... (Tık tık. Kapı. "Giriniz!" Fatma. "Ay sen burada mı yatıyon?" - "Hayır ola Tatvanlı?" -"Baktım sen burada mısın diye"- "Buradayım, yatıyorum.

Belime sancı girdi. Sen ne âlemdesin? Pıtpıtlardan ne haber?" (...) - "Bırak onu da cevap ver: Suzy'ye gidecek misin akşam üstü?" -"Seviyem mi düştü? Ne seviyesi?" (1974: s. 57-9).

c) Zamanın Belirlenmesi

Yukarıda değinildiği üzere, roman sanatını zamanın dışında düşünmek mümkün değildir. Felsefe, resim, hat sanatı vs. gibi dallar, belki zamana rağmen biçimlenebilirler. Hatta mimari sanatını, en azından tamamlandıktan sonra, zamanın dışında düşünebiliriz. Mimari, oluşum sürecini tamamladığı an, farklı bir talihi ve kendi tarihsel sürecini yaşamaya başlar. Oysa roman öyle değildir. O, yazılmaya başladığı andan itibaren zamanın egemenliği altına girer ve bu egemenlikten aslâ kurtulamaz. Romanın kaderidir bu.

Evet kurtulamaz. Çünkü roman yazarı, zamanın çocuğudur ve o, -Mendilov'un tespitiyle- "çelik kancalarla yaşadığı devrin ruhuna bağlıdır (Stevick, A.g.e., s. 234). Kaleme alınan roman da, son tahlilde, ister 'açık', ister 'ima' yoluyla, içinde bulunduğu zamanın bir yorumudur.

Peki bir romanda anlatılanlar zamana nasıl bağlanır? Yahut bir romanda yer alan olaylar silsilesinin zamanı hangi yollarla ve nasıl öğrenilir? Bu konuda Tomaşeviski, belli başlı olmak üzere, üç yol olduğunu kaydetmektedir (1982): Birincisi, yazar bize olayın geçtiği tarihi verir. Bunu da iki şekilde gerçekleştirir: Ya bizzat olayın kesin tarihini (yılını, ayını, gün ve saatini veya mevsimini) verir ya da olayla ilgili "o sırada", "iki yıl sonra" gibi ibareler kullanır. Bu kullanım biçimlerini birkaç örnekle göstermeye çalışalım:

"Akşehir: 1919" (*Küçük Ağa*, 1989: s.7)

"*1903 senesi sonbaharında* ve yağmurlu bir gecede Aydın'ın Nazilli kazasına yakın Kuyucaklı köyünü eşkıyalar bastılar ve bir karı kocayı öldürdüler" (*Kuyucaklı Yusuf*, 1965: s.7).

"*Bin iki yüz seksen dört sene-i rûmisi Mayıs ibtidalarında* yani evvel-i bahârın kemâle resîde olduğu *öyle bir mevsimde*" (*Aşk-ı Vatan*, 1994: s.26).

"*Saat on bir buçuk oldukta* sandal halkı eşyâlarıyla beraber yine sandallarına girmiş oldukları halde sandal yola revân oldu ve *o akşam* tamam saat *bir buçukda* Üsküdar'da Salacak iskelesine yanaşdı ki, bizim Şems Hikmet Bey ile rüfekasının semtlerine bu iskele en muvafık bir iskeledir" (*Çingene*, 1304: s.40).

İkinci yolla zamanın ne kadar sürdüğü gösterilir. Bu uygulama ile olaylar arasında bağlantı kurulur, dolayısiyle romanda, bütünlük için gerekli olan, süreklilik hâli gerçekleştirilir ve okuyucu, olayları bütün olarak algılar:

"*Üç gün oldu*, Lili yok" (*Fena Halde Leman*, 1985: s. 223).

"*Öğleden sonra* kiracıyı görmek için sokağa çıkmış, dönüşte Beyazıt kahvesine uğramıştı. Bu *birkaç saatlik gezinti*... " (*Huzur*, 1986: s. 49).

"Abdi bey, alkolün zihnine verdiği 'küşâyiş'ten mi nedir, *akşamdan beri* 'hatmettiği' haberleri, 'daha rabıtalı bir şekilde kıymetlendirmek imkânını' buluyordu" (*Dersaadet'te Sabah Ezanları*, 1981: s. 39).

Üçüncü yol, zamanı veya olayların sunuluşunda geçen veya yaşanan süreyi hissettirmektir:

"Damat Ferit Paşa'nın nihayet sadrazam olduğu günlerdi" (*Dersaadet'de Sabah Ezanları*, s. 26).

"Nevzat Hanım bütün ömrü boyunca etrafındakilerin tazyiki altında yaşadı" (*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, 1961: s. 308).

"Yatsı ezanı okunurken Adnan küçük evinin avlusunda, yere çömelmiş, mumun alevini iki eliyle örterek iskemlede saate bakıyor..." (*Üç İstanbul*, 1998: s. 542).

Zaman kavramının anlatı dünyasında kazandığı boyutlar ve ifade ediş biçimleri sadece bunlardan ibaret değildir kuşkusuz. Zaman kavramını, bizzat zamanı ifade eden, hatırlatan iz ve işaretlerle okuyucuya duyurabileceğimiz gibi, zamanın dışında kalan birtakım olgularla da duyurabiliriz (ikincisi). Sözgelimi bir dönem moda olan giysi, eşyâ, mobilya tarzı ve toplumsal alışkanlıklarla da zamanı somutlaştırmak mümkündür. Örnekleyecek olursak: 'Şapka'nın İnkılâp yılları ve sonrasını, maksi pardesünün l970'lı yılları, köye ilk traktörün girmesinin Menderes dönemini hatırlatması gibi. Bu ve benzeri ipuçlarıyla bir romanda anlatılan olayların hangi yılları, hangi dönemi hatırlattığını belirtmek her zaman imkân dahilindedir. Doğal olarak tarihsel bilginin desteğiyle...

Zaman konusunda üzerinde durulması gereken bir nokta da(üçüncüsü), romancının zaman kavramı ile anlatılan olaylar arasında kurduğu dengedir. Bir romanda, yıllar hatta kuşaklar boyu süren olaylar manzumesi anlatıldığı gibi, bir günlük, hatta bir saatlik olaylar da anlatılabilir. Sözgelimi, T. Buğra'nın *Küçük Ağa*, Y. Kadri'nin *Yaban*, M. Cemâl'in *Üç İstanbul*, N. S. Örik'in *Sultan Hamid Düşerken*... romanlarında yıllar boyu süren olaylar anlatılır. Buna karşılık O. Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* Romanı, yetmiş yılı aşkın bir zaman dilimini kapsar. Bu tür uzun ve soluklu romanların yanında daha kısa bir zaman kesitini anlatan romanlarımız arasında P.Safa'nın *Fatih-Harbiye*'si ile A. H. Tanpınar'ın *Huzur* romanını sayabiliriz. Her iki romanda çerçeve zaman yaklaşık "bir hafta"dır. O. Pamuk'un bir diğer romanı *Benim Adım Kırmızı*'da dokuz günlük

olaylar anlatılır. Ancak geriye dönüş, iç monolog ve bilinç akımı tekniklerinin desteğiyle bu tür romanların zamanı genişletilir. Zaman bakımından söz konusu örneklerin dışında yer alan romanlarımız da vardır ve bu romanlarda zaman, hayli dardır ve neredeyse bir günlüktür. Aysel Özakın'ın *Alnında Mavi Kuşlar*'ıyla, A. Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanı, akla gelen ilk örneklerdir. Peride Celâl'in *Kurtlar* romanı da bu kategoridendir ve bu romanda, adı verilmeyen yazar-anlatıcının 24 saatlik iç hesaplaşması anlatılmaktadır.

Geleneksel anlamda zaman kavramı, ya olayların içinde geliştiği ortamı anlatmak, ya karakter çizimini sağlıklı olarak gerçekleştirmek, bir kelimeyle romana gerçeksi bir hava kazandırmak cihetinde kullanılıyordu. Zamanın uzunluğu veya kısalığı, bu anlayışı değiştirmiyordu: Zaman vardı ve roman bu gerçeği kayıtsız-şartsız kabul etmek zorundaydı. Kısacası anlatı, zamanın mutlak egemenliği altındaydı. Olumsuz bir egemenlik değildi bu: Roman, bu mutlak ve efsanevi gücün etkisi ve egemenliği altına girdiğinde, asıl kimliğini kazanıyordu. Çünkü zamandan soyutlanmış bir anlatı -esasen- mümkün değildir. Yazara düşen görev, bu gizemli gücü kabullenmek ve anlatı sistemini, onun esprisine uygun olarak kurmaktır. Zaman, sadece biçimsel bir yönlendirici değildi romancı için; aynı zamanda, bahis konusu edilecek bir değerdi. Bu nedenle bazı romancılar, zaman kavramının -felsefî plânda yorumlanan- gizemli yönünü, romanlarının konusu yapmışlar ve zaman kavramını farklı bir bakışla incelemişlerdir. Bu konuda A. H. Tanpınar'ın *Huzur*'unu, Adalet Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi*'yle *Yazsonu*'nu, İnci Aral'ın *Ölü Erkek Kuşlar*'ını, Erhan Bener'in *Yalnızlar*'ını.... sayabiliriz. Bu kategoride yer alan romanlar, 'zaman romanı' (zeitroman) olarak adlandırılmakta ve günümüz roman literatürünün özgün bir dalını oluşturmaktadır (Bkz. Aytaç, 1990, 1995).

VI
Mekân

"Zikrü'l mahal, irâdetü'l hâl."

Roman, esas karakteri itibariyle bir terkiptir. Diğer bir çok eleman gibi mekân da, bu terkibi meydana getiren önemli unsurlardan biridir. Önemlidir diyoruz: Çünkü, terkipte "asıl unsur" konumunda bulunan (Aktaş, A.g.e, s. 43) vak'anın,[24] "gerçek" veya "muhayyel" -hatta "ütopik"- mutlaka bir mekâna ihtiyacı vardır. Mekân unsuru, bir 'tanıtım' veya 'takdim' sorununun ötesinde işlevsel bir özellik taşır. Romancı, mekân unsurunu:

a) olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak,
b) roman kahramanlarını çizmek,
c) toplumu yansıtmak,
d) atmosfer yaratmak

cihetinde kullanabilir ve o, olayları şekillendirirken bunlardan birini devreye soktuğu gibi, birkaçını da dikkate alabilir. Aslında bunların hepsinin temelinde yatan gerçek, anlatılanlara 'sahihlik' kazandırma endişesidir. Romanın 'sahihlik' havası kazanmasında, diğer elemanlar gibi, mekânın da inkâr edilmez payı vardır. Mekân, tabiri caizse, romanın ayağının yere basmasını sağlar.

Olayların geçtiği çevrenin tasvir edilmesi, sadece anlatı sisteminin 'inşa' edilmesi açısından değil, okuyucu açısından da gereklidir. Böyle bir imkânla okuyucu, olayların mahiyetini anlamakta zorlanmaz. Anlatılacak hikâye bir köyde, şehirde, çölde; evde, apartman dairesinde, odada; kahvede, parkta, caddede... geçecekse, okuyucu, ona göre bir tutum takınır; muhayyilesini o yönde harekete geçirir; o yönde bir beklenti içine girer.

Mekân unsuru kahramanların çiziminde de önemli bir role sahiptir. Bazı romanlarda, bazı kahramanları kişisel özelliklerinden çok, içinde yaşadığı çevreyle hatırlarız. Bu kişiler, içinde yaşadıkları çevreyle adeta özdeşleşmiş gi bidirler: Sözgelimi Naim Efendi'yi (Kiralık Konak) nasıl 'konak'ından ayrı düşünemezsek, Robenson Cruzoe'yu da 'ada'sından ayrı düşünemeyiz. Pansiyon' undan ayrı kalmış bir Ayaşlı İbrahim Efendi'yi de (Ayaşlı ile Kiracıları) benimsemekte, anlamakta zorlanırız. Sonra Ahmet Celal'i (Yaban), okuyucunun zihnine taşıyan, yerleştiren daha çok çevresel özellikler değil midir? Bugünün 'hilafetçi' İstanbullu Hoca'sını (Küçük Ağa), yarının "Kuvâ-yı Milliyeci" Küçük Ağa'sı yapan, biraz da Akşehir'in sosyo/ politik şartlarıdır dersek, yanlış mı olur? Galip'in (Kara Kitap) serüvenini gizemli kılan, mizaç özellikleri midir, yoksa çevre midir? Tartışılır... Doğal ortamından ve bu ortamın özelliklerinden, sorunlarından soyutlanmış bir İnce Memed'in kıymet-i harbiyesi nedir?

Örnekleri alabildiğine çoğaltmak mümkün. Bütün bunlar bize göstermektedir ki, nitelikli romanın şahıs kadrosunun biçimlenmesinde, mekânın katkısı büyüktür.

Romanın öteden beri topluma açık, toplumu yansıtan bir tür olduğu söylenir.Bu bağlamda mekân, romanın topluma açılmasında, daha doğrusu romanın toplumsal bir nitelik kazanmasında önemli bir rol oynar.

Şöyle ki:

Mekân, temel niteliği itibariyle kapsamlı bir kavramdır ve içinde, toplumsallaşmanın temel değerlerini barındırır. En geniş anlamıyla mekân, uygarlığın ve uygarlaşmanın vitrinidir. İnsanlığın uygarlaşma serüveninin ilk ayak izlerini mekânda gözleriz. Dolayısıyla mekân, genel ve geniş anlamda maddi ve manevi değerler manzumesini içinde barındırmaktadır. Romancı, bu değerleri "tasvir" ve "tanım" prizmasından geçirerek eserine taşır. Eserin bünyesinde yer alan mekân tablosunda, bir dönemin gelenekleri, eşyâ 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. Yazar, bunları ağırlık ve önem sırasına göre işleyerek romanını, o günkü toplumun aynası yapar.

Romancıların mekâna dönük bu tasarrufları, doğal olarak zaman içinde değişerek devam etmiştir. Dünün romancılarının mekâna, bugünün romancıları gibi bakmadıkları bilinen bir gerçektir. Bu durum, toplumsal baskı ve talepten

çok, romanın kendi özgün yapısıyla ilgilidir kanaatimizce. Bugünün romanı, 'tablo' niteliği taşıyan mekân anlayışının çok uzağındadır ve bugünün romancısı için 'tablo'dan çok 'eskiz'ler daha önemlidir. Mekân, uygarlık vitrinidir; doğru, ama toplumsal şartlar bireyin dramını daha önemli kılmış, öne çıkarmıştır. Bugünün romanı, bu drama taliptir: Uygarlık vitrini, insanı yormuş hırpalamıştır. Bireyin bu trajik konumunu anlatmak, bugün daha geçerlidir. Dolayısiyle günümüz romanında mekâna dönük tasarruflar işlevseldir: Eşyâ, iş olsun diye veya süsleme maksadıyla kullanılmaz, konu için gerekliyse kullanılır.

Peki bu noktaya nasıl gelindi? Sonra, anlatıda mekân unsuru nasıl ve hangi düzeyde kullanılıyordu? Şimdi bu konular üzerinde durmaya ve mekân unsurunun zaman içindeki serüvenine bakmaya çalışacağız:

Hangi zamanda, hangi maksat ve ölçüde yararlanılırsa yararlanılsın, mekân unsuru, anlatılan olayların sahnesi durumundadır. Anlatı, anlatılacak olayların sahnesi üzerine bina edilir. Bu, anlatılacak bir olaya 'gerçeksi' bir nitelik kazandırmanın ilk -ve aynı zamanda basit- yoludur. Roman öncesi anlatılarda mekân, hemen tamamiyle 'muhayyel'dir ve mekâna kazandırılan anlam ve işlev, olayların sahnesi olmanın ötesinde değildir. Hikâyeci, mekânı ve mekânı donatan eşyâları/nesneleri, "teşhis" etme yoluyla canlandırır. Canlandırılan, daha doğrusu çizilen mekânın gerçek dünyada bir benzerinin bulunup bulunmaması pek önemli değildir. Aslında bunu, çizmek ve canlandırmaktan çok 'stilize etmek' biçiminde düşünmek daha uygundur. Homeros'un, Boccacio'nun, Dan te'nin kitaplarında; bizim destanlarımızda, Dede Korkut Hikâyeleri'nde, hatta Hüsn ü Aşk mesnevisinde böyle 'stilize' edilmiş mekân örnekleriyle karşılaşırız. Bu mekân anlayışında 'dağ', 'deniz', 'ağaç', 'gök', 'ırmak', 'rüzgâr'..... kavramları, bildiğimiz anlamın uzağındadırlar. Bunlar "tasvirî" nitelik taşımanın ötesinde- doğal olarak o günün anlatı mantığına göre- 'işlevsel' bir özellik taşırlar. Doğal olarak zayıf bir işlevselliktir bu(bir 'nakise' olarak değil, bir tespit olarak söylüyoruz ve bu bahis, ayrı ve uzun incelemelerin kârıdır!). Hikâyeci, bu tür mekân anlayışıyla, 'göz'den çok 'muhayyile'ye (hayal gücüne) seslenmeye çalışır. Onun yaptığı, daha doğrusu yapmak istediği, belirli bir yeri canlandırmak ('tecessüm ettirmek') değil, hissettirmektir. Bu anlayışta okuyucunun bilinci ve zihni öne çıkmakta, okuyucu, çizilmek istenen mekânı, kendi hayal gücü ve zevkine göre canlandırmaktadır. Bu, mekânı, zamandan ve uzaydan ayrı düşünen anlayışların egemen olduğu vakitlerin eğilimidir. Batı'da Rönesansla birlikte bu anlayış değişecek ve zaman içinde, yeni bir mekân anlayışı ortaya

çıkacaktır. Bu anlayışın inceliklerini, bir düşünürün rehberliğinde öğrenmeye çalışalım:

> "Rönesansın mekân ve zaman kavramlarında yarattığı devrim bir çok bakımdan Aydınlanma projesinin kavramsal temellerini atıyordu. Şimdilerde bir çok insanın modernist düşüncenin ilk atılımı olarak gördüğü hareket doğa üzerinde hâkimiyeti insanın özgürleşmesinin ilk gerekli koşulu olarak kabul ediyordu. Mekân doğal bir 'olgu' olduğuna göre, mekânın fethi ve rasyonel biçimde düzenlenmesi modernleşme projesinin ayrılmaz bir parçası haline geliyordu. Bu defaki fark, mekân ve zamanın Tanrı'nın haşmetini yansıtmak üzere değil, bir bilinç ve bir irade ile donanmış özgür ve aktif bir birey olarak 'insan'ın özgürlüğünü kutlamak ve kolaylaştırmak için düzenleniyor olmasıdır" (Harvey, 1997: s. 279).

Görüldüğü üzere 'müsbet' bilimlerin gelişmeye başladığı vakitlerden itibaren yeni bir mekân anlayışı doğmaya başlamış ve mekân, başlı başına bir değer olarak kabul edilmiştir. Coğrafyanın, çevrenin farkına varılmıştır. Es kiden, coğrafya insana hükmediyordu, şimdi insan coğrafya üzerinde istimlâk hakkı olduğunu iddia etmektedir. İnsan, mekândan ürkmek, korkmak yerine, mekânı anlamak ve keşfetmek istiyordu. Bu durum, doğal olarak, insan-çevre ilişkisini yoğun bir şekilde gündeme getirecektir. Bundan böyle insan, çevreden etkilenecek, aynı zamanda insan da çevreyi değiştirebilecekti. En nihayet 'par selasyon' bilinci gündeme gelecektir:

Düne kadar blok halinde idrak edilen çevre unsuru, giderek parçalanır: Kıtalar, bölgeler, şehirler, caddeler, sokaklar, parklar, kaldırımlar; konaklar, köşkler, apartmanlar; kervansaraylar, oteller, pansiyonlar; yazlık ve kışlık konaklama yerleri... doğar. Bu yerleşim ve ikamet birimleri, doğal olarak, yeni alışkanlıkların, yeni zevk ve eğlence biçimlerinin, yeni felsefelerin, bir kelimeyle yeni bir hayat tarzının filizlenmesine zemin hazırlar.

Rönesanstan itibaren yeni bir ivme ve güç kazanan anlatı türleri bu değişime kayıtsız kalamazdı kuşkusuz. Bu vakitlerin 'popüler' anlatısı olan roman türü, kısa sürede ve inanılmaz bir iştahla, söz konusu değişimi zihinlere taşımaya başlar. Ancak hemen belirtelim ki, mekân unsuru, roman türünde farklı zamanlarda, farklı düzeylerde yer almış, ortaya çıkan felsefî ve edebî akımların etkisiyle romancılar, mekân unsurundan farklı beklentilerle, farklı düzeylerde yararlanmaya çalışmışlardır.

Sözgelimi klâsik romanda, mekân ve ona bağlı olarak eşyâ düzeni 'statik' bir görünüm arzetmekte, insan-mekân ilişkisinde kopukluk gözlenmektedir:

> "Klâsik romanda, mekânın ve eşyânın görünüşü statik bir durumdadır. Mekânla ve eşyâyla insan, içli dışlı değildir. İnsanın, zamanla olduğu kadar, mekân ve eşyâyla da bir hesaplaşması vardır, klâsik roman bu noktayı boş bırakır. Klâsik romanda, eşyâ olsun, mekân olsun, sadece insanın yaşama ortamını belirleyen bir çevre olarak ortaya konur, hatta denilebilir ki, insanın fizik olarak bir mekânda bulunması söz konusu olmasa klâsik roman mekâna ve eşyâya gerek duymaz. Yazar kişinin dış çevre şartlarını tasvir etmekle yetinip ötesine karışmaz. Kişiyle eşyâ ve mekân arasındaki zihnî ilişki, klâsik romancıyı pek ilgilendirmez" (Özdenören, A.g.e., s. 98).

Klâsik romanda işlevsel olmaktan çok "statik" olarak yer alan mekân anlayışı, 18. yüzyılın romantik eğilimde nisbeten farklı bir boyut kazanır. Romantik bakış, mekânı 'idealize' eder ve mekân, salt içinde yaşanılan bir çevreden çok, tasarlanmış bir çevre olarak çizilir. Bundan böyle mekân, duygu ve heyecanların yansıtılması için araçtır. Romantiklerin katkısıyla mekânda, gündeme gelen ilk yenilik budur.

Romantik bakış, sonuçta kendine özgü bir 'tasvir' anlayışı da getirir. Bu anlayış, olayların yansıtılması ve kahramanların çizimi için gerekli olan 'ruh ve havayı yaratmak' ve bunu eser boyunca devam ettirmektir (Wellek, A.g.e., s. 304). Romantik eğilim bu anlayışla, aslında okuyucuyu etkilemek ister. Onlar için, olayların sergilenmesi ile kahramanların çizimi için çevreden yararlanmak ikinci plânda kalır.

Buna karşılık modern romanda yer alan insan merkezli ve nesnel mekân anlayışının temeli, gerçekçiler tarafından atılır. Onlar, 19. yüzyılda gelişen bilimsel anlayışın da desteğiyle, çevreye farklı bir gözle bakarlar ve romanda anlatılan olayların geçtiği 'fizikî çevre'ye büyük önem verirler. Realistlerin fizikî çevreye önem verişlerinin temelinde yatan gerçek, fizikî çevreyi hakkıyle yansıtmaktan çok, bireysel ve toplumsal serüveni, çevreye bağlı olarak ve çevrenin etkisiyle değişen bireyi anlatmaktır. Çünkü onlar, insanın ancak fizikî çevreyle birlikte tanımlanabileceğine inanıyorlardı. Asıl hedef 'birey'i anlatmaktır; çevre bu açıdan bir araçtır: "Gerçekçiler romanda en önemli öğe olarak kişileri gördükleri için, dış çevrenin betimlenmesinde verilen ayrıntıların belirli bir ölçüyü aşmamasını isterler" (N.Aytür, A.g.e., s. 66). Onların çevre tasvirini 'son haddine' çıkarmaları (Yetkin, 1967: s. 51), bu esası değiştirmez.

Gerçekçilerin bu konuda getirdikleri bir -ve belki de asıl- yenilik de, çevreye bakış tarzıdır. Klâsik romanda çevreye bakış, büyük ölçüde yazar-anlatıcının bakış açısından gerçekleşiyordu. Klâsik romanda çevrenin "statik" özellik taşımasının temelinde bu anlayış yatıyordu. Çevre değişse de, ona bakan

değişmiyordu. Dolayısıyla çevre, sadece o kişinin gördüğü ve anlattıklarıyla sınırlıydı; bu nedenle dar ve durgundu. Buna karşılık gerçekçiler, farklı bir yöntem geliştirdiler ve romanda yer alan kişilerin bakış açısından çevreye baktılar. Farklı mizaç ve kültüre sahip olan kahramanlar, çevreye de farklı gözlerle bakıyorlardı:

> "Dış çevre tasvirinin, realist romanda büyük önemi vardı. Ama çevre, içinde yaşayan insanlara tesir ettiğine göre onu, vak'a konusu olan kişilerin gözüyle görerek tasvir etmek gereklidir. Realistler bu hususda büyük bir dikkat göstermişlerdir. Realist bir romancı, vak'a kişilerinden birini görmediği bir yere götürdüğü zaman, kendisi o yeri tasvir etmez, o yer, o kişinin bilgi seviyesine, duyuş derecesine göre yavaş yavaş okuyucuya gösterilir. Çünkü çevre bir insanı, o çevre ne ise öyle değil de o insan tarafından görüldüğü oranda etkiler. Realist romancı bir salonu, bir manzarayı, bir sokağı tasvir ederken, bu çevreler içinde yaşayan kişilerin gözleriyle görmek zorundadır" (Yetkin, A.g.e., s. 78).

Çevreye "vak'a konusu olan kişilerin gözüyle" bakılması, roman sanatında, kelimenin tam anlamıyla, devrim niteliğinde bir yeniliktir. Çünkü o güne kadar olaylara beşiklik eden mekâna, anlatı sisteminde mutlak bir güce sahip olan anlatıcının gözüyle bakılıyordu. Bu "anlatıcı", daha önce tipolojisini çizmeye çalıştığımız gibi, "Tanrısal" nitelikliydi. Sadece mekân değil, roman dünyasında yer alan her şey, onun tarafından anlatılıp yansıtılıyordu. Söz konusu değişimle bu anlatıcının "Tanrısal" konumu (olympian position) sarsılır ve buna bağlı olarak "anlatım" (sunuş) tarzı da değişir: Anlatım, daha sade ve daha 'beşerî' bir boyut kazanır. Roman, tıpkı hayatta olduğu gibi 'çoğul' (çok renkli, çok sesli, hareketli ve değişik mekânlı) bir yapıya kavuşur. Olayların cereyan ettiği farklı mekânlar, farklı mizaca ve kültüre sahip bulunan kişilerin gözüyle bakılıp tasvir edilmesi, romanı hayata yaklaştıran en önemli taraftır. Ancak bu durumu, realistlerin, mekânı mutlak anlamda ön plâna çıkarma gayreti olarak görmemek gerekir. Onlar, asıl hedef olarak kişiyi anlatmaya çalışıyorlardı. Mekân, bu yönde bir araçtı sadece. Fakat -aslâ- gözardı edilmemesi gereken bir araçtı. Zira kişi, biraz da mekânın ürünüydü ve bireyin mekândan soyutlanması mümkün değildi. Onun psiko/sosyal portresini çizerken, çevresel şartları, çevreye anlam ve işlev kazandıran eşyânın etki ve işlevini dikkate almak gerekir. Realistler, anlatmaya çalıştığımız yenilikle, olay için gerekli olan veya uydurulan mekânı değil; görülen, olayların niteliğine ve seyrine uygun olan (bildik, tanıdık) mekânı çizmeye, anlatmaya çalışmışlardır. J. Ellul' un "Görülen şey, inşa edilen şeydir" sözünden esinlenerek söyleyelim: Realistler, görülen şeyi, inşa etmeye hayli özen

göstermişlerdir. Bunu da, kuşkusuz, nitelikli kişi çizimi için yapıyorlardı. Asıl amaç, asıl hedef buydu. Olayların cereyan mahallini anlatmak yahut herhangi bir çevreyi tasvir etmek, ikinci plânda kalıyordu. Bu nedenledir ki, "Dış çevreye bağlı olarak kişiliklerin açıklanması, ister karakter tespit etme yöntemi bakımından, ister ilmî bir teori bakımından olsun, XIX. Yüzyılın bir çok önemli romanlarında yaygın olarak görülen bir anlayıştır" (Bourneur, 1989: s. 106).

Mekâna dönük söz konusu bakış tarzıyla realistler, mekâna bakış konusunda yeni bir felsefe ve yorum getirirler. Böylece mekân, olaylar için gerekli olan 'fon' aracı olmanın ötesinde işlevsel (fonksiyonel) bir özellik kazanır. Kısacası: Bakılan yer, bakan kişinin konumunu (psiko/kültürel konumunu) yansıtan bir ayna olur.

Söz konusu anlayışa paralel olarak çevreyi donatan 'eşyâ' unsuruna da farklı bir gözle bakılır. Bundan böyle eşyâ, içinde bulunduğu mekâna ve -asıl- o mekânda yaşayan kişiye toplumsal bir 'statü' kazandıran dinamik bir unsur olarak görülür. Bu nedenledir ki, realistler, kişilerini çizerlerken, onun kullandığı eşyâyı tanıtıp anlatmaya hayli önem vermişler ve kişiyi, sahip olduğu eşyâ zenginliğiyle birlikte çizmeye özen göstermişlerdir. Gerçekçi akımın önde gelen isimlerinden Tolstoy'un, Stendhal'in, Flaubert'in romanlarının baş kişilerinin etrafındaki eşyâ zenginliği ve onların bu eşyâlara bağlılıkları dikkate değer: Onları, eşyâlarından soyutlama yönünde gösterilecek çabaların romandan çok şeyi alıp götüreceği kesindir.

Modernleşme sürecinde gündeme gelen ve insanı saran eşyâ büyüsü, yahut eşyâ tutkusu, o dönemin romanında geniş bir yer işgal eder. Söz konusu romancıların eşyâ konusundaki bu tutumlarını, içinde yaşanılan çağı yansıtmak, çağın "toplumsal-tarihsel rengini" vermek şeklinde de açıklayabiliriz (Pospelov, 1985: C.II, s. 64).

Eşyânın mekânla birlikte önem ve ağırlık kazanmasında rol oynayan bir diğer etken de, toplumsal hayattır kuşkusuz. Çünkü roman, feodalizmin çöküp burjuva sınıfının doğduğu dönemin türüdür. Burjuva sınıfı, kapitalizmin, dolayısiyle güç ve görkemin ifadesidir. Bir anlamda burjuvazinin taleplerine açık olan (olmak zorunda kalan!) romanın, eşyânın saltanatına -hatta sultasına- da açık olması doğaldır. Bu nedenledir ki, "XIX. Yüzyıl romanı, doğa ve kent görünümlerinin, eşyâların ayrıntılarıyla betimlenmesine özen göstermiş, mevsimlik ve günlük doğal değişimlere, hava durumlarına göre çevre görünümlerini uzun uzun anlatmaktan hoşlanmıştır" (Aykın, 1979).

Çevre, bir felsefenin ürünü olarak biçimlenir. Köy, şehir, sokak, cadde... basit birer oluşum değildir. Bunlar, bir felsefe ve bir düzen anlayışının sonucunda ortaya çıkmış birimlerdir. Ev, bizden bir şeyler taşıdığı zaman sıcaktır. Eşyâ, alıştığımız zaman bizimdir; onunla aramızda manevi bir sözleşme vardır. Zaman bu sözleşmenin tek tanığıdır: Onun izni ve rehberliğiyle çevremize ve eşyâlarımıza alışırız. Kimi zaman mezara taşınan bir alışkanlıktır bu. Alıştığımız eşyâ ve içinde ömür tükettiğimiz çevrenin üzerimizdeki etkisi tartışılmaz. Realistler bu alışverişi, daha doğrusu 'insan-çevre ilişkisi'nin önemini fark ederler ve romanlarının iç donanımını bu ilişkiyi dikkate alarak kurarlar. Bu konuda ilke sahibidirler. Onlar, kahramanlarına sağlam, ayrıntılı ve eşyâ itibariyle zengin bir ortam hazırlarlar. İnsan-çevre-eşyâ unsurları üzerine ikame edilen bu ortamda, günün pozitivist mantığına dayalı olarak dengeli bir alışveriş vardır.

Realistlerin çevre ve eşyâ konusundaki söz konusu anlayışları, natüralistler tarafından farklı bir şekilde uygulanır. Realistlerin, mekân unsurundan "gerçeği yansıtmak" yönünde yararlanmak isteyişlerine karşılık, natüralistler, bu unsurdan "gerçeği, olduğundan başka türlü göstermek" (Wellek, A.g.e., s. 304) maksadıyla yararlanırlar. Natüralistler, insan-çevre ilişkisinde, çevre unsurunu, ön plâna taşırlar ve bu unsura, alışılmışın dışında bir anlam ve işlev yüklerler:

> "Natüralist teoriye göre mekân tasviri, ilk plânda kahramanları ortadan kaldırır ya da en azından mekâna bağlı olarak kahramanların tasviri yapılır" (Bourneur, A.g.e., s. 107).

Çevreye hakim olan şartlar, kişiyi -adeta- bir kader gibi kuşatır. Kişi, bu çevrenin mutlak hakimiyeti ve etkisi altındadır. Onun talihi, doğduğu çevrenin etkisiyle biçimlenir. Hâl böyle olunca natüralist romancı, çevreyi bir bilim adamı titizliğiyle tasvir eder. Tasvirden beklenen kişinin toplumsal kaderini tahlil ve izahtır. Neredeyse 'belgesel' (documantary) bir anlayışla yapılan bu tasvir, kaderi ortadan kaldıracak ve kişiyi, çevrenin ürünü kılacaktır. Natüralistlerin böyle bir anlayışa, adeta bir 'iman gibi' bağlı kalmalarının temelinde, 19. yüzyıla egemen olmaya başlayan bilimsel anlayış yatmaktadır. Bilim alanında kabul gören 'tecrübî" (experimantal) yaklaşım, giderek edebiyat ve sanat dünyası üzerinde de etkili olur; bilimsel alanda, pozitivist felsefenin yönlendirdiği objektif bakışla elde edilen 'somut' veriler, edebiyat ve sanat alanında da elde edilmek istenir. Zola, bu anlayışın ilkelerini belirlemeye çalışır ve romanlarını bu ilkeler doğrultusunda kaleme alır. Onun tipik kahramanı Nana, bu anlayışın özgün bir

örneğidir. Realizmin 'Kitab-ı Mukaddesi' olarak kabul edilen **Madam Bovary** (1856) ile **Nana** (1880) arasında yapılacak karşılaştırma, iki akımın, mekâna ve eşyâya bakışını, daha doğrusu bu unsurlara bakış tarzları arasındaki farklılıkları verecektir bize: Realizmde, doğal çevreye öykünerek yeniden inşa edilen ve kahramanın tanıtılması için kullanılan çevre; natüralizmde, yapay ve mekanik bir boyut kazanır. Bu anlayışın, 1870-80'li yıllarda kabul görmesi, edebî şartlardan çok, bilimsel şartlarla açıklanabilir. Çünkü natüralist anlayışın gerisinde Newton, Darwin, Marks, Comte gibi bilimsel kariyerli ve görüşleriyle etkili olan isimler vardır. Zola, bu isimlerden etkilenerek, bilimsel alana egemen olan laboratuvar şartlarını (laboratory conditions) roman alanına taşır. Bu nedenle, natüralizmin romana dönük programını tespit ettiği **Deneysel Roman**'ı (Le Roman Experimental) kaleme alır. Zola, temel anlayış olarak insanın hayat ve davranışını, çevre ile ırsiyetin belirlediğini kabul eder ve romanlarını bu anlayış doğrultusunda biçimlendirir (Holman, 1972; Cuddon, 1979).

Mekâna dönük bu tür uygulamalar, yaklaşık 1920'li yıllara kadar sürer. 19. yüzyılda insanlık aklın rehberliğinde büyük değişimlere imza atmıştı. 20. yüzyılın başlarından itibaren bilimsel alanda elde edilen verilerin ışığında, teknolojik dönem ile klâsik anlayışların dışında ve yeni izahları müjdeleyen toplumsal teoriler gündeme gelir. Bilimsel ve toplumsal alanlarda elde edilen başarılar ve bu yönde yapılan açıklamalar, doğal olarak, sanat alanını, özelikle yeniliğe ve değişimlere her zaman açık olan roman türünü de etkiler. Söz konusu değişim ve yenilikleri ve bunları gündeme getiren isimleri, bir alıntı ile dikkatlere sunmak isteriz:

> "19. yüzyıl insanı, nasıl metafizik güven duygusuna, transendantal (yücelik) bağını kaybettiyse, 1920'lerin insanı da daha yeni edindiği realist fizikî dünya imajının huzurunu kaybetmekteydi. Çünkü bir Einstein çıkıyor, görecelik teorisiyle (relativitatstheorie) o zamana kadar hakkında şüphe etmeye kimsenin yeltenmediği kavramları, mekân (raum) ve zaman (zeit) kavramlarını sarsıyor, onların doğuştan gelme ve mutlak kategoriler olmadığını ispatlıyordu. Max Planck, Albert Einstein, Niels Bohr ve Werner Heisenberg yeni bir fizik biliminin yaratıcılarıydı ve bu yeni fizik, eski fiziğin determinizmini reddediyordu. Sebep-sonuç bağıntısına dayanarak gelecekteki olayları önceden hesaplayabileceğini iddia eden fizik determinizme bir darbe indiren bu bilginler, fiziğin determinizm duvarlarında bir çatlak mevcut olduğunu, bu çatlağın genişliğinde Planck-kos- tantı ile ölçüldüğünü söylerler.(...) fizik yasalarının mutlaklığı böylece geçerliliğini kaybetmiştir" (G. Aytaç, 1983: s. 225).

Ayrıca **Freud, Jung ve Bergson** gibi bilginlerin "bilinç-altı", "kollektif bilinç" ve "zaman" konusundaki görüşleri de, çağdaş romancılara, anlatım ve anlatı sorunlarını çözme yönünde yeni ufuklar açmıştır" (Aytaç, A.g.e., s. 225-6). Freud ile Jung, romana önemli açılımlar kazandıran psikoloji bilimini yeniden disipline ederlerken, Bergson, daha önce üzerinde durduğumuz görüşleriyle, zamanın "büyük teorisyeni" olarak kabul edilir (Harvey, A.g.e., s. 232). Özetlemeye çalıştığımız söz konusu değişim ve bu değişime paralel olarak getirilen yeni yorumlar, çağımızın romancılarına, gerek biçim ve gerekse içerik konusunda, karakter çiziminde, anlatım meselesinde önemli imkânlar sunacaktır. Bu imkânlardan yararlanan çağdaş romancılar, romanın genel yapısını yönlendiren unsurlara -özellikle anlatıcı, zaman ve mekân gibi unsurlara- yeni bir boyut kazandırırlar. Bunun nasıl ve hangi düzeyde gerçekleştirildiğini, romanlardan alıntılayacağımız uygulama örnekleriyle göstermek yararlı olacaktır:

a) Anlatıda Mekân

Bilimsel ve sosyal alanlarda kaydedilen gelişmeler sonucunda, "mekân" unsurunun roman sanatındaki yeri ve işlevi değişir ve romancılar, anlatı kurgusunda önemli ağırlığa sahip olan mekân unsurundan, gerçeği olduğu gibi yansıtmak veya değiştirmek yönünde yararlanırlar. Aslında bu tutum, romanın klâsik evresi için geçerlidir. Destan'dan romana uzanan süreçte mekân, anlatılmak istenen olayın 'sahihliği'ne katkı sağlayan bir unsurdur. Asıl ve önemli olan macera idi; mekân sergilenen maceranın sahnesi için gerekli ve geçerliydi. O, statik(donuk) bir levha olarak metne taşınırdı. Buna karşılık roman türünün kabul gördüğü vakitlerden itibaren mekâna yüklenen anlam ve işlev değişir; romancılar, mekân çizimine özel önem verirler. O, bundan böyle sade ve basit bir levha olmanın çok ötesinde kullanılır. Gerçeği yansıtmak, gerçeği değiştirmek, nihayet modern romancıların vurgusuyla, gerçeği sezdirmek cihetinde başarılı bir şekilde kullanılır. Daha önceleri, "tasvirî" (descriptive) bir anlayışla 'fon' elde etmek için kullanılan mekân unsuruna yüklenen anlam realistler ile natüralistlerin katkılarıyla değişir; modern romanda gerçeği sezdirmek, dolayısiyle anlatıma destek sağlayacak yönde kullanılır. Bundan böyle mekân, sadece dış gerçekliğin (fizikî çevrenin) değil, büyük ölçüde iç gerçekliğin (moral gerçeğin) ortaya konulmasına, yansıtılmasına vasıta kılınır. Onunla, dış dünyanın tanıtılmasından çok, insanın bilinç dünyasının

aydınlatılmasına çalışılır. Hatta bir adım daha ileri gidilerek çağdaş romanda mekâna "şahsiyet" özelliği kazandırılır (Aktaş, A.g.e., s. 129). Edebiyatımızda, belki de, bunun en tipik örneklerinden biri *Huzur* romanıdır. Bu romanda İstanbul, bir roman kahramanı gibi sahnede yerini alır. Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ı ile Oya Baydar'ın *Hiçbiryer'e Dönüş* romanlarında da benzer uygulamalarla karşılaşırız.

Roman türünü esas aldığımızda, mekâna dönük klâsik uygulama şöyle tecelli eder: Anlatılacak bir olay vardır. İlk elde bu olayın geçtiği yer tanıtılır. Bu durum, herhangi bir filmin başlarında verilen fon müziğine benzer: İzleyici, bu müziğin rehberliğinde gösterilecek filme hazırlanır, ısındırılır. Romanların genellikle başlarında yapılan mekân tasviriyle de okuyucu, izleyen sayfalarda anlatılacak olaya hazırlanır. Klâsik anlayışla kaleme alınmış bir çok romanın başında böyle bir uygulama ile karşılaşırız. Sözgelimi *İntibah*'ta (N. Kemâl), *Araba Sevdası*'nda (Recaizâde Ekrem), *Jön Türk*'de (Ahmet Mithat), *Küçük Paşa*'da (A. H. Tapeyran), *Sinekli Bakkal*'da (H. Edip).... vs. gibi romanlarda olayların sergilenmesine geçmeden önce, olayların cereyan edeceği yerin (çevrenin) tanıtımı yapılır. Bu uygulamayı H. Edip'in *Sinekli Bakkal* romanından aktaracağımız şu tanıtımla örnekleyelim:

> "Bu dar arka sokak bulunduğu semtin adını almıştır:
>
> Sinekli Bakkal.
>
> Evler hep ahşap ve iki katlı. Köhne çatılar, karşıdan karşıya birbirinin üstüne abanır gibi uzanmış eski zaman saçakları. Ortada baştan başa uzanan bir aralık kalmış olmasa, sokak, üstü kemerli karanlık bir geçit olacak. Doğuda, batıda, bu aralık, renkten renge giren bir ışık yolu olur. Fakat sokağın yanları her zaman serin ve loştur.
>
> Köşenin başında durup bakarsınız: Her pencerede kırmızı toprak saksılar ve kararmış gaz sandıkları görürsünüz. Saksılarda al, beyaz, koyu kırmızı sardunya, küpeçiçeği, karanfil. Gaz sandıkları da öbek öbek yeşil fesleğenle dolu. Tâ köşede bir mor salkım çardağı altında çevrenin en işlek çeşmesi var. Bütün bunların arkasında tiyatro dekorunu andıran beyaz, uzun, ince minare.
>
> Sürülü kafeslerin arkasında kocakarı başları dizili. Arada dikişlerini bırakır, pencereden pencereye bağıra bağıra dedikodu yaparlar. Sokakta, ayağı takunyalı, başı yazma örtülü, kız çocukları kapı eşiklerinde sakız çiğner; çakşırı yırtık yalınayak, başıkabak oğlanlar kırık taşlar arasında su birikintileri çevresinde çömelmiş, kâğıttan kayık yüzdürürler.
>
> Burası dünyanın herhangi yerindeki bir fukara mahallesinden çok farklı değildir. Bir geçitten çok, toplantı yeri: Mahalleli orada muhabbet eder, konuşur, kavga eder, eğlenir. Hayatın orada geçmeyecek bir bölümü yok gibidir. İhtiyarlar, vaktiyle, çeşme başında doğuran kadın bile olduğunu gülerek rivâyet ederler" (1984: s. 13-14).

Daha önce de değindiğimiz gibi, romancılar, kahramanlarının kimliklerini çizmek için mekân unsurundan yararlanırlar. Bu uygulama, özellikle psikolojik yönü ağır basan "dramatik roman" örneklerinde sıkça tekrarlanır. Genellikle 'dar' -veya 'kapalı'- nitelik taşıyan bu mekânlar, eşyâ unsuruyla zenginleştirilir. Bu mekân modeliyle, orada oturan kişinin psiko/sosyal kimliğine açıklık getirilmek istenir. Meselâ Peyami Safa'nın *Bir Akşamdı* romanın baş kişisi konumunda bulunan Kâmil, kozmopolit ve o ölçüde büyüklük delisi (megaloman) bir insandır. Yazar, onun bu yönünü, mekân ve eşyâdan yararlanarak şöyle yansıtır:

> "Garip bir oda. Hepsi koskocaman beş altı parça eşyâ. Ortada büyük, uzun bir masa. Üstünde siyah bir örtü ve üç heykel. Bir büyük sigara tablası, bir büyük kütüphane. Pencere kenarında, arkası yüksek, pek büyük bir koltuk, bir de masanın başında abajur. Bir iskelet kafası. Duvarlarda garip yapılmış resimler; harpler.
>
> ... rafın üst gözünde ciltli bir seri kitap: Fransızca Roma tarihi. Altında Napolyon'un harp seferleri. Rafın kenarında Napolyon'un tunçtan bir küçük heykeli. Masanın üstündeki heykeller..." (1945: s. 28).

Benzer uygulamayı, M. Ş. Esendal'ın *Ayaşlı ile Kiracıları* romanında da görürüz. Romanın unutulmaz simalarından Ayaşlı İbrahim Efendi, odası ve odasını donatan eşyâsıyla tanıtılır:

> "Ayaşlı benim yanımdaki odada oturuyor. Kapıdan girince insan kendini Semercinin hanında bir odada sanır: Solda yere serilmiş bir yatak. Bu yatak bazı günler dürülüp köşeye kaldırılır, bazı günler de serili kalır, Ayaşlı üstünde oturur. Kapı arkasında su testisi, ağzında mavi maşrapa kapalı. Kapı karşısında pencerelerin önünde yere serili bir yatak daha... Bunda Ayaşlı'nın oğlu yatar.
>
> Yerde Kırşehir örneği üç halı seccade. Bir köşede üstü renkli teneke kaplı bir sandık, bir eski bavul, kapağını Ayaşlı'nın kendi, kösele parçalarıyla mıhladığı bir gaz sandığı . Bunu Ayaşlı çamaşır dolabı gibi kullanır. Üstünde oturduğu zaman soluk pembe yorgan boydan boya yatağın üstüne serilir, daha üstüne de yerdeki seccadelerden biri yayılır. Yatağın başucunda, duvarda asılı bir saz. Keyfi yerinde oldu mu, Ayaşlı saz çalar. Evde kalorifer, elektrik, mutfakta havagazı varken, Ayaşlı, kahvesini mangalda pişirir. Bu saç mangal Ayaşlı'nın odasıyla mutfak arasında gezer durur..." (1993: s. 28).

Mekân-insan ilişkisi, bazı romanlarda 'geniş' -veya 'açık'- mekân düzeyinde de anlatılır. Genellikle toplumsal konuları işleyen bu tür romanlarda, natüralistlerin belgeselci tutumu dikkati çeker. Mekân unsuru, kişilerin kimliğini yönlendiren bir etken (saik) olarak kullanılır. Edebiyatımızda bu anlayışın

uygulandığı iki tipik örnek, A. H. Tapeyran'ın *Küçük Paşa* romanıyla Y. Kadri'nin *Yaban*'ıdır. Her iki romanda Anadolu coğrafyası, yoksul, acımasız ve sert portresiyle çizilir. Burada yaşayan insanlar, sanki bir kadermiş gibi, söz konusu şartlara katlanırlar. Onların olumsuz psikolojilerini biçimlendiren, bu coğrafyanın şartlarıdır. Özellikle Yaban'da çizilen mekân tablosu, hayli dikkat çekicidir. Böyle bir mekânda yaşayan insanlardan iyimserlik ve iyilik beklemek abestir! Onlar, kaba ve hoyrattır; yabancıya karşı, soğuk, hatta duyarsızdırlar. Henüz "sosyal bir yaratık haline bile girmemişler"dir (1972: s. 64). Onların böyle bir duruma sürüklenmesinde rol oynayan temel etken, çevredir ve bu çevre, aklın alamayacağı ölçüde pis, renksiz ve tekdüzedir. Bu özelliği alıntılayacağımız şu satırlarda açıkça görebiliriz:

> "Burada ise, yalnız gerçek: Çıplak, çirkin, yalçın gerçek!.. Boz toprak dalgaları, alabildiğine uzuyor. Yeknesak ovayı ikiye bölen Porsuk çayı şiddetli bir zelzelenin açtığı bir uzun, bir yılankavî yarık gibidir. Hiç suyu görünmez. Tâ yanına gittiğiniz zaman bile, o, suyun cana can katan serinliğini ve rengini bulamazsınız. Boz topraklar orada çürümüş ve pıhtılaşmış sanılır. Elinizi bir soksanız, günün hangi saatinde ve hangi mevsiminde olursa olsun bir cerahat gibi ılıktır.
>
> Ve tepeler... Ve tepeler, birer urdur. Ve bütün ufkun çerçevelediği âlem, ancak, bu ıztırap manzarası ile canlı görünür.
>
> Boş ve lüzumsuz feza içinde, hiçbir kuşun geçtiğini görmedim.
>
> .....
>
> Her akşam üstü, sanıyorum ki, artık dünyanın sonu gelmiştir. Üzerinde yaşadığımız bu toprak, ya içindeki gizli dert ile şişip çatlayacak, ya da bir dehşetli gürültü ile yerin dibine doğru çöküp gidecektir" (s. 25).

Y. Kadri, bu coğrafyanın insanlar üzerinde hayli etkili olduğunu, onların bir kısmını 'ruhen', bir kısmını da 'fiziksel' olarak 'malûl' bıraktığını söyler. Ona göre bunun bir tek çâresi vardır: Çevreyi değiştirmek. Zira "çevreyi değiştirmedikçe, insanın değişmesine imkân yoktur" (s. 22). Y. Kadri, natüralizme kayan bu tutumuyla mekân unsurunu temel bir belirleyen olarak kullanır.

Bazı romanlarda mekân unsuru, ilerleyen sayfalarda cereyan edecek iyi veya kötü olayları sezdirmek cihetinde kullanılır. Bu tür uygulamalarda mekâna olağanüstü bir hava kazandırılır. *Küçük Ağa* romanından aşağıya aktaracağımız parçada böyle bir uygulamayla karşılaşırız. T. Buğra, romanın sonraki bölümlerinde gündeme gelecek çatışma ve gerilimi, Akşehir'e, kelimenin tam anlamıyla hakim olan yağmurlu havayla sezdirir:

"Akşehir: 1919

Önce Tekke Deresi'nin üstü karardı, sonra şimşekler çakmaya başladı, ardından da yağmur boşandı. Kasabanın doğuya meyilli sokaklarında sağlı sollu ırmaklar peyda olmuştu. Gökyüzü neyi var neyi yoksa boşaltacak gibi idi. Akşehir 1919'un baharını, büyük çöküntüden sonraki ilkbaharı karşılıyordu: Parasızlık, yokluk ve açlığa karşı belli belirsiz bir ümit baharı bekliyordu. Bu ümidin hatta adını söyleyebilecek bir babayiğit zor çıkardı. Fakat ne de olsa artık üşümeyecekler, hiç değilse soğuktan kurtulacaklardı. Ve soğuk, yaşlılarla çocuklar için açlık kadar yıkıcı idi, açlıkla büsbütün katlanılmaz oluyordu. Kasabada da yalnız yaşlılar, kadınlar ve çocuklar kalmıştı.

Dört yıldır dükkânlarla, bağlarla, bahçe ve tarlalarla yalnız onlar uğraşıyor, her şeyin verimi de ona göre düşüyordu.

Aylardan beri her ev kocaman bir göz olmuş, yollara dikilmişti: Her evin beklediği biri vardı, bir yavuklu, bir koca, bir oğul, bir ağa veya dayı...

.....

Yağmur bardaktan boşanırcasına yağıyor, sokakları su götürüyordu. Çay çoktan taşmış, kıyıdaki evlerin eşiklerini yalamaya başlamıştı. Kimsenin yapacak bir işi yoktu. Kadınlar evlerde, ak sakallı erkekler kahvelerde toplanıyorlardı. Bu toplantılarda saatlerce susulurdu. Tek tek değil de birarada susuşun bir başka anlamı var gibiydi. Belki de dünyanın sonu böyle beklenirdi" (1981: s. 7-8).

Mekân unsuru, bazı romanlarda 'yansıtıcı' olarak kullanılır. Özellikle modern romanda bu tür uygulamalara genişçe yer verilir. Anlatıcının tasarrufunu asgari düzeye çekmek isteyen romancılar, mekân unsurunu, anlatıma destek sağlayacak yönde kullanırlar. Roman kahramanı, çevreye bakar ve çevreyi değerlendirirken, aynı zamanda kendi psikolojik durumunu da ortaya koyar. Nitekim Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*romanının baş kişi konumunda bulunan Osman, içinde yaşadığı ortamdan memnun olmamanın, dolayısiyle başka yerlere kaçma isteğinin getirdiği psikolojiyle çevresini şöyle değerlendirir:

"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, asfaltta yansıyan neon harflerin ve manav ve kasapların lâmbalarından kaçmak istiyordum" (1994,: 7. Baskı, s. 13-14).

Benzer uygulamayı P.Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında da görürüz. Doğrusunu söylemek gerekirse, P. Safa, bir romancı olarak bu uygulamanın hayli başarılı bir örneğini verir ve alıntılayacağımız kesitte, insan-mekân ilişkisi/özdeşleşmesi, ideal düzeyde gerçekleşir. Ruhen sıkıntılı ve bedenen 'malûl' olan ve henüz doktor kontrolünden geçen çocuk, içinde yaşadığı çevreye bu psikolojiyle bakar ve çevreyle kendisi arasında benzerlikler kurar:

"Kenar mahalleler. Birbirine **ufunetli adaleler** gibi geçmiş, yaslanmış tahta evler. Her yağmurda, her küçük fırtınada **sancılanan** ve biraz daha **eğrilip büğrülen** bu evlerin önünden her geçişimde, çoğunun ayrı ayrı macerâlarını takip ederim. Kiminin kaplamaları biraz daha kararmıştır, kiminin şahnişini biraz daha yamrulmuştur, kimi **biraz daha öne doğru eğilmiş, kimi biraz daha çömelmiştir;** ve **hepsi hastadır,** onları seviyorum; çünkü **onlarda kendimi buluyorum;** ve hepsi iki üç senede bir **ameliyat olmadıkça** yaşıyamazlar, onları çok seviyorum; ve hepsi, rüzgârlarda **sancılandıkça** ne kadar inilderler ve içlerinde ne aziz şeyler saklarlar, onları çok... çok seviyorum" (1963: s. 17).

Mekân unsurundan, kahramanın kimliğiyle birlikte içinde yaşanılan ortamın sosyo/kültürel portresinin çizimi yönünden de yararlanılır. Bu uygulamanın güzel örneklerinden biri, Buket Uzuner'in *Kumral Ada- Mavi Tuna* romanında verilmektedir. Uzuner, çevreyi tanıtırken, romanın baş kişisi olan Tuna'nın bakış açısını kullanır. Tuna, verdiği bilgilerle, hem kendi serüvenini, hem de bu serüvenin geçtiği sosyal çevreyi ve bu çevrede gelişip serpilen kültür dokusunu, okuyucuya tanıtır:

"Ben Kuzguncuk'ta doğdum.

Bana sorarsanız hâlâ bir Boğaziçi köyüdür Kuzguncuk.

1776'da da Boğaziçi'nde bir köymüş. Kauffer haritasında tabanı deniz kıyısı olan üçgen biçimli bir yerleşme olarak gösteriliyor. Bilenler, Çengelköy'ün Ermeni, Kuzguncuk'un Yahudi ağırlıklı köyler olduğunu anlatırlar. Müslümanlar azınlıkmış ilk zamanlar. Zengin muhiti değilmiş, şimdi de öyledir. Kibarca "orta halli", "dar gelirli" de denebilir.

Kuzguncuk'un hırdavatı,

> Beylerbeyi'nin teşrifatı,
> Çengelköy'ün zerzevatı meşhurdur" deyişinin altında da bu yatar. Doğrudur, hırdavatçısı, zanaatkârı, esnafı çoktur bizim Kuzguncuk'un ve ben de onlardan birinin çocuğu olarak doğdum burada.
> Dört ayrı kültürün İstanbul gibi şahane bir Akdeniz kentinde İstanbul'un özgün sihri ve bereketiyle yoğrulması sonunda bilinen lezzet, keyif ve güzellikler dörde katlanmış elbette. Tıpkı yabancı diyarlar gezip, görgüsü, bilgisi artan gezginler misali, Kuzguncuklular da ayaklarına gelmiş dört kültürün ayrı tadını birleştirmişler... Şimdi iyice kaybolan bu çok renkliliği ucundan kenarından yakalayan son kuşak Kuzguncuklular'danım ben.
> İskorpit balığı yemeyi Ermeniler'den, gelincik balığını da Yahudiler'den öğrenmiştir Kuzguncuklu. Rumlar gümüş balığını iyi yaparlar, lakerdaları meşhurdur ve zeytinyağlı sebze yemekleri müthiş lezzetli, çok süslüdür. Ermeniler'in midye dolmasını dedem anlata anlata bitiremezdi.
> .....
> Ben çocukken şeker ve kurban bayramlarında, müslüman olmayan komşularımıza da şeker ve et dağıtır, onlar da paskalya ve yortularda bize boyalı yumurta, tatlı ve çörek getirirlerdi. Kimse varlıklı değildi ama ne kavga, ne aşağılama, ne de abartma, kibirlenme vardı aramızda" (1997: Birinci Basım, s. 32-3).

Mekânın, illâ ki gerçek (bildik, tanıdık) bir yer olması gerekmez; olayların cereyan edeceği çevre, 'hayalî' veya 'ütopik' (idealize edilerek tasarlanmış) olabilir.

Masallarda geçen 'Kafdağı' ile "Çîn ü Mâçîn" yörelerinin nerede bulunduğu belli değildir. Aslında, o günün anlatı anlayışına göre bu, çok da önemli değildi. Anlatıcı, o zamanın insan bilincinde hazır kalıp halinde yer alan bu mekânları, kendi beğenisine ve muhayyile gücüne göre şekillendirir. Zaten bu bağlamda önemli olan vak'anın sergilenmesidir; vak'anın geçtiği çevre ikinci plânda kalmaktadır. Anlatıcıya düşen görev, merak ve ilgiyi sürekli kılmaktır. Mekânın, hatta vak'anın gerçek olup olmaması, o kadar önemli değildir.

Üzerinde durulması gereken bir diğer mekân örneği de 'ütopik' mekândır. Anlatı dünyasında az da olsa yer verilen bu mekânlar, insanlığın adeta 'yitik ülkeler'idir. Güzel fakat ulaşılması imkânsız yerlerdir buralar. Ulaşılması imkânsızdır; çünkü, romancı tarafından hayalen inşa edilmiştir. Anlatı sisteminde daha çok 'ada' olarak yer alan bu coğrafya parçası, içinde yaşanılan toplumun alternatifi gibidir: İçinde yaşanılan toplumdaki kusur ve eksiklikler orada yoktur. Çünkü oralar, ideal mekânlardır. Campanella'nın *Güneş Ülkesi*, F. Bacon'un *Atlantis*'i, A. Huxley'in *Ada*'sı, bu açıdan dikkat çeken örneklerdir.

Bizde P.Safa'nın *Yalnızız* romanının böyle bir mekânla karşılaşırız. Yazarın 'Simeranya' adını verdiği bu adada, her şey güzel ve mükemmeldir. Her şey, insanların iyiliği ve rahatı için düzenlenmiştir.

Bu ada ülkeler, "başka ilkelerle işleyen, daha iyi, daha güzel bir toplum ülküsü"nün adeta somutlaşmış bir nümunesidirler (Daha geniş bilgi için bkz. Göktürk, 1973).

Mekân unsurunun 'gerçek' veya 'hayalî' olması işin özünü değiştirmez: Mekân, anlatı sisteminde yer alan vak'anın somutlaşmasında önemli rol oynar. Okuyucu -masal ve destan için dinleyici- mekânın devreye sokulmasıyla anlatılanları daha iyi ve daha kolay anlar. Mekân, açıklamaya çalıştığımız üzere, sadece olayın değil, romanın diğer elemanlarının çizim ve tanıtımında rol oynayan önemli, hatta vazgeçilmez bir unsurdur.

b) Mekâna Bakış Açıları

Roman sanatında mekân konusunu incelerken unutulmaması gereken bir diğer nokta da, hikâyenin geçtiği çevreye (mekâna) kimin gözüyle bakılacağı hususudur. Klâsik dönem romanları için böyle bir sorun yoktu: Çünkü, bulunduğu olimpik konumda her şeyi gören, bilen, sezen, açıklayıp yorumlayan "yazar-anlatıcı", aynı şekilde mekâna da bakacak ve olayların cereyan edeceği çevreyi, kendi muhayyile gücüne ve tasvir yeteneğine göre çizip tanıtacaktır. Çizilen çevrenin gerçeğe uygun olup olmaması da önemli değildi. Önemli olan, hikâyenin -şöyle veya böyle- bir yerde cereyan etmesiydi. Okuyucunun dikkati ve beklentisi "vak'a" üzerinde yoğunlaştığından, çevrenin niteliği veya rengi önemsenmiyordu. Çevre, hikâyenin tamamlayıcı bir unsuru değil, çerçevesi mahiyetindeydi. N. Kemâl'in *İntibah* romanının başında yer alan çevre tasviri, bu açıdan tipik bir örnektir: Görülmüş, tanınmış bir çevre değildir burası; "klişe" bir çevredir. "İbretli" bir yer olduğunun söylenmesine rağmen donuk; "yüz bin türlü güzellikten mürekkep bir başka âlem" havası taşımasına rağmen renksiz bir çevredir. Adı Çamlıca'dır; fakat asıl Çamlıca ile uzaktan yakından ilgisi yoktur. Yazar için burası "yüce cennetin yere inmiş bir parçası"dır. Bu tanım yetiyordu yazara ve o dönemin okuyucusuna (1984: s.13-14). O kadar!..

Söz konusu anlayış, ilk elde realistlerin katkılarıyla değişir. Realistler, mekâna, yazar-anlatıcının bakış açısından değil, roman kahramanının bakış açısından bakmaya çalışırlar. Bu tutumu, aynı zamanda realizmin bir gereği olarak kabul ederler. Çünkü mekân, bakan kişinin psikolojisine ve bulunduğu

konuma, hatta felsefe ve dünya görüşüne göre değişen bir şeydir. Mekân, anlamını biraz da bizden alır. Aynı mekâna(çevreye) bakan kişilerin sayısı, ortaya farklı mekân tablolarını çıkarır. Kötümser bir yapıya sahip olan bir kişi ile iyimser bir yapıya sahip olan kişinin, aynı mekâna bakıp aynı değerlendirmeleri yapması mümkün olamaz. Bir apartmana hırsızlık yapmak için giren biriyle, aynı yere misafirliğe giden birinin çevreyi süzüşü, doğal olarak, farklı olacaktır. Aynı yer polisin, gazete dağıtıcısının, tamircinin, çöpçünün, özel ders vermeye gelen bir öğretmenin, bir çocuğun, kasabın.... bakış açısından farklı bir anlama ve işleve kavuşacaktır. Bunda rol oynayan temel etken, bakan kişinin/ kişilerin mizacı, konumu ve dünya görüşü, kültür ve eğitim düzeyidir kuşkusuz. Bu durumu ilk farkeden realistler olmuştur. Onların getirdiği anlayış ve görüş doğrultusunda romancılar, mekânı farklı bir şekilde değerlendirmeye, yansıtmaya çalışmışlardır. Böylece mekân, anlatı sisteminde 'statik' (tekdüze ve tek boyutlu) olmaktan çıkmış, 'dinamik'(işlevsel) bir unsur olarak yer almıştır. Realistlerin getirdiği bu değişiklik, roman sanatı için, değişikliğin çok ötesinde, tek kelimeyle bir devrimdir. Bu değişimde mekâna bakılan yer (mevki) ile, mekâna bakan kişinin (anlatıcının veya kahramanın) psiko/ kültürel donanımı önemli olmuştur kuşkusuz.

Realistlerden önce mekân, olayın geçtiği yerin belirlenmesi için kullanılıyordu. Mekânın, olayın ve kişilerin tanıtılmasına verdiği destek sınırlıydı. Yapılan tanıtım "tasvirî"(betimleme) düzeyinde kalıyordu. Oysa realistler, tasvir etmenin ötesinde, mekânı, olay ve kişinin tanıtımı yönünde işlevsel olarak kullanıyorlardı. Bundan böyle mekân, sadece bakılan yerin çizimi olarak kabul edilmiyor, aynı zamanda bakan kişinin psikolojisine de ayna tutuyordu. Mekân konusunda gündeme gelen bu yeniliğin ilk uygulamalarını realistlerde buluruz. Daha sonra gelen romancılar, realistlerin anlayışını daha ileriye taşırlar ve mekânı, anlatıyı ve anlatımı destekleyecek yönde kullanırlar. Mekânın çizimi, bir ifade biçimi olarak yansır. Bakılan mekân parçası, bakan kişinin psikolojisine, kültürüne tanıklık eder. Böylece, anlatıcının vereceği bazı bilgiler, anlatıcıya gerek kalmadan verilmiş olur. Bu uygulamanın güzel bir örneğini Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında buluruz. Bu romanda mekân, geleneksel anlayışın dışında kullanılır: Yapılan tasvirler, salt tasvir etme amacıyla yapılmaz. Yapılan tasvir ve tanıtımlarla, çocuğun içinde bulunduğu psiko/ fizyolojik durumlar anlatılmak istenir. Romancının hedeflediği budur. Peyami Safa, temelde "otobiyografik" nitelik taşıyan böyle bir

romanda anlatan ve anlatılan konumunda bulunan çocuğu, gerçekçi olarak tanıtmanın zorluğunu bildiğinden, bu zorluğu mekân unsurunu devreye sokarak aşmaya çalışır ve bunda da bir hayli başarılı olur. Mekâna(çevresine) bakan ve -güya- mekânı tanıtmaya çalışan çocuk, aslında bize kendisini tanıtmış olur. Mekân iyi veya kötü tanıtılır. Ancak buradaki 'iyi' veya 'kötü' görecedir. İyi veya kötü durumda olan mekân değil, çocuktur. O, psikoloji itibariyle rahat ve iyimser ise, mekânı güzel bulur; yok huzursuz veya hasta ise, mekânı kötü görür. Bunu, romandan aktaracağımız iki kesitle örnekleyebiliriz. Aşağıda vereceğimiz parçalar, aslında aynı yere (Erenköyü'ne) aittir. Birinci parçada güzel -hatta büyüleyici- bir mekân tanıtımı vardır. Çünkü çocuk çok sevdiği, âşık olduğu Nüzhet'in yanındadır ve onun kendisine verdiği moralle çevreye bakmaktadır:

> "Başımızın ucunda, tâ uzaklara kadar sıralanarak ötüşen ağustos böcekleri, bütün Erenköyü'nü uzun bir ses zinciriyle çeviriyordu. Sıcak bir rüzgâr. Sanki ilkbahardan yaza geçilen mevsim çizgisinin üstündeyiz, etrafımızda gizli bir çoşkunluk var" (1963: s. 29).

Buna karşılık, Nüzhet'in Doktor Ragıp'la evleneceğini öğrenen çocuk, bu kere aynı çevreye kötümser bir gözle bakar:

> "Odaya Erenköy akşamları doluyordu. Her şeyin uzaklaştığı saat. Güneş ve renkler çekiliyor. Odada madeni eşyânın donuk parıltısı. Her şeyde bir iç çekilişi, bir sönme, bir hafifleme var. En katı cisimler bile eriyor ve Erenköy bayılıyor. (s. 91)
>
> Haziran. Öğle vakti. Erenköy yanıyor. Erenköy terliyor.
>
> Taze ve canlı yeşilini kaybeden bütün tabiatta ilkbaharın uzaklaştığını görüyorum.
>
> ... aspirin gibi muvakkat bir ilaçtan fazla tabiata kıymet vermiyordum, ümitsizliğimin son dereceye gelmesi biraz da bundandı" (s. 96).

Geleneksel ile modern roman bağlamında düşündüğümüzde, mekâna bakışın iki düzeyde gerçekleştiğini görürüz: Mekân, ya anlatıcının, ya da kahramanın bakışından çizilip tanıtılır. Geleneksel romanda egemen olan yazar-anlatıcının bakışıydı. Daha önce söylendiği üzere geleneksel romanda anlatıcı "Tanrısal"(olimpik) konumdadır ve her şeyi bilir, görür ve gördüğünü inanılmaz bir güçle anlatır, sunar. Bu anlayışı benimsemeyen modern romancılar, yazar-anlatıcının yanısıra, kahramanın bakış açısını da devreye sokarlar ve çevreye, daha çok kahramanın bakış açısından bakarlar. Yazar-anlatıcının çevreye bakışı ve çevreyi yorumlayışı sınırlı bir düzeyde kalırken, çevrenin asıl çizimi ve yorumu, kahramanın bakış açısından yapılır. Olayları yaşayan kahraman, olayların cereyan ettiği yere, doğal olarak, anlatıcıdan daha yakındır. Dolayısiyle

o, mekâna daha yakından ve daha beşerî bir sıcaklıkla bakar. Kahramanın bakış açısından görülen mekân parçası, okuyucuya da sıcak gelir. Bu uygulama ile mekân, salt bir coğrafya parçası olmaktan çıkar; insanla bütünleşen, dolayısiyle anlatı sistemini destekleyen vazgeçilmez bir değer olur. Hatta bir adım daha atan modern romancılar, mekânı, bilinen önem ve işlevinin ötesinde, bir kahraman gibi görmüş, çizmişlerdir. Sözgelimi *İki Şehrin Hikâyesi*'nde (C. Dickens), *Ulysses*'de (J. Joyce), *Üç İstanbul*'da (M. Cemal), *Huzur*'da (A. H. Tanpınar), *Kara Kitap*'ta (O. Pamuk), *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda (P. Safa)..... mekânlara 'beşerî' bir nitelik kazandırılır.

VII
Dil ve Üslup

"Söz bizi zamana yerleştirir."
J. Ellul

Dil, bir 'anlatım' ve 'iletişim' aracıdır. Destan, masal, hikâye ve roman gibi anlatıma dayalı edebî türler, bu araçtan farklı düzeylerde ve farklı beklentilerle yararlanırlar. Ancak aradaki farklılık görecedir ve bu türlerin tek hedefi vardır: İnsanı anlatmak... Doğal olarak bu türler, insanı, kendi güç ve yetenekleri oranında anlatırlar. Kapsamı ve gücü itibariyle roman, insanı ve toplumu anlatmada diğerlerine kıyasla daha güçlü bir türdür. Bu durum, romanın karakterinden gelmektedir kuşkusuz. Çünkü roman, diğer türler gibi insanı -veya bireyi- hedeflese de, diğer türlerden farklı olarak bir şeyi daha başarır: Salt insanı anlatmakla kalmaz, insanla birlikte toplumu da anlatır. Şirin, masalın, nihayet hikâyenin bu konudaki başarısı, tek kelimeyle 'mevziidir' ve bu mevzii genişletmek, onların yapılarına, hatta işlevlerine ters düşer. Sözgelimi şiir, karakteri icabı 'teksifî' (yoğunlaştırmaya meyilli) bir sanattır ve yapısı itibariyle ayrıntıya kapalıdır. Hikâye de, bir yönüyle, şiire benzer; ayrıntıya değil, derinliğe, yoğunlaşmaya açıktır. Buna karşılık roman, bir ayrıntı sanatıdır: Şiir -doğal olarak şiir kadar olmasa da hikâye- güzelliğini ve gücünü yoğunlaşmada, roman ise ayrıntıda bulur. Bu noktada ilginç olan şudur ki, şiir de, roman da, söz konusu güzelliğe ulaşmaya çalışırken dili kullanırlar. Fakat farklı bir düzeyde ve ölçüde...

Roman ve dil... bu iki kelimeyi ayrı düşünmenin gereksizliğine dikkat çekerek şöyle bir tanımla konumuzu açmaya çalışacağız: Roman, bir dil sanatıdır. Aslında bu tanım, diğer türler için de geçerli olabilir. Ancak, 'anlatım' meselesini gerçekleştirmek yolunda dilden en fazla ve kapsamlı bir şekilde yararlanan tür, kuşkusuz romandır. Roman bize, bir anlamda bir dünya sunar;

çevresi, insanları, kurumları, toplumsal donanımıyla yabancısı olmadığımız bir dünyadır bu. Romanı okurken, bu dünyanın 'sahihliğini' sezeriz. Başarılı romancı, bu sahihliği bize hakkıyle sezdiren romancıdır. Romancı bu görevi yerine getirirken, bir tek araçtan yararlanır ki, o da dildir. Dil, onun elinde bir imkândır: Romancı, bu imkândan, hem anlatımı gerçekleştirmek, hem de anlatılanlara gerçekçi (sahih) bir görünüm kazandırmak için yararlanır.

Roman, inşa edilmiş bir yapıdır. Nitelik itibariyle "kurmaca" olan bu yapı, birtakım parçaların bileşkesidir: İnsan, mekân, vak'a, zaman... gibi dış dünyadan alınan elemanlarla kurulan (kompoze edilen) bu yapıyı işlevsel kılan araç, dildir kuşkusuz. Romancı, günlük hayatta basit bir anlatım aracı olan dili, sanatın sağladığı imkânlarla, günlük konuşmanın ötesine taşır ve dile, yeni bir boyut kazandırır. Bu yönüyle dil, bilgi ve gerçeği değiştirme, iletme yeteneğine kavuşur.

Aslında roman, sadece bir anlatı türünün adı değildir. Roman, aynı zamanda dile, yeni bir biçim ve nitelik kazandıran türün adıdır. Roman aracılığıyla dil, salt içinde yaşadığımız dünyanın yansıtılmasına yaramamış, bir bakıma bu yansıtılma işlemi sırasında kendisini de yenilemiş, yeni bir nitelik kazanmıştır. Dil, roman için bir araç olmuştur; doğru. Fakat aynı zamanda roman da dili dönüştürmüş ve ona, anlatım konusunda yeni imkânlar sağlamıştır. Bu karşılıklı etkileşim, doğal olarak, adına "roman dili" diyeceğimiz bir dili ortaya çıkarmıştır. Nasıl ki, bir şiir, bir hikâye dili varsa, bir roman dili de vardır. Şiir dili, özgün bir dildir; asırların süzüp getirdiği bir inceliğe ve dinamizme sahiptir. Hikâye ile roman, anlatı (tahkiye) eksenli olmalarına rağmen, dil itibariyle farklıdırlar: Hikâye, dile tasarrufuyla romandan çok şiire yakındır. Bu durumda roman, dil bakımından farklı bir alanı oluşturmaktadır. Bazı romancıların hikâyenin terbiyesinden geçerek romana gelmesi, işin esasını değiştirmez: Roman, modern zamanların sanatıdır ve "roman dili" de, bu sanatın anlatım aracıdır. Doğal olarak bu dilin biçimlenişi, kolay olmamış ve uzun bir süreçte gerçekleşmiştir:

17. yüzyılda roman türü, Cervantes'in ünlü romanı **Donkişot'**la destanın sultasından kurtulmaya başlar. Önemli bir dönemeçtir bu. Fakat asıl gelişme, 19. yüzyılda olur. Psikoloji biliminin kabul görmesi ("...phychology developed in the late nineeth century", Hall, 1970: s.4), realizm ve natüralizmle gelen kazanımlar; sanat, estetik ve eleştiri alanlarında varılan noktalar, roman dilinin biçimlenmesinde önemli rol oynayacaktır. Bu yöndeki kazanımlar, Flaubert'in, dil ve üslup

konusundaki çabaları sonucu meyvasını verecek ve "roman dili" diye nitelediğimiz dilin temeli atılacaktır. 20. yüzyılın ilk çeyreğinde sahneye çıkan yenilikçi romancıların katkılarıyla söz konusu dil, kendisini bütünüyle kabul ettirecektir. Bu konuda, özellikle J. Joyce ile W. Faulkner'ın adlarını anmak gerek. Onların çabalarıyla "roman dili" güçlü ve işlevsel bir yapıya kavuşur. Psikolojinin de desteğiyle söz konusu düzeye gelen bu dille, insan bilincine, hatta bilinçaltının derinliklerine nüfuz etme fırsatını yakalayan romancılar, derinlikli ve gizemli romanlar kaleme alırlar. Roman sanatında bir yenilik aranacaksa, burada aranmalıdır: Bilinçaltının dil aracılığıyla aydınlatılması, modern romanın en önemli başarısıdır.

Aslında dil bir amaç değildir; bir araçtır. Roman sanatında amaç, biçimdir. Romanı, hayata yakın ve benzer kılan, bir olayın şu veya bu şekilde sunulması, bireyin şöyle veya böyle çizilmesi değildir kuşkusuz. Olay, kişi, zaman, mekân... gibi unsurların belirli bir yapıyla, belirli bir biçimle (formla) sunulmasıdır. Anlatmak, tek başına bir şey ifade etmez. Önemli olan, anlatmak istediğimizi somutlaştırmak; olayı, okuyucunun zihnine gerçekmiş gibi yerleştirmektir. Bu işlem için tek imkân, dildir. Bir romancıya düşen görev, bu imkândan ustalıkla yararlanmak, anlatacağı şeyi, abartıya ve gereksiz ayrıntıya gitmeden anlatmaktır. Ünlü romancımız Attilâ İlhan'dan aktaracağımız şu sözler, konumuz açısından anlamlı düşecektir:

> "Kafasında tasarladığını, dilin olanaklarını iyi kullanıp özgün imgelerle anlatamayan yazar, içeriği ne kadar iyi olursa olsun, ya okunma şansını yitirir, ya derdini anlatamaz! Tek başına dil ustalığıysa, yaratılacak imgeleri toplumsal ve bireysel diyalektiğe bağlı bir ana fikir sistemine yerleştiremeyeceğinden bir süs çalışması, 'tezyini' bir çalışma olmaktan öteye geçmez" (1980).

Bu bağlamda, farklı bir yaklaşımla "Bir yazar ancak dil ustalığına ulaştıktan sonra romancı olabilir" dense de (İdil, 1983: s. 102), "dil ustalığı"nı, bir romancı için olmazsa olmaz şartlar arasında saymamak gerekir. Asıl amaç, dil ustalığından çok, dili, doğru ve güzel kullanmaktır. Ancak buradaki "doğru" ve "güzel" nitelemelerini, daha önce değindiğimiz üzere, "roman dili" dahilinde düşündüğümüzü hatırlatmak isteriz. Bu dil, modern zamanlarda kotarılmış yeni ve özgün bir dildir. Düşündüğümüz doğrultuda roman, "konuşmanın, bazen dilin hatta çok çeşitli bireysel seslerin sanatsal olarak düzenlenmiş toplumsal renkliliğidir" (Bachtin, 1983). Romancı, kaleme aldığı eserinde, en azından bu "toplumsal renkliliği" yansıtmayı başarabilmelidir. Çünkü roman, diğer türlere

göre, daha genel ve toplumsal bir nitelik taşır: "Felsefe ve psikolojiyi de kendi müşahede ve izah sistemi içine alan roman, çatlak veya düzgün, çarpık veya doğru, fert ruhunun olduğu kadar cemiyetin de aynasıdır" (P. Safa, 1942). Romana "fert ruhunun olduğu kadar cemiyetin de aynası" olma gücünü ve iddiasını kazandıran tarafı, dilde, dilin gücünde aramak gerekir. Roman türünün doğuşunu ve gelişimini izleyen evrelerde, bir "roman dili" gerçeği gündeme gelmiş ve romancılar, bu dilin desteğiyle gerçeği, farklı düzeylerde ve farklı açılardan ele alıp anlatmaya çalışmışlardır. Bu dilin kıvamını bulmasının, aynı zamanda, romanın en güçlü olduğu, kendisini kabul ettirdiği vakitlere tesadüf etmesi, dikkate alınması gereken önemli bir nottur. Konuyu biraz daha açmak yararlı olacaktır kuşkusuz:

Romanın 'altın çağı' olarak nitelenen 19. yüzyıldan önce, bugünkü anlamda bir "roman dili"nden bahsetmek güçtür. Söz konusu 'altın çağ' öncesinde, romana "yazar-anlatıcı"nın dili ve üslubu egemendi ve o; olayları, kişileri, çevreyi... kendi görüş açısına ve hayal gücüne göre anlatıyordu, tanıtıyordu. Bu tasarrufla olaylar ve kişiler, hayattaki benzerleri gibi değil, anlatıcının kabul ettiği şekilde anlam ve işlev kazanıyordu. Dil bakımından değerlendirirsek, herkes kendi dili ve üslubunca (kültür ve meşrebince) konuşmuyordu; "yazar-anlatıcı" tarafından dayatılan dil ve üslupla ve yine "yazar-anlatıcı" adına konuşuyorlardı. Anlatı böyle şekilleniyordu. Hâl böyle olunca; dil, gerçek hayatta olduğu gibi renkli ve çoğul karakteriyle değil, tek boyutlu olarak yansıyordu okuyucuya. Büyük ölçüde sözlü kültürden kalan bir alışkanlıktır bu. 19. yüzyıldan itibaren bu durum giderek değişir ve roman, "yazar-anlatıcı" ağırlıklı bir dil ve üslup anlayışından sıyrılmaya başlar. Bunda, sanatı, hayata yaklaştırmak iddiasını taşıyan realistlerin büyük payı vardır kuşkusuz. Realizm, ilk elde, sanatçı ile eser arasındaki bağı gevşetir ve sanatçının, eser karşısında mesafeli bir tutum takınmasını ister. Roman adına önemli bir kazanımdır bu. Dil, bu değişimin -daha doğrusu dönüşümün- temel dinamiği olacaktır.

Nasıl mı?

Şöyle:

Açıklamaya çalıştığımız konu, bir yönüyle bilimsel ve felsefî bir nitelik taşımaktadır. 19. yüzyılda bilimsel anlayış, 'deneyci' bir yaklaşımı benimser ve gerçeği 'olduğu gibi' yansıtmayı hedeflerken, bu mantığın beslediği felsefe de "pozitivist" anlayışı egemen kılmaya çalışır. Son tahlilde amaç, gerçeği

anlatmaktır. Daha doğrusu, gerçeği, yeni ve farklı bir anlayış ve bakışla anlatmaktır. Seküler (dünyevi) bir bakıştır bu: Olanı, olduğu gibi yansıtmak... Temel ilke budur. Realistler de bu ilkeyi benimser ve edebiyata uygulamaya çalışırlar. Bu ilkenin, edebiyat bağlamında en etkili olduğu tür ise, roman olacaktır. Hayatı, 'her gün tanık olduğumuz hayat gibi' anlatmak isteyen realistlerin ilk büyük keşfi, dil alanında gündeme gelir. Keşif, biçimsel olarak gayet basittir: Romanda yer alan kişiler, kendi kültür düzeylerine ve mizaçlarına, bir kelimeyle psiko/sosyal konumlarına uygun bir dille konuşacaklardır. Tıpkı hayatta olduğu gibi...

Bugün basit gibi görünen, görülebilecek olan bu değişim, roman sanatında gerçek anlamda bir devrimdir. Bu devrimle roman; doğallık, canlılık kazanacak, nihayet asıl gücüne ve özgün kimliğine kavuşacaktır. Roman, bu kimliğe dili farklı bir düzeyde kullanarak ulaşır. Doğrusunu söylemek gerekirse roman, anlatıma dayalı diğer türlerle karşılaştırıldığında, düzyazının alışılagelmiş yasalarına boyun eğmeksizin söz konusu düzeye gelir (Paz, 1993: s.15). Zaman içinde gelişen -daha doğrusu romancılar tarafından geliştirilen- bu dil anlayışı, romanı, iddialı ve o oranda güçlü bir tür haline getirecektir. Konunun basit ama anlamlı açıklamasını, şu cümlelerde bulmak mümkün:

> "Bir romancı, kahramanlarını düşündürür, konuşturur veya onların bakışıyla hâdiseleri süzerken, kendisinin değil, onların kelimelerini kullanmak zorundadır" (P.Safa, 1952).

19. yüzyılda gündeme gelen ve 20. yüzyılın başından itibaren kabul görüp yaygınlaşan bu uygulamayı, bizim romanımızda "bakış açısı" sorunuyla birlikte yorumlayan Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanından aktaracağımız şu konuşma örneklerinde görelim: P.Safa, aşağıya aktaracağımız pasajlarda kişileri; mesleklerine, mizaçlarına, kültür düzeylerine, kısacası toplumsal konumlarına, hatta içinde bulundukları psikolojiye göre konuşturur. Bunu, romanda yer alan kişilerin konuşma örnekleriyle tanıtmak yararlı olacaktır:

Taşralı bir kadının (Fatma'nın) konuşması:

> " - Ben Tatvanlıyım. 14 yaşımda çıktım oradan. Anam beni dört altına sattı Van'a giden bir adama. Ağladım ağladım o kadar. "Ana beni satma beni. Ana kıyma bana. Ana ben sensiz edemem." Hayın anam sattı beni. Nemrut dağına baka baka, ağlaya ağlaya ayrıldım Tatvan'dan. Uh... Ben çektim neler... Van'dan geldik tâ Gönyüğe kadar. Tatvan'ı bilen mi (s. 30-1).

" - ... Sen söyle tohtor, ne oldu kasketli? Hüseyin değil mi o? Yine gelir değil mi? Aha pıt, pıt belki o gezer buralarda. Niçin yanıma gelmez? Söyle tohtor, niçin gelmez?

.....

- Üryamda. Gelir beni sarar. Uyanıkken de gelir diye her gün kokulu sabunla yıkanırım. Hem tohtor, gece uykuda ayağımı birden bire teper, uyanırım" (s. 33).

Bir Osmanlı efendisinin (Tahir Bey'in) konuşması:

" -Birader merhum defteri kebirde, ben varidâtı muhassasada idim. Fakat onda hesabı zihni fevkalâde idi, bir hassai mahsusa, bir mevhibei ilâhiye idi. Meşrutiyetten sonra Rifat Bey, yok estağfurullah, Faik Nüzhet Bey onu birkaç defa taltif etti. 2000 kuruş maaşla düyûnu muntazamaya mümeyyiz tayin olundu. O tarihte Mısır vergisine temin edilen dört nevi istikraz: 71, 73, 75, 77 karşılığı 750 bin lira. Kıbrıs fazlai varidâtından da 250 bin lira. Hatta bunlardan bir tanesinin amortisman ve faizini tesviye mümkün olmadı da İngiltere hükumeti bu parayı hapsetti vermedi bize. (...) Mani olmayayım. Maruzâtım başka idi" (s. 22).

Katil bir adamın (Tosun'un) konuşması:

" - Git be kardeş. Otur biraz, gitme. Otur. Kusura bakma, dalgadayım. Uyumuyorum. Çıt olsa duyarım. Otur ayaklarını öpeyim. Daha bir gram lâf etmedim. Merak ettim seni be kardeş. Niçin bağırdın öyle dün gece? Koynuna mı girmiş kahbe? Boğazını mı sıktı? Vay geçmişi tenekeli kaltak!.. Vay lâğım yosması!.. Sen nasıl altta kaldın be?

.....

- Hoy, hoy... Allah sana acısın, bana acısın... senin de var bir sıkıntın... Köpeğin olayım doğru söyle: Var, var değil mi? Var. Belli. Biz çakarız. Dalgadayız ama çakarız. Bunlar hep sıkıntıdandır. Of... Of... Of, Allah'ım! Söyle be kardeş, nedir sıkıntın, söyle, ayağını öpeyim söyle, bir kere anlat bana: Kimsin sen? Bu kubura nasıl düştün? Hanedân evladına benzersin, nasıl düştün buraya? Hey yedi ceddine kuduz köpekler işesin bu tımarhaneyi işletenin. Söyle civanım, nasıl düştün. Tenezzül et de otuz gram lâf et yahu!" (s. 101).

Medrese kültüründen gelmiş yaşlı ve malumatlı bir kişinin (Vafi Bey'in) konuşması:

" - Sen Beyzavî tefsirine itimat et, dedi. Kıtmir mağarada konuşmuştur. Sûrei Kehfi ezber okurum sana, fakat anlamazsın. Lüzûm da yoktur. Yalnız şu kadarı malûmun ola ki Ashâbı Kehfin köpeği mağarada konuşmuştur. Sûrede de muzmerdir, âyân değildir, velâkin erbâbına delildir. Vehim olamaz. Zinhâr seninkini de vehim telakki eyleme. Köpek uykunda koynuna da girmiş diyorsun. Kıtmir'in ahfâdındandır. Müfessirler Kur'an' da kelbin lâl olduğunu beyan ederler. Yanlıştır. Beyzavî'ye itimat et. Lisânı beşerle cevap alırsın. Havlarsa, üzerine saldırırsa korkma. İmtihandır. Talebei ulûmdansın. İndimizde medresedir o. Hak Celle ve Elâ Hazretleri seni

tecrübe etmektedir. Köpek imtihandır" (s. 64).

Sorbon mezunu, aydın bir kişinin (Yahya Aziz'in) konuşmasına örnek:

> " - Ferdiyetçi liberalizm, "ben ve "biz" arasındaki davada, birincinin müdafaasını yaptıkça, bugünkü sosyal huzursuzluğun temelindeki bencilliğin çatlağını genişletti. Ben kuduzunu azdırdı. Milliyetçilik, sosyalizm, komünizm, hristiyan ve islâm tasavvufu, ona karşı çok başka yollardan cephe almışlardır. Fakat müşterek düşmanları ben'dir. Ben'in hürriyeti, beni'in mülkiyeti, ben'in şehveti, kazanç hırsı ve nahveti. Yalnız, ideolojiler, antroposantrik mahiyetlerinden dolayı, insanı aşan yüksek bir manevi prensipten mahrum oldukları için, müminlerine dinlerin verdikleri büyük vecdi ve ideal coşkunluğunu verememişlerdir. Hatta komünizm gibi dine yalnız bigâne kalmayıp düşman kesilen ideolojilerin kütleye verdiği hassasiyet parti ve sendika coşkunluğundan fazla olmamıştır" (s. 194).

Yukarıdaki örneklere Tıp öğrencisi Ferid'in, *aşırı milliyetçi Muhtar*'ın, proletaryacı Saim'in, *sureti mutlakacı Mister Joe*'nun, ev hanımı Eda Hanım'ın, *rontgenci Karnik'in*, nihayet bütün figürlerin kendilerine özgü konuşmalarını dikkate aldığımızda, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanın dil ve üslup yapısı, örgüsü ortaya çıkar. Peyami Safa, bu konuda oldukça başarılıdır ve herkesin kendi mizaç ve toplumsal konumuna göre konuşturulmasıyla sağlanan bu başarı, diyebiliriz ki, romanımızda bir değişimin başlangıcıdır: Bu konuda Peyami Safa, gerçek bir usta olarak karşımıza çıkar. Bu uygulama daha sonraki yıllarda Tanpınar, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Adalet Ağaoğlu, Bilge Karasu, Orhan Pamuk ve diğer birçok romancı ve hikâyecimiz tarafından başarılı bir şekilde dikkatlere sunulacaktır. Türk romanında 'Avrupaî' anlamda yenilik aranacaksa, burada aranmalıdır.

Ancak işin bir de 'Pekisi' vardır:

Peki sadece bu yön, yani dilin, mizaç ve toplumsal konumlara göre şekillendirilmesi, bir eseri, edebî eser yapmaya yeter mi?

Doğal olarak yetmez. Yetmez; çünkü dil, bir eserin genel anlamda "söylem tabakası"nı oluşturur. Bir de eserin "estetik tabakası" vardır, ki bu da, belirli bir biçimle (form) mümkündür. Yukarıda sıraladığımız konuşma örnekleri, ne kadar derin ve renkli olursa olsun, tek başına edebî bir değer taşımaz. Onlar ancak bir yapı içinde sunulduklarında bir değer, 'edebî bir değer' kazanırlar. Bir romanın konuşma örgüsünün(ses ve söz bütünlüğünün), çeşitli insanların renkli ve anlamlı cümleleriyle şekillendirilmesi, kuşkusuz başarıdır. Ancak bunu kesin bir kural veya şart olarak görmemek gerekir. Çünkü konuşmaların tekdüze olarak,

mizaç ve kültürlere dikkat edilmeksizin verildiği romanlar da vardır. Sözgelimi Halide Edib'in romanlarında olduğu gibi... Peki bu tür romanları "edebî roman" olarak görmeyecek miyiz? Tabii ki göreceğiz. *İntibah, Sergüzeşt, Sinekli Bakkal*... vb. romanlarla *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* örneğindeki romanlar arasındaki farkı, edebî kalite farkıyla izah edebiliriz. Diğer romanlar, dil ve yapı itibariyle gevşek ve özensiz bir görünüm arzederlerken, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* tipindeki romanlar, dil çeşitliliği ve bu çeşitliliği inandırıcı bir zarfla (yapıyla) sunan kaliteli örnekler olarak dikkati çekerler. Bu kabil romanların dil/yapı bütünlüğü, bir anlamda içeriğe uygun, ideal düzeydedir. Fark burada aranmalıdır.

Dil, roman sanatı söz konusu olduğunda bir amaç değil, araçtır. Amaç ise, ele alıp sunacağımız olaya uygun bir biçim yaratmaktır. Biçim, bir zarftır ve dış dünyada gözlediğimiz olayları (gerçekleri), bu zarfla sunarız. Kurgu, kompozisyon, hikâye yapısı (plot), genel yapı (structure) gibi kavramlarla hedeflenen, konuya uygun bir biçim elde etmektir. Biçim olmadan dili disipline etmek, ona, beklenen düzeyde bir anlatı boyutu kazandırmak güçtür. Doğrusu bu güçlüğü aşmadan da roman yazılamaz: "Sanat, esasen ifade edicidir (expressive); ancak biçimlendirici (formative) olmadan ifade edici olamaz" (Cassirer, 1953, s. 181). Anlatıda temel ilke budur.

Roman sanatında dilin işlevini, salt anlatım sorunu olarak göremeyiz. Dil, aynı zamanda bir bakış açısı sorunudur. Tercih edilen bakış açısı, beraberinde dil tercihini de getirir. Tekil l. şahsın bakış açısından sunulan bir romanın dil örgüsüyle, bir çocuğun bakış açısından sunulan romanın dili -doğal olarak- bir olmayacaktır. En azından olmamalıdır. Çünkü tercih edilen bakış açısının gerisinde, bir mizaç ve kültürün, bir psikolojinin olduğu bilinmelidir. Bunu farketmeyen/farkedemeyen bir romancının, güçlü ve güzel bir roman yazması beklenemez. Zira kullanılan bakış açısı, devreye sokulacak dil ve üslubun niteliğini de tayin edecektir. Roman sanatı, fark ve ayrıntı üzerine bina edilir: Farklılık ve ayrıntıyı vermek ise, dile tasarrufla mümkün olabilir.

Peki dile tasarruf nasıl olacaktır?

Bu konuda hayata bakacağız. Hayat, nasıl çeşitlilik üzerine bina edilmişse, roman da öyle olmalıdır. Romancı, hayatın renk ve hareketliliğini dil aracılığıyla eserine (gerçek dünyadan kurmaca dünyaya) taşıyacaktır. Bunu gerçekleştirirken de, "eklektik" (seçici) bir anlayışla hareket etmek zorundadır. Bir olayı bütünüyle anlatmak mümkün değildir ve olamaz da. Esasen sanatın böyle bir amacı da

yoktur: Sanat, gerçeği olduğu gibi yansıtmak yerine, sezdirmek amacını taşır. Roman da bir sanat dalı olarak bu temel üzerine oturur. Bir romanda yer alan öğeleri, asıl örneklerin(gerçek hayattaki asıllarının) bir yansıması, bir karikatürü olarak algılarız. Sözgelimi romanda portresi çizilen bir kişiyi, bir toplumu, bir çevreyi, hatta zamanı, bilinen ölçü ve biçimlerde değil, romanın izin verdiği ölçü ve biçimlerde tanırız. Doğal olarak bu öğeler kâğıt üzerinde vardırlar; ancak, biz onları gerçekmiş gibi idrak eder, algılarız. Hatta güçlü bir romancının elinden çıkan bir romanda biz, idrak ve algılamanın ötesinde, kendimizi, romanın kurmaca dünyasının bir parçası olarak da görebiliriz; dışarda kalmış bir 'obje' değil, söz konusu dünya ile aynîleşmiş (bütünleşmiş) bir 'özne' oluruz. Bütün bunlar, bir mekanizmanın ürünüdür ve bu mekanizma, doğal olarak, dildir: Bu nedenle bir yazar, roman dünyasını kurarken dilden ustalıkla yararlanmalı, dili, bir tecrübe ve gözlemin aktarıcısı, taşıyıcısı olarak kullanmalıdır. İşin bu noktasında bir kere daha hatırlatalım ki, dil, tek başına -en azından roman sanatı bağlamında- bir şey ifade etmez. Dilin işlevsel bir mahiyet kazanması şarttır ve bu da "biçim"le mümkün olur: biçim, anlatımın estetik zarfıdır; bu zarfa bürünmemiş bir anlatımın "sanat" olarak nitelenmesi güçtür. Aynı zamanda biçim, dilin bireysel ifadesi olan üslubu da taşır, içinde barındırır. Bu konunun ayrıntısına geçmeden evvel üslubun, ne olduğuna, dünden bugüne uzanan süreçte nasıl değerlendirildiğine bakmak yararlı olacaktır kuşkusuz.

Üslup, anlatımın kazandığı biçimdir. Bir metin; dil, imlâ, noktalama, cümle, konu, zaman, vak'a, mekân....vs. gibi bir dizi birimden oluşur. Bunlar, bir bakıma metnin ham malzemeleridir. Bu malzemelerin, ele alınıp işlenmesi, nihayet işlevsel bir mahiyet kazanması üslupla mümkün olabilir. Bu bağlamda üslubu, içeriğin (muhtevanın) kazandığı "form" olarak görebiliriz (Aktaş, 1986: s. 58). Genelde sanatın, özelde romanın, hikâyenin, hatta şiirin 'nihai' hedefi olan bu "form", sanatkârın kişisel tasarrufunun, beceri ve ustalığının ürünüdür. Dolayısıyla üslup, sanatkârın, edebiyat vadisinde kendine özgü, kendisini temsil eden imzasıdır. En azından bir vakte kadar, üslup dendiğinde, çıkarılan anlam bu olmuştur. Postmodern felsefenin egemen olmaya başladığı vakitlerde söz konusu anlayışın değişmeye başlaması, sadece edebiyatın iç sorunu değildir kuşkusuz. Bu konuya ilerleyen sayfalarda değineceğiz. Ancak ilk elde, üslubun, dünden bugüne uzanan süreçte nasıl anlaşıldığına bakmaya çalışacağız:

Üslubun, bir meziyet göstergesi, bir özgünlük olarak görülüp kabul edilmesi, herhalde modern zamanların başlangıcına tesadüf eder. 18. yüzyıl bu

açıdan bir dönemeç olarak kabul edilebilir. Romantizmin getirdiği imkânları da unutmamak gerekir. Romantizm, duyguyu bireyselleştirmeyi, itirafı, hatta - Hauser'in ifadesiyle - "duygu teşhirciliği"ni (1984: s. 39) meşrulaştırmış bir akımdır ve bu yönüyle, edebiyat ve edebiyatçı açısından bir açılımdır. Ortaçağlar edebiyatında bu açılım yok muydu? Doğal olarak vardı. Ancak, konumu ve işlevi pek açıklığa kavuşturulmamış olan "mahlas" geleneği, en azından sahiplenme açısından, yazarı metinden uzaklaştırıyordu. Bu uzaklaşma, bazen bilinçli bir tercihle yapılıyordu. Kimi zaman da "Lâedri" gibi anonim bir adın gerisine sığınan sanatkâr, kaleme aldığı metni sahiplenmek istemiyor, reddediyordu. Bu durumda, sanatkâra özgü bir imza olarak gördüğümüz üslup meselesini ne yapacağız? "Laedri" bilinmezinde bırakılan "metin" karşısında daha meşru ve medeni bir tutumu getiren "mahlas" gerçeği, bir reddi öngörmüyorsa da, mesafeli bir tutumu getiriyordu. Kanaatimizce, estetik kaygıdan çok, dinsel-kısmen toplumsal- temelden kaynaklanıyordu bu anlayış: Sanatkâr, yarattığı eseri sahiplenmek yerine, onun karşısında mesafeli durmayı, kalmayı tercih ediyordu. Bu durum, Ortaçağ sanatının "kimliksiz", olduğunu belgelemez. Aksine, bu sanat ve edebiyat, kendine özgü -üstelik sağlam ve disiplinli- bir estetik temele ve beşerî bir duyarlılığa sahiptir: Doğal olarak bütün bu özellikler, Ortaçağ sanatının kendine özgü -kapalı fakat kendi içinde tutarlı- bir üsluba sahip olduğunu göstermektedir (Bu konuda bkz. Eco: 1998).

"Sanatkâr" ile "eser" arasındaki mesafeli konum, işin özünü değiştirmez. Anonim şemanın baskısına rağmen, sanatkârın sesi usul usul kendini duyurur: Bu sesi, sözgelimi Fuzuli'de, Baki'de, Nef'î, Şeyh Galib'de farklı tonlarda duyarız, ki bu sesin edebiyat vadisindeki karşılığı "üslup" olsa gerek. Üslup 'özgünlükse', ki öyledir, bu 'özgünlük' Ortaçağ edebiyatında da vardı.

Yukarıda da değindiğimiz gibi, üslubun kişiselleşmesi, modern zamanlara tesadüf eder. Bunda, rasyonalizmin rehberliğinde kurulan toplumsal yapıda boy atan farklı bir "birey" anlayışının etkisi vardır kuşkusuz. Ortaçağ ile modern zamanların "birey" olgusu, "birey"e bakışı farklıydı:

> "Ortaçağ bireyinden modern bireye doğru düz bir evrimden söz edilemez, çünkü bu iki birey, aynı insan türüne ait değildir. Ortaçağ bireyi bizim atamızdır, bize yabancı değildir, ama aynı zamanda da bizden başkadır" (Guryeviç, 1995: s. 264).

Ortaçağda sanatkârın ortaya koyduğu eseri sahiplenip onunla övünmesi, neredeyse imkânsızdı. Buna karşılık modern zamanların sanatkârı tam tersi bir anlayışa sahipti; o, ortaya koyduğu eserin 'tek' ve 'gerçek' sahibi olduğuna

inanıyor ve bununla olağanüstü bir gurur duyuyordu. Dahası: O, bir yaratıcıydı!.. Ondaki bu 'temellük' (sahiplenme) duygusudur ki, üslubu da özelleştirmiş, kişiselleştirmiştir. Flaubert'in üslubu, Tanpınar'ın üslubu, Hemingway'in üslubu... gibi etiketlendirmeler, bu vakitlerden itibaren başlamıştır. Bu süreçte üslup konusu, doğal olarak, farklı bir bakışla değerlendirilecektir.

Nedir üslup?

Üslup, dilin mecazi gücünü, renk ve eylem zenginliğini, kısacası dilin anlatım dağarcığını kişisel beceriyle söze veya -özellikle- yazıya dökmek, dile hayatiyet (canlılık) kazandırmak demektir. Temelde anonim bir karakter taşıyan dil, sanatkârın mizacından, düşünce ve felsefesinden gelen destekle özelleşir, üslup boyutu kazanır. Bu dönüşümde sanatkârın -veya yazarın- mizaç ve felsefesi asıl rolü oynar. Üslubun estetik bir değer olarak kabul görmeye başladığı vakitlerde, genellikle söz konusu ölçüler göz önünde tutulmuş, üslup konusu, kişisel yeteneğe bağlanarak açıklanmaya çalışılmıştır. Aşağıya alacağımız birkaç örnekte bunu açıkça görmek mümkündür:

> "Sanat-ı tahrirde üslûb, yazı veya sözle her şahsın fikrini ifade husûsunda tarz-ı mahsûsdur, üslûb ifade ve edadır, buna binaen şeklin sanatıdır. (...) Üslûb, esasen, kelimelerin kıymetini ve bunların arasındaki münasebeti tayin etmektir" (Ş. Süleyman, 1329: s. 116-7).
>
> "Üslub, fikirlerimize verdiğimiz nizam ve harekettir. (...) Üslûb, bütün zihni melekelerimizin bir arada çalışmasiyle yaratılır. Üslûbun esası yalnız fikirlerdir; sözlerin âhengi tâli bir unsurdur ve unsurlarımızın husûsiyetine bağlıdır" (Buffon, 1941).
>
> Üslûb, dimağda husûle gelen efkârı ifade için her muharririn, her hatibin mâlik olduğu tarz-ı mahsûs-ı beyândır" (Muhiddin, 1330: s. 60).
>
> "... üslûp, sahibinin içyüzünü aksettiren bir ayna mesabesindedir" (H. Ziya, 1955: s. 87).
>
> "... üslûp dediğimiz ferdi anlatım şekli..." (Stevick, A.g.e., s. 203).
>
> Bütün bu tespitler, Buffon'un ünlü sözünde -adeta- slogana dönüşür: "Üslûb-ı beyân, ayniyle insandır" (naklen Recaizâde Ekrem, 1299: s. 62).

Yukarıdaki görüşler, üslup konusunun modern zamanlara tesadüf eden ilk evresine aitttir ve bu dönemde üslup, daha çok kişisel bir beceri olarak görülür. Zaman içinde (ihtiyatla söyleyelim: 19. yüzyılda) üslup konusu, bağımsız ve dikkate değer bir alan olarak değerlendirilir. İlk elde, üslubun tasnifine gidilir ve "yüksek" (high), "orta" (middle) ve "basit" (low) olmak üzere üç tür üslup

biçimi belirlenir (Abrams, 1970). Recaizâde Ekrem, bu tasnifi, "üslûb-ı sade", "üslûb-ı müzeyyen", "üslûb-ı âlî" ifade kalıplarıyla zihinlere ve estetik alana taşır (A.g.e., s.190). İster Abrams'ın, ister Recaizâde'nin tasnifini alalım, üslûp konusunda yapılan ve uzun süre zihinlerde iz bırakan tasnifler, bunlar olacaktır.

Söz konusu üslup türleri, metin genelinde, bağımsız olarak kullanıldıkları gibi, birlikte de kullanılırlar. Bunda rol oynayan etken, Peyami Safa'nın tespitiyle, "muhtevanın icapları"dır kuşkusuz (1943). Örneklemek gerekirse: Recaizâde Ekrem, *Araba Sevdası* romanında, tanım ve tasvirlerin yapıldığı (anlatma ağırlıklı) sayfalarda "üslûb-ı müzeyyen"i, diyalogların ağırlıklı olduğu (gösterme yönteminin egemen olduğu) sayfalarda ise, "üslûb-ı sâde"yi kullanır. Buna karşılık Namık Kemâl'in *İntibah* romanında sade üslubun uzağında, sanatkârâne bir üslubun denendiğini görürüz. Aynı özelliği, Halit Ziya'nın romanlarında da gözlemek mümkün. O da sanatkârâne üsluptan yanadır. Ancak H. Ziya'nın bu konudaki tutumunu, diğer iki romancımızdan ayırmak gerekir. Onlarda üslup etiketi altında süslemeye gidilirken, H. Ziya'da, büyük ölçüde konunun icaplarına riayet edilir ve konuya uygun üslup tarzları denenir. Onun, üslup konusunu irdeleyen dikkate değer bir makalesi vardır. H. Ziya, bu makalesinde üslubun ne olduğu üzerinde durur ve temelde -yakın zamanlara kadar adeta bir darb-ı mesel gibi zihinleri işgal eden- "Üslub-ı beyân ayniyle insandır" görüşünü benimser. Ancak bir çok kalemden farklı düşünerek, bu anlayışı değişmez, mutlak bir ilke gibi görmez: Zaman her şeyi değiştirdiği gibi, üslup anlayışını da değiştirmektedir. Bir üslup tarzı, nihayet bir vakte kadar kabul görür. Bir vakit sonra bu anlayış değişip, demode olabilir. Her şeyde olduğu gibi, üslupta da moda eğilimler olabilir. Bu değişimi doğal karşılayan H. Ziya, bu konuda, iki yazarımızın -dönemlerine göre- iki değerli eserini değerlendirir ve şöyle der:

> "Misal olarak Türk edebiyatının iki büyük şahsiyetinden nümuneler zikredelim: Namık Kemâl, Recaizâde, ve bu iki büyük üstadın zamanlarına göre birer lisan nefasetinin şaheseri addolunan ve hakikaten o kıymette olan iki eserini ele alalım: Birincisinin Celalüddin Harzemşah, ikincisinin Muallim Naci'ye hücum ve cevap olarak yazılmış olan Takdir-i Elhân... Bunlara cidden birer bedia olduğunda ittifak etmekle beraber şu neticeyi çıkarmakta tereddüt etmeyiz ki Namık Kemâl eserinin her sahifesinde, mübalâğa etmeksizin iddia olunabilir ki, hemen her satırında bir teşbihe, bir istiare ve mecaza fırsat bulmuştur; bunlar ayrı ayrı pek güzel ziynetler olmakla beraber, belki fazla bolluktan tevellüd eden kelal (bıkkınlık) vermelerine rağmen Namık Kemâl'in asıl üslûbunu ve onun mahiyetini belirten esas vasıflar değildir, olsa olsa müellifin tercih edilmiş birer ziynet vasıtasından ibarettir. İkincisine gelince

bunda da üstad Ekrem'in bütün lisan sanatlarını görürüz: Çocukluğumda okunmuş olan bu eserin hâtırası hâlâ bugün gözlerimi kamaştırmaktan, beynimi uyuşturmaktan hâli kalmıyor. Yığın yığın cinaslar, kinayeler, teşbihlerin arasından sızan istihzalar, şurasından burasından keskin ucları görünen iğneler... Üstad bu sahifelere üslûbun fikir ve lâfız oyunlarının hemen hepsini sıkıştırmış, âdeta Talim-i Edebiyat kitabının bütün sanat kaidelerine tatbik zemini teşkil edecek misâller, nümuneler yaratmıştır; fakat bunlarda onun üslûbuna, mahiyeti ve ruhunun cevheri itibariyle, birer vasfı esasî diye telakki edilecek şeyler değildir, olsa olsa üslûbun etrafına dizilen, şurasına burasına serpiştirilen süslerdir, sanat oyunlarıdır.

Namık Kemâl'de olsun, üstad Ekrem'de olsun, yalnız onlarda değil eskilerden, yenilerden olsun her yazı bu ilâve ziynetlerden soyulduktan sonra, yani tâbir caizse, çırıl çıplak ne kalırsa işte üslûp odur; berikiler bütün oymalardır, boyalardır, nakışlardır."

Dikkatli okunduğunda ve önemsendiğinde, üslup konusunda ilginç ipuçları sunan bu değerlendirmeyi, yine dikkate alınması gereken şu benzetme izler:

"Bir güzel ve şık kadın görürüz, meselâ bir müsamerede en zarif ve muhteşem gece kıyafetiyle... zamanın mergup olan (beğeni) tarzına göre pek hoş bir biçimde bir elbise taşımaktadır. Ve bütün mücevherleri üzerindedir, başında bir taç, kulaklarında küpeler, kolunda bilezikler, parmaklarında yüzükler, hatta saçlarının üzerinde sallanan bir tüy, göğsünde kırmızı bir gül, belinde bir küçük demet karanfil, zümrütlerin, elmasların, yakutların şâşaasına refakat eden çiçekler... Bunların her biri gözlerimizi taltif etmekle beraber bizde asıl o kadını ifşa edecek mahiyette değildir, olsa olsa onun ziynet hususunda zevkine delâlet eden emarelerdir

Fakat asıl kadına, o kadının üslûbuna gelince, bunu o ziynet vasıtalarında aramayız, onlar bizi oyalıyan, âdeta vâsıl olunacak hükümde aldatmak için müdahele eden şeylerdir. Biz kadının ruhunu, mahiyetini, asıl tâbire rücu edelim, üslûbunu, onun ne elbisesinde, ne mücevherlerinde, ne çiçeklerinde ararız; onu bulmak için bütün bu ilâveleri bir tarafa bırakarak, yürüyüşüne, gözlerinin ve veçhinin manasına, otururken vaziyetine, raksederken endamının dalgalanışına, hatta gece esvabının açık bıraktığı omuzlarına ve göğsüne, elbisesini taşıyışına netice, bütün yapısına dikkat eder ve bunlardan, işte ancak bunlardan, ne tesir hâsıl olursa, ona göre onun üslûbuna bir kat'i hüküm veririz" (A.g.e., s. 90-2).

H. Ziya'nın bu sözlerinden roman ve romancılık adına çıkarılacak epeyi dersler vardır kuşkusuz. En azından üslup konusunda klâsik tutumun egemen olduğu dönemleri ve bu dönemler içindeki arayışları anlamak açısından ilginç düşen sözlerdir bunlar. Roman sanatı açısından gerçek anlamda bir yeniliğin

ifadesi olan H. Ziya'nın bu bakış açısı, doğal olarak, aşılacak ve üslup konusunda farklı anlayışlar, uygulamalar gündeme gelecektir.

Üslup konusunda değişik tasnifler yapılabilir. Yukarıdaki tasnife ek olarak şu tür bir tasnif de yapmak mümkün:

a) gazete üslubu,
b) bilimsel üslup,
c) edebî üslup (Abrams, A.g.e., s.515)

Gazete üslubu ile bilimsel üslupta anlaşılmak esastır. Oysa edebî üslupta durum farklıdır. Çünkü edebiyat, gazete ve bilimsel yazılarda olduğu gibi, mesajı, doğrudan vermek yerine dolaylı yolla vermek amacını taşır. Edebiyat, diğer disiplinler gibi dili, kişisel yapıya (psikolojiye) ve hedeflenen maksada göre kullanır. Bu kullanımda dil, imaja ve simgesel dönüşüme maruz kalır, ki dilin bu yapılanmasına üslup diyoruz. Bu bağlamda üslup, anlatıma dayalı (tahkiyeli) eserlerde çokluk içinde birlik anlamına gelir: "*Hareket*e ait yerlerde sade, müşahhas ve canlı, *tasvir*e ait yerlerde icap ettikçe imajlı, *tahlil*e ait yerlerde mücerret" bir hal arzeden, etmesi gereken (P. Safa, 1942) üslubu, biz, "hareket", "tasvir" ve "tahlil" ölçülerine göre parçalanmış olarak değil, bütün olarak idrak ederiz. Bu bağlamda üslup, dilin renk ve hareketlilik, bir kelimeyle canlılık kazanmasıdır.

Aslında anlatmak 'stilize' etmek demektir. Gündelik hayatımızda bir olayı veya bir olguyu anlatırken, onu değiştirerek, bir anlamda 'stilize' ederek, karşı tarafa (muhatabımıza) aktarır, anlatırız. Bu eylemi gerçekleştirirken, mizaç ve felsefemizin, hatta hayata bakış tarzımızın müsaadesi nisbetinde anlatılan şeyi değiştirir, süsleriz. Basit anlamıyla üslup budur. Edebî üslup ise farklı bir düzeyde gelişir: Edebî üslup, en geniş anlamıyla, yazarın, "istediği intibaı (izlenimi) elde etmek için dile verdiği ifade kabiliyetidir" ve bu kabiliyeti dile kazandıran güç de, dilin "öz karakterleri"dir (Lecercle, 1962: s. 154): ses, söz, anlam ve yapıdır. Üslup, bunların hepsini içinde barındıran ve dili sanat düzeyine yükselten bir oluşumdur.

VIII
Fikir

Flaubert, "sanat bir düşüncenin ifadesidir" der. Fikir veya felsefeden ne kadar uzak tutarsak tutalım, sanatı, fikir veya felsefeden bütünüyle arındırmak mümkün olamaz. Çünkü "büyük" diye anılan bütün romancıların eserlerinde, insana ve topluma dönük bir taraf vardır. Bu nitelik, romanın bizatihi kendi yapısından gelmektedir. Çünkü roman, diğer türlere kıyasla, bireyi ve toplumu yansıtmada daha güçlü, daha yetenekli bir daldır. Burjuvazinin yükselişine paralel olarak güçlenen roman, özellikle 19. yüzyıldan itibaren tarih, psikoloji, felsefe, sosyoloji, hatta antropoloji... gibi dallardan beslenerek pozisyonunu güçlendirir, hakim bir tür konumuna gelir. Onsekizinci yüzyılın psikoloji ve ahlâka dayanan romanının sınırı bu yüzyılda (19. yüzyılda) hayli genişler. Roman, erken dönemlerinde özellikle tarihle sıkı bir komşuluk yapmaya, bilimin keşif ve varsayımlarından yararlanıp zenginleşmeye başlar; ahlâki ve toplumsal sorunları konu edinir, fırsat buldukça bu sorunları tartışır, açıklar, yorumlar, hatta eleştirir. Kısacası roman, büyük bir istek ve iştahla, insanı ve toplumu ilgilendiren her şeyi kapsamına almak ister (Özön, 1985: s.25).

Roman, kapsamı ve niteliği nasıl olursa olsun, nihayetinde "özel bir maksatla hayattan seçilmiş bir parçadır" (Wellek, A.g.e., s. 290). Burada tartışılacak nokta, söz konusu "parça" nın hayata yakınlığı veya uzaklığından çok, hayatı, ne derecede ifade ettiği, yansıttığı hususudur. Romanın doğuşundan günümüze kadar bu durum, değişen toplumsal şartlara paralel olarak farklı boyutlar kazanmış ve romana yüklenen görevler, işlevler değişmiştir kuşkusuz:

İlk evrelerde roman, mütevazı bir yaklaşımla -ve el yordamıyla- bireyi anlatmaya çalışır. Bu vakitlerde bireyin, dolayısiyle romanın, toplumsal çevre ve kültürel yapı ile bağı zayıftır; bir anlamda o, hayalidir, idealize edilmiştir. Yine, bu vakitlerde, bireyin toplumla bağı, bireyin toplum açısından değeri, gündemin

uzağında kalır. En genel ve kestirme ifadeyle, teolojik bakış açısı, bireyin öne çıkmasına fırsat vermiyordu. Doğru yanlış, eksik fazla, o dönemlerin anlayışı bu yönde idi. Bu durum, doğal olarak romanın bireye bakışını, onu yorumlayışını da tayin ediyordu. Romanın anonim özellik taşıyan tip ve karakterlere (cesaret timsali kahramanlara, pikarolara, sinique tiplere, dalkavuklara, pastoral figürlere....) yönelişinin nedeni buydu. Doğrusunu söylemek gerekirse, bu stereotype'leri (karakter çizgilerini anlamakta zorlanmadığımız, bir anlamda anonim figürleri) anlatmak, genel kabuldü; çünkü okuyucu, onlarda, aradığı ve iştahla yudumladığı serüven hazzını, heyecanını buluyordu. Deyim yerindeyse, "Sarı çizmeli Memet Ağa"yı anlatmak, falan sokak veya evde yaşayan Mehmet'i anlatmaktan daha cazipti. Arz talep meselesi... Okuyucu böyle istiyordu; romancı da o yönde hareket ediyordu. Fahriye Abla'nın veya Goriot Baba'nın romanını yazmak, talep dışıydı. Doğal olarak bu durum ileride değişecek ve bildiğimiz anlamda ve kendi özgün kişiliğiyle bireyin romanı sonra yazılacaktır.

Ne zaman mı?

Tabii ki 19. yüzyılda... İnsanlık tarihi açısından bu yüzyıl, ilginç buluşlara, yeniliklere açıktır. İnsanlığın zihnen, ruhen, fikren değişime, hatta dönüşüme maruz kaldığı bu yüzyılda; başta bilim olmak üzere, edebiyat ve sanat anlayışları da değişir, öteden beri filizlenmeye başlayan "seküler" (dünyevî) bakış tarzı, egemenliğini kurar: Yeni bir felsefe ve yeni bir dünya doğar. Romanın bu değişime 'bigâne' kalması düşünülemezdi. Bu değişimin sanat ve edebiyat açısından değeri, bireyin keşfidir. Bu keşif de, doğal olarak, en büyük aksini romanda bulacaktır. Nitekim 19. yüzyılda iddialı bir tür konumuna yükselen roman, bireyi, daha geniş bir toplumsal çerçevede ele almaya, birey-toplum bağını dikkate değer bir yaklaşımla anlatmaya çalışır. Doğrusu bir hayli de başarılı olur. Bu bağlamda Wellek'in şu anlamlı tespiti, romanın bu yüzyıldan itibaren ağırlığını giderek hissettiren gücünü ve önemini ortaya koymaktadır:

> "Restorasyon sonrası Paris'i ve Fransa'sı, Balzac'ın İnsanlığın Komedisi'nin sayfaları arasında dolaşan yüzlerce kahramanın hayatında saklı gibidir. Proust, çökmekte olan Fransız aristokrasisindeki sosyal tabakalaşmayı derin ayrıntıları ile anlatmaktadır. Turgenyev ile Tolstoy'un romanlarında 19. yüzyıl Rusyası görülür" (A. g.e. s. 137).

Bu yönüyle roman, toplumun aynası, daha genel bir ifadeyle "çağın tanığı" olma gibi bir konuma yükselir. Roman asıl bu konumuyla -topluma dönük iddialı bakışıyla- gücünü ispat eder: Merkeze bireyi alsa da, son tahlilde roman, "insanoğlunun ne olduğunu keşfetme uğraşının sanatıdır" (Bradbury, 1994). En

azından bazı büyük romancıların eserlerinde görülen, sezilen budur. 19. yüzyılda toplumu anlatma bakımından şaşırtıcı bir başarı gösteren roman, 20. yüzyılda, bu başarıyı -diğer bilim dallarından aldığı destekle- daha da ileri düzeye taşıyacaktır:

> "Yirminci yüzyılda roman, psikoloji, sosyoloji ve tarih gibi bilimlerde kaydedilen gelişmelere ayak uydurmuştur. Bilinçaltının keşfi, toplumsal çevrenin, kalıtımın sosyal problem olarak ön plana çıkarılması, natüralist romanda konuyu geniş çapta belirlemiştir. 19. yüzyıl sonlarıyla 20. yüzyıl başlarında dört dörtlük natüralist romanlar ortaya çıkmıştır. Tarih romanları dahil, birçok romanda kurmaca olay zinciri araştırmaya dayalı bilgilerle beslenmeye başlamıştır. Kurguda deneme türü düşünsel anlatı ögelerinin giderek belirgin biçimde kullanılması, entelektüel roman denen bir roman çeşidini yaratmıştır.
>
> 20. yüzyıl romanını büyük ölçüde etkileyen bir olgu da, bu yüzyılın felsefesindeki görecelik ilkesidir. Einstein'in felsefesi, özellikle "zaman" konusunda romana yeni boyutlar kazandırmıştır. (...) Zaman algısındaki ilkeyi roman kurgusunda ön planda tutmak ve zamana ilişkin çeşitli açıklamalara, yorumlara yer vermek, yeni bir roman çeşidini, "zaman romanı"nı ortaya çıkarmıştır. Keza sosyolojideki gelişmeler de romana yansıyarak özel roman türlerini yaratmıştır, meselâ "büyük şehir romanı", "feminist roman" vb. gibi" (Aytaç, 1995: s. 30).

Bu durum, romanın işlevini de değiştirir: Daha önceleri bireye ve aileye dönük -terbiyevî anlamda- eğitici bir amaç güden roman, hedefini büyülterek bireyi ve toplumu 'yeniden inşa etmek' gibi bir misyonu üstlenir. Böyle bir misyonun uygulanması, daha doğrusu uygulanma biçimi, roman sanatının tartışılan, zihinleri meşgul eden yanlarından biridir. Romanın altın çağı olarak gösterilen 19. yüzyılda, söz konusu durumun problem teşkil ettiğini söylemek mümkün değil. Çünkü bu yüzyılda romancı, kendini "biraz ahlakçı, az buçuk da filozof" olarak görüyordu (Moran, 1983: s. 49). Aslında bu tutum, daha doğrusu romancıların bu yüzyılda benimsediği bakış açısı, romanın gelişmesine, roman türünün zihinlerde 'meşruiyet' kazanmasına yardımcı olmuştur. Kısacası: Romancının o ünlü öğretmen tavrı, en azından gelişip serpilme vakitlerinde, roman için yararlı olmuştur diyebiliriz:

> "Roman, toplumu konu aldığında, hele toplumun kişiyi nasıl belirlediğini göstermeyi amaçladığında, çok daha geniş ve kuvvetli bir gelişim göstermiştir. Artık roman, çağın evrenselci eğilimlerine pek uygun bir şekilde, insanda ve toplumdaki evrensel ve derinlerde yatan eğilimleri en geniş boyutlarda ifade etmenin aracı olarak görülüyordu. Balzac'ın "İnsanlık Komedyası"nın, Dante'nin "İlahi Komedya"sına nazire olarak, olağanüstü etkisi böyle meydana geldi. Buna Zola'nın romanlar ailesi,

> muazzam boyutlarıyla katıldı. Özellikle Zola, bu döneme özgü tekilleşmenin doğabilimsel bir düşünme tarzından türeyen, fakat sonra özgün modern yaşam kavrayışından da tam olarak etkilenilmiş bir şekilde anlaşılışının en iyi örneklerini vermiştir. Balzac'ta da (,) Zola'da da, bir öğretmen tavrı hiç eksik değildir" (Dilthey, 1999: s. 66).

Hal böyle olunca roman, romancının, çeşitli konulardaki görüş ve düşüncelerinin topluma ulaştırılmasında bir vasıta rolü oynar ve bu da pek yadırganmazdı. Romancı bu görevini, deyim yerindeyse, bir sanatçıdan çok, bir öğretmen gibi yerine getiriyordu. Bu tutum, bazı romancıların marifetiyle 20. yüzyıla da taşınır. Ancak, bu yüzyıl, farklı uygulama ve eğilimlere de sahne olacaktır. Yüzyılın ilk çeyreğinden sonra gündeme gelen ve bireyi ön plâna çıkaran eğilim, romanı, 19. yüzyılın yoğun didaktizminden kurtarmak ister. Özellikle Kafka, Faulkner, J. Joyce, V. Woolf gibi romancıların bu yöndeki çabalarını hatırlatmak gerekir. Yenilikçi diye nitelenen bu romancıların katkılarıyla roman farklı bir gerçekliğin, iç gerçekliğin yansıtıcısı olarak görülür ve bu yönde hayli kaliteli örnekler verilir. Bu tür romanlarda düşünce -veya felsefe- elden geldiğince içselleştirilir: Felsefe, altı çizilen, bir öğüt gibi kesilip çıkartılan bir unsur değildir artık. Öyle olması halinde, bu, bir kusur olarak görülür. V. Woolf, bu konuda acımasızdır: "Bir romanda, felsefî anlamda altı çizilen bir cümle varsa, sakat bir eserdir bu; sakatlık ya eserin kendisinde, yahut yazardadır" (J. Bennett, 1984: s. 78). Yenilikçiler, bir düşünce veya felsefeye, esere sindirilmek şartıyla taraftar, ancak bir düşünce veya felsefenin altı çizilecek şekilde kendini hissettirmesine karşıdırlar.

Bu konuda marksistler, farklı bir tutumu benimserler. Onlar, genel anlamda sanatı bir 'araç' olarak görürler: Sanat, dolayısiyle edebiyat, bir "parti edebiyatı" (Lenin, 1976: s. 26), sanatçı da "toplumsal öğretmen" (Eagleton, tarihsiz: s. 63) olacaktır. Bu durumda romancı, ideolojik bir bakış açısının sahibi, ortaya konulan eserin sanat değerini tayin eden kesin ve nihaî ölçüt de "muhteva"(içerik) olacaktır. (Plehanov, 1962: s. 36). Edebiyatı toplumsal -aslında ideolojik- yapılanmanın bir aracı olarak gören bu anlayışın temeli, 19. yüzyılın ünlü eleştirmenleri Belinsky, Chernyshevsky ve Dobrolyubov tarafından atılır. Ancak zaman içinde bu anlayış, bazı marksist kuramcıların baskısıyla "sosyalist gerçekçilik" etiketiyle yeni bir boyut kazanır. Daha önce, çağın olaylarına tanıklık etmesi istenen sanat eseri, bundan böyle "proletarya"nın beklentilerine karşılık veren "angaje" (güdümlü) bir niteliğe bürünür.

Görüldüğü üzere romanın; birey, toplum ve hayatla bağı -veya alışverişi- değişik zamanlarda, değişik düzeylerde gerçekleşmiştir: 19. yüzyıl romancıları, yer yer didaktizme kayan eğilimleri dolayısiyle toplumu ilgilendiren sorunlara geniş bir şekilde yer vermişler, toplumun geçmişi ve geleceği hakkında çeşitli görüşler ileri sürmüşlerdir. Sözgelimi Balzac'ın, *İnsanlık Komedyası* unvanıyla adlandırdığı eserleri, en geniş anlamıyla Fransız toplumunun, "realist bir tarihi" gibidir.[25] Bu bağlamda Dostoyevski'nin, Dickens'ın, bizden P. Safa, Y. Kadri, Tanpınar vs gibi yazarların eserlerini toplumdan soyutlamak mümkün değildir. Hatta bazı romancıların eserleri, bir vakitler moda olmuş felsefî düşüncelerin yayıcısı durumundadır. Meselâ Sartre'ın romanlarında "egzistansiyalizm" (varoluşçuluk), Camus'nün eserlerinde "absürd" (saçma) felsefesi, ağırlıklı bir şekilde kendini hissettirir. Bu konuda örnekleri çoğaltmadan şu gerçeği kabul etmek gerekir: "Bir roman ekseriya, bize hem macera, hem derin görüşler takdim eder" (Lass, 1980: s. 9). Romanı topluma bağlayan bu "derin görüşler", çeşitli alanlara mensup araştırıcı ve inceleyicilerin daima dikkatini çekmiş, bir toplumun farklı zamanlara rastlayan yapılaşmasını merak edenler söz konusu "derin görüşler"in zengin belgeleri olan romanları değerlendirme süzgecinden geçirmişlerdir. Bu bağlamda, dikkate değer incelemeler arasında Fethi Naci'nin, özellikle *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme* (1981) başlıklı kitabını gösterebiliriz.

Aslında "fikir" öğesinin roman türünde yer alması, genel anlamda sanatın kendi özünden kaynaklanan bir hususdur. Sanat, özü itibariyle "mimetik" (taklitçi, yansılayıcı) bir karaktere sahiptir. Bu özelliğinden dolayı onun, bireye, topluma ve hayata açılması, nihayet birey, toplum ve hayat etrafında anlamını bulan değerlere "ayna" tutması doğal karşılanmalıdır. Roman, özgün yapısı itibariyle bu işi, en geniş biçimde yerine getiren güçlü bir sanat dalıdır. Bu özelliğinden dolayıdır ki, roman, modern zamanlarda bireyi ve toplumu anlamak ve anlatmak için yazarlara geniş imkânlar sunmuştur. Ancak bu imkândan yararlanmanın ölçüsü, bazen romancının hedef ve maksadına, bazen de toplumun taleplerine göre farklı düzeylerde gerçekleşmiştir. Bazı romanlarda bireyin, bazı romanlarda toplumun ağırlıklı olarak işlenmesi, sıradan bir tercih değil, yazarın maksadıyla, bireysel ve toplumsal taleplerle ilgili bir hususdur. Bir romanda ister bireysel konular, ister toplumsal sorunlar anlatılsın, bir romancı, açık veya gizli bazı felsefelere, düşüncelere, hatta politikaya eserinde yer verebilir. Felsefeye -veya ideolojiye- mesafeli duran romancıların eserlerinde bile felsefî bir

temel vardır. Bir romanda felsefî bir temelin bulunup bulunmaması bir yana, önemli olan, felsefenin yerinde ve ölçülü olarak kullanılmasıdır. Çünkü: "Yerinde kullanılmak şartile, felsefe, karmaşık ve tutarlılık gibi bazı önemli sanat değerlerini desteklediği için bir eserin sanat değerini arttırır" (Wellek, A.g.e., s. 168).

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, roman sanatının gelişme evrelerine dikkat ettiğimizde, fikir unsuru, değişen seviye ve değişen maksatlar doğrultusunda kullanılagelmiştir. Marksistlerin, aşırı ve güdümlü (angaje) yaklaşımlarının yarattığı mahzur bir yana bırakılırsa, fikirler veya felsefeler, yerinde ve ölçülü kullanılmak şartıyla "nitelikli romanın vazgeçilmez öğeleri" olmuştur (Howe, 1987).

İKİNCİ BÖLÜM

TEKNİK UNSURLAR

Anlatım Teknikleri

"Bilgiyi sunmanın yöntemleri,
kanalları ve araçları da en az bilginin içeriği kadar önemlidir."
J. Fabian

E. Cassirer, özgün bir bakışla sanatı şöyle tanımlar: "Sanat, esasen ifade edicidir (expressive); ancak, biçimlendirici (formative) olmadan ifade edici olamaz" (1953: s.181). Sanat, edebiyat, roman, şiir.... tabii ki bir şeyler anlatacaktır. Ancak sanatta veya edebiyatta, anlatılacak şeyden çok, anlatım biçimi önemlidir. Önemlidir; çünkü, biçim anlatılacak şeyi (mesajı, maksadı, felsefeyi) anlatılana (okuyucuya, izleyiciye) ulaştıran bir vasıtadır. Bu nedenle nitelikli bir edebî metnin sağlam bir biçime sahip olması gerekir. Biçim, eserin, okuyucu üzerinde derli toplu bir izlenim bırakmasını sağlar. Böyle bir donanıma sahip olmayan bir eserle, sağlıklı bir iletişimin kurulması mümkün olamaz. Salt bu noktayı esas aldığımızda, roman, iddialı bir tür olarak karşımıza çıkar. Çünkü roman, diğer türlere kıyasla, toplumu ve bireyi anlatmada bazı avantajlara sahiptir. Güçlü, kapsamlı ve -en azından- modern toplumun problemlerini yansıtmaya yatkın bir türdür. Bundan dolayıdır ki, insanı ve toplumu ilgilendiren çeşitli sorunlar, öteden beri romanın konusu olmuş, romancılar, bu türün kendilerine sunduğu imkânlarla bu sorunları anlatmaya, irdelemeye çalışmışlardır. Bu çabalarıyla onlar, çağa tanıklık etmek gibi iddialı bir misyonu da üstlenmişlerdir ve bu misyonu üstlenirken, toplumsal eleştirinin "en yetkin biçimi" olan romanın (Hauser, 1984: s. 329) gücünden azami derecede yararlanmışlardır.

Romancı, söz konusu görevi yerine getirirken, birtakım anlatım tekniklerine başvurur ve anlatmak istediği bir konuyu en güzel -yerine göre en etkili- bir şekilde anlatmaya çalışır. Dünden bugüne uzanan süreçte, sayıları giderek artan anlatım teknikleri, romancı için yeni fırsatların, yeni imkânların kapısı olmuştur. Doğrusunu söylemek gerekirse, sanatına bağlı ve zeki

romancılar, bu imkândan azami derecede yararlanmanın yollarını aramış ve bulmuşlardır.

Anlatım teknikleri, anlatıma çeşitlilik, dinamizm ve derinlik kazandırmıştır. Bu bağlamda, özellikle bireyi anlatmada önemli mesafeler katedilmiş, insan, daha sıcak ve daha doğal bir konumda karşımıza çıkarılmıştır. Salt bu açıdan bakıldığında, "bilinç akımı" tekniği, roman sanatında gerçek anlamda bir devrimin başlangıcı olarak görülebilir. Aslında romanın değişmeyen amacı, bireyi anlatmaktır: Öteden beri gösterilen çabalar, hep bu noktada toplanıyordu. Ancak dünün romancısı, bu görevi, bazı imkânsızlıklardan dolayı zorlukla yerine getiriyordu. Sonu gelmez tasvirler (betimlemeler), ifade oyunlarıyla süslenen uzun cümleler, şaşırtıcı ustalıklara rağmen portre soğukluğundan kurtulamayan karakter çizimi için sarfedilen çabalar.... hepsi bireyi anlatmak içindi. Bu yönde elde edilen başarılar küçümsenmeyecek düzeydeydi ve her şeye rağmen, bu çabanın unutulmaz örnekleri de verilmiştir. Ancak, kim ne derse desin, bireyin, gerçek anlamda birey olarak ifade edilişi, 20. yüzyıl romanında gerçekleşmiştir. Bu başarıda, diğer dalların, özellikle psi kolojinin katkısı büyük olmuştur. Psikolojinin zenginleştirdiği çerçevede elde edilen ipuçlarıyla, insana farklı bir açıdan bakılmış, insanın karmaşık dünyası, bilinç merkezli izahlarla aydınlatılmaya çalışılmıştır. Ayrıntıya gitmeden söyleyelim ki, Einstein-Freud-Bergson üçgeninde gündeme gelen keşif ve yorumlar, roman sanatı ve romancılar için gerçek anlamda ufuk açıcı olmuştur. Elde edilen bilgiler ışığında, birey ve topluma yeni bir gözle bakılmış, bireysel ve toplumsal sorunlar daha derinlikli olarak işlenmiştir.

Anlatım teknikleri, sadece romancıyı ilgilendiren bir husus değildir kuşkusuz. Okuyucunun ve -özellikle- eleştirmenin de bu konudan haberli olması gerekir. Romancı, romanını kaleme alırken anlatım tekniklerinden yararlanmalı, anlatı örgüsünü sağlam temeller üzerine oturtmalıdır. Anlatım tekniklerinin anlam ve işlevlerini bilmeden, onların sağladığı imkânlardan hakkıyla yararlanmadan nasıl roman yazılacaktır? Bugünün romanı, dünün romanına kıyasla daha karmaşık (komplike) bir yapı arzetmektedir. Romanın böyle bir yapıya bürünmesinde anlatım tekniklerinin önemli payı vardır. Çünkü günümüz romanında anlatım teknikleri, biçime ve anlatıma destek verecek şekilde bağımsız veya iç-içe kullanılmaktadır. Romancı gibi, romanı çözümlemek ve okuyucuya tanıtmak amacını taşıyan eleştirmenlerin de bu teknikleri bilmesi, incelemelerinde dikkate alması gerekir. Anlatım tekniklerini dikkate almaksızın

kaleme alınacak eleştiriler, el yordamıyla yapılacak ve sağlıklı sonuçlar elde etmekten uzak olacaktır.

Bir romanda estetik dokuyu meydana getiren, romanı roman yapan yanı, anlatım tekniklerinde aramak gerekir. Romanda kullanılan anlatım tekniklerini çekip çıkarmak mümkün olsaydı, roman, anında bir tarih, bir psikoloji veya sosyoloji kitabına dönüşebilir. Roman, bir dil sanatı ise, roman dilini yoğuran, biçimlendiren de anlatım teknikleridir kuşkusuz. Çünkü anlatım teknikleri, aradaki renk ve iklim farklılıklarına rağmen, dilin, şu veya bu şekilde kullanılışından başka bir şey değildir. Doğrudur: Tasvirle farklı, bilinç akımıyla farklı bir duygu elde edersiniz. Ancak bu fark, temelde görecedir ve bu farkı doğuran da dilin kullanılış biçimidir. Dilin bu kullanılış biçiminden haberdar olmadan nasıl roman yazılır ve bir roman nasıl eleştirilir, incelenir? Doğal olarak bu sorumuzla, güçlü romanla, kaliteli eleştiriyi kastediyoruz.

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, anlatım teknikleri, sadece romancıyı ilgilendiren bir konu değildir. Bu konu, aynı zamanda eserin diğer muhatapları konumunda bulunan eleştirmen ile okuyucuyu da ilgilendirmektedir. Bu yönde gösterilecek ilgi, romana dönük bilgiyi ve romandan alınacak hazzı mutlaka arttıracaktır. Şurası unutulmamalıdır ki, bir romanın, güzel ve güçlü olduğuna inanılan bir romanın sanat değerini tayin eden sır, anlatım tekniklerinin zengin ve bilinçli kullanılışında yatmaktadır. Roman sanatında hangi anlatım teknikleri, nerede ve nasıl kullanılmaktadır? Araştırmamızın bundan sonraki bölümlerinde bu sorulara cevap vermeye çalışacağız.

Roman sanatında kullanılan belli başlı anlatım tekniklerini şöyle sıralayabiliriz:

I. Anlatma - Gösterme Teknikleri
II. Tasvir (Betimleme) Tekniği
III. Mektup Tekniği
IV. Özetleme Tekniği
V. Geriye Dönüş Tekniği
VI. Montaj Tekniği
VII. Otobiyografik Anlatım Tekniği
VIII. Leitmotiv Tekniği
IX. Diyalog Tekniği
X. İç Diyalog Tekniği

XI. İç Çözümleme Tekniği
XII. İç Monolog Tekniği
XIII. Bilinç Akımı Tekniği

Şimdi, yukarıda sıraladığımız anlatım tekniklerini, roman türündeki yer ve işlevlerini belirledikten sonra, konumuz açısından dikkate değer romanlardan alıntılar yaparak tanıtmaya çalışacağız:

I
Anlatma - Gösterme Teknikleri

Romanın, bir bakıma ön-örneği olan destan türünde, hikâyeyi anlatan kişi (anlatıcı), hep ön plândadır. Bu kişinin konumunu belirlemek gerekirse, anlatılacak hikâyeyi okuyucuya nakleden aracı konumundadır. Hikâye ile okuyucu arasındadır ve tasarlanmış bir vak'ayı (hikâyeyi) dinleyicilere doğrudan aktarır. Böyle bir konumda o, anlatacağını anlatır, söylenmesi gerekeni söyler; hatta, hikâye ve dinleyiciye dönük bazı tasarruflarda da bulunabilir. Zamana göre itibar gören anlatıcı ve anlatım tarzı buydu. Dünden bugüne uzanan süreçte, toplumsal ve kültürel alanlarda birtakım gelişme ve değişmeler olmuş, bu da, doğal olarak sanat ve edebiyata da yansımıştır.

Şöyle ki:

Sanat, esas mahiyeti itibariyle dışa vurma, bir anlatma olayıdır. Dün, "sözlü" olarak gerçekleştirilen bu durum, yazının icadıyla birlikte "yazılı" olarak da gerçekleştirilmiştir. Değişen sadece araçtır. Aracın "söz" veya "yazı" olması, anlatma sorununun temel esprisini değiştirmez. Anlatma sorunu, temel esprisi itibariyle iki şekilde gerçekleşir: Bir olay, ya anlatıcı tarafından anlatılır (diege sis), yahut olay, aracısız canlandırılır (mimesis). Birinci anlatım biçimi destan ve roman; ikincisi ise, tiyatro için geçerlidir (Gümüş, 1994). Bu türlerde hedeflenen kurmaca yapı, "anlatma" ve "gösterme" teknikleriyle biçimlendirilir. Esas konumuz tiyatro olmadığı için, onu bir yana bırakacak ve anlatı temeli üzerine bina edilen roman türünü irdelemeye çalışacağız.

Bilindiği üzere destandan romana doğru evrilen süreçte "anlatıcı", varlığı inkâr ve iptal edilemez bir unsur olarak karşımıza çıkmıştır. O, daha önce vurgulandığı üzere, anlatı sisteminin vazgeçilmez elemanıdır. Çünkü, en geniş anlamıyla anlatı sistemi, onun tasarruflarıyla ve yine onun etrafında

biçimlenmektedir. Dolayısıyla anlatıcının, anlatının biçimlenmesinde tartışılmaz ağırlığı ve önemi vardır. Realistlere gelene kadar bu ağırlık ve önem devam eder ve anlatı sistemi, anlatıcıyı -mutlak anlamda- öne çıkaran "anlatma" yöntemiyle kurulurdu. Aslında dilin işlevsel bir nitelik kazanması demek olan anlatma, bir sunma (ifade etme) biçimidir. Nihayet bir teknik olarak uygulanan "anlatma"da, anlatıcının, modern zamanlarda yazar-anlatıcının ağırlığı söz konusudur. Bir anlatıda, eğer dikkatler mutlak anlamda anlatıcı üzerinde yoğunlaşıyorsa, o anlatıda, "anlatma" (telling) ağırlıklı bir anlatım biçimi uygulanıyor demektir. Bu yöntemde, anlatıcı, hikâyeyi sunuşuyla, sunuş sırasında yaptığı açıklama ve yorumlarıyla okuyucunun dikkatini metne değil, kendi üzerine çeker. Anlatıcıyı metnin önüne veya üstüne çıkaran bu yöntemin yetersizliği, ilk defa realistler tarafından gündeme getirilir ve realistler, bu yöntemin kusur ve yetersizliğini ortadan kaldırmak için "gösterme" (showing) yöntemini devreye sokarlar. Tiyatrodan ödünç olarak alınan ve genellikle "anlatma" ile birlikte kullanılan "gösterme" yöntemiyle, roman sanatının yapısı değişir; daha önce işaret edilen anlatıcının ağırlığı nispeten zayıflar ve anlatım, daha objektif ölçülerde gerçekleşir. Bu imkândan yararlanan romancılar, hayatı romana taşımakta, romanı hayata yaklaştırmakta olağanüstü başarılar elde ederler. Bu tasarruflar sonucunda roman, kendi içinde dönüşür, değişir; farklı bir yapıya kavuşur: *Anlatma* yönteminde, okuyucunun dikkati, anlatan üzerinde iken, *gösterme* yönteminde bu dikkat, eser (metin, hikâye) üzerine çevrilir:

> "Gösterme, bir olayı ya da durumu, belli bir zaman ve yer içinde, daha çok kişiler arası konuşma ve eylem biçiminde okuyucuya sunmaktır. Değişik zamanlarda, değişik yerlerde geçen tüm olayları gösterme yöntemiyle canlandırmanın güçlüğü, uzunluğu, hatta gereksizliği ve sıkıcılığı ortadadır. Bu bakımdan sırf gösterme yöntemiyle yazılmış roman yoktur denebilir. Genellikle uygulanan yol, ele alınan konunun gerekleri uyarınca, hem anlatma, hem de gösterme yöntemini kullanmaktır. (....) romancı, hikâyesinin üstünde uzun uzun durulmaya değemeyecek yerlerini çabucak geçmek istediği zaman, özetleme yoluna gidecektir. (....) Gösterme yönteminde okuyucu kendini iyice olayların içinde hisseder; çünkü olaylara sanki geçtikleri sırada tanık olmaktadır. Bu yüzden duyguların yoğun olduğu anlar için kullanılır.
>
> Anlatma ile gösterme arasında Percy Lubbock şöyle ayırım yapar: Anlatmada okuyucunun yüzü hikâyeye dönüktür, onun sözlerine kulak vermektedir; göstermede ise okuyucunun gözleri hikâyeye çevrilmiş, onu seyretmektedir. Anlatmada herhangi bir duygu yoğunluğu yaratılamaz, çünkü okuyucu olup bitenleri ikinci elden görür; olayları birinci elde gören, değerlendiren, eleştiren, yorumlayan hep anlatıcının kendisidir. Göstermede ise yazar okuyucuyu olaylar ve kişilerle başbaşa bırakmış, kendisi aradan çekilmiş izlenimini uyandırır. Bundan ötürü tanrısal bakış açısından

yazılan romanlarda genellikle egemen olan yöntem anlatma yöntemidir" (U.Aytür, 1977: s. 22-24).

okuyucu anlatıcı eser
anlatma

okuyucu eser
gösterme

Anlatma yönteminde, anlatıcının mutlak egemenliği vardır ve anlatım sorunu, onun tasarrufuyla çözülür. Bu yöntemin ağırlıklı olarak kullanıldığı metinlerde, okuyucuyu eserin dünyasına sokmak kolay değildir. Çünkü söz konusu metinlerde yer alan bilgilerin yaşantıya dönüştürülmesi, dolayısiyle beşerî sıcaklığın elde edilmesi pek kolay olmamaktadır. Sözgelimi, Nahit Sırrı Örik'in *Yıldız Olmak Kolay mı*? kitabının giriş sayfasında yer alan şu satırlarda, anlatıcının çabasına rağmen beklenen düzeyde bir duygu yoğunluğu yoktur ve yapılan, bir durum tespitinden öte gitmemektedir:

"Uzun işret meclislerini hararetli aşk saatlerinin takip ettiği geceler, Hayriye Hanım'ın hayatında nice zamandan beri mazi olmuştu. Öyleyken, geçkin kadın gece yarısından evvel kabil değil uyuyamamak, gündüzleriyse hemen öğleye kadar yataktan kalkmamak âdetlerini muhafaza ediyordu. Bu sabah da, uykudan saat ona doğru uyandığı halde bir türlü gözlerini açmaya kıyamayarak dakikalar geçiriyordu. Geçirirken de, on gün önce başlamış bir vaziyette hiçbir değişme olmadığını, yâni kızı Selma'nın sabahleyin yedide kalkarak çayını kendi pişirip içtiğini, bundan sonra da giyinip merdiveni sessizce inerek işine gitmiş bulunduğunu sanıyordu. Hayriye Hanım bundan on gün önce, biricik evladı zavallı Selma'nın hayatında ilk defa olarak işe gideceği sabah, fevkalâde fedakâr bir ana kesilip kızından evvel kalkmış, onun çayını pişirerek hazırlanmasına yardım etmiş, fakat o gün akşama kadar adeta hasta gibi dolaşmış, ertesi sabah ise, yine aynı çok erken saatte kalkmak kararıyla akşamdan yatağına girmişken, kızı ancak giyinip merdivenlere teveccüh ettiği sırada gözlerini açabilmişti. Ve bundan dolayı öyle esefler, ah ü vahlara koyulmuştu ki, Selma onu uzun uzun teselliye mecbur kalmış ve işine güç halle vaktinde yetişebilmişti" (1996: s. 17).

Buna karşılık Cemil Kavukçu'nun *Dönüş* romanın ilk sayfasından aktaracağımız şu satırlar, anlatma ağırlıklı olmasına rağmen, yukarıdaki metin daha farklı ve derin bir yoğunluk taşımaktadır. Üstelik Kavukçu, bu yoğunluğu "ah ü vahlar" çekmeden, sade bir yaklaşımla elde eder:

"Otobüsten inince içi titredi. Nerede olduğunu bilmeseydi, onu burada indirip

gözlerini açsalardı, yıllar önce ayrıldığı kasabasına geldiğini söyleyemezdi. Otogara şaşkınlıkla baktı. Birçok şeyin değişmiş olacağını düşünüyor, ama bu kadarını beklemiyordu. 'Küçük orman' dediği kavaklık yoktu artık. Ayçiçeklerinin, dolgun başlarını suçlu suçlu önlerine eğdikleri tarlalar, çocukların uçurtmalarını göğe saldıkları yoncalıklar gitmiş; yeni yapılan otogarı kente bağlayan, iki yanında, giriş katları market, oto galerisi, pastane olan apartmanların sıralandığı bir cadde açılmıştı. Kurbağaların yaz gecelerini şenlendirdiği derenin üzeri örtülerek, karanlık beton bir kanalda akan kanalizasyona dönüştürülmüştü.

Kasım ayının ortaları. Yorgun kış güneşi, parçalı bulutların arasında bir görünüp bir yitiyor. Hava serin" (1998: s. 9).

Görüldüğü üzere usta bir romancının elinde anlatma yöntemiyle de duygu yoğunluğu elde edilmektedir.

Bağımsız anlamda düşündüğümüzde, "anlatma" yönteminin dışında kullanılan bir diğer yöntem de "gösterme"dir. Aslında gösterme yöntemi, tiyatroya özgü bir yöntemdir. Tiyatroda seyirci, olaylar ve kişilerle her zaman yüzyüze gelmekte, sergilenen olaylara anında ve aracısız tanık olmaktadır. Bu yöntemi, farklı bir yapıya sahip olan romanda aynen uygulamak mümkün değildir. Roman, özü ve özelliği gereği buna müsait değildir. Ancak gösterme yönteminden zaman içinde yararlanma yoluna gidilmiş ve yapılan uygulamalarla roman sanatının ufku genişletilmiştir. Realistler, bu konuda yol göstericisi olmuşlardır. Yapılan uygulamalar sonucunda, romana hakim olan, anlatım ve sunumda darlığa (tek boyutluluğa) yol açan "anlatma" yönteminin sultası büyük ölçüde kırılmış, roman dünyası daha gerçeksi bir boyut kazanmıştır. Realistlerden itibaren bilinçli olarak devreye sokulan gösterme yöntemi, roman genelinde a) anlatma yöntemiyle birlikte yanyana, b) bağımsız, c) yine anlatma yöntemiyle birlikte iç-içe kullanılmıştır.

Oya Baydar'ın *Hiçbiryer'e Dönüş* romanından aşağıya aktaracağımız bölümde "anlatma - gösterme - anlatma" uygulaması söz konusudur:

"Yıllar önce, çocuk küçükken ne zaman bu kente gelseler, kanal turları yapan zarif beyaz teknelere binmek isterdi. Konuşmadan, soru sormadan oturur, sadece 'kediler Evi' diye bilinen küçük teknenin yanından geçerken heyecanlanırdı.

"Kediler sudan korkmuyorlar mı?"

"Korkmuyorlar, burası onların evleri."

"Neden kaçmıyorlar evlerinden?"

"Çünkü alışmışlar. Kediler evlerine bağlıdırlar."

"Fare tutuyorlar mı?"

"Evet, bu yüzden bu teknedeler zaten."

"Kanallarda çok fare var mı/"

"Evet, çok var."

"Beni de yerler mi?"

"Hayır yemezler, senden korkarlar."

"Neden benden korksunlar?" Ben çok küçüğüm."

"Sen küçüksün ama, biz varız. Biz seni koruruz."

"Hayır, korumazsınız, kaçarsınız. Beni bırakırsınız."

Kanal gemilerini seyrederken, keskin bir acı olmaktan çıkıp bir türlü yumuşak bir hüzne dönüşmeyen o dayanılmaz boşluk duygusuyla, anımsıyor" (1998: s. 46).

Gösterme yönteminin tipik uygulamaları, bir romanda yer alan diyalog parçalarıdır. Okuyucu, bu parçalarda yer alan olay, duygu ve düşüncelere doğrudan tanık olur. Diyaloglar, olayların akışına göre ya sırf diyalog olarak verilir, yahut konuşmaların arasına birtakım bağlantı cümleleri yerleştirilerek verilir. Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* romanından aktaracağımız şu bölümde, söz konusu diyalog örneklerinin uygulanışını göreceğiz:

"- Adın ne senin?

- Mehmet, doktor bey.

- Nerelisin sen?

- Emetliyim.

- Yunan oraya yaklaştı. Evli misin?

- Değilim doktor bey.

- Anan, bacın, teyzen, yengen var mı?

- Var...

- Çocukları?

- Var, doktor bey.

İyi dinle şimdi. Onlar orada Yunan gelip çocuklarımızı boğazlayacak, evimizi, barkımızı yakacak, ırzımıza, namusumuza geçmeye kalkacak diye tir tir titrerken, sen burada ne yapıyorsun? Elinde silahın da var. Ama onu Yunan'ı defetmeye çalışanlara karşı kullanıyorsun. Öyle mi?

- Amma doktor bey...

- Sus. Senin adın ne?

- Rıza.

- Sen nerelisin?

- Zileli

- Sen burada oturdukça Yunan Zile'ye de varır. Amma doktor beymiş!.. Amması mamması var mı bunun be! Salih?

- Buyur doktor bey.

- Bunlar yarına kadar düşünüp taşınacaklar, kararlarını verecekler, hazırlanacaklar,

sonra da sana haber verecekler, sen de onları Ali emminin diyeceği yere göndereceksin. Anlaşıldı mı? Ha... Size diyorum. Müslümansınız değil mi siz?

İkisi de:

- Elhamdülillah... dediler.

- İyi işte... Gelin de er oğlu erlerle birlikte cihada katılın. Salih, yürü bakayım sen biraz benimle.

Doktor eyvallah demeden, arkasını dönüp gitti. Salih tabancası elinde, biraz bekledi. Ötekilerin bir şey yapmayacağına aklı kesince:

- Arkadaşlarınıza da deyin len bunları. Ben yarın sizi bulurum. Haydi eyvallah, diyerek

Doktora yetişmek için koştu" (1989: s.161-2).

Anlatma-gösterme tekniklerinin ustalıkla kullanılması halinde, anlatıcının eser üzerindeki ağırlığı - dolayısıyla okuyucu üzerindeki etkisi - azalacak ve anlatılanlar doğal bir çerçevede cereyan ediyormuş gibi hissedilecektir. Bu kapsamda anlatıcının görevi, olayları ve kişileri uzun uzadıya anlatmaktan çok, birtakım mizansenlerle okuyucunun dikkatini, hikâye ve kahramanlar üzerine çekme sınırında kalacaktır. P.Safa'nın *Yalnızız* romanından alıntılayacağımız şu parçada, "anlatma-gösterme" yönteminin iç-içe kullanılışının tipik bir örneği ile karşılaşıyoruz. Parçada, siyahlaştırılmış satırlarda "anlatma", diğerlerinde ise "gösterme" yöntemi kullanılmıştır:

"**Yataktan indi, terliklerini ve kimonosunu giydi. Aynaya baktı. Saçları dağılmış ve kabarmıştı. Tarağı aldı, fakat hemen bıraktı.** Beni böyle cadı gibi görsün de daha fazla korksun. Sabah sabah, tepeden inme tesir. Ondan istifade edeyim. Mışıl mışıl uyurken bir sıçrayış sıçrasın da aklı başına gelsin.

Oda kapısına doğru yürüdü, durdu. Başı kazan gibiydi. Ya birden bire sinirlenir de yine bayılırsa? **Tuvalet masasına doğru gitti, seditol tüpünü aradı. Bulamadı.** Aşağıda, ecza dolabındadır. Sinirlenir mi acaba? Demin uyandığı zaman kalbi de hızlıca vuruyordu. Ne olacakmış? Giderim. Ne olursa olsun.

Sofaya çıktı. Karanlık. Çıt yok. Yürüdü. Selmin'in oda kapısı önünde durdu. Kilitli mi acaba? Lüzumsuz. Ne duyacak? **Cesareti yok.** Niçin? Ben onun uğruna uykusuz kalıyorum ya. Patlasın uyansın.

Kulpu çevirdi. Kapı kilitli değilmiş. Kanadı hızla iterek açtı. Durdu. Karanlık odada lâke takımların beyazlığı ve gardrop aynasının parıltısı" (1964: s.51).

Daha önce belirttiğimiz üzere, "gösterme" yöntemi, gerçekçiler tarafından devreye sokulmuş bir sunma, yansıtma biçimidir. Gerçekçiler, 'her şeyi bilen' anlatıcının "anlatma" ağırlıklı sunuş biçimini gerçekçiliği zedelediği için sakıncalı buluyorlardı. Gerçekliği zedeliyordu; çünkü, benimsediği bu anlatım biçimiyle

anlatıcı, kendi kişiliğini, açıklama, yorum ve -hatta- eleştirilerini esere katıyordu; dolayısıyla okuyucunun ilgisi, eserden çok onun üzerinde toplanıyordu. Romanın erken dönemlerinde bu uygulamanın yararı olmuştur kuşkusuz. Çünkü, okuyucunun böyle bir rehbere ihtiyacı vardı ve bu rehberin yardımıyla o bilmekte, görmekte, sezmekte zorlandığı noktaları görme imkânı buluyordu. Ancak gerçekçilerin romanı hayata yaklaştırmak istemeleri, söz konusu uygulamanın tartışılmasına yol açmış ve "anlatma" yönteminin kişi ve olayları, doğal nitelikleri itibariyle anlatmada yetersiz kaldığı/kalacağı iddia edilmiştir. Bunun yerine, "roman materyalini vasıtasız ifade eden" (Stevick, A.g.e., s. 251) gösterme, bir başka adlandırma ile, "dramatik yöntem" benimsenmiş, "anlatma" yöntemiyle birlikte kullanılan bu yöntemle roman sanatı güç kazanmıştır. Gösterme (dramatik, sahneleme) yöntemi, okuyucunun eserle özdeşleşmesini sağlamaktadır:

> "Dramatik metot, başarılı bir şekilde kullanıldığı zaman, okuyucunun hikâyedeki şimdiki zamanla, yani roman dünyasındaki zamanla kaynaşmasını ve onun kendisini, sahnede icra edilen bir oyunu seyreden kişinin hissettiği gibi, olayların içinde bulmasını sağlar. Dramatik metot, yorumsuz bir şekilde sahne tekniğini kullanarak bu etkiyi yaratır" (Stevick, A.g.e., s. 252).

Roman sanatı, anlatıma dayalı bir sanattır. Romancı, anlatımı gerçekleştirmek için çeşitli yollara başvurur. "Anlatma" ve "gösterme" yöntemleri, başvurulan yolların temeli, ilk akla gelen uygulamalarıdır. Bu yöntemlerin marifetiyle yazar, kendini saklama, gizleme fırsatını yakalar; dolayısıyla okuyucunun anlatılanlarla karşı karşıya kalmasını sağlar. Anlatma yönteminde bu durum, kısmen gerçekleşirken, gösterme yönteminde ideal düzeye yükselir. Söz konusu geri çekilme, W. Booth'un vurgusuyla söyleyelim, bir "hile"dir (1961: s. 3) ve "aksiyonun gerisi"ne çekilerek gerçekleştirilen bu hile ile kurmaca dünyanın temeli atılır. Bu temel atılırken romancının hedefi, anlatılacak şeyin (hikâyenin) aslında gösterilebilecek bir şey (as a matter to be shown) olduğunu kanıtlamaktır. Booth, bunu, P. Lubbock'tan esinlenerek açıklamaya çalışır (A.g.e., s. 8).

Anlatma ve gösterme yöntemleri, salt canlandırmayla ilgili değildir kuşkusuz. Bunun yanısıra anlatının önemli kesitini oluşturan zaman kavramıyla da ilgilidir. Anlatma ağırlıklı metinlerde, anlatılanlar 'geçmiş' içinde biçimlenirken, gösterme yönteminin uygulandığı bölümlerde anlatılanlar 'şimdi'(hâl) içinde idrak edilir. İki yöntemin karma uygulandığı kesitlerde

‘geçmiş’ ile ‘şimdi’ birlikte algılanır. Tıpkı gerçek hayatta olduğu gibi. Roman, yapısı itibariyle hayatın kronolojik düzenine değil, psikolojik yapısına uygun olmalıdır: Roman, romancı ile okuyucu arasında imzalanmış bir sözleşmedir; romancının, işin içine hile karıştırması, okuyucunun umurunda değildir, olmamalıdır. Zira hilesiz anlatım, kaba ve kusurlu bir anlatımdır. Romancı, hikâyesini anlatırken okuyucuya birtakım tuzaklar kurar: Kaliteli romancı, kurduğu tuzakların gerisinde durup okuyucusuyla saklambaç oynayan, onunla yerine göre dalga geçen, nihayet okuyucusuyla birlikte eğlenen, gülen, yalan söyleyen, sır tutan, yerine göre sırrı açıklayan..... romancıdır. Bütün bu eylemlerin maskesi ise, “anlatma” ve “gösterme” dir. Romancı ihtiyaç duydukça, bu maskelerin birini bırakıp diğerini takar; bazen de şaşırıp ikisini üstüste takar; ama, onlarsız aslâ edemez.

II
Tasvir Tekniği

"Mestâne nukuş-ı suver-i âleme baktık
Her birini bir özge temâşâ ile geçtik."
Naili

Roman, en basit tanımıyla, bir olayı; kişi, çevre, zaman göstererek anlatma sanatıdır. Romancı, sanatını gerçekleştirirken gerçek dünyaya öykünür ve okuyucusuna, küçük bir dünya sunmaya çalışır. Bu işlemi gerçekleştirirken de, asıl amacı, gerçek anlamda dünyanın -veya hayatın- yaratıcısı olmak değildir. Asıl amaç, anlattıklarına gerçeksi, deyim yerindeyse, 'sahih' bir atmosfer kazandırmak ve okuyucuyu böyle bir atmosferin içine çekebilmektir. Bunu gerçekleştirmek için o, roman sanatının kendisine sunduğu çeşitli anlatım tekniklerinden yararlanır. Tasvir de bunlardan biridir kuşkusuz.

Temel niteliği itibariyle anlatma, somutlaştırma demektir. Bir şeyi somutlaştırmak demek ise, onun karakteristik çizgilerini, rengini ve ruhunu canlandırmak demektir. Romancı, somutlaştırma işlemini gerçekleştirirken, tasvir yönteminden geniş bir şekilde yararlanır. Bugünkü romanda "tasvir" diye niteleyeceğimiz uygulamalar azalmış olsa da, dünden bugüne uzanan süreçte tasvir, en fazla uygulanan yöntem olmuştur diyebiliriz. Günümüz romanında tasvire az yer verildiği, hatta mümkün olsa, hiç yer verilmek istenmediği doğrudur. Dünün, sayfalar boyu süren tasvirlerinden, bugünün tasvirsiz (!) metinlerine nasıl gelindiği konusu, geniş araştırmalar gerektirecek kadar çetrefildir. Değişim, salt edebî bir hadise de değildir; meselenin psiko/kültürel temelleri vardır kuşkusuz. Zaman çoğu şeyi değiştirdi: Sayfalar boyu süren tasvirlere (betimlemelere) tahammül edecek okuyucu ile bu tasvirlerden medet bekleyen romancı yok artık. Meselenin bu yönü, konumuzu kısmen ve dolayısıyla ilgilendirmektedir. İlerleyen sayfalarda, söz konusu değişim üzerinde

az da olsa durulacaktır. Şimdi asıl konumuza, tasvir yönteminin ne olduğuna; tasvirin, roman sanatındaki yer ve önemine değinmeye çalışacağız.

"Tasvir", kök itibariyle "sûret"ten türetilmiş Arapça bir kelimedir. Kelime anlamı itibariyle "resim, figür, sûret" demektir ve "yazıyla târif etme" şeklinde tanımlanmaktadır (Devellioğlu). Bir başka tanımla tasvir, "eşyâyı görünür hale koyma" sanatıdır (Özön, 1967: s. 113).

Biraz daha açacak olursak: Tasvir, romanın kurmaca dünyasında yer alan kişi, zaman, olay, mekân gibi unsurları, sanatın sağladığı imkânlardan yararlanarak görünür kılmaktır. Romancı bu işlemi gerçekleştirirken, söz konusu unsurların karakteristik yönlerini görmek, bilmek, seçmek zorundadır. Tasvir etmek, bir şeyi 'olduğu gibi' anlatmak, çizmek değildir. Esasen bir şeyi 'olduğu gibi' anlatmak mümkün olamaz. Romancı, tasviri, tasvir edeceği şeyin karakteristik yönlerini dikkate alarak gerçekleştirir ve çizdiği, anlattığı şeyi 'gerçekmiş gibi' hissettirir. En azından bunu başarmak zorundadır. Bu durumda ona düşen görev, iyi bir gözlemci olmak, dikkati elden bırakmamak, ayrıntıları yakalama becerisini gösterebilmektir.

Tasvir, bir bakıma "tarif etme" sanatıdır. Ancak "tasvir" ile "tarif" arasında, yakın gibi görünseler de, bazı farklar vardır: "Tarif", mahiyeti icabı "anlatma; "tasvir" ise, "gösterme" ağırlıklıdır. Günlük hayatta sık sık başvurduğumuz 'tarif etme' (tanımlama) işlemini metin düzeyinde gerçekleştirmek istediğimizde, tasvire (betimlemeye) başvururuz. Bu anlamda kişiyi, çevreyi, zamanı ve olayı tasvir etmenin -doğallıkla roman türünde yer alan tasvir etmenin- tarihi hayli yenidir. En azından anlatı geleneğine bakıldığında, bu böyledir. Tasvirin, hikâye ve roman türlerinde, modern anlamda ve 'estetik bir değer olarak' varlığını ve ağırlığını hissettirmesi, 19. yüzyılın ortalarına tesadüf eder. Konu, coğrafyanın -dolayısıyla çevrenin- işlevsel bir değer olarak görülüşüyle ilgilidir:

Bu yüzyılda, 'çevre' ve -doğal olarak- 'çevre-insan ilişkisi' önemli bir boyut kazanacak, bilim adamları dikkati bu olgu üzerine çekeceklerdir. Bu bağlamda, insanın talihi ve hatta tarihi, çevreyle irtibatlandırılacak, yine bu konular çevreyle birlikte izah edilecektir. Aradaki bu bağ, romancılar için bir fırsat olacak ve onlar, insanı anlatırken çevreden büyük ölçüde yararlanacaklardır. Çünkü bu vakitlerden itibaren insan, kendine özgü çevresiyle bir değer ifade edecektir. Bundan böyle kişi -veya karakter- toplumsal çevrenin ayrılmaz bir parçası olarak ("a virtually inseparable from character") görülecektir (Beckson: 1961). Romantiklerin bu konudaki katkısını da dikkatten uzak tutmamak gerekir. Zira

sanatta, özel anlamda romanda, tasvirin, bir estetik değer olarak ve bilinçli bir tercihle kullanılması, romantik döneme tesadüf eder. Romantiklerin uygulamalarıyla, klâsik akımda 'insan tabiatını esas alan anlayış' büyük ölçüde terkedilir; bunun yerine, bildiğimiz, gördüğümüz, seyrettiğimiz tabiat ve tabiat güzellikleri anlatılır. Bir anlamda klâsik akıma tepki olarak doğan ve kısa sürede hayli kabul gören bu anlayışla sanat ve edebiyat yeni bir boyut kazanır: Romantiklerin çabalarıyla dağın, gölün, çiçeğin, rüzgârın, ağacın, renklerin... güzellik ve büyüsü edebiyata taşınır; edebiyat dünyası, alabildiğine zenginleşir. 18. yüzyılın ilk çeyreğinden itibaren gündeme gelen bu anlayış, romantikler tarafından geliştirilerek realistlere devredilir. Realistler ve ardından natüralistlerin yaklaşımıyla tasvir yöntemi yeni bir anlayışla uygulanır: Romantiklerin, ruha ve göze hitabeden örnekleri (estetik yaşantı elde etmek amacıyla asıl olanı farklı bir boyuta taşıyan tasvir uygulamaları), realistlerin kabulüyle yeniden asla irca edilir; değiştirmek yerine, 'olduğu gibi' yansıtmak asıl gaye olur.

Şöyle ki:

19. yüzyılda, realistler ve -özellikle- natüralistlerin tasvire verdikleri önemin altını çizmek gerekir. Realistler, anlatılacak olaya, çizilecek kişiye veyahut anlatıya egemen olacak atmosfere gerçekçi bir nitelik kazandırmak için tasvire başvururlar. Onlar için tasvir, bir bakıma araçtır: Tiyatroda dekorun, oyuna katkısı ne ise, tasvirin anlatıya da o yönde katkıda bulunmasını isterler. Doğrusu, bu isteklerini hararetle uygularlar ve bunda da bir hayli başarılı olurlar. Sonuçta, renk ve çizgilerin beslediği ayrıntılar çağdaş romana taşınır ve anlatı yeni bir boyut kazanır:

> "Çağdaş roman, kahramanların görünüşüne, fizyonomisine önem verir. Kişiler çevrelerine göre, birtakım faziletlerle veya ahlaksızlıklarla donatılır. (...) Çevre, yığın, bütünler inceden inceye anlatılır." (Meriç, 1980: s. 81).

Bu tutum, sadece kişi veya çevreyi tasvir etmek düşüncesinden değil, romanın, bizatihi "devrin bir tasviri" (Wellek: A.g.e., s.296) olmasından kaynaklandığını da belirtmek gerekir. En azından 19. yüzyıldan itibaren mesele böyle bir boyut kazanır. Bu nedenledir ki, "Lukacs, XIX. yüzyıl romanına gelinceye değin, betimlemeden söz edilemeyeceğini söyler" (Yavuz, 1987: s. 30). Hal böyle olunca, 19. yüzyılda romancılar, kişi ve olayları, hatta zaman ve mekânı, niteliklerine uygun dekor içinde tanıtıp anlatmaya özen göstermişlerdir. Şurası bir gerçektir ki, bu dönemde yapılan tasvirlerde, bir denge ve tamlık vardır. Wellek, romancıların bu konudaki yeteneğini, örnekleyerek şöyle açıklar:

"Bir eserde olayların geçtiği yer, onun çevresi demektir ve çevre, özellikle bir evin içi, karakterin mecazî olarak anlatılışı şeklinde düşünülebilir. Bir kimsenin evi, onun bir parçasıdır; evini anlatırsanız sahibini de anlatmış olursunuz. Balzac'ın cimri Grandet'in evini Vanquer Pansiyonu'nu uzun uzadıya anlatışı ne yersiz, ne lüzumsuzdur. Bu evler bize sahiplerini tanıtmaktadırlar; onların havası, içlerinde oturmak zorunda kalan diğer insanların duygularını etkiler. Pansiyondaki küçük burjuva hayatının dehşeti Rastignac'ın ve bir başka anlamda da Vautrin'in çöküşü ile ihtişamlı hayatın birbiri arkasından tasviri etkili ve sürekli tezat yaratmıştır" (A.g.e., s. 304)[26].

"Çevre, insan iradesinin bir ifadesi olabilir. Çevre şayet tabiî ise, insan iradesinin yansıması olabilir. Ruh tahlilcisi Amiel . "Bir tabiat manzarası insanın ne düşündüğünü gösterir" diyor. Romantikler insanla tabiat arasında pek açık bazı bağların varlığını kuvvetle duymuşlardır. Öfkeli ve kırgın bir kahraman, fırtınalı bir havada dışarı fırlar. Şen mizaçlı bir insan ise güneşli havadan hoşlanır.

Çevre, ayrıca, kaderi etkileyen büyük bir kuvvet de olabilir. Olayın geçtiği muhit kişinin kontrolü dışında, fiziki ve sosyal bir etken olarak da düşünülebilir" (A.g.e., s. 304).

Natüralistler, bu konuda bir adım daha ileri giderek çevreye, 'belgesel' ve dolayısıyla daha 'işlevsel' bir boyut kazandırırlar. Onlar, çevreyi salt olayların geçtiği bir dekor olarak görmezler. Aynı zamanda çevrenin, olaylar ve karakterler üzerinde etkili (değiştirici, yönlendirici) bir ağırlığa sahip olduğunu savunurlar. Hâl böyle olunca tasvire, sadece 'estetik' hava elde etmek yahut anlatıya doğallık kazandırmak amacıyla gidilmez. Zola'nın deyişiyle: "Artık zevk olsun diye, tasvir için tasvir" yapılmaz (Yetkin, 1972: s.135). Bu tasvir anlayışıyla natüralistler, ayrıntılara, realistlerden daha fazla ağırlık ve önem verirler ve bu yolla, anlatılanların gerçeğe daha yakın olacağını savunurlar.

Tasvir konusunda klasiklerden natüralistlere kadar uzanan süreçte dikkati çeken uygulamalar, modern romanın doğuşundan itibaren farklı bir boyut kazanır. Modern romancılar, tasvir yönteminden doğal olarak yararlanmışlardır. Ancak onlar, tasviri, anlatılardan bağımsız ve statik olarak uygulamamışlardır. Tasvirden gerektiği yerde ve gerektiği kadar yararlanmışlardır. Onlarda tasvir, olayların (daha doğrusu anlatının) bir parçası gibi görülmüş ve tasvirler, anlatılanları somutlaştırmak çok sezdirmek için yapılmıştır. Modern romancıların eserlerinde dikkati çeken tasvir örnekleri, resimden çok müzik etkisine sahiptir diyebiliriz. Göstermek, sahnelemek yerine sezdirmek: Modern romancıların başarmak istediği budur.

1940'lardan sonra gündeme gelen ve 'marjinal' bir akım olarak kendini gösteren Yeni Roman akımında tasvir, tıpkı 19. yüzyılda olduğu gibi yeniden ağırlık kazanır. Hatta Yeni Romancılar, tasviri, roman anlayışlarının temel unsuru saymışlar ve eserlerini sonu gelmez ayrıntılarla, tasvirlerle donatmışlardır. Ancak onların bu tutumuyla 19. yüzyıl romancılarının tasvir anlayışını aynı düzeyde değerlendirmek hatalı olur. Zira arada, felsefe ve dünya görüşü farklılığı vardır ve bu farklılık da tasvir anlayışına yansımıştır doğal olarak. Bu farkı, Yeni Romancılar'ın ünlü ismi A. Robbe-Grillet'den aktaracağımız şu değerlendirmede görmek mümkün:

> "Önce şunu kabul etmeliyiz: Tasvir modern bir buluş değildir. Başta Balzac'ın eserleri olmak üzere, özellikle 19. yüzyıl Fransız romanı, yüzler ve vücutların yanısıra, uzun uzadıya ve kılı kırk yararcasına tasvir edilmiş evlerle, döşemelerle, elbiselerle vb. doludur. Bu tasvirlerin amacı(,) anlatılan şeyi göstermektir ve bunda başarıya ulaşıldığı da söz götürmez.
>
> O zamanlar daha çok dekor çizmeye, olayın yerini tanımlamaya, kişilerin dış görünüşünü belirtmeye önem veriliyordu. Böylece, dikkatle ortaya konan şeyler, sağlam ve güvenilir bir evren meydana getiriyordu. Bu evren hem ilerde kullanılacak bir dayanak yerine geçiyor; hem de "gerçek" dünyaya olan benzerliği dolayısiyle, romancının ona göre kurduğu olayların, sözlerin, davranışların doğruluğunu sağlıyordu. Sessizce ve güvenle tasvir edilen yerlerin düzenlenişi, yapıların iç dekorasyonu, elbiselerin biçimi, ayrıca bu öğelerin kucakladığı kişisel ve toplumsal işaretler, gerçeğe uygun düşen ve bitip tükenmeyen ayrıntılar, -bütün bunlar- edebiyat dışında nesnel bir dünyanın varlığını gösteriyordu. Romancı bir tarih, bir biyografi, bir belge üstünde çalışıyormuş gibi, bu dünyayı yeniden kuruyor, kopya ediyor, bize iletiyordu.
>
> .....
>
> Bu dekor insanın da görüntüsü idi: Evin duvar ve döşemeleri, orada oturan -yoksul ya da zengin, silik ya da gösterişli- bir kişiyi hem temsil ediyor, hem de onunla aynı alınyazısını paylaşıyordu. Hikâyeyi tezelden öğrenmeye can atan okur, bu yüzden, tasvirleri atlamakta sakınca görmüyordu. Çünkü tasvir, bir tablonun çevresine takılan ve eşanlam taşıyan bir çerçeveye benziyordu.
>
> Aynı okur, bizim eserlerimizdeki tasvirleri de atlamaya kalkarsa, yaprakları birbiri ardından hızla çevirir ve kendini, ne olduğunu hiç anlayamadan bitirdiği bir kitabın sonunda bulur. Çünkü, yalnızca çerçeveyi atladığını sanırken, bütün tabloyu yitirmiştir.
>
> Neden derseniz, tasvirin romandaki yeri ve rolü bütün bütüne değişmiştir de ondan. Tasvirleri düzenleme kaygısı romanı kaplamış, tasvirlere verilen geleneksel anlam gitgide silinmiştir. Tasvirin görevi artık ilk tanımları yapmak değildir. Eskiden tasvir bir dekorun ana çizgilerini belirtmeye ve ardından, onun önemli öğelerini aydınlatmaya çalışırdı. Şimdiyse hiç de önem taşımayan nesnelerden söz açıyor ya da

onları önemsiz bir kılığa sokuyor. Eskiden tasvir, var olan bir gerçekliği yeniden kurduğunu ileri sürerdi, şimdiyse kendi gerçeğini yaratmaya yöneliyor. Eskiden tasvir eşyâyı gösterirdi, şimdiyse onları yoketmeye uğraşıyor; sanki amacı onların çizgilerini karıştırmak, onları anlaşılmaz kılığa sokmak ve büsbütün ortadan kaldırmaktır.

Nitekim bazı modern romanlarda, bir hiçten doğan tasvirler az değildir. Bu tasvirler, eskisi gibi önce toplu bir görünüş vermeye uğraşmazlar, tersine bir noktayı andıran küçük ve önemsiz bir parçadan doğarlar; giderek, ondan çizgiler, plânlar çıkarırlar, başlı başına bir mimari yaratırlar.

.....

Tasvirli sayfaların önemi -yani bu sayfalardaki insanın yeri- tasvir edilen şeyde değil, tasvirin hareketindedir." (1981: s. 73-75)

Bu ifadeleri, konu etrafında yapmaya çalıştığımız değerlendirmelerle birlikte dikkate aldığımızda, tasvirin, dünden bugüne uzanan zaman içinde, "dekoratif" (resim ağırlıklı) çizgiden 'tecridî' (ama anlatımcı anlamda 'tecridî') çizgiye geldiğini, bu gelişte; insana, çevreye, zamana ve eşyâya bakışta sağladığı imkânla tasvirin, roman sanatına güç kattığı kesindir. Romantiklerin ve realistlerin elinde -adeta- bir 'hüner' gösterisine, yetenek ispatına dönüşen; yer yer metnin dışında 'ince iş' olarak yapılan tasvir, modern romancıların elinde 'ehlileştirilerek' metnin içine sindirilir; tasvir için tasvir yapılmaz. Kanaatimizce doğru olan da budur. Çünkü, gerçek yalındır ve modern roman, yalın gerçeğin peşindedir.

a) Tasvir Çeşitleri ve Tasvir Uygulamaları

Roman, hayatı tanıma ve tanımlama iddiasında olan bir edebî türdür. Roman, bu görevi yerine getirirken, salt bir türün kendine özgü imkânlarından yararlanmakla yetinmez. O; tarih, sosyoloji, psikoloji, felsefe... gibi diğer dallardan yararlanmanın yanısıra, ait olduğu edebiyat dünyasının imkânlarından da yararlanır. Bu anlamda roman bir bileşimdir: Aslında romanı güçlü kılan da bu yöndür.

Roman, aynı okuma dairesinde bir roman olarak algılandığı gibi, felsefî bir eser, yahut tarihsel ve psikolojik bir eser olarak da algılanabilir. Diğer türlere kıyasla 'kozmopolit' bir yapısı vardır romanın. Nihayet romanın okuyucu yelpazesini, diğer türleri kıskandıracak kadar genişleten taraf, biraz da burada yatmaktadır. Böyle bir donanıma sahip olan roman türünün, hayatı ve dünyayı tanımak ve tanımlamak iddiasında olması ve iddiayı, diğer türlere kıyasla daha kolay bir şekilde hayata geçirmesi doğaldır. Anlatım yöntemleri, romanın hayatı

kucaklaması, tanıyıp tanımlaması için önemli araçlardır. Roman, bu araçlardan yararlanarak hayatı tanımak, tahlil ederek tanımlamak ister. Tasvir, bu bağlamda tanım ve tahlil işleminin tamamlayıcı bir unsurudur (Dino: 1954).

Tamamlayıcı bir unsurudur; çünkü, bir piyes için 'dekor' ne ise, bir roman için de "tasvir" odur. Anlatı için böyle bir ağırlığa ve öneme sahip olan tasvirin, romancı tarafından yerinde ve yeterince uygulanması gerekir. Tasvirde abartı, romanı güçlendirmez; tam tersine zayıflatır. Çünkü abartılı tasvir, okuyucunun ilgisini, bir anlamda resme değil, çerçeveye çeker, onu edilgen kılar; dolayısiyle okuyucu-eser bütünleşmesi beklenen düzeyde gerçekleşmez. Bu nedenledir ki, bir romancı, tasvir yaparken şu noktalara özellikle dikkat etmelidir:

> "Tasvirin hem ruh durumlarını aydınlatması, hem dikkati dağıtmaması için, çevrenin olduğu gibi değil de yalnız telkin edici unsurlarına indirilerek verilmesi, bu unsurların bileşimi olan çevre tasvirinin de ruh durumlarıyla birlikte gelişmesi gerekir. Eskiden romancılar romanlarına başlarken, bir piyes dekoru tasvir eder gibi çevreyi uzun boylu anlatırlar, o çevreye bir daha dönmezlerdi. Romana başlarken kılı kırk yararcasına anlatılan çevre, romanın kişilerini ne kadar yakından ilgilendirirse ilgilendirsin, daha onları tanımadığımız, tasvir edilen şeylerin onların hayatında oynayacağı rolü önceden anlayamadığımız için bizi ilgilendirmez. Halbuki bir ruh buhranını inceleyen romancının zaman zaman durarak kısaca(,) bazen tek bir kelime ile mobilyeye, eşyaya, pencereye, masaya ait bir noktayı belirtmesi, bir kişinin iç portresini aydınlatması bakımından son derece önemlidir" (Yetkin, A.g.e., s. 135).

Tasvir, özü itibariyle sadece çizme, somutlaştırma (tecessüm ettirme) değildir. Aynı zamanda bir anlatım biçimidir. Bir romancı tasvir yaparken, hem anlatı dünyasını süsleme (dış dünyaya benzetme) amacını taşır, hem de okuyucuya bir şeyler anlatmak, açıklamak ister. Bir hedef de okuyucuyu etkilemektir. Yazar; metin içinde yer verdiği kişi, zaman, olay ve çevreye dönük tasvirlerle okuyucuyu etkilemenin, onu metnin dünyasına çekmenin yollarını arar. Bu bağlamda tasvir sanatı iki şekilde yapılır:

1. Nesnel (objektif = realist) tasvir,
2. Öznel (sübjektif =romantik) tasvir.

Bahis konusu olan şey, olduğu gibi (gerçek görünümüyle) tasvir ediliyorsa, bu tasvire, nesnel tasvir (gerçekçi) tasvir denir. Buna karşılık tasvir edilen şeyi yazar, kendi duygularına veya mizacına göre değiştiriyorsa, bu tasvire de öznel (sübjektif) tasvir denir (Kavcar, 1999: s. 45). Örneklemek gerekirse, aşağıya (A

ve B) başlıkları altında aktardığımız tasvir örnekleri, görüleni 'olduğu gibi' (gerçek görünümüyle) yansıtan uygulamalardır:

A.

"Bu oda bir eski zaman odasıydı. Pencerelerin önünde boy minderleri, iki yan erkân minderleri, köşelerde ayrıca ince pamuk minderler, çifte yan yastıkları, onların üstünde ayrıca ince pamuk bir yastık... Gece, koyu fes rengi gibi görünen bir kumaşla döşenmişti; yan perdeleri ipekli idi ve yastıkların üzerinde katlanıyordu. Yalnız kadınların oturdukları yerlere mahsus bir topluluk, bir temizlik, tarif olunamaz bir hâl hissolunuyordu" (Esendal, *Miras*, 1988: s. 60).

B.

"Bu dar arka sokak bulunduğu semtin adını almıştır: Sinekli Bakkal.

Evler hep ahşap ve iki katlı. Köhne çatılar, karşıdan karşıya birbirinin üstüne abanır gibi uzanmış eski zaman saçakları. Ortada baştan başa uzanan bir aralık kalmış olmasa, sokak, üstü kemerli karanlık bir geçit olacak. Doğuda, batıda, bu aralık, renkten renge giren bir ışık yolu olur. Fakat sokağın yanları her zaman serin ve loştur.

Köşenin başında durup bakarsanız: her pencerede kırmızı toprak saksılar ve kararmış gaz sandıkları görürsünüz. Saksılarda al, beyaz, koyu kırmızı sardunya, küpeçiçeği, karanfil. Gaz sandıkları da öbek öbek yeşil fesleğenle dolu. Tâ köşede bir mor salkım çardağı altında çevrenin en işlek çeşmesi var. Bütün bunların arkasında tiyatro dekorunu andıran beyaz, uzun, ince minare.

Sürülü kafeslerin arkasında kocakarı başları dizili. Arada dikişlerini bırakır, pencereden pencereye bağıra bağıra dedikodu yaparlar. Sokakta, ayağı takunyalı, başı yazma örtülü, eli bakraçlı kadınlar çeşmeye gider gelirler. Saçları iki örgülü, kız çocukları kapı eşiklerinde sakız çiğner; çakşırı yırtık yalınayak, başıkabak oğlanlar kırık taşlar arasında su birikintileri çevresinde çömelmiş, kâğıttan kayık yüzdürürler.

Burası dünyanın herhangi yerindeki bir fukara mahallesinden çok farklı değildir. Bir geçitten çok, toplantı yeri: mahalleli orada muhabbet eder, konuşur, kavga eder, eğlenir. Hayatın orada geçmeyecek bir bölümü yok gibidir. İhtiyarlar, vaktiyle, çeşme başında doğuran kadın bile olduğunu gülerek rivâyet ederler.

Eğer bir yabancı durur, su dolduran kadınlarla ahbaplık ederse bir kınalı parmak ona mutlaka iki yer gösterir: Biri Mustâfendi'nin "İstanbul Bakkaliyesi", öteki arka pencereleri çeşmenin üstüne açılan İmamın evi. Birincisi sokağın ortasındaki evlerden birinin altına kara bir tavuk gibi gömülen dükkân, öteki sokağın biricik üç katlı binası. Gerçi kapısı öteki sokağa açılır, fakat küçük Sinekli Bakkal onu benimsemek ister. Çünkü zengin, fakir bütün çevre halkı, ölüm, doğum, nikâh gibi hayatî meselelerde o eve gelmek zorundadır" (H. Edip, Sinekli Bakkal, 1984: s. 13-4).

Buna karşılık aşağıdaki tasvir örnekleri ise, (A, B), öznel (sübjektif) bir nitelik taşımaktadır:

A.

Tanyeri ışıdı ışıyacaktı. Deniz sütlimandı, apaktı. *Küreklerin şıpırtısından başka ses yoktu. Martılar daha uyanmamıştı. Gün doğmadan önceleri, dünya dümdüzken, deniz işte böyle sonsuz bir aklığa keser.*

Poyraz Musa dün akşamdan bu yana hemen hemen hiç soluklanmadan, ince, telâşsız bir uyumla kürek çekiyordu. Kimi zaman belli belirsiz bir yel esiyor, sonra yitiveriyordu. *Delikanlının ter kokusuna küreklerden gelen deniz kokusu karışıyordu. Yorulmuştu ya aldırmıyordu.* Denizin apak kesildiğini *görünce avuçlarının acıdığını, yorgunluğunu, her şeyi unuttu. Seher yeliyle birlikte içine, onu alıp uçuran bir sevinç geldi oturdu. Akşamdan beri sanki kürek çekmiyormuşcasına birden canlandı, küreklere asıldı, altındaki* kayık uçuyordu. *Deniz daha* sütbeyazdı. Kayık, kürekler, gökyüzü, yıldızlar da apaktı. Poyraz Musa da tepeden tırnağa apaktı.

Karşı dağların ardı aydınlanınca deniz menevişlendi. Denizin üstünde çok mor, çok turuncu, çok yeşil, çok kırmızı ışıklar kaynaşmaya *başladı*. *Poyraz Musa, başını kaldırıp karşıya bakınca az ilerdeki adayı gördü, hızını kesti, kayığı durdurdu, ayağa kalktı, kollarını açtı, derin bir soluk aldı, kayık sağa sola hafiften sallanıyordu*. Bir tansıkla karşı karşıyaydı. Ada pespembe bir ışığa batmıştı. *Pembe ışık denize yansımış inceden dalgalanıyordu.*

Poyraz Musa, günün ucu gözükünceye kadar olduğu yerde, kayıkla birlikte sallanarak orada öyle, kendinden geçmiş durdu kaldı. Önce denizin aklığı kaydı gitti, bir anda gözden silindi. Ardından denize yansımış şeftali çiçeklerinin pembesi birden uçtu gitti adanın üstüne kondu. *Yıldızlar parladı söndü*. Bir balık, nerdeyse bir çocuk boyu, denizden fırladı, havada çakarak, çelik mavisi, çelik yeşili, çelik moru, çelik kırmızısı ışıklarını fışkırtarak, geri düştü. *Balıklar, büyüklü küçüklü arka arkaya denizden fırlıyor, ışıklarını havada bırakarak denize geri düşüyorlardı*. Denizin üstü bir çocuk boyu pul pul oldu" (Yaşar Kemâl, *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*, 1998: s.7-8).

B.

"*Otelin yan tarafında üçüncü kata kadar yükselen, ince bir tuğla vardı. Biraz eğri haliyle bu manasız duvar her dakika yıkılacakmış gibi görünüyordu. Eğer o olmasa bu ufacık bahçe böyle kuyu gibi derin ve korkunç olmayacaktı*. Vakıa burası da bahçe olmaktan ziyade bir ufak aralıktı. *Boş sandıklar, kırılmış sandalyeler, masalar, ot minder eskileri, parçalanmış karyolalar, kırılmış masa mermerleri ve paçavralarla doluydu. Bu aralık ile karşıki binalar arasına, hamamın, dağ gibi kütükleri yığılmış büyük bahçesi görünüyordu. Biraz sol tarafta hamamın sıvalı kubbeleri, yosunlu duvarları üstünde boğulan küçük küçük bacaları görünüyordu.*

Daha arkada, gittikçe yükselen evler, binalar, pencereler, türlü türlü çatılar, kararmış kiremitler karmakarışık görünüyor ve bu sıkıntılı, kirli, çirkin yığın yığın arasına sıkışmış birkaç ağaç, *artık yapraklarını dökmüş*, siyah dalları *kış yağmurlarına karşı çıplak duruyordu*" (Esendal, *Miras*, s. 46).

Bu öznel (romantik) tasvir örneklerini, "dekor" olarak kullanılan (tasvir yapmak için yapılan) tasvir örneklerinden, doğal olarak, ayrı düşünmek, değerlendirmek gerekir. Yaşar Kemâl ile Esendal'ın tasvirleri, dekor olmaktan öte, konunun seyri için gereklidir ve konuya 'lirik' ve 'estetik' düzeyde katkı sağlamaktadır. Her iki romancının hedefi, tasviri 'amaç' değil, 'araç' olarak kullanmaktır. Buna karşılık, ilk roman örneklerimizde (Taaşşuk ile İntibah'ta) tasvir, 'amaç' olarak kullanılmış, tasvire, konunun gereğinden çok, hüner sergilemek için gidilmiştir (yapılacak karşılaştırma, konuyu daha iyi anlamamızı sağlayacaktır).

Yukarıda örneklemeye çalıştığımız 'nesnel' ve 'öznel' tasvir uygulamaları, bağımsız kesitlerle verildiği gibi bazen -konu gereği veya yazarın niyetine göre- iç içe de verilmektedir. Bunu, E. Hazım Tapeyran'ın *Küçük Paşa* romanından aktaracağımız şu bölümde görmek mümkündür:

> "Anadolu'da bir köy...
>
> Bir buçuk yıl evveline kadar müstebit hükûmetin asker almak, vergi tarh ve tahsil etmek lâzım geldikçe hatırladığı köylerden biri.
>
> Anadolu'yu görmeyenlerin, büyük şehirlere mahsus her türlü gürültülerden sıkıldıkça birer sükun ve huzur yeri olmaları tasavvuru ile sakinlerine gıpta ettikleri fakir ve sefalet yuvalarından biri olan bu köyün mevkii, bir şairi, bir ressamı yalnız bir şiir yazmak, bir tablo krokisi çizip geçmek için belki memnun edebilirdi.
>
> Bu küçük köy, dört taraftan yüksek, alçak, çoğu çıplak dağlarla çevrilmiş, enine boyuna birer ikişer saat uzayan ve topraklarının kuvvetiyle ünlenen bir ovanın kuzey batısına doğru keman sapı şeklinde kıvrılarak iki dağ silsilesinin arasına girdiği yerde kurulmuştur.
>
> Bir saat kadar yan yana uzayan iki dağın eteklerinde sağdan, soldan hiç umulmaz yalçın kayalar arasından süzülüp çıkan berrak suları toplaya toplaya, gittikçe çoğalarak, taştan taşa çarpıla çarpıla köpürerek bir çay halinde akıyor; ötede beride etrafı yeşil çimenli çukurlarda biraz durarak, güzel bulut akisleriyle yere düşmüş birer gök parçası gibi parlayarak ve sanki her şeye can veren kudretini bilir gibi mağrurane büküntülerle iki yanını selâmlayarak, kâh billurî mırıltılarla, kâh velveleli çağıltılarla hayli aktıktan sonra yüksek bir kaya üstünden cam gibi şeffaf bir şelâle şeklinde döküldüğü mevki de bu köy civarının güzel manzaralarından biridir.
>
> Çayın sol tarafında yükselen dağın kırmızı toprakları üstünde kısmen görünen ve bazıları köyün arkasına düşmüş olan çok büyük taşlar gibi kim bilir, ne kadar korkunç bir gürültü ile yuvarlanarak bir veya birçok insanı, hayvanları ezmek için hafif bir yer depremi veya şiddetli bir yağmur bekleyen taşlar, kayalar altında ev, köy yaparak yaşamaya bu köy ahalisinin nasıl bir tehdit ile mecbur oldukları birden bire anlaşılamaz.
>
> Yaşayanlara yurt olmak değil, ölülere mezarlık yapılmak için de hiç elverişli olmayan

> bu mevkide, kırk kadar sefil evle bunlar içinde azaplı bir hayatı uzatmaya çalışanların hal ve kılıkları görülünce, buralarda pek şiddetli olan ve uzun süren kışın şerrinden bir dereceye kadar sakınmak için bu müthiş uçurumun dibine sokuldukları anlaşılır.
>
> İnsan sığınakları oldukları, ancak kapıları önünde kışın karlar, yazın gübreli çamurlar içinde görülen çıplak insan ayakları izlerinin yardımıyla anlaşılan bu pek miskin taş, toprak, çalı, çırpı yığınlarından...." (1946: s. 11-12).

İç içe kullanılan ama, 'nesnel'den çok 'öznel' tasvire ağırlık verilen bu örnekle diğerleri arasında dikkati çeken temel fark şudur: Diğerleri, konunun seyri içinde ve konunun gereği olarak yapılırken, bu örnek, bir sahne gibi kurgulanmıştır. Daha sonra cereyan edecek olayların mekânı burası olacaktır. Yapılan tasvirle okuyucu anlatılacaklara hazırlanmak istenmiş, aynı zamanda vaka için bir 'fon' oluşturulmuştur. Olayların başlangıcından önce yapılan bu tür tasvirlerin anlatıya katkısı zayıftır. Yazar, önceden çizdiği bu tabloyu okuyucunun hafızasına yerleştirmek, dolayısiyle olayların cereyan edeceği sahneyi ona göstermek için böyle bir uygulamaya gider. Ancak olayların anlatılmaya başlanmasıyla birlikte söz konusu sahne, 'statik' olarak çizildiği için giderek silinir. Genelde yazar tarafından bilinçli olarak gerçekleştirilen bu tasvirin bir diğer anlamı şudur:

> "Yazarın yazar olarak yaptığı tabiat tasvirleri de, aynı şekilde eserin dramatik yapısını bozar ve yazarın hikâyedeki varlığını hissettirir. Bu gibi tasvirlerde yazar, hikâyesi ve okuyucusu için fon ve atmosfer hazırlar ve sanatkârlığını sergiler" (Stevick, A.g.e., s. 251).

Unutulmaması gereken, anlatıya renk ve süreklilik kazandıran tasvir uygulaması ise, anlatının genel yapısı içinde yer yer gerçekleştirilen ve olayların akışıyla gündeme getirilen tasvir örnekleridir. Bu tür tasvir örnekleri, aynı zamanda psikolojik derinlik taşır ve okuyucu üzerinde etkili olur. Çünkü bu örnekler "tasvir yapmak için yapılmış tasvir" örnekleri değildir. Genel yapının dışında değil, genel yapıyla bütünleşmiş, anlatının bünyesine sindirilmiş bu uygulamalar, tasvir yönteminde ulaşılan ideal aşamadır. Bu uygulamanın edebiyatımızdaki tipik örnekleri, Y. Kadri'nin *Yaban* romanında verilmektedir. Y. Kadri, romanda yer alan çevreyi, insanları, zamanı tasvir ederken, bir anlamda Flaubert'in şu anlayışından hareket eder gibidir: "Kitabımda" diyor Flaubert, "tek başına, sebepsiz bir tasvir yoktur; hepsi şahıslarıma yarar ve action'a yakından ve uzaktan tesir eder" (Dino, 1954: s. 19). Gerçekten Y. Kadri'nin bu romanında sebepsiz yere yapılmış bir tasvir yoktur. Bakılan çevre ve çizilen

insanlar, bakan kişinin psikolojisine ve genel havaya göre biçimlenir. Milli Mücadele'nin kötümser ortamında, zaten kötümser bir yapıya sahip olan A. Celâl, gözlediği çevreye ve bu çevrenin insanlarına da aynı psikolojiyle bakar ve onları, soluk, silik ve ruhsuz olarak çizer. Öznel bir yaklaşımla yapılan bu tasvirler, olayların akışı içinde bireyselleştirildiği için, etkili levhalar halinde zihinlerde yer eder. Sözgelimi olayların cereyan yeri olan köy ve bu köyde yaşayan insanlar, şu şekilde çizilip anlatılır:

> "Burada ise, yalnız gerçek: Çıplak, çirkin, kaba, yalçın gerçek!.. Boz toprak dalgaları, alabildiğine uzuyor. Yeknesak ovayı ikiye bölen Porsuk çayı şiddetli bir zelzelenin açtığı uzun, bir yılankavî yarık gibidir. Hiç suyu görünmez. Tâ yanına gittiğiniz zamanda bile, o, suyun cana can katan serinliğini ve rengini bulamazsınız. Boz topraklar orada çürümüş ve pıhtılaşmış sanılır. Elinizi bir soksanız, günün hangi saatında ve hangi mevsiminde olursa olsun bir cerahat gibi ılıktır.
>
> Ve tepeler... Ve tepeler, birer urdur. Ve bütün ufkun çerçevelediği âlem, ancak, bu ıstırap manzarası ile canlı görünür.
>
> Boş ve lüzumsuz feza içinde, hiçbir kuşun geçtiğini görmedim.
>
> Allah insanları intibaha davet için, o büyük Tufan cezasını tertip zahmetine katlanmamalı idi. Nuh'un ümmetini, böyle bir toprak üstünde bu çıplak tepelerle çevrilmiş yere bırakmalı idi.
>
> Her akşamüstü, sanıyorum ki, artık dünyanın sonu gelmiştir. Üzerinde yaşadığım bu toprak, ya içindeki gizli dert ile şişip çatlayacak, ya da bir dehşetli gürültü ile yerin dibine doğru çöküp gidecektir" (Yaban, 1972: s. 25).
>
> "Burada, zaman kavramı, mesafe kavramından niçin eser yoktur?
>
> Gün geçtikçe, bu sorunun karşılığını, kendi kendime buluyorum. Çünkü; bende de, buraya geldiğim günden beri, zaman kavramı hayli zayıflamıştır. İlk aylar, günlerin adını unutuyordum. Şimdi, ayları birbirine karıştırıyorum ve yalnız mevsimlerin değiştiğini hissediyorum" (s. 27).
>
> "Şeyh Yusuf.... Sırtında eskiden yeşil olduğu belli bir cübbe var. Üstü başı, saçı sakalı o kadar kirli ki, -yanına yaklaşmaya hacet yok- kapıdan itibaren bir teke gibi kokuyor.
>
> .....
>
> Dişsiz ihtiyar teke.." (s.42).
>
> "Bu balçıktan insanlar, aralarında hiç konuşmadan yürürler. Kiminin sırtında bir demet çalı, kiminin bir çuval vardır. Kimi, bir keçi yavrusunu kucağına almıştır. Kimi, bir mandayı dürtüşleyerek önüne katmıştır. Boz eşek, İsmail'in ardından başını önüne eğmiş, küçücük adımlarla yürür. Kadınların pek çoğunun omuzunda asılı bir torba içinde bir yavru, başı aşağıya sarkmış, uyuklamaktadır. Yürüyebilenler, hep köyde kalmıştır ve süprüntülüklerin içinde paytak paytak, gelenlere doğru yürürler.
>
> Bu manzara, Nuh'tan önceki ilk insan kümelerinin manzarasıdır. Lâkin, bu akşam

gökten, ne ceza, ne mükâfat şeklinde hiçbir belirti görünmeyecek" (s. 62).

Y. Kadri, roman boyunca yukarıdaki örneklere benzer tasvirler çizer. Bu tasvirler, gerçek olup olmadıkları bir yana, roman genelinde canlı ve etkili levhalar oluştururlar. Yaban romanında, anlatılanların anlatı boyutu kazanmasında tasvirin hayli ağırlığı ve etkisi vardır. Diyebiliriz ki, pek az romanımızda tasvir yönteminden bu kadar hesaplı bir şekilde yararlanılmıştır.

b. Tasvir Yöntemi Nasıl Uygulanır?

Bir romanda anlatım sorunu iki figürle çözülür: Biri, doğal olarak 'anlatıcı', diğeri ise, anlatma sorununa destek vermek üzere romancı tarafından seçilen herhangi bir kahraman. Bilinenin aksine romancı, olayları anlatmaz; her şeyi, anlatıcıya yahut herhangi bir kahramanına anlattırır. Unutulmaması gereken bir nokta şudur: Romancı gerçek dünyaya mensuptur ve kesinlikle romanın dışındadır. Böyle bir konuma sahip olan romancının, bir romanın iç dinamiklerini kurması mümkün olamaz. Bu işi, romancı tarafından seçilen ve görevlendirilen figürler yerine getirir. Dolayısiyle bir romanda yer alan tasvirler de, romancı tarafından değil, onun yerine görevlendirilen elemanlar tarafından yapılır. Bu bağlamda, bir romanda, şu veya bu amaçla yapılan tasvirler iki elemanın tasarrufuyla gerçekleşmektedir: Bunlardan biri, yukarıda ifade edildiği gibi, 'anlatıcı; diğeri ise, romanda rol alan herhangi bir kahraman.

Anlatıcının bakış açısından yapılan tasvirler, romancının yeteneğine ve amacına göre ya bir 'dekor' düzeyinde kalır, yahut işlevselleştirilmiş bir levha anlamı taşır. Dekor düzeyinde bırakılan tasvirlerin anlatıya bir şey kazandırdığını söylemek zordur. Sözgelimi Namık Kemâl'in *İntibah* romanının başlangıcında yaptığı tasvir bunun tipik uygulamasıdır. Anlatıcı tarafından belirli bir amacı gerçekleştirmek için yapılan tasvirlerin, metne verdiği destek tartışılmaz. Tarık Buğra'nın, *Küçük Ağa* romanının başında, dönemin genel atmosferini dikkate alarak yaptığı tasvir bu açıdan anlamlı düşmektedir. Yapılan tasvirle hedeflenen şudur: romancı, ilk elde okuyucuda merak uyandırmak ve onu çizilen olağanüstü havanın içine çekmek istemektedir. Buğra, anlatıcının marifetiyle yaptığı bu tasvirden istediği amaca ulaşır ve okuyucu-eser bütünleşmesini daha ilk satırlardan itibaren gerçekleştirir. Çizilen tablo olağanüstüdür ve Akşehir'in ufkunda her zamankinden farklı bir hava esmektedir:

"Akşehir : 1919

> Önce Tekke Deresi'nin üstü karardı, sonra şimşekler çakmaya başladı, ardından da yağmur boşandı. Kasabanın doğuya meyilli sokaklarında sağlı sollu ırmaklar peyda olmuştu. Gökyüzü neyi var neyi yoksa boşaltacak gibi idi. Akşehir 1919'un baharını, büyük çöküntüden sonraki ilkbaharı karşılıyordu: Parasızlık, yokluk ve açlığa karşı belli belirsiz bir ümit baharı bekliyordu. Bu ümidin hatta adını söyleyebilecek bir babayiğit zor çıkardı. Fakat ne de olsa artık üşümeyecekler, hiç değilse soğuktan kurtulacaklardı. Ve soğuk, yaşlılarla çocuklar için açlık kadar yakıcı idi, açlıkla büsbütün katlanılmaz oluyordu. Kasabada da yalnız yaşlılar, kadınlar ve çocuklar kalmıştı.
>
> Dört yıldır dükkânlarla, bağlarla, bahçe ve tarlalarla yalnız onlar uğraşıyor, her şeyin verimi de ona göre düşüyordu.
>
> Aylardan beri her ev kocaman bir göz olmuş, yollara dikilmişti. Her evin beklediği biri vardı, bir yavuklu, bir koca, bir oğul, bir ağa veya dayı...
>
> Kimi hastahaneden, kimi dağıtılan kıt'asından, kimi esaretten gelecekti. Nasıl geleceklerdi? Hangi beden, hangi ruhla geleceklerdi? Bunu düşünen veya düşünmeye cesaret eden pek yoktu, geleceklerini, gelmelerinin muhtemel olduğunu bilmek yetiyordu. Sonra gelmeleri gerekti, şarttı artık. Yoksa pırıl pırıl Akşehir kendi üzerine kapanan bir mezar olur çıkardı. Buna az bir şey kalmıştı.
>
> Yağmur bardaktan boşanırcasına yağıyor, sokakları su götürüyordu. Çay çoktan taşmış, kıyıdaki evlerin eşiklerini yalamaya başlamıştı" (1989: s. 7-8).

Romancının anlatıcıyı devreye sokarak gerçekleştirdiği bu tasvir örneği, çokça uygulanan, kabul gören bir uygulamadır. Ancak bunun yanında bir de kahramanın bakış açısından yapılan tasvir vardır, ki bu tasvir, modern romanın önemli bir yanını oluşturur. İlk defa gerçekçiler (realistler) tarafından uygulanan bu tasvir anlayışında rol oynayan figür, anlatıcı değil, romanda yer alan herhangi bir kahramandır. Gerçekçiler, bir olayı, bir çevreyi, zamanı veya bir kişiyi anlatmak istediklerinde, bu unsurlara tanıklık eden kişinin bakış açısını kullanmak, dolayısiyle onun gözüyle çevreye bakmak istemişlerdir. Çünkü anlatılmak veya çizilmek istenen şeye en yakın olan odur. Bir de, tıpkı hayatta olduğu gibi, kişiler farklı bir psikolojiye, farklı bir kültür düzeyine, farklı bir mizaca sahiptirler. Bu farlılıklar, ister istemez, bakılan şeyi de farklı görmemizi, algılamamamızı, anlatmamızı gerektirecektir. Kültürlü bir insanın, herhangi çevreyi tanım ve tasvir edişiyle, cahil bir insanın tasvir edişi farklı olacaktır kuşkusuz. Bir doktorun, bir öğretmenin, bir hırsızın; bir kadının, bir çocuğun.... çevreye bakışı aynı olmayacaktır. Sonra mizaç ve psikoloji farklılığı var. Bir gün önce iyimser olan bir kişinin çevreye bakışı da iyimser olacaktır; ancak bir acıyı veya bir felaketi yaşayan aynı kişinin, aynı çevreye bakışı tabii ki farklılık arz edecektir.

Söz konusu farklılıkları tipikleştirmek için Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* romanı ideal bir örnektir. Peyami Safa bu romanında yer alan tasvirlerin çoğunu, romanın baş kişisi Neriman'ın bakış açısından gerçekleştirir. Tasvirler, olayların seyrine uygun olarak ve gerektiği yerde yapılır. Yine yapılan tasvirler, Neriman'ın mizaç prizmasından geçerek okuyucuya ulaşır. Neriman'ın değişen psikolojisi, tasvirlerin mahiyetini de değiştirir. Sözgelimi romanın başlarında, "flört" hayatı yaşadığı Macid'i sempatik ve "alafranga" bulurken, "sözlüsü" Şinasi'yi itici ve "alaturka" bulur. Bunda rol oynayan etken, Neriman'ın "modern" hayata olan tutkusudur. Ancak, kendisi gibi "modern" yaşamak isteyen ve sonunda her şeyini kaybeden bir Rus kızının hikâyesini dinledikten sonra, söz konusu tutkusundan uzaklaşan Neriman, bu psikolojinin etkisiyle Macit ile Şinasi'ye farklı gözle bakar: Bu kere iyi olan Şinasi, kötü olan ise Macit'tir. Aynı hâl, Neriman'ın Fatih ve Beyoğlu semtlerine bakışında da gözlenir. Alafranga bir yaşamanın özlemini taşıyan Neriman, bu özlemin baskısıyla Fatih semtini fevkalâde itici bulur ve bu semt, onun bakış açısından şöyle tasvir edilir:

> "Karanlık bu mahallere erken basar.
>
> Neriman, akşamın bu saatlerinde, evde bulunmağa artık tahammül etmez olmuştu. Evvelce dikkat bile etmediği küçük şeylere bugün ehemmiyet veriyordu.
>
> Mindere uzandı. Odaya geceyi erken getiren bu kafeslerin deliklerinde, karanlıkların git gide lâpalaşmasına bakıyordu: Dört köşe delikler çizgilerinin sertliklerini kaybettiler ve değirmileştiler. Beyaz tül perdeler karardı.
>
> Helvacıların geçtiği saat. Her şey susar ve yalnız onların sesleri duyulur. Sakız gibi incele incele uzanan ve ta uzaklara, sokak diplerine bulaşan ezik, yapışkan sesler. Günün ışığile beraber çekilirler, giderler.
>
> O vakit her şey kararır, söner, her canlı şey siner.
>
> .....
>
> Arka sokaklarda helvacıların sesleri hâlâ uzanıp gidiyordu; menhus, meş'um sesler. Hastalığa, ölüme ve bunlardan daha korkunç, yüzleri karanlıkta kalan ve hüviyetleri meçhul birtakım felâketlere ait korkular uyandırıyorlardı. Neriman bu seslerde annesinin ölümünü, babasının ihtiyarlığını, muhitinin sefaletini hatırlatan, bütün hayatında gördüğü ve duyduğu matemlerin hepsini, istikbâlin sakladığı elemlerin hepsini sezdiren derin, gayet derin ve ruhun en muhkem, en mücehhez taraflarına bile bir anda giren keskin, bayıltıcı bir keder duyuyordu..." (1931: s. 42-3).

Gerçekte Fatih semti böyle midir? Bilemeyiz. Ancak Neriman'ın, Fatih çevresine dönük bu düşünceleri, onun içinde bulunduğu psikolojiyle yakından ilgilidir. Neriman'ın "alafranga" yaşama isteğine cevap vermeyen ve vermeyecek olan bir çevredir burası. Çevreye, bu isteğin getirdiği baskıyla bakar ve bakışı

olumsuzdur. Ancak, geçirdiği değişim sonucunda, bir "alafranga" hayatın 'sahte' olduğuna kanaat getiren Neriman'ın, aynı çevreye (Fatih'e) bakışı da değişir (s. 127) ve burası, asıl ve kalıcı değerlerin coğrafyası olarak gösterilir.

Neriman'ın çevreye bakışında bir çelişki yok. Peyami Safa, roman sanatının gereğini yerine getirmiş ve çevreye bakan kişinin bakış açısını ön plâna çıkarmıştır. Tasvirdeki değişimi tayin eden psikolojik değişimdir. Bir çevre şu veya bu görünüme sahip olabilir. Bu önemli değil. Önemli olan, o çevrenin insanlar tarafından algılanış biçimidir: farklılık burada doğmaktadır ve bu farklılıkta; mizaç ve kültür sorunu önemli rol oynamaktadır. Dün görüleni 'olduğu gibi' aktarmak önemliydi; bugün ise, bu anlayış eskidir. Görüneni göstermek yerine, sezdirmek daha geçerli bir anlayıştır. Romanı hayata yaklaştıran önemli bir kuraldır bu. Son tahlilde şunu söyleyebiliriz ki, gerçekçilerin getirdiği anlayış ve uygulamalar sonucunda, tasvir konusu yeni bir boyut kazanmış ve tasvir yönteminde yeni adımlar atılmıştır. Ama asıl atılımı gerçekleştirenler, modern romancılar olacaktır. Onların yorumuyla tasvir, gösterme (somutlaştırma) anlayışının ötesine çekilecek ve tasvirin yapıldığı sayfalarda göstermeden çok sezdirme ağırlık kazancaktır. Kısacası, bu uygulama sonucunda tasvirin metin üzerindeki 'müdaheleci' etkisi büyük ölçüde kırılacak, metin daha yalın bir yapıya kavuşacaktır. Kanaatimizce, makul ve doğru olan budur ve bugün bu anlayış roman sanatına egemendir:

> "Bazı romanlarda kişiler, yaşarken, konuşurken, düşünürken, kendi çevrelerini de kısa çizgilerle kendileri anlatırlar, tasvir ettiklerinden, tasvir edişlerinden, içlerini daha iyi aydınlatmış olurlar. (...) Bu halde çevrenin, o çevrede yaşayan kişilerin gözleriyle görülmesi, böylece tasvir edilmesi tabiidir. Çünkü dış çevre insana, ne ise o sıfatla değil de, o insan tarafından kavranıldığı oranda etkide bulunur. Gerçek bir romancı, kahramanlarından birini, görmediği bir yere götürdüğü zaman, kendisi o yeri kendi gözleriyle görerek tasvir etmez, o yer o kahramanın bilgi ve görgü düzeyine, duyuş derecesine göre yavaş yavaş okuyucuya gösterilir" (Yetkin,1972,: s. 136).

(Ben) anlatıcının yer aldığı romanlarda, doğal olarak tasvir, yine bu figür tarafından yapılacaktır. Bu durumda romancı dikkatli olmak zorundadır. Çünkü yapılan ve yapılacak olan tasvirler, söz konusu figürün; mizacına, kültür düzeyine, hatta yaşına denk düşmeli, iğreti durmamalıdır. Yapılan tasvir, kişinin görme ve algılama gücünün üstünde duruyorsa, çizilen tablo inandırıcı olmaz. Bu uygulamanın tipik örneğini, Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* adlı romanında görürüz. Roman, on beş yaşında bir çocuğun bakış açısından sunulur ve anlatılan hikâye yine çocukla ilgilidir. Çocuğun, roman kurgusunu kaldıracak

bir donanıma ve yeteneğe sahip olup olmadığını burada tartışacak değiliz. Ancak yapılan tasvirlerin kalitesi, bu tasvirlerin çocuk tarafından yapılıp yapılmadığı kuşkusunu -ister istemez- uyandırmaktadır. Sözgelimi, çocuğun, kendi hastalığıyla özdeşleştirirek yaptığı şu tasvir, on beş yaşındaki bir kişinin düzeyinin çok çok üstündedir:

> "Kenar mahalleler. Birbirine ufunetli adaleler gibi geçmiş, yaslanmış tahta evler. Her yağmurda, her küçük fırtınada sancılanan ve biraz daha eğrilip büğrülen bu evlerin önünden her geçişimde, çoğunun ayrı ayrı mâcerâlarını takip ederim. Kiminin kaplamaları biraz daha kararmıştır, kiminin şahnişini biraz daha yamrulmuştur, kimi biraz daha öne doğru eğilmiş, kimi biraz daha çömelmiştir; ve hepsi hastadır, onları seviyorum. Çünkü onlarda kendimi buluyorum; ve hepsi iki üç senede bir ameliyat olmadıkça yaşayamazlar, onları çok seviyorum; ve hepsi, rüzgârlarda sancılandıkça ne kadar inilderler ve içlerinde ne aziz şeyler saklarlar, onları çok.. çok seviyorum" (1963: s. 17).

Keza aynı durum, yapılan diğer tasvir örneklerinde de dikkati çeker ve bu tasvirlerin kalitesi, derinliği, çocuğun kültür ve tecrübe düzeyini aşar. Ancak roman bir bütündür ve bir romanda önemli olan bütünsel güzellik ve sağlamlıktır. P. Safa, aslında kusur gibi görülen bu durumu, yine roman sanatının kendi iç dinamikleriyle büyük ölçüde telafi etmeyi başarır ("Anlatıcı" konusunda bu yönde birtakım ipuçları vardır; bakılır ve dikkate alınırsa yararlı olacaktır).

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*romanında da anlatım sorunu (Ben) anlatıcı ile çözümlenmektedir. Bu romanda rol alan anlatıcı (Osman) birey olarak donanımlı bir kişiliğe sahiptir. Kültürlüdür; üniversiteye devam etmektedir, bundan da önemlisi iyi bir okuyucudur, meraklıdır, kuşkucudur. Böyle bir yapıya sahip olan anlatıcının yaptığı tasvir de kendi kimliğine ve kişiliğine uygun düşmektedir. Bu nedenle yapılan tasvirlerin işlevsel bir hava taşıması yadırganmaz. Yadırganmaz; çünkü bu tür tasvirleri yapmak, söz konusu niteliklere sahip olan biri için doğaldır. Romanda yer alan tasvirlerin -belki de- en tipik olanı, Osman'daki kaçış psikolojisinin yoğunlaşmaya başladığı süreçte gerçekleştirilir:

> "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, asfaltta yansıyan neon harflerin ve manav ve kasapların lâmbalarından kaçmak istiyordum" (s. 13-4).

Bugün fazla rağbet edilmese de tasvir yöntemi, anlatı sanatı için öteden beri önemli olmuş ve zaman içinde yaygın bir şekilde kullanılmıştır. Tasviri azaltmak, kısmak yahut gizlemek mümkün olabilir; ancak kaldırmak, iptal etmek mümkün olamaz. Roman, bir öykünme ve somutlaştırma sanatıdır. Böyle olduğu müddetçe de roman, tasvirden yararlanmak zorundadır. Çünkü tasvir, en geniş anlamıyla çevreyi, zamanı, insanı ve olayları okuyucunun zihnine taşıyan bir araçtır. Dünden bugüne işlevini sürdürmüştür; roman sanatı varoldukça da sürdürecektir. Değişen, tasvirin uygulanış biçimi olacaktır: Dün, blok halinde yapılıyordu; bugün, olayların seyrine uygun olarak -ve gerektiğinde- yapılıyor. "Tasvir için tasvir yapmak" bugünün romancısının amacı değildir; olamaz da. Çünkü bugünün romanına egemen olan harekettir, aksiyondur, gerilimdir; tasvirin de buna ayak uydurması, uygun olması gerekir. Sonra "tasvir için tasvir yapmak" anlayışı, yazarı ön plâna çıkaran ve romanın "dramatik yapı"sını bozan bir anlayıştır (Mendilov, Bkz. Stevick, A.g.e., s.251). Bir romancının bu anlayıştan uzak durması, tasvir yönteminden, gerektiği yerde ve gerektiği kadar yararlanması beklenir.

III
Mektup Tekniği

Mektup, hem bir anlatım biçimidir, hem de bir türün adıdır. İlk önceleri bir haberleşme aracı olan mektup, daha sonraları yaygın bir yazışma aracı olarak büyük kabul görmüş; özel ve genel konuların dile getirilmesinde önemli rol oynamıştır. Mektup, kimi zaman 'diplomatik' mesajları taşıyarak toplumlar arası ilişkilerin yeni bir boyut kazanmasında etkili olmuş; kimi zaman bireysel duyguların sıcaklığını taşımış; kimi zaman felsefî, psikolojik ve lirik derinliğiyle sanatın gelişmesine destek vermiştir. Kısacası mektup, insanlık tarihinin şekillenmesinde -yerine göre- bir belge değeri taşımış; tarihin, kültürün ve edebiyatın oluşumunda rol oynamıştır. Konumuz ve kastımız, mektup türünü genel anlamda tanıtmak değildir kuşkusuz. Asıl amacımız, mektubun edebiyat alanındaki önemine değinmek, ama daha çok, mektubun bir anlatım biçimi, bir teknik olarak nasıl kullanıldığına bakmaktır.

Mektubun bireysel düşünce ve duyguların ifade edilişinde yaygın bir tür olarak kullanılması, 17. yüzyıla tesadüf eder. Bu durum, bireyselleşmenin tarihiyle paralellik arz eder. Mektup, özü gereği mahremdir; kişiye özgü duygu ve düşünceleri yansıtır. O, yerine göre samimi itirafların, hatta 'kişiye özel' kalmış, muhataba ulaşmamış itirafların tutanağıdır. Bu yönüyle mektup, diğer türlerden ayrılır; şiir gibi 'özel' ve 'özgün' bir nitelik taşır. Bütün bunlar, mektubu değerli ve önemli kılan taraflardır. Özellikle romancılar bu noktalara dikkat etmişler ve mektubu, 18. yüzyıldan itibaren yaygın bir anlatım (ifade) aracı olarak kullanmışlardır.

Mektubun romanda kullanılması, sıradan bir hadise değildir kuşkusuz. Mektubun devreye sokulmasıyla birlikte, romanın, 'mâcerâ' ağırlıklı dokusu değişir, 'anonim' karakterli kahramandan çok, 'beşerî' yönü ağır basan bireylere itibar edilir. Bu bağlamda yeni bir roman türü doğar. Mektuplu roman

(epistolary novel) diye adlandırılan bu roman türü, 18. yüzyıldan itibaren bir hayli ilgi görür; özellikle kadınlar ve gençler bu türü hararetle tutarlar. Çok geçmez, türün klâsik diye nitelenen örnekleri kaleme alınır. Bu bağlamda S.Richardson'un *Pamela*, Rousseau'nun *La Nouvelle Heloise*, Goethe'nin *Genç Werther'in Acıları* adlı eserleri, türün ilk dikkat çeken örnekleridir.

Mektup tekniğiyle (epistolary technique) kaleme alınan bu romanlar -en azından İngiliz toplumunda- daha çok eğitim düzeyi yüksek kesimler arasında rağbet görür. Zira bu kesim, en yaygın haberleşme aracı olarak mektubu kullanıyordu. Hal böyle olunca, romanın, söz konusu haberleşme aracından derin bir şekilde etkilenmesi şaşırtıcı olmasa gerek (Hawthorn: 1986, s. 14). Bu tekniğin devreye sokulmasıyla birlikte, roman türünün gizemli bir damarı olarak hemen her romanda varlığını hissettiren "romanesk" doku, daha anlamlı bir boyut kazanır ve okuyucunun ilgisi roman üzerinde daha fazla yoğunlaşır. Açıkçası mektup tekniğiyle kaleme alınan mektuplu roman türünün, henüz gelişme evresinde bulunan roman okuyucusunun nüfusunun artışında önemli rol oynadığını kabul etmek gerekir.

Mektup tekniğinin roman bünyesindeki anlam ve işlevine gelince... bunu şöyle açıklayabiliriz:

> "Mektuplu roman, bir veya daha fazla karakter tarafından yazılmış mektuplarla biçimlenmiş bir romandır. Bu tarz, yazara, romanın aksiyonuna bizzat müdahele etmeksizin, karakterlerin duygu ve tepkilerini sunma fırsatı vermektedir. Dahası, mektuplar, olayın (aksiyonun) can alıcı yerinde yazıldıklarından olaya canlılık katmaktadır" (Holman, 1972: s. 199).

Mektup tekniğinin bir diğer meziyeti de, birden fazla karakterin devreye sokulmasıyla birlikte farklı bakış açılarına başvurma imkânı sağlamasıdır. Bu imkândan, doğrusunu söylemek gerekirse, modern romancılar ustalıkla yararlanacaklardır. Modern romanda yaygın bir şekilde kullanılan çoğul bakış açısı tekniğinin ortaya çıkmasında mektup tekniğinin payı, gözardı edilemeyecek düzeydedir. Bu açıdan baktığımızda, gerçekçilerin, mektuplu roman ile modern arasında aracı rolü oynadıklarını görürüz. Onlar, ihtiyatla yaklaşsalar bile, mektup tekniğinden bir noktaya kadar yararlanmışlardır:

> "Gerçekçiler tam güvenilir olmayan bir anlatımcı yaratarak birden fazla görüş açısını aynı anda yansıtmanın sağladığı olanakları tek bir anlatımcı değil birkaç anlatımcıya birden yer vererek daha da çoğaltan günce ve mektup türlerini de denemişlerdir. (...) Günce ve mektup gerçekliğin çok yönlü niteliğini vurguladığı için gerçekçilerin

ilkelerine uygundur. Ancak, bu yöntemlerin gerçekçiliğe aykırı düşen bazı yönleri de vardır. Bunlardan en önemlisi, kişi ve olayları gösterme yolu ile değil anlatma yolu ile vermeleridir" (N. Aytür, 1974: s. 50).

Gerçekçiler söz konusu görüşlerinde haklıydılar. Çünkü mektup yöntemi, özü gereği "anlatma" ağırlıklı bir yöntemdir. Anlatımı tekilleştirmektedir. Oysa - daha önce değindiğimiz üzere- gerçekçiler, anlatıyı "anlatma" yönteminin sultasından kurtarmaya, bunun yerine, "gösterme" yöntemini egemen kılmaya çalışmışlardır. Bu açıdan bakıldığında mektup yönteminin güçsüzlüğü açıkça görülür. Ancak bu zaafa rağmen mektup tekniği, roman için bir imkân kapısı olmuştur. Özellikle bireyin iç dünyasını aydınlatmada, bu tekniğin katkısı tartışılmaz düzeydedir. Konuyla ilgili olarak aşağıya aktaracağımız görüş, biraz abartılı da olsa, dikkate değer:

"Bu metod, yazara, başka bir anlatım tekniğinin sağlayamayacağı üstünlükler kazandırmıştır. Olayların en küçük ayrıntıları, roman kişilerinin duyguları ve konuşmaları, bu plân içinde, o anda yaşayan duygunun bütün ruhu ve sıcaklığıyla ve yeni olmuş, bitmiş olayların bellekte kalan en ayırıcı özellikleriyle birlikte ifade edilmektedir" (Stevick, A.g.e., s. 249).

Mektup tekniği, roman türünde genellikle iki şekilde kullanılmıştır: Biri, romanın müstakil ve peşpeşe gelen mektuplarla şekillenmesidir. Diğeri ise, tekniğin roman genelinde ve gerektiğinde kullanılmasıdır. Birinci uygulamaya, H. Edip'in *Handan* (1912), Reşat Nuri'nin *Bir Kadın Düşmanı* (1927) romanlarını gösterebiliriz. Dilimize 90'lı yılların yarısından itibaren çevrilen ve büyük rağbet gören Susanna Tamaro'nun *Yüreğinin Götürdüğü Yere Git* (1995-1997 arasında 21 baskı) romanı da aynı şekilde kaleme alınmıştır.

İkinci tip uygulamaya örnek olarak Ayla Kutlu'nun romanlarını gösterebiliriz. Kutlu, romanlarının çoğunda mektup tekniğini denemekte, bireylerin iç dünyalarında yoğunlaşan duyguları, düşünceleri, itiraf ve temennileri bu tekniğin aracılığıyla dışa yansıtmaktadır. Diyebiliriz ki, mektup, Kutlu'nun romanlarının vazgeçilmez öğesidir. Doğrusunu söylemek gerekirse, Kutlu, bu türün okuyucu üzerindeki etkisini iyi hesaplamakta ve mektup tekniğinden ustalıkla yararlanmaktadır. Bu konuda onun *Emir Beyin'in Kızları* (1998) romanına eklenen ve Emir Bey tarafından yazılan mektubu misal olarak gösterebiliriz.

Mektup tekniğini roman genelinde yer yer kullanan roman örneklerimizin sayısı hayli fazladır. Uygulamanın edebiyatımızdaki ilk örnekleri arasında ise, A.

Midhat'ın *Felsefe- i Zenan* (1870) ile Mizancı Murad'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* (1890) romanlarını sayabiliriz (Tekniğin edebiyatımızdaki yeri için bkz. E. Kefeli'nin basılmamış Doçentlik çalışması: 1999).

Mektup tekniği, sunduğu kısıtlı imkânlara rağmen, roman sanatına yeni anlatım imkânları getiren, özellikle bireyi tanımak açısından yararlı olan ve yararlanılan bir tekniktir.

IV
Özetleme Tekniği

Roman, hayatı kucaklamak iddiasında olan kapsamlı bir edebiyat dalıdır. Ancak kapsamı ne olursa olsun roman, kendi yapısı ve mantığı içinde 'eklektik' ve 'teksifî' (seçici ve yoğunlaştırıcı) bir özelliğe sahiptir. Romancı, türün kendisine sağladığı imkânlara rağmen, her şeyi anlatamaz; her gördüğünü, sezdiğini, duyduğunu yansıtamaz. O, önünde sonunda seçici bir anlayışın adamı olmak, dolayısıyla romanın yapısında yer alan elemanları 'karakteristik' yönleriyle anlatmak, tanıtmak zorundadır. Hayatın ayrı, romanın ayrı bir mantığı vardır. Roman, kendi mantığını kurarken, tabii ki hayattan yararlanacaktır. Ancak bu yararlanma 'öykünme'nin ötesine geçmemektedir. Roman, adeta bir model olarak görüp öykündüğü hayatı, kendi mantığı içinde yeniden kurar, kurgular. Roman dünyasında kurulan hayatın zaman örgüsü, mekân yapısı, tipolojisi, hatta dili farklıdır ve romanı, roman yapan da bu farklılıktır. Bu fark, romanı hayatın tamamen dışına itmez. Aksine öteden beri roman ile hayat arasında benzerlik, yakınlık kurulmuş; romanın hayatı ifade etme konusunda iddialı bir tür olduğu ileri sürülmüştür. Aradaki benzerlikler romanı "küçük bir dünya" (Wellek) yaparsa da, unutmayalım ki, ayrı bir dünyadır bu ve aradaki benzerlikler 'görece' (izafî) dir. Çünkü roman, kendine özgü kozmik ve kronolojik düzeniyle hayattan büyük ölçüde ayrılan kurmaca (fiktif) bir dünyadır. Romancı bu dünyayı, gerçek hayat karşısında takındığı seçici ve bileşimci (terkipçi) anlayışla kurar. Anlatım teknikleri, bu anlamda, romancının işini kolaylaştıran mekanizmalardır. Bu bağlamda, "özetleme tekniği" de - özellikle romanın gelişme evrelerinde- romancının sık sık başvurduğu yöntemlerden biridir.

Özetleme tekniği, adı üzerinde, verilecek bilgi ile yapılacak tanıtmanın 'özet' halinde sunulmasıdır. Klâsik anlatım tarzında romancı, bir olayı veya bir

kişiyi tanıtmak için, o olay ve kişi hakkında geniş açıklamalar yapmak zorundaydı. O, bu görevi yerine getirirken, bazı noktaları, kısaca açıklayarak, bazılarını açıklamadan -fakat hissettirerek- geçer, bazen de özetleyerek aktarır. Özetleme tekniği, gereksiz ayrıntıyı silen, dolayısıyla esere derli toplu bir görünüm kazandıran bir yoldur. Bu yöntemle olaylar ve kişiler, bariz yön ve çizgileriyle tanıtılır, anlatılır. Sonuçta sayfalar boyu sürecek -belki de okuyucuya sıkıcı gelecek- tanıtma meselesi, birkaç satır veya parağrafla çözümlenmiş olmaktadır. Nitekim aşağıya alacağımız parçada böyle bir uygulama dikkati çekmektedir. Burada zikredilen bir haftalık süreç, birkaç satırla özetlenerek verilmekte, dolayısıyla roman gereksiz bilgilerden temizlenmektedir:

> "O akşam Sabiha Hanım'ın misafirleri olduğu için, Rabia bir şey söylemedi. Ertesi akşam cesaret edemedi. Emine'nin pek az sokağa çıkması, belki komşuların eve pek seyrek gelmesi, Tevfik geldiğinden ona haber vermedi. Konak Rabia'nın öğleden sonra gelmemesine dikkat etmedi. Bir hafta bu durum sürdü gitti" (H. Edip, Sinekli Bakkal, 1984, s. 62).

Özetleme tekniğiyle sadece gündemde yer alan olay veya olaylar özetlenmez; aynı zamanda karakterler tanımlanırken ve onlar hakkında bilgiler verilirken de bu teknikten yararlanılır. Sözgelimi Y. Kadri *Bir Sürgün* romanının baş kişisi konumunda bulunan Doktor Hikmet'i tanıtırken, bu teknikten yararlanır ve onu, hayatın geniş bir zaman dilimine yayılan bilgileri bir araya getirerek tanıtır:

> ".. Doktor Hikmet 27 yaşına rağmen hayatın hemen her sahasında acemi kalmış bir adamdır. O, İstanbul'un kibar ve devlet düşkünü bir ailesi içinde çocuklarına lüzumundan fazla şefkatli bir ana baba elinde, bin türlü naz ve nevazişle büyüdü. Mekteple ev arasında daima bir lalanın refakatinde gidip gelmeğe alıştı. Akranlariyle münasebetlerinde her zaman sıkı bir ahlâk ve seviye kontrolüne tâbi tutuldu. Ailenin muhite karşı koyduğu bu karantinayı, zaten, muhit de -başka sebepler dolayısiyle- aileye karşı koymuş bulunuyordu. Doktor Hikmet'in babası Ruşeni Bey Sultan Murad mensuplarındandı. Bu yüzden aşağı yukarı 28, 29 yıldan beri bir nevi göz hapsi içinde yaşıyordu. Evinden hemen hiç dışarı çıkmıyordu. Yakın hısımları haricinde hemen hiç kimse ile görüşmüyordu. Ve zaten görüşmek istese de kim onunla düşüp kalkabilir, kim kapısını sık sık çalmak cesaretini gösterirdi? Bu itibar ile Doktor Hikmet'in çocukluğu ve ilk gençlik yılları da aynı uzlet ve tecerrüd içinde geçti ve tam mektepten çıkıp hayata atılmağa hazırlandığı sırada başına bu sürgün felâketi geldi" (1980: s. 23).

Yine Tarık Buğra, *Küçük Ağa* romanında zaman konusunda tasarrufa giderken bu teknikten yararlanır:

> "Erzurum Kongresi, Sivas Kongresi, Kavvayı Milliye'nin Ferid Paşa kabinesini düşürmek için yaptığı uzun mücadele ve nihayet başarı; Damat Paşa'nın istifası, bunun arkasından da yeni sadrazam Ali Paşa ile bitip tükenmeyen pazarlıklar..." (1989: s. 296).

Özetleme tekniği, bir başka tanımla: "bir zaman süresi içinde çeşitli yerlerde olan bir seri olayı genel çizgileriyle okuyucuya ileten bir tekniktir ve hikâye anlatmanın tabii şeklidir" (Stevick, A.g.e., s. 113). Bu teknik, 19. yüzyılda -o günkü okuyucunun arzusuna cevap vermesi itibariyle- hayli rağbet görmüştür. Henüz olgunlaşma sürecini yaşayan okuyucuya bir şeyler hatırlatmak gerekliydi ve romancılar, biraz tembel ve yerine göre biraz unutkan okuyucuyu uyarmak, geride kalan olayları ona hatırlatmak için, bu tekniğe sık sık başvuruyordu. Modern romanda bu tekniğin yeri sınırlıdır. Modern romancılar, anlatıcının ön plâna çıkmasına, dolayısıyla metin ile okuyucu arasında yapay bir ortamın doğmasına neden olduğu, en nihayet eserin gerçekçi niteliğine gölge düşürdüğü için, bu teknikten ihtiyatla ve asgari düzeyde yararlanmaya özen göstermişlerdir. Bugün "bilinç akımı", "iç monolog", "iç çözümleme" vs. gibi teknikler, özetlemenin gördüğü vazifeyi de yerine getirmekte, hem bu vesileyle eser daha gerçekçi bir nitelik kazanmaktadır.

V
Geriye Dönüş Tekniği

Roman, zaman bakımından geçmiş, hâl ve geleceğe açık bir türdür. Roman sanatında geçerli olan zaman 'şimdi'dir: Her şey bu 'şimdi'nin içinde kurgulanır. Ancak romanı roman yapan, bu değildir. Romancı, gerçek olan şimdi'den geçmişe ve -hatta- geleceğe uzanır; dolayısıyla anlatıma bir 'sahihlik' kazandırır. Özellikle 'geçmiş' roman için önemli bir zaman dilimidir. 'Şimdi', bir anlamda geçmişe adanmış yaşantılar manzumesidir ve 'şimdi' görecedir. Bir olayı sıcağı sıcağına yazsak bile, geçmişi anlatmış, yazmış oluruz. Roman, temel karakteri itibariyle "fiziki zaman"a değil, "toplumsal zaman"a (Elias: 2000, s. 21) yaslanır. Dolayısıyla romanı besleyen zaman dilimi 'geçmiş'tir: Yakın ve uzak geçmiştir. Romancı bu çizgide derlediği bilgi, görgü ve düşüncelerle romanını hazırlar. Konu, teknik boyutlu görünse de, işin esasında insan gerçeği vardır ve insanın bilinci, insanın algılama ve anlatma yeteneği hareket noktasıdır.

Şöyle ki:

İnsan, nasıl içinde yaşadığı vaktin çocuğu ise, ve yine nasıl bilincinin aracılığıyla geçmişe ve geleceğe uzanıyorsa, roman da öyle olmalıdır. 'Şimdi' romancı için teknik bir sorundur. O, hiçbir zaman 'şimdi'yi anlatma yeteneğine sahip değildir; zaman durmadığı müddetçe de bu böyle olacaktır. Romanda kurgu veya kompozisyonun kotarıldığı zaman dilimi, şimdi'dir. Bunun dışındakiler, daha doğrusu romanı 'beşerî' ve 'toplumsal' kılan değerler, 'geçmiş'ten ödünç olarak alınır ve yazılan her şey, bu ödüncün karşılığı olarak iade edilir. Romanda yer alan her şeyin; insanın, çevrenin, zamanın, eşyâ ve düşüncenin... bir mazisi vardır. Romancı, bu elemanlara ruh ve can vermek için fırsat buldukça geçmişe döner. O, bu işlemi gerçekleştirirken de geriye dönüş tekniğinden yararlanır. Romanın genel mahiyeti dikkate alındığında bu tekniğin,

kurgu ve anlatım planında ne derecede önemli olduğu kolayca anlaşılır. Amaç ve işlevine bakarak geriye dönüş tekniğinin üç şekilde uygulandığını görürüz:

a) dar anlamda geriye dönüş,
b) yapıcı geriye dönüş,
c) çözücü geriye dönüş (Aytaç, 1975: s. 235).

Romanda bir kahramanın veya bir olayın geçmişi hemen romanın başında anlatılmaz. Aradan bir süre geçtikten, okuyucunun merak duygusu kamçılandıktan sonra, bahse konu olan kahraman veya olayla ilgili bilgiler -geçmişe dönülerek- verilir. Reşat Nuri'nin *Yaprak Dökümü* romanının baş kişisi olan Ali Rıza Bey'in tanıtımı, konumuz açısından tipik bir örnektir. Roman birkaç sayfa ilerledikten ve Ali Rıza Bey'le ilgili kırık dökük bilgiler verildikten sonra sıra asıl tanıtıma gelir ve bu da, geriye dönüş tekniğiyle gerçekleştirilir:

> "Ali Rıza Bey, Babıâli yetiştirmelerinden bir mülkiye memuru idi. Otuz yaşına kadar Dahiliye kalemlerinden birinde çalışmıştı.
>
> Belki ölünceye kadar da orada kalacaktı. Fakat kız kardeşiyle annesinin iki ay ara ile ölmesi onu birdenbire İstanbul'dan soğutmuştu. Suriye'de bir kaza kaymakamlığı alarak gurbete çıkmasına sebep olmuştu.
>
> .....
>
> Ali Rıza Bey, o zamandan sonra bir daha İstanbul'a dönmemiş, yirmi beş sene muhtelif memuriyetlerle Anadolu'da dolaşmıştı.
>
> Çok malûmatlı, çalışkan bir adamdı. Fakat ne malûmatı, ne de çalışkanlığı işe yarar cinsten değildi.
>
> Arabî ve Farisî'den başka İngilizce ve Fransızca'yı da bilirdi. Gençliğinde edebiyatla uğraşmış, mecmualarda takma isimle oldukça düzgün gazeller neşretmişti. Sonra felsefe ve tarihe de merak etmişti. Sade boş zamanlarını değil, biraz da iş zamanlarını kitap okumakla geçirirdi. Bu, onun uzun memurluk hayatında, devlet hazinesinden çaldığı yegâne şeydi.
>
> Titiz denecek kadar temiz, gülünç denecek kadar nazik ve mahçup bir adamdı.
>
> .....
>
> Evlendiği zaman kırkına yaklaşıyordu. Bir aile kurmak onun gözünde yeni bir devlet kurmak kadar ehemmiyetli bir işti. Bunun için belki de hiç evlenmeyecekti; fakat yakın bir arkadaşı bir gece, akrabasından bir kızı teklif etmiş. Ali Rıza Bey de "Hayır" demeğe utandığı için "Pekâlâ" diye cevap vermişti" (1989: s. 10-11).

"Dar anlamda geriye dönüş", olayları veya kişileri tanıtmak için yakın zamana; bir saat, bir gün, iki gün veya birkaç gün öncesine dönüştür. "Dar anlamda geriye dönüş", kısmen açıklayıcı, ama daha çok destekleyici bir özellik

taşır. Halihazırda yaşanmakta olan bir durumu veya bir düşünceyi desteklemek, dolayısıyla güncel olanla yakın geçmişte kalanı lehimlemek için, bu tip geriye dönüşe başvurulur. Bazen, bu uygulama kapsamında canlandırılan bilgiler okuyucunun da bilgisi dahilinde olabilir. Olanlar bir kere daha hatırlatılır; yaşanan tekrarlanır. Doğal olarak özetlenerek. Bu uygulamaya örnek olarak Tarık Buğra'nın *Yağmur Beklerken* romanından aktaracağımız şu bölümü gösterebiliriz. Bahse konu olan mesele, bir sayfa sonra şöyle gündeme getirilir:

> "Oysa, Rıza efendi, Rahmi'nin duadan sonra Kenan beyle birlikte gidip "saatlarca başbaşa" konuştuğunu -o gün- bilmeyen birkaç kişiden biri idi: Dua biter bitmez, banka yönetim kurulunun başkanı ile, Torlaklar'ın büyük dâmadı ile konuşmak için, Enginli'deki un fabrikasına gitmiş, geceyi de orada geçirdikten sonra, cumartesi günü, yatsıya doğru eve dönmüştü" (1987: s. 104).

Söz konusu "Dua" meselesi, bir gün öncesinde, Cuma günü yapılmış ve Rahmi duadan sonra Kenan Bey'le buluşmaya gitmiştir. Tarık Buğra, bu romanında "Dar anlamda geriye dönüş" tekniği yer yer uygulayarak, düşünce ve duygu plânında yoğunlaşmayı gerçekleştirmek ister. Yine aynı romandan aktaracağımız şu örnekte, müfettişlerin ayrılışından sonra kasabaya hakim olan genel hava yansıtılmak istenir:

> "Aslında, dün geceden ve, özellikle, sabahki müfettişi uğurlama töreninden beri Rahmi'nin istediği de bu idi. Olmamıştı ama: Kasaba kaynıyordu. Partinin odaları karınca yuvası gibiydi; üç kişi çıkıyor, beş kişi geliyordu: Kimi sırf merak... kimi öfke... kimi de küs; kırgın veya sitem yüklü; sözüm ona, Rahmi'yi görmezlikten geliyor, belli ki, onun gelip gönül almasını... hatta belki de, özür dilemesini, hiç değilse, açıklamasını bekliyordu" (s. 175).

"Yapıcı geriye dönüş", bir olay veya bir kahraman hakkında okuyucuyu aydınlatmak gerektiğinde başvurulan bir geriye dönüş tarzıdır. "Yapıcı geriye dönüş" uygulaması, romanın ilerleyen sayfalarında gerçekleştirilir. Bu noktaya kadar kahramanla ilgili bazı yönler okuyucu tarafından merak edilir. Romancı tarafından -en azından bir dönem bile isteye- uygulanan bir anlayıştı bu. İlk başlardan itibaren kahramanla okuyucu arasında bir set oluşturulur ve kahraman, bazı yönleriyle saklanır. Okuyucunun merakının yoğunlaştığı anda romancı devreye girer ve kahramanının geçmişi hakkında ya parça parça, yahut blok halinde bilgiler verir. Bu vesileyle okuyucu hem kahramanı, hem o kahraman etrafında anlamını bulan olayları daha iyi anlamış olur. Bu tür uygulamalar, romancıya ve roman anlayışlarına göre değişir. 19. yüzyıl

romanında adeta bir 'vecibe gibi' başvurulan bu yöntem, daha sonraları seyrekçe uygulanacaktır. Ancak, mahiyeti ne olursa olsun, "Dar anlamda geriye dönüş" yöntemi roman sanatının gelişiminde önemli rol oynamıştır diyebiliriz. En azından kahramanların biyografik yapılarının çözülüp anlaşılmasında, romancılar, bu yöntemden epeyi yararlanmışlardır. Uygulamaya örnek olarak Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* romanının aktaracağımız şu bölümü gösterebiliriz. Romanın başından itibaren, aslında birbiriyle 'sözlü' olan Neriman ile Şinasi arasında bir ilişki ve iletişim kopukluğu dikkati çeker. Bu hal giderek yoğunlaşır. Romancı, okuyucunun giderek yoğunlaşan merakını gidermek için, geriye dönerek şu açıklayıcı bilgileri verir:

> "Tam altı ay evvel, bir ilkbahar günü idi. Darülelhân'ın alafranga kısmında keman dersi almaya gelen Macid'i, arkadaşları, Neriman'a tanıttılar. Macid bir aydan fazla bu derslere devam etmemiş ve mektebi bırakıp gitmişti; fakat bu müddet Neriman'la Macit arasındaki münasebetin hususileşmesine kâfi geldi. Beyoğlu'nda, arada bir gizlice buluşuyorlardı. Altı aydan beri Neriman birkaç defalar Macid'in randevusuna gitti ve bütün bunları Şinasi'den gizledi.
>
> Neriman'daki değişiklikler, Macid'i tanıdıktan sonra meydana çıkmıştı; fakat hakikatte; Neriman'ın yenileşmeye karşı arzuları o tarihte başlamaz. Bunun başlangıcını bulmak için evvellere, ta çocukluğuna kadar gitmek lâzımdır.
>
> Bir çok Türk kızları gibi, Neriman da, ailesinden ve muhitinden karışık bir telkin, iki medeniyetin ayrı ayrı tesirlerinin halitasını yapan muhtelit bir içtimai terbiye almıştı.
>
> Annesi ve babası ona halis bir şarklı itiyatları vermişlerdi; Anadolu'da, birçok memuriyetlerde gezen Faiz bey, Neriman'ı yedi yaşına kadar saf Türk muhitlerinde büyütmüştü. Fakat İstanbul'da yerleştikten sonra, Neriman'ın akrabalarından bilhassa büyük dayısının ailesinden aldığı tesirler bambaşkadır. Galatasaray'dan çıkan ve tahsilini Avrupa'da bitiren büyük dayısı ve kızları, Neriman'da Garp hayatına karşı incizap uyandırmışlardı.
>
> Bu iştiyak, ekseriya Neriman'ın da haberi olmadan, ruhunda gizli gizli yaşamış ve memleketteki asrileşme cereyanlarından gıda almış, fakat ne şuur, ne irade halinde ortaya çıkmak için fırsat bulamamıştı.
>
> .....
>
> Artık Neriman, nereden gelip nereye gittiğini anlıyor, çünkü iki zıt iştiyakın remizlerini gözlerile görüyor ve mukayeseler yapabiliyordu. Şinasi Neriman'ın gözünde, aileyi, mahalleyi, eskiyi, şarklıyı temsil ediyordu; Macit yeninin, garbın ve bunlarla beraber meçhul ve cazip sergüzeştlerin mümessili ve namzedidi.
>
> Bu iki genç, Neriman'ın ruhundaki iki cepheyi bütün vuzuhile şuura çıkardılar. Neriman Macid'i tanıdıktan sonra kendi kendisini daha iyi tanımıştı" (1931: s. 62-64).

"Çözücü geriye dönüş", genellikle polisiye romanlarda uygulanan bir yöntemdir (Aytaç, A.g.e., s. 235). Bu tip romanların başlarında ortaya atılan bir problemli (muammalı) durum, daha sonra geriye dönülerek çözülür (Bkz. Mandel, 1996; Vanoncini, 1995; Üyepazarcı, 1997). "Yapıcı geriye dönüş" ile "Çözücü geriye dönüş" arasındaki fark, çıkış yerleri itibariyle şöyledir: "Yapıcı geriye dönüş ilk gerilim yayının önüne, çözücü geriye dönüş ise her türlü gerilim yaylarının arkasına yerleştirilir" (Aytaç, A.g.e., s. 235-6).

Modern romanda geriye dönüş tekniği farklı bir yaklaşımla uygulanmaktadır. Modern roman, tıpkı hayat gibi, ileriye doğru bir akışa sahiptir. Dolayısıyla bu romanda anlatı sistemi bu akışa göre kurulmakta, akışı engelleyecek uygulamalara, elden geldiğince, yer verilmemektedir. Açıklamaya çalıştığımız şekliyle "geriye dönüş" tekniği, sağladığı yarara rağmen, akışı kısmen veya kesin olarak engelleyen -daha doğrusu bloke eden- bir niteliğe de sahiptir. Bu sakıncalı durumu dikkate alan modern romancılar, bilinç akımını devreye sokarak geriye dönüş tekniğine yeni bir boyut kazandırmışlardır. Bu bağlamda gündeme gelen bir diğer uygulama da, zamanda âni sıçramalar, gidip gelmeler anlamına gelen "flashback" yöntemidir. Bu yöntem, akışı engellemeyen, olayların doğal bir şekilde yansı(tıl)masını sağlamaktadır. Yöntemi, roman geleneğimizde ustalıkla uygulayan romancılarımız arasında Adalet Ağaoğlu ile Orhan Pamuk'u gösterebiliriz. Özellikle Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı* romanında söz konusu yöntem sıklıkla devreye sokulmakta, olaylar kahramanların bilinç süzgecinden okuyucuya yansıtılmaktadır. Aşağıya alacağımız bölümde, "flashback" yöntemiyle yaşananlar, 'şimdi' ile 'geçmiş'in aynasında harmanlanarak yansıtılmaktadır:

> I
> "anahtar deliği
> Ba-rok,
> oh-huhh.
> Ba-rok,
> Oh-huhh.
> Ba-rok...
> *Barok, Ortaçağ karanlığını geride bırakmak, Rönesans'ın yolunu açtığı büyük keşifler zaferini parlak bir geçit töreniyle kutlamaktır.*
> Oohhhh!..
> Tümce amma da çetrefil. Gel de ayak ve soluk uydur.
> Ba-rok, oh-huhh...

Ba-rok, It-riii...

Ooh-huh, Ba-rok...

Ayak değiştir.

Barok karanlık Ortaçağı geride bırakıp, Rönesans'ın yol açtığı büyük keşifler zaferini tumturaklı törenlerle kutlamaktı.

Bu ya da buna yakın bir söz dilime, beynime, neresiyse işte artık; öyle ya, bana takılıp kaldığında, dünyanın tarihteki rengini hiç solmadan koruyan herhangi bir kentini düşünüyor değildim. Herhangi bir barok yapıya doğru gitmiyor, oradan dönmüyordum. Barok bir konserden çıkmamıştım, öyle bir konsere gitmeyi de o ara düşünmüyordum. Hyde-Park'ın bir ucundaki gölgeli cadde boyunca yürüyordum: Ba-rok, It-riii...

Yürüyordum. Önümde de iki küçük yeğenim, bin ân önce hamburgerlerine kavuşmak için koşuyorlardı.

Amaç açıktı, yol belliydi; çocukların ne yiyecekleri de, o ânda dünyada binlerle çocuk ve gencin aynı şeyi yemekte bulunduğu da: İki üç katlı yuvarlak yumuşak ekmek arasında kalın yassı gibi şeyler olacaktı.....Kızarmış patatesin yanına, yeğenlerimden birisi için yine domates salçası, öteki için hardal sıkılacaktı. Fakat zihnim, bir nakarat halinde tutturmuş gidiyordu. Ben de gidiyordum.

Barok, *Ortaçağı geride bırakıp, Rönesans'la gerçekleşen büyük keşifler zaferini görkemli törenlerle kutlamaktır.*

Söz, ilk ağızda Barok'un peşine taktığı Itri'yi arada bir unutturuyor -zaten bu Osmanlı bestecisinin müzik ansiklopedilerinde yer alması da unutulmuştur-, adımlarımı şaşırtarak kendisi de her seferinde küçük değişikliklere uğruyordu.

Çocuklar önümsıra hamburgerciye doğru koşarlarken dilime, zihnime, ayağıma, pekâlâ bana; bana takılan da herhalde bunlardan farklıydı. Sözcükler aynıyken bile tınısı değişiyor, beynime dolanan tümce, araya giren en küçük zaman parçasında dahi kılıktan kılığa bürünüyordu. Fakat, anlam aynıydı. Her seferinde 'Ba-rok...' diye başlaması da.

.....

... Öyle ki, yanımda küçükler bulunmasa, kendimi daha o dakika Londra'dan Viyana'ya atmıştım.

(Viyana için, hâlâ yerinde duruyor mu, diye lütfen haritalarınıza bakınız.)

.....

Bir zamanlar prenslerin, düklerin, kontların binlerce taş işçisi çalıştırarak kurdukları avlu, park, saray duvarlarının hiçbirinin üstünde, "Viyana Viyanalı'nındır!", "Yabancı defol!", "Beyaz içeri, kara dışarı!", "Kuzeye hayır, güneye evet!" gibi yazılar yazılmış bulunmamalı, bu duvarlarda uçlarından kanlar damlayan ok, çekiç, hançer, balta resimleriyle karşılaşmamalıydı.

.....

Bitmedi. Anahtar deliğine gözümü daha iyi yapıştırmalıyım ve bir de bakmalıyım ki:

> Tarih, sakalını kesmiş, saçını sıfır numara traş etmiş, sonra da kanlı hançerini Tuna'ya atıp, eline bir elektrogitar alarak en işlek metro geçidinde *Get Together* şarkısını çalıp söylemeye durmuştur" (s. 7-9).

Geriye dönüş tekniği kapsamında değerlendirebileceğimiz bir diğer uygulama da, "geriye bakış" yöntemidir. Bu yöntemde fazla ayrıntıya gidilmeden olaylar sunulur. Uygulamada zihinden çok, göz ön plândadır. Geriye bakan kişi (anlatıcı veya kahraman) geçmişte yaşadıklarını kaba çizgileriyle anlatır. Uygulamadan beklenen, anlatılan veya tanıtılan şeyin okuyucunun zihninde pekişmesini sağlamaktır. Tıpkı hayatta olduğu gibi: Hayatta her şey, derinlemesine ve ayrıntılı olarak hatırlanmaz; bazı olaylar üstünkörü, kaba çizgileriyle hatırlanır. Bu uygulama, ya anlatıcının marifetiyle gerçekleştirilir ya da herhangi bir kahramanın bakış açısından yararlanılır. Aşağıya alacağımız örnekte, anlatıcının geriye bakışı söz konusudur:

> "Yusuf'un mahalledeki diğer bir arkadaşı da Alanyalı Rüştü Efendi'nin oğlu Kâzım idi. Bunların evlerinin bahçeleri çok büyük olduğu için, çocuklar ekseriya burada oynarlardı. Burasının tercihinde, bahçede pek bol bulunan meyva ağaçlarının da tesiri vardı. Hele kocaman bir ekşi karadut ağacı bir mıknatıs gibi mahallenin çocuklarını çekerdi. Sırf bu dutun hatırı için Kâzım ile ahbap olanlar vardı. Akşam serinliğinde ihtiyar ağacın dalları, irili ufaklı çocuklarla dolar, geniş ve yeşil yaprakların arasından kâh aşağı doğru sallanan bir bacak, kâh başka bir dala uzanmaya çalışan bir kol görünürdü. Ağaçtan inenlerin elleri, yüzleri ve gömlekleri koyu vişne çürüğü lekelerle donanır, hepsi ellerinde bir avuç dut yaprağı, bunlarla uğuşturarak dut lekelerini çıkarmak için tulumbanın başına koşarlardı.
>
> Hem mektebe giden, hem de babasının manifaturacı dükkânında yardım eden Kâzım, içlerinde yaşça en büyükleri ve en hesaplıları idi. Hiçbir şeyi anafora kaptırmaz ve evinde yenilen dutun acısını, cumaları yapılan gezintilere hiçbir şey götürmeyip diğerlerinden geçinerek çıkarırdı.
>
> Bu Cuma gezintileri de mahalledeki çocukların pek mühim eğlencelerinden biri di. Daha perşembeden helva filân yaptırılır, Cuma günü de fırına kâğıt kebabı veya güveç verilir, yahut çiğ et alınarak kırda pişirilirdi. Aşçılıkta en mahirleri şube reisinin oğlu Vasfi idi. Bu çocuğu, biraz yılışık ve korkak olduğu için, pek aralarına almak istemezlerdi. Bilhassa mektep arkadaşları müzevirliğinden şikâyetçi idiler. Fakat maskaralık ederek herkesi güldürdüğü için, tahammül edilirdi. Bu da Kâzım gibi, fakat hiçbir şey mukabili olmayarak, diğerlerinin sırtından geçinirdi" (*Kuyucaklı Yusuf*, s. 33-34).

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, genel anlamda geriye dönüş tekniği, hem romanın yapısının kuruluşunda, hem olayların yüzeysel veya ayrıntılı olarak

sunulmasında, hem de kahramanların çizilip tanıtılmasında önemli rol oynayan bir yöntemdir.

VI
Montaj Tekniği

Roman, diğer edebî türlere kıyasla özümleme gücü yüksek bir türdür. Bir romanda, tarihsel, psikolojik, felsefî, sosyolojik, pedagojik, antropolojik, hatta ahlakî bilgilere yer verilebilir. Ancak roman, bu yönüne rağmen, hiçbir zaman anılan dalların yerini tutmaz; böyle bir iddiası da yoktur zaten. Roman, söz konusu dallardan kendisine intikal eden bilgileri, yine kendi prizmasından geçirerek sanata, sanat bağlamında yaşantıya dönüştürür. Bu konuda romanın -doğal olarak nitelikli romanın- inanılmaz bir yeteneği vardır. Sözgelimi herhangi bir felsefî metin, belirli bir amaçla romanın genel dokusuna katılmış olsun. Bu metin, romanın genel dokusu içinde, bildiğimiz anlamda felsefî bir metin olmaktan çıkar, genel yapının bir parçası -hatta destekleyici bir parçası- olur.

Romanın söz konusu yeteneğini bilen romancılar; tarih, felsefe, psikoloji, şiir, ahlâk..gibi sanat ve kültür alanlarına ait metinlerden yararlanma cihetine giderler. Bunu gerçekleştirmek için de "montaj tekniği"nden yararlanırlar. Şimdi bu tekniğin ne olduğunu ve yine bu teknikten nasıl yararlanıldığını açıklamaya çalışalım:

Montaj tekniği, bir romancının, genel kültür bağlamında bir değer ifade eden anonim, bireysel ve hatta ilahî nitelikli bir metni, bir söz veya yazıyı, "kalıp halinde" eserinin terkibine belirli bir amaçla katması, kullanması demektir. Bu teknik, bir bakıma bizim edebiyatımızda köklü bir geleneği bulunan "iktibas" sanatını hatırlatmaktadır. Bizde, daha ziyâde şiir alanında kullanılan ve şairlerin, "söylediklerine inandırıcı bir hava verebilmek isteğiyle" (Karahan, 1980: s. 43) başvurdukları iktibas sanatı şöyle tanımlanmaktadır:

> "**İktibas**: Aktarma, alıntı, ödünç alma. Nesirde ve nazımda fikri kuvvetlendirmek için başka kaynaklardan veya tanınmış kişilerden parça almaya denir. Bu, parçanın aynısının alınması şeklinde olduğu gibi tercüme veya özetleme şeklin de

olabilmektedir. İktibas, âyet, hadis, cümle, paragraf, mısra, beyit, kıt'a, parça şeklinde olur. Manzumelerde yine manzum biçimde, nesirde hem nazım, hem nesir olarak da verilebilir" (TDEA., C.IV, s. 356).

İktibas sanatı, işlevsel düzeyde montaj tekniğinden nispeten farklıdır. İktibas sanatından beklenen, metnin anlam itibariyle zenginleştirilmesi, süslenmesidir. Buna karşılık montaj tekniği, daha işlevsel bir özelliğe sahiptir. Bundan beklenen sadece metni, anlam ve estetik düzeyde süslemek, zenginleştirmek değildir. Romancılar, montaj tekniğinden genel yapısını, kompozisyonunu kurmak cihetinde de yararlanmaktadırlar. Bu noktayı dikkate aldığımızda, montaj tekniği, romanın, özellikle postmo- dern romanın önemli aygıtlarından sayılmaktadır. Dolayısıyla montaj tekniği, kapsam itibariyle iktibas sanatına benzemekte, ancak uygulama düzeyinde ondan nispeten ayrılmaktadır: Modern romanda montaj tekniği, sadece genel yapıyı anlam itibariyle güçlendirmek, güzelleştirmek bakımından değil, genel yapıyı kurmak amacıyla da -ve işlevsel olarak- kullanılmaktadır. Kısacası, bu teknik, özellikle günümüz romanında bir 'inşa' (yapı) malzemesi gibi görülmekte ve yetenekli romancılar tarafından ustalıkla uygulanmaktadır. Hatta bu teknikle biçimlenen "montaj üslûbu" modern romanın bariz niteliklerinden sayılmaktadır (Aytaç, 1983, s. 229).

Montaj tekniğinden nasıl yararlanılır? Çağdaş yazarların bu teknikten yararlanma maksatları farklıdır: Bazı yazarlar, eserlerine değişik bir "form" kazandırmak için bu tekniği denerlerken, bazıları da atmosfer elde etmek, eserin ait olduğu zamanla bağını güçlendirmek için yararlanırlar. Yine kaleme aldığı eserine felsefî derinlik kazandırmak isteyen bazı yazarlar da bu imkândan istifade yoluna gitmişlerdir. Örneklemek gerekirse: Attilâ İlhan, *Dersaadet'te Sabah Ezanları* romanının dokusunu biçimlendirmek ve romanın devirle irtibatını güçlendirmek bu tekniğe başvururken, Peyami Safa, *Yalnızız* romanının felsefî yönünü, yine bu teknikten yararlanarak derinleştirir.

Uygulamaya gelince... Montaj tekniği farklı düzeylerde uygulanmaktadır: Bir yazar, eserinin genel yapısında yer vermek istediği "hazır kalıp" metne, orijinal haliyle yer vermek isteyebilir. Bu uygulamaya örnek olarak A. İlhan'ın adı geçen romanıyla Refik Halid'in *Kadınlar Tekkesi*'ni, Alev Alatlı'nın romanlarını gösterebiliriz. Bir diğer uygulama da, montajlanan metnin yeniden yazılarak (dönüştürülerek) 'meâlen' verilmesi, yahut sadece sezdirme yoluna gidilmesidir. Günümüz romanında kabul gören uygulama budur ve bir çok romancı, montaj tekniğinden bu düzeyde ve fırsat buldukça yararlanmaktadır.

Kronolojik olarak örneklemek gerekirse, Y. Kadri'nin *Nur Baba*, P. Safa'nın *Yalnızız*, Adalet Ağaoğlu'nun *Romantik Bir Viyana Yazı*, Orhan Pamuk'un *Kara Kitap* ile *Yeni Hayat*, Buket Uzuner'in *Kumral Ada- Mavi Tuna*, Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya* romanlarını sayabiliriz. Bu romanlarda, Doğu ile Batı kültürüne ait çeşitli metinler, açık ve gizlenerek montajlanır ve asıl metnin bünyesine ustalıkla katılır; böylece asıl metin beslenmiş, zenginleştirilmiş olur.

Nedim Gürsel'in *Resimli Dünya* (2000) romanından aktaracağımız şu kesitler, bize A.İlhan'ı, Fuzuli'yi, C. S. Tarancı'yı hatırlatır. Gürsel, burada asıl metinleri değiştirerek romanına taşır:

> "... ben daha ne kadınlar gördüm. Öyle kadınlar gördüm ki her biri ateş parçasıydılar" (s. 146).
>
> "Ben senin yanındayken bile hasretim sana!" (s. 149).
>
> "Bir namazlık saltanat'tan sonra imam "Ölüyü nasıl bilirdiniz?" diye soracak cemaate..." (s. 159).

Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanından aktaracağımız şu bölümde montaj tekniği açık ve gizli olarak uygulanmıştır:

> "Annem sağken arka odada duran ve üzerinde yıllarca okul ve üniversite ödevlerini yapıp *Yeni Hayat*'ı da ilk defa okuduğum salondaki masamın üzerine kitapları özenle dizdim. (...) Kitaplar otuzüç taneydiler. Aralarında *Tasavvuf'un İlkeleri, Çocuk Psikolojisi, Kısa Dünya Tarihi, Büyük Filozoflar* ve *Büyük Muzdaripler, Resimli ve Açıklamalı Rüya Tabirleri* gibi el kitapları, Milli Eğitim Bakanlığı'nca yayımlanan ve bazan bakanlıklara, genel müdürlüklere bedava dağıtılan klâsikler dizisinden Dante'nin, İbni Arabi'nin, Rilke'nin çevirileri, *En Güzel Aşk Şiirleri, Vatan Hikâyeleri* gibi güldesteler, rengarenk kapaklı Jules Verne, Sherlock Holmes ve Mark Twain çevirileri, ve *Kon-tiki, Dahiler de Çocuktu, Son İstasyon, Ev Kuşları, Bana Bir Sır Söyle, Bin Bir Bilmece* gibi şeyler vardı.
>
> Kitapları hemen o gece okumaya başladım. Ve o geceden başlayarak, Yeni Hayat'taki bazı sahnelerin, bazı ifadelerin, bazı hayallerin ya bu kitaplardan ilhamla yazıldığını, ya da doğrudan onlardan alındığını gördüm. *Rıfkı Amca, Tommiks*, *Pekos Bill* ve *Yalnız Şerif* dergilerindeki malzemeyi ve resimleri çizdiği çocuk kitaplarına aldığı rahatlık ve alışkanlıkla *Yeni Hayat*'ı yazarken de bu kitaplardan yararlanmıştı.
>
> Birkaç örnek vereyim:
>
> "Melekler insan denen halifenin yaratılışındaki sırra eremediler."
>
> İbni Arabi, *Fususü'l-Hikem*
>
> "Biz can yoldaşı, yol arkadaşlarıydık, biz birbirimize koşulsuz destektik."
>
> Neşati Akkalem, *Dahiler de Çocuktu*
>
> "Böylece odamın yalnızlığına döndüm ve o zarif kızı düşünmeye başladım. Onu

düşünürken uyuyakaldım ve gözlerimin önünde bir hayal harikası belirdi."

Dante, *Yeni Hayat*

.....

"Elime bir kitap geçti. Okursan ciltli bir kitap gibi görünüyordu, okumazsan da yeşil ipekten bir top kumaş şekline giriyordu... Derken kitabın rakamlarına, harflerine bakarken buldum kendimi ve elyazısından Haleb Kadısı Şeyh Abdurrahman'ın oğlunun yazdığını anladım. Kendime geldiğimde ise şimdi okumakta olduğunuz faslı yazarken buldum kendimi. Ve birden anladım ki şeyhin oğlunun yazdığı ve rüyamda okuduğum fasılla, şimdi benim yazmakta olduğum kitaptaki fasıl birbirinin aynıdır" (İbni Arabi, *Fütuhâtü'l-Mekkiyye*, s.239-241).

Montaj tekniği uygulanırken üzerinde durulması gereken asıl nokta şudur: Yazarın aktarmak, yararlanmak istediği metnin, şu veya bu maksatla kullanılmasından çok, alınan metnin, eserin genel yapısıyla bütünleşmesi, eserin genel dokusunda sırıtmamasıdır. Çünkü asıl metin (hikâye) ile taşınan metin (montajlanan metin) arasındaki uyumsuzluk, eserin genel dokusunu zedeleyecek, dolayısıyla yazarın vermek istediği mesaja gölge düşürecektir. Bu nedenledir ki, montaj tekniğinden yararlanmak isteyen bir yazarın, ihtiyatlı olmak; neyi, nerede, nasıl ve niçin kullandığını bilmek mecburiyeti vardır. Bu nokta dikkate alındığında, montaj tekniği, bir yazar ve dolayısıyla bir eser için zenginlik olacaktır.

VII
Otobiyografik Teknik

Hemen her romancı, eserinde; kendine, kendi bilgi ve deneyimlerine değişen ölçülerde yer verir. Hatta bazı romancılar, salt kendi hayatını anlatır. Bu açıdan Gogol'ün, "Her seferinde, ben kendimi tasvir ediyorum" demesi anlamlıdır. Üzerinde durulması gereken nokta şudur: Bir romancının kendini veya başkasını anlatması o kadar önemli değildir. Önemli olan, anlatmak isteğine "anlatı" boyutu kazandırmasıdır. Herkesin hayatında bir roman gizlidir. Ancak bu 'gizli roman'ı açığa çıkarmak, o kadar kolay değildir. Romancı yeteneği burada karşımıza çıkmaktadır. Romancı, esasen kendi hayatını başkasına maletmesini bilen, yerine göre kendinde, başkasını anlatmayı başarabilen insandır. Kısacası roman sanatı, şiir kadar olmasa da, bir 'ben' sanatıdır. Bu bağlamda Dostoyevski dikkate değer bir örnektir. Onun romanları, bir bakıma, kendi hayatının tutanakları gibidir. S. Zweig, onun için "hayatı ile eserleri arasında esrarlı bir yakınlık" olduğunu söyler (1975, s. 26). Ancak biz, birer okuyucu olarak, bu "esrarlı yakınlık"ı, bir anı veya hayat hikâyesi olarak değil, bir roman olarak okuruz. Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, bir romancı, ne kadar objektif olma kaygısı taşırsa taşısın, önünde sonunda kendi deneyim ve bilgisine dönmek zorundadır. Çünkü biyografi, "çok eski bir edebî türdür" (Wellek, A.g.e., s. 94), dolayısıyla bir romancının, bu türden yararlanması doğaldır.

Otobiyografik yöntem, bir anlamda biyografinin ürünüdür. Romancıların, biyografiden, anlatı düzeyinde yararlanmak istemeleri, "otobiyografik" yöntemi gündeme getirmiştir. Otobiyografik yöntem, biyografi eksenli bir sunuş, bir anlatım biçimidir. Bu yöntemde anlatıcı, doğal olarak 1. tekil kişidir. Bir diğer deyişle, "anlatan" (anlatıcı) ile "anlatılan" (hikâye edilen) aynı kişidir. Tekniğin esası bu temele dayanmaktadır. Hal böyle olunca, anlatı sisteminde yer alan her

şey, bu anlatıcının bakış açısından okuyucuya yansır. Anlatıcının bu konumu, otobiyografik yöntemin manevra yeteneğini kısmakta, darlaştırmaktadır:

> "Otobiyografik anlatım yönteminde roman konusu da anlatıcısı da aynı kişi olduğundan, bakış açısı çok dardır. Yazarın elinde, kullanabileceği bilgi kaynağı olarak yalnızca bir kişi vardır; onun görüş ve bilinç alanı dışına çıkamaz. Böyle bir sınırlamayı kendi amaçlarına uygun bulmayan romancılar, türlü yollardan bu çerçevenin dışına çıkabilmenin yollarını aramışlardır. Bunlar arasında, en yaygın olarak kullanılanı, olup bitenleri romanın kahramanına değil de, onu yakından tanımak fırsatını bulmuş bir kimseye anlattırmaktır" (Ü. Aytür, 1977: s. 31).

Otobiyografik yöntemin darlığını kırmanın bir yolu, romanın diğer unsurlarından, anlatıcının yükünü hafifletecek yönde yararlanmaktır. Nitekim Peyami Safa, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanında böyle bir yola başvurarak kahramanın tanıtılması için mekân unsurundan, "içmonolog", "bilinç akımı" gibi tekniklerden yararlanır. Ancak, bir çok romancı gibi, P. Safa da, -tarzın yetkin örneklerinden birini vermesine rağmen- bu yönteme sıcak bakmaz. Çünkü:

> "Otobiyografik romanlar, yaratma hürriyetlerimizi kısarlar. Orada biz sayısız imkân ve ihtimallerden bazılarını tercih hürriyetini kaybeder, bir tanesi üzerinde billurlaşmaya mecbur kalırız" (Baydar, 1960: s. 145).

Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, otobiyografik yöntem, ben merkezli olduğu, dolayısıyla "itimatsızlık" telkin ettiği için (Haedens, 1961: s. 40) -çünkü anlatıcı ile anlatılan arasındaki mesafe(kinaye mesafesi: İronical distance) belirsizdir- yazarlar tarafından fazla rağbet görmemiş bir anlatım biçimidir. Ancak şurasını kabul etmekte yarar vardır: Temelde, bireyin etrafında dönen roman türünde[27] bireyin iç dünyasına inilmede, otobiyografik yöntemin, bir imkân kapısı olduğunu kabul etmek gerekir. Roman sanatı, unutmayalım ki, "ilginin dış dünyadan iç dünyaya yönelmesi"yle güçlenmiştir ve bu süreçte otobiyografik yöntemin katkısı inkâr edilmez düzeydedir (Hausser, 1984: s. 73). Yine, unutulmasın ki, "birinci şahıs ile yazılan bir eserin hikâyecisi muhakkak surette sempatiktir." (Wurmser, 1946) ve bu sempati okuyucu için çok değerli bir şeydir.

VIII
Leitmotiv Tekniği

"Leitmotive" kelimesinin sözlükteki karşılığı şöyledir:

> "Ana motif, kılavuz motif, bir müzik ya da opera parçasında tüm eser boyunca tekrarlanan bir düşünce, bir duygu, bir durum ya da bir kişi hatırlatmaya yarayan ayırt edici nitelikte motif ya da tema" (Redhausse, Oxford).

Zaman içinde roman sanatında da kullanılan "leitmotiv" yöntemi, edebiyata müziğin armağanıdır. Müzikte, belli aralıklarla tekrarlanan seslerle, hem ritm ve hem de süreklilik elde edilir; dolayısıyla dinleyen üzerinde hoş bir etki bırakılır. Bu imkândan yararlanmak isteyen romancılar, zaman içinde bu tekniğe rağbet göstermişlerdir:

> "Edebiyatta, özellikle roman türünde rağbet gören bir teknik olarak "leitmotiv", türlü vesilelerle tekrarlanan bir ifade kalıbıdır. Özellikle natüralist romancıların başvurduğu bu teknik, roman şahıslarını belirleyen tipik özellikleri vermede kullanılır. Meselâ belli bir kelimenin dikkati çeken telaffuzu, ya da belli şartlar altında tekrarlanan mimikler, sonra her fırsatta hatırlatılan bazı yaratılış özellikleri leitmotiv karakteri taşır" (Aytaç, 1972: s. 173).

Görüldüğü üzere "leitmotiv" tekniğinde, a) telaffuz farklılığı, b) jest ve mimikler, c) yaratılış özellikleri malzeme olarak kullanılmaktadır. Bunlar, kahramanları anlatmak, çizmek için önemli ipuçlarıdır. Ancak "leitmotiv" tekniğinin kapsamı sadece bunlardan ibaret değildir. Bir romanda sık sık tekrarlanan söz grubu, herhangi bir dize, yine konu veya kişilerle ilgili olarak tekrarlanan bazı kelimeler de "leitmotiv" olarak kabul edilmelidir.

Örneklemek gerekirse:

Sözgelimi Namık Kemâl'in *Vatan yahut Silistre* piyesinde Abdullah Çavuş'un, toplam (23) kere tekrarlanan "Kıyamet mi kopar?" sözü tipik bir

leitmotiftir. Bu söz grubu, onun kişiliğinin adeta vazgeçilmez bir parçası gibidir. Okuyucu veya seyirci, Abdullah Çavuş'u, sık sık tekrarladığı bu sözle tanımakta, hatta onu sempatik bulmaktadır. Bu sözden arınmış bir Abdullah Çavuş'un, silik bir kişiliğe bürüneceği kesindir.

Jest ve mimiklerin leitmotif olarak kullanılmasına örnek olarak, Tarık Buğra'nın *İbiş'in Rüyası* romanında Nahid'in gerdan kırışlarını; Emine Işınsu'nun *Canbaz* romanındaki Sevim Abla'nın kızgınlık ve çaresizlik anlarında saçlarıyla oynamasını; yine Orhan Pamuk'un *Cevdet Bey ve Oğulları* romanının kahramanı Nihan Hanım'ın, sık sık gözlerini kırpıştırmasını; Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanının delişmen kahramanı Nüzhet'in zamanlı zamansız kahkahalarını örnek olarak gösterebiliriz.

Bazı romanlarda sık sık tekrarlanan ve bir bakıma anlamın pekişmesini sağlayan bazı kelimelere, söz veya kelime gruplarına rastlarız. Meselâ P.Safa'nın *Bir Tereddüdün Romanı*'nda böyle bir uygulamayla karşılaşmaktayız. *Bir Tereddüdün Romanında*, "Beni yalnız bırakmayınız!" cümlesi (5), "Uyumayınız!" (5), "Çay iç!" (15), "Evleniniz çocuğum, benim yaşımda yalnız yaşamanın ne olduğunu bilemezsiniz." (5), "Yıkılıyor, her şey yıkılıyor." (3), "Çıplakları giydirmek" (14), " Yeni Dünya" (26) defa tekrarlanır. Yine, Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat* romanında da benzer bir uygulamaya rastlanmaktadır. Pamuk, romanın ilk başlarından itibaren esere felsefî bir derinlik kazandırmak amacıyla "ışık" kelimesini (26) kere tekrarlar ve "pırıl pırıl", "ışıl ışıl", "ışıltılı", "ateş", "lâmba" gibi ışığı çağrıştıran kelimeleri de kullanır.

Leitmotif tekniği, dikkatle ve özenle kullanılması halinde metne güç katmaktadır. Çünkü, edebiyatta tekrar, yerinde kullanılmak şartıyla önemli bir anlatım aracıdır. Unutmayalım ki, tekrarda güzellik vardır ve "Tekrar, anlama duygusal bir yücelik ve bir vurgu kazandırır" (Leech, 1986: s. 247).

IX
Diyalog Tekniği

Konuşma, en doğal anlatım yoludur. Doğal akışıyla konuşma, dilin esasıdır. Çünkü insan, dilek ve isteklerini onunla ortaya koyar. Konuşma faaliyeti, genellikle iki veya daha fazla insan arasında gerçekleşir. En azından böyle olmalıdır. Ancak, bu günlük yaşantımızda çokça başvurduğumuz bu anlaşma/anlatım yolu, farklı düzeylerde de uygulanmaktadır.

Şöyle ki:

Konuşma faaliyeti, aynı zamanda teknik bir özellik taşımaktadır. Her şeyden önce konuşma, basitten bileşiğe uzanan düzeylerde bir ifade etme, anlatma tarzıdır. Bu nedenledir ki, edebiyatçılar, özellikle hikâyecilerle romancılar, bu tarzdan fırsat buldukça yararlanmaya çalışmışlar; kahramanlarını karşılıklı konuşturarak metinlerini zenginleştirmişlerdir. Karşılıklı konuşma yönteminden (diyalog'dan) yararlananlar sadece edebiyatçılar değildir kuşkusuz. Zaman içinde, bazı teologlar (ilahiyatçılar) felsefeciler ve mutasavvıflar da bu teknikten yararlanmışlar ve din veya felsefeyle ilgili bazı konuları, karşılıklı konuşma yönteminden yararlanarak anlatmaya, açıklamaya çalışmışlardır. Felsefede uygulamanın en tipik örneği, *Platon'un Diyalogları*'dır kuşkusuz.

Bizim buruda asıl üzerinde duracağımız konu, roman sanatında diyalogun yeri ve önemi olacaktır. Biraz önce zikredildiği üzere diyalog, iki veya daha fazla kişi arasında gerçekleşen konuşma demektir. Bu konuşma tarzı daha çok kurmaca eserlerde, roman ve hikâyede kullanılmaktadır. Herhangi bir roman ve hikâyenin, herhangi bir yerinde, belirli amaçla kurgulanmış bir diyalog sahnesiyle mutlaka karşılaşırız. Bazı örneklerde en aza indirilse de (sözgelimi H. A. Topbaş'ın *Bin Hüzünlü Haz* romanı, 1997) "diyalog" yönteminden bütünüyle vazgeçmek zordur. Bu durum, bazı "anı-roman" diye nitelenen romanlarda belki mümkün olabilir. Ancak bunlar istisnaî örneklerdir ve

romancıların büyük çoğunluğu bu imkândan fırsat buldukça yararlanmışlardır. Yararlanmışlardır; çünkü, "diyalog" yöntemi, kurmaca nitelik taşıyan romanın omurgasının vazgeçilmez yapı taşlarından biridir. Doğal olarak bunun birtakım nedenleri vardır ve bu nedenler, diyalogun işlevselliğinde yatmaktadır. Her şeyden önce diyalog yöntemi, romana çeşitli açılardan güç katmakta, romanın edebî ve düşünsel dokusunu zenginleştirmektedir. Diyalogun basit ama temel işlevi, gizli olanı 'âşikâr' kılmak, soyut olanı somutlaştırmaktır. Aslında bu nitelik; sanatın, dolayısıyla romanın da niteliğidir. Roman, esasen eşyâyı konuşturma sanatıdır. İlk elde romanın bünyesine katılmak istenen her şey, cansızdır; bir nesneden ibarettir. Romancı onlara, adeta bir 'Mesih gibi' ruh verir; canlandırarak okuyucunun karşısına çıkarır. Bu işlemin gerçekleştirilmesinde "diyalog" yönteminin katkısı büyüktür. Bu bağlamda diyalog yöntemi, Holman'ın tespitiyle:

a) olayın gelişiminde rol oynar,
b) kahramanların psiko/sosyal konumlarının açıklanmasına yarar,
c) anlatıma doğallık izlenimi verir,
d) düşünce ve felsefelerin yansıtılmasını, etkileşimini sağlar,
e) farklı kişilerin bir araya gelmesine, dolayısıyla farklı kültür ve konuşmaların, üslupların ortaya çıkmasına vasıta olur,
f) metnin muhtemel ağırlığını hafifletir (Holman1972; yine bu konuda bkz. Beckson-Ganz, 1961; Cuddon, 1979; Çakır, 2000).

Örnek olmak üzere birkaç parça dialog sıralayacağız. Sözgelimi şu diyalog örneği, metne fazla katkısı olmayan, ancak basit plânda da olsa, olayın akışına yardımcı olan bir örnektir:

"……
"Memet gülümsedi, "Hadi öyleyse gidelim."
"Neyle gideceğiz?"
"En iyisi Sirkeci'den trene binmek. Gerçi dolmuşlar da var ama, eve epey uzak kalıyor. Boşuna yürüyeceğiz."
Yola koyulmuşlardı bile. "Trenle gidelim elbet..."
"İsterseniz Sirkeci'ye dek binelim..."
"Yok canım, bir köprüyü geçeceğiz. Yürüyelim."
……"
(Kür, *Yarın Yarın*, 1989: s.247)

Roman geleneğimizde, diyalog yönteminden -belki de- en fazla yararlanan Kemâl Tahir'in *Yol Ayrımı* (1973) romanından aktaracağımız şu diyalog örneği, açıklayıcı bir nitelik taşıması açısından roman için önemli bir parçadır:

"....

"Vakit gazetesinin baş satıcısı Tatar Emirze çok kısa boylu, çok şişman bir adamdı. Dik merdivenleri hızlı çıktığı için hırıl hırıl soluyor, durmadan terini siliyordu.

- Geldin mi Emirze Efendi? Tamam! Bulamayız diye korkmuştum! Gayet önemli haberlerimiz var! Bütün gazeteleri atlatıyoruz.

- Ne gibi efendim? Savaş mavaş...

- Hayır! Muhalefet partisi kuruluyor!

- Kim kuruyor/ Hüseyin Cahit Bey mi?

- Değil! Fethi Bey...

- Haber nerden? Öteki gazetelerin atladığı yüzde yüz mü?

- Yüzde yüz! Çünkü haber Saray'dan...

- Yaşadık! -Durup kulak verdi- Ne basıyoruz Asım Beyim?

- Bilmem! Yirmi bin diyorum... Yirmi beş bin...

- Olur mu yahu!.. Ne demek yirmi bin... Böyle haber... Atlatıyoruz dünyayı... Hayır! Seksen binden aşağı kat'iyyen idare etmez!

- Seksen bin mi? Aklını mı oynattın?

- Seksen bin... Bir eksik olsa kabul değil...

- Yahu!... -hademe Hıdır'a döndü- Uyuyor muydu bu bizim Emirze Efendi, yoksa içiyor muydu?

- Yatakta bastırdık, beyim, biz Tatar ağasını... Kan uykusunda bastırdık!

- Öyleyse?

- Seksen bin de az ya... Şimdilik seksen bin.

- Aklını başına devşir efendi... İkimizi de mahkemeye verir, Bulgaristan'dan gelir gelmez, birader!

- Hakkı Tarık Bey mi? Versin! Sorumluluk benim boynuma!

- Sapıtma! Otuz bin basalım... İstanbul'a yetmezse... Ayrıca...

- Otuz bini Anadolu'ya salacağım, ne diyorsun Asım Bey... Haydi senin güzel hatırın için... Yetmiş beş bin...

- Otuz beş...

- Ben diyorum yetmiş beş, sen diyorsun otuz beş... Otuz beşi, kırkı İstanbul'da satacağız Allah'ın izniyle...

- Pekiy kırk olsun! Kaldı mı diyeceğin...

- Yetmiş beş bin basmaya basarız ya... Gerisini bilmem naparız!

- Kudurdun mu? Tatar yağması mı bu? Vallah billah ödetir sana birader!"

....." (s. 36-37).

Romanlarında "diyalog" yönteminden büyük bir ustalıkla yararlanan ve "diyalog" parçalarını roman geneline özenle yayan/yerleştiren Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* romanından aktaracağımız şu örnek, konuşanların davranış biçimini, dil ve üslubunu, kültürünü vermektedir:

" .....

" Hoca sert bir şekilde mâni oldu:

- Lüzum yok, ne diyeceğinizi biliyorum.

- İyi o halde. Misâli bırakayım. Fakat son sözümü dinleyin. Onu mutlaka söyleyeceğim. Bu size aittir.

Doktor meydan okur gibiydi. Hatta bir âmir edasıyla konuşuyordu.

- Sizden kat'i ricamızdır.

Hoca boyun eğmedi ve aynı şekilde yukarıdan yukarıdan kesti:

- Affedersiniz. Biz diyorsunuz, siz kimsiniz?

- Kuvvacılar.

- Haa...

- Evet. Sizden kat'i olarak rica ediyoruz. Bu milli ve mukaddes hareket aleyhindeki konuşma ve tahriklerinize son veriniz. Düşününüz. Düşününce asıl yanlış yolun tuttuğunuz yol olduğunu anlayacak, bize yardım edeceksiniz. Bunu da biz ilminizden ve vicdanınızdan bekliyoruz.

Sustular. Doktor doğrulurken israr etti:

- Fakat mühim ve kat'i olan ilk ricamızdır. Aleyhdeki faaliyetinize son veriniz.

- Aksi takdirde?..

Hoca da ayağa kalkmıştı. Darbe umduğu kadar tesirli olmadı, doktor duraklamadan cevap verdi:

- Aksi takdirde biz bunu temin için kuvvet kullanmak zorunda kalacağız... Maalesef.

Hoca güldü:

- Kuvvet, yani bu, öyle mi?

Doktorun elindeki filintayı gösteriyordu.

- Maalesef...

- Hayırlı olsun...

Hoca'nın gülüşü artık açıktan açığa küçümseyen, hatta hakir gören bir hal almıştı.

- Ölüm mukadder doktor bey. Zaman ve şekil onun mânasını değiştiremez. Hayat da can kaygusuyla köpekleşmeye değmez. Kararınıza gelince tatbik için vakit harcamamanızı tavsiye ederim."

....." (s. 145-146).

X
İç Diyalog Tekniği

"İç Diyalog", bir anlamda "iç monolog"a benzer. Roman kahramanının, doğal olarak içinde bulunduğu psikolojik duruma göre, kendi kendisiyle -sanki karşısında birisi varmış gibi- konuşması, tartışmasıdır. "İç Diyalog"u şekillendiren cümleler, gramer kurallarına uygun olarak vücut bulur. Cümlelere, genellikle konuşma havası hakimdir. Cümleler, kişinin o ânki psikolojisine göre, telâş ve heyecanına, sevinç ve kederine göre şekillenir ve öylece okuyucuya yansır. Aşağıya aktaracağımız parça, bu tekniğin tipik bir örneği olarak gösterilebilir:

> "……
> "*Meral sol ayağını silkeledi. İskarpini sıkıyordu. Çıkardı onu, ötekini de. Bir anda beliren Nuri'nin hâtırası, Ferhad'ın karanlıkta siyah görünen fes rengi yorganının üstünde eridi.* Sil diyorum bu damgayı. Sil. Alnımda kalmasın, ağabey? -Silemem. - Niçin? - Ben vurmadım onu. - Kim? - Cemiyet. - Cemiyet mi? Hayır, fakat söylemez bu kelimeyi. Ellerim, ayaklarım buz gibi. Yüzüm ateş. Çünkü erkek değil mi? Namus bayrağısın. Şahikalarda sallanan muhterem ağabey, rezil benim değil mi?
> ... Bana gelince öyle, sana gelince, şahikalarda sallanan namus bayrağısın sen. Erkeksin çünkü. Değil mi Samim bey? Siz de aynı fikirdesiniz, değil mi? Hayır, siz daha mâhirsiniz, kelimelerin dar angajmanları içine girmemek için susuyorsunuz. Beni müdafaa etmez misiniz, ağabeyime karşı?"
> ……" (P. Safa, *Yalnızız*, 1964: s. 243).

XI
İç Çözümleme Tekniği

İç çözümleme (interior analysis) yöntemi, en kısa tanımla, anlatıcının araya girerek kahramanın duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarması demektir. Bir romanda sıklıkla başvurulan bir yoldur bu. Diyebiliriz ki, "iç çözümleme", roman sanatında en fazla uygulanan yöntemdir. Özellikle "iç monolog" ve "bilinç akımı" yöntemlerinin keşfinden önce romancılar, anlatım ve tanıtım sorununu çözmek için, bu yöntemi sık sık uyguluyorlardı. "İç monolog" ve "bilinç akımı" yöntemlerinin devreye sokulmasıyla birlikte "iç çözümleme" yöntemi, daha önceki ağırlığını nispeten kaybetmiştir diyebiliriz. Kaybetmiştir; çünkü, "iç çözümleme" yöntemi, bir anlamda, roman sanatına "anlatma" yönteminin hakim olduğu zamanların anlatım tarzıdır. Bilindiği üzere "anlatma" yönteminde her şey, anlatıcının -veya "yazar-anlatıcının"- tasarrufuyla ve yine onun bakış açısından okuyucuya yansıtılıyor, anlatılıyordu. Yazar, bu görevi, roman sanatının kendisine sağladığı imkânlarla gerçekleştiriyordu. Bu imkânlardan birisi de, "iç çözümleme" yöntemidir kuşkusuz. O, bu yöntemden yararlanırken, doğal olarak, okuyucu ile roman kahramanının -bir başka deyişle okuyucu ile "anlatı"nın- arasına girer ve kahramanın psikolojisini, zihninden geçenleri dışa aktarmaya çalışır. Aktarmada anlatıcıya düşen görev, kahramanın durumunu, inandırıcı ölçüler içinde verebilme başarısını göstermektir. Anlatılanlar, yahut kahramanla ilgili olarak verilen bilgiler, kahramanın, roman dünyasındaki çizgisine, kişiliğine ve konumuna ters düşmemelidir. Kısacası yazar, anlattıklarına kendi kişisel duygularını katmamaya özen göstermeli, elinden geldiğince yansız (objektif) bir tutum takınmalıdır. Böyle bir yaklaşımla gerçekleştirilen "iç çözümleme" yöntemi, hem tanıtıma, hem anlatıma 'sahihlik' kazandıracak, dolayısıyla romanı güçlü kılacaktır. Dostoyevski'nin *Suç ve Ceza*

romanından aşağıya aktaracağımız parça, yansız bir anlayışla uygulanan "iç çözümleme" yönteminin güzel bir örneğidir:

> "……
> Acı bir şaşkınlık içinde: "Peki ne zaman olmuş?" diye düşündü. "Benim, kendimin, polisle hiçbir ilişiğim yok!.. Hem niçin özellikle bugün? Ne olacaksa çabuk olsun!.." Neredeyse diz çöküp duaya başlayacaktı. Ama kendisi de buna güldü. Fakat duaya değil, doğrudan doğruya kendisine gülüyordu. Acele giyinmeye koyuldu. Birdenbire: "Mahvolursam olayım, ne yapalım!" diye düşündü. "Ne önemi var? Çorabı giyelim! Toz toprak içinde büsbütün aşınır, lekeler de kaybolur!" Ama giymesiyle, korku ve tiksinti ile çıkarması bir oldu. Çıkardıktan sonra da, başka çorabı olmadığını düşününce, alıp tekrar giydi, tekrar güldü. "Bütün bunlar şarta bağlı, bütün bunlar nisbi şeyler... Sadece bir formalite." Diye, şöylece aklının kenarından geçirdi. Öte yandan, tir tir titreyerek: "Ama giydim yine!.. Eninde sonunda giydim işte!" diye söylendi. Gülüşü, birdenbire yerini, umutsuzluğa bıraktı: "Hayır gücüm yetmeyecek..." diye düşündü. Bacakları titriyordu. Kendi kendine "Korkudan olacak" diye mırıldandı."
> ……" (1973, s. 152).

Dostoyevski, bu "iç çözümleme" örneğinde, okuyucuya Raskolnikov'un içinde bulunduğu psikolojik tedirginliği anlatmaktadır. Raskolnikov'un, roman genelindeki çizgisine dikkat ettiğimizde, yazarın onun psikolojik durumunu (tedirgin ve kuşkulu durumunu) yansız bir anlayışla yansıttığını gözleriz. Romancı, burada sadece bir 'iç okuma' yapmış, kahramanın içindeki bulunduğu durumu değiştirici yönde herhangi bir tasarrufta bulunmamıştır: Olanı, olduğu gibi yansıtmaya özen göstermiştir.

Buna karşılık bazı romancılar, "iç çözümleme" tekniğini uygulamada yeterince duyarlı davranmamakta, dolayısıyla kahramanın iç dünyasında geçenleri yansıtmada başarılı olamamaktadırlar. Çünkü onlar, kahramanlarının duygularını yansıtırken, anlatılanlara kendi duygularını katmakta, yansız bir tutum sergileyememektedirler. Halide Edib'in, *Sinekli Bakkal* romanından aktaracağımız şu bölümler, bu tür uygulamaların tipik örnekleridir:

> "……
> Sabiha Hanım içinden:
> "Galatasaray'dan birinci çıktı, neye yarar, hâlâ maliyede küçük bir kâtip. Aylığı terzisine bile yetişmiyor. Babasını beğenmiyorsa parasını neden harcıyor?" dedi. Fakat, Hilmi'ye bir şey söylemedi. Dünyada en çok sevdiği bu, biricik evlâdı, incitmemek için yapmayacağı şey yoktu.
> Hilmi içinden:

> "Annemin bütün derdi, başına dalkavuk toplamak, elmas satın almak, parayı sokağa atmak... Babam gibi zalimleri bu kadınların çılgın israfı yaratıyor." Dedi. Fakat o da bu düşüncesini anasından sakladı. Ne de olsa, anasıydı, ve onun bütün dünyada biricik sevdiği insandı. Hatta harekete geçmemesine, elinin ayağının bağlı kalmasına sebep olan şey, anasına karşı beslediği zaaftı.
> ....." (1984: s. 40).

Yukarıdaki parçada anlatılanlar 'yaşanmış' değil, bir bakıma, yazar tarafından 'verilmiş' duygu örnekleridir. Anne ile çocuğun duyguları aktarılırken, cümle tipi, daha doğrusu gramer kuralları değişmemekte, her iki kahramanın duyguları, aynı ifade kalıplarıyla verilmekte, yansıtılmaktadır. Buna karşılık, "iç çözümleme" tekniğini ve bu tekniğin romancıya ve roman sanatına sağladığı imkânları çok iyi bilen Peyami Safa'nın, *Yalnızız* romanından alıntılayacağımız şu bölüm, iki romancı arasındaki kalite ve bu yöntemden yararlanma farkını ortaya koymaktadır:

> "Meral caddeye çıktığı zaman dalgındı. Ve mahzun. Mahzun da değil, belki birbirine düşman bir çok arzuların çarpışmasından doğan bir arzusuzluğun verdiği o is... isss istikamet buhranı, o kararsızlık, o sıkıntı gittikçe içini karatmaya başlamıştı. Aradı. Hiçbir şey istemiyordu: Ne babasını görmek, ne piyano çalmak, ne Samim'le konuşmak, ne Paris, ne İstanbul, ne aşk, ne flört, ne tuvalet, ne sinema, ne dans... Yalnız, evet, hafif bir müzik, bir vals de Chopin, sade piyanoda, fakat kendisi çalmasın, bir divana uzansın, gözlerini yumsun, hiçbiri bilinen yerlere ve insanlara ait olmayan, hayallerin uzaklığı ve bulanıklığı içinde onu dinlesin. Babasının münasebetsizliği. Radyoyu salona koydurmakta niçin ısrar eder?" (1964: s. 136).

Gerek Dostoyevski'de ve gerek Peyami Safa'da, "iç çözümleme" tekniği, hayli işlevsel olarak uygulanmakta, hatta bu teknik, anlatma ve yansıtmanın ötesinde genel kurguyu yönlendiren bir imkâna dönüşmektedir. Özellikle psikolojik derinliği olan romanlarda bu tekniğin ağırlığı ve önemi daha da öne çıkmaktadır. Bu tür roman kaleme almak isteyen bir yazar, "iç çözümleme"yi uygularken, dikkati elden bırakmamalıdır. Çünkü bu konuda gösterilecek dikkat, anlatılanlara 'sahihlik' kazandıracaktır. Temel vasfı itibariyle 'birey' etrafında dönen romanın sağlam bir kurguya sahip olmasında "iç çözümleme" yönteminin katkısı tartışılmayacak düzeydedir. Yetenekli romancı bu yöntemden, yerinde ve gerektiği ölçüde yararlanabilme becerisini gösterebilen romancıdır.

XII
İç Monolog Tekniği

Anlatım, söz üzerine kurulur. Çünkü söz, "hakikatin yaratıcısı, kurucusu ve üreticisidir" (Ellul, 1998: s. 40). Anlatım düzeyinde söz, iki şekilde işlevini yerine getirir: Ya sese dönüşür; dışa yansır yahut sese dönüşmeksizin, insanın iç dünyasında görevini yerine getirir. Sonuç olarak insanın, 'iç' ve 'dış' olmak üzere iki konuşma tarzına sahip olduğunu söyleyebiliriz. Anlatımda, her iki konuşma tarzı da, yerine göre kullanılmaktadır ve yine her ikisi de insan için bir ifade etme, meram anlatma yoludur. Çünkü insan, özelliği gereği her zaman sesli konuşmayan, bazı sorunları iç dünyasında, bu dünyanın kendine özgü mantığı ve yine kendine özgü konuşma tarzıyla çözmeye çalışan bir varlıktır. İnsanın bu özelliğini dikkate alan romancılar, onun iç dünyasında şekillenen duygu ve düşünceleri dışa yansıtmak için "iç monolog" tekniğini bulmuş ve uygulamışlardır.

"İç monolog"(interior monologue) okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya getiren bir yöntemdir. Yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın -daha doğrusu anlatıcının- varlığı ortadan kalkar; muhtemel yorum ve açıklamalar, okuyucuya bırakılır:

> "Bir sahnede okuru, kişinin iç yaşamıyla doğrudan doğruya karşılaştırmak için kişinin yaptığı konuşmadır. Yazar açıklamalar ya da yorumlar yoluyla araya girmez. (...) Geleneksel monologdan şu özellikleriyle ayrılır: İçerik bakımından, en içten, bilinçsize en yakın düşüncelerin dile getirilmesidir; doğal nitelikleri bakımından, düzenleyici mantıktan önce gelen, içten düşünceleri doğuşlarına, akışlarına göre sıralayan bir konuşmadır; şekle gelince, sözdiziminin en küçük öğelerine indirilmiş dolaysız cümleler kullanılır" (Bowling, 1965).

İç monologda dikkat çeken özellik, zihnin serbestçe ve etkin bir şekilde çalışmasıdır (Bowling, A.g.m.). Hâl böyle olunca iç monologda dil, konuşma

diline benzer bir yapıya bürünür:

> "Böyle bir anlatımda dil konuşma dilinden çok farklı değildir. Söylenmiş düşünceler için kullanılan dil, söylenmemiş düşünceler için de kullanılır. Cümle yapısı konuşma cümlesinin yapısına uyar. Kişinin söylenmemiş düşünceleri dilbilgisi kurallarına uyan bir düzen içinde araya bir anlatımcı girmeden doğrudan doğruya verilir. Düşünceler mantık sırasını izler" (N. Aytür, A.g.e., s. 61).

İç monologda dilin düzeyini -veya niteliğini- şöyle değerlendirmek gerekir. Bu yöntemin uygulandığı bölümlerde dil, dilbilgisi kurallarına uygun ve bilinçli bir yaklaşımla kurulmuş cümlelerden çok, konuşma diline daha yakındır. Konuşma dilinin doğallığı ve yalınlığı söz konusudur. Yani "iç monolog" yönteminin uygulandığı parçalarda, ne "iç çözümleme" yönteminde anlatıcının marifetiyle düzenlenmiş mantıktan gücünü alan cümlelerle, ne de "bilinç akımı" yönteminde mantık silsilesi bozulmuş cümlelerle karşılaşırız. İç monologda doğal bir süreç, yalın bir yapılanma vardır ve cümleler, düşüncelerin, duyguların doğal akışına uygun olarak serbest bir akışla şekillenir. Cümlelere, konuşma dilinin havası ve mantığı hakimdir. Bu yönüyle iç monolog, en azından anlatıma, anlatılana doğallık kazandırma ve dolayısıyla bireyin duygu ve düşüncelerini gerçekçi bir anlayışla yansıtma yolunda önemli bir araç olmuştur. Bu yöntemin oluşumunda L. Sterne'in *Tristram Shandy* romanının önemli payı olduğu kabul edilir. Daha sonra romantik yazarların ürünlerinde geniş akis bulan bu yöntemi, ilk kez kullanan ve yaygınlaştıran, Tolstoy olmuştur (Pospelov, 1985, s.58). Bu vesileyle roman sanatı, hatta genel anlamda edebiyat, gerçeği yansıtmada geniş imkânlar sunan bir yönteme kavuşmuştur. İleride bu yöntem, özellikle Joyce ile Proust tarafından daha geliştirilecek ve bireyin iç dünyasını hakkıyla yansıtmada önemli rol oynayacaktır (Suckov, 1976: s. 187-8).

İç monologlar, bir bakıma figürlerin "pasif yaratılışlarının bir belirtisidir" (Aytaç, 1986: s. 80). Ancak bu pasiflik, insanın psikolojik yapısının bir tezahürüdür ve iç monologlar, bu yapıda meydana gelen dalgalanmaların yansıtılmasına vasıta olmaktadır. Bu yöntemin uygulandığı bölümlerde yazar aradan çekildiği için, anlatım yeni bir boyut kazanmakta, gerçeklik, doğal bir akışla kendini göstermektedir. Yöntemi uygulamak ve kahramanının içinden geçenleri dışa yansıtmak isteyen bir romancı, dikkati elden bırakmamalıdır. Dikkatli olmalıdır; çünkü, yapılacak ihmal, metni şekillendiren cümleler, bildiğimiz konuşma üslubu -yani sesli konuşma üslubu- havasına bürünebilir. Sesli konuşmanın mantığı, iç konuşmayı boğabilir. Roman sanatı açısından bir

kusurdur bu. Roman yazanların böyle bir acemiliğe düşmekten sakınmaları gerekir. Aşağıya alacağımız örnek, bu hatayı tipikleştirmektedir. Bu metinde -güya- iç konuşma yöntemi uygulanmaktadır. Ancak Mizancı Murad'ın, yöntemi uygulamada başarılı olduğunu söylemek mümkün değildir. Cümlelere, sessiz konuşma yerine adeta 'nutuk' edası hakimdir:

> "Biz yine o Osmanlı, o Müslümanız. Bütün kâinat nizamını kuran mutlak hikmet sahibi Cenab-ı Allah, hiçbir şahsı, hiçbir cemiyeti, hayatı boyunca ehemmiyetli, ehemmiyetsiz bir arızaya uğramaktan masun kılmamıştır.
>
> Tehlikesiz bir geçici arızadır. İlkbaharı müjdeleyen ve ihtiyatlı olmaya sevkeden bir kıştır. Maarifin çiçek açmasıyla yeniden kendini gösterecektir.
>
> "Şu mübarek, seçkin diyarı bize kısmet eden âlemlerin Rabbı Cenab-ı Allah bizi yaradılıştan güzel ahlâkla da mükâfatlandırmıştır."
>
> "Tarihimiz kahraman alaylarıyla dolmuş, taşmıştır!"
>
> Bir taraftan Osman'lar, Orhan'lar, Hüdavendigar'lar, Yıldırım'lar, Çelebi'ler, Fatih'ler, Yavuz'lar..."
>
> Diğer taraftan Alâaddin Paşa'lar, Çandarlı-zâde'ler, Sokullu'lar, Köprülü'ler."
>
> Hanedan, yine o yüksek hanedandır; kullar, yine sâdık ve fedakâr kullardır."
>
> "Sanki bu asırda benzerleri yok mu? "Mahmud-ı adlî" (II. Mahmud) namının eriştiği makama yükselmek davasına cür'et edecek Avrupa'nın üstün insanları kimlerdir?"
>
> "Reşid'i yetiştiren millet yine bu millet değil mi?" (Turfanda mı yoksa Turfa mı?, 1980: s. 20-1).

Görüldüğü üzere metne, seslendirilmiş konuşmanın havası hakimdir. Buna karşılık, A. Ağaoğlu'nun *Bir Düğün Gecesi* romanından aktaracağımız şu bölüm, ideal bir "iç monolog" örneğidir ve metnin geneline sessiz konuşma üslubu hakimdir:

> "....
>
> " Yazık. Pastayı kestiğimi görmeyecek.
>
> Pastam dokuz katlı.
>
> Pastamız yani. Çünkü artık nikâhlandım. Artık böylece 'biz' oldum. 'Ben' demeyi unutmayacak mıydık? 'Ben' yok, 'Biz' var: Pis burjuva kızı! Unutamaz mısın ikide bir 'ben' demeyi? Unuttum işte Gül. Söze sık sık "Çocuklar ben..." diye başladığım için, beni sürekli böyle azarlayıp durmuş olan bütün eski arkadaşlarıma selam söyle. "Ayşen 'biz' olmuş" de. Babandan haberi alınca. Elinize kazara, acıları sergileyenlere inat, düğünleri sergileyen bol resimli bir gazete geçerse, oradan da öğrenirsin. Babanın kestiğimi görmediği dokuz katlı pastamızı nasıl kestiğimi, yani Ercan'ın eli elimin üstünde, nasıl kestiğimizi birlikte ya, elele öyle, nasıl kestiğimizi görürsün. Nasıl 'biz' olduğumu.

> Oldum Gül. Artık hiç "Çocuklar ben..." demiyeceğim. Hep biz: Bizim arabamız, bizim buzdolabımız, bizim salonumuz, bizim maunlarımız, bizim şeyimiz... şeyimiz bizim... yatak odamız... Bizim yatak çarşaflarımız... Bizim yastıklarımız... -Bir yastıkta kocayın, dedi Hacıbabanın karısı-, bizim yorganlarımız, bizim terliklerimiz, bizim çamaşırlarımız, bizim pijamalarımız ve geceliklerimiz... Bizim gecelerimiz... Gecelerimiz bizim... Bizim sevgisizliklerimiz.. Bizim sevgisizliklerimiz..." (1992: s. 235-6).

Ağaoğlu, bu romanında Ayşen'le birlikte, Tezel ve Ömer'i de aynı teknikle tanıtır. Uygulanan bu teknikle, onları hem iç dünyaları itibariyle, hem de düşünce ve felsefeleriyle tanırız. Bu tanıtımın, anlatıcının aracılığından ve yorumlarından uzak gerçekleştirilmesi, anlatılanlara doğal ve gerçekçi bir nitelik kazandırmaktadır. Temel vasfı itibariyle "kişinin bilincine sızmamıza yarayan" (Moran, 1994: s. 41) bu yöntem, bireyi daha iyi anlayıp tanıtmamıza yardımcı olmaktadır. Yerinde ve dikkatli uygulanması halinde, "iç monolog" yönteminin, romanın genel dokusunu güçlendireceğini bir romancı bilmelidir.

Kanaatimizce iç konuşma tekniği, modern romanın en esaslı aygıtlarından biridir. Yeter ki, yerinde ve hakkıyla yararlanılsın... Milan Kundera'nın iç monolog yöntemini "olağanüstü bir casusluk olayı" nitelemesiyle küçük görmesi, işin özünü değiştirmez. (1989: s. 37) Değiştirmez; çünkü, bu yöntemin malzemesi insandır, insanın iç âleminde filizlenen duygulardır. Bu duyguların dışa yansıtılması ise, roman için bir zenginliktir. Bizi romana ısındıran, biraz da, bu mütevazı fakat anlamlı zenginlik değil midir? Roman bizi sadece dıştan değil, içten de kuşatır. Büyük ve değerli diye nitelenen romanlar, insanı içten kuşatan romanlardır. Bu nedenledir ki, mesleğine inanan bir romancı, iç monolog yöntemini yerinde ve hakkıyla kullanmanın yollarını aramalı, bulmalıdır.

XIII
Bilinç Akımı Tekniği

Bilinç akımı[28], kısa bir tanımla, bireyin duygu ve düşüncelerinin, seri fakat düzensiz olarak şekilenen bir iç konuşma halinde verilmesi anlamına gelmektedir. Ancak buradaki 'iç konuşma' nitelemesini ihtiyatla karşılamak gerekir. Çünkü "bilinç akımı" (stream of consciousness) tekniği, bilinen "iç konuşma" (interior monologue) tekniğinden ayrılır: Ayrılma, biçimlenme mahallinden çok, dil düzeyinde gerçekleşir:

> "Bilinç akımı, ... roman kişisinin kafasının içini okura doğrudan doğruya seyrettiren bir teknik. Şu farkla ki, *iç konuşma gramer bakımından düzgün, sentaks kurallarına uygun cümlelerle yapılan sessiz bir konuşmadır.* Ve düşünceler arasından mantıksal bir bağ vardır. *Bilinç akımında ise karakterin zihninden akıp giden düşüncelerde mantıksal bir bağ yoktur. Daha çok çağrışım ilkesine göre akarlar. Ayrıca gramer kuralları da gözetilmez*" (Moran, 1983: s. 67).

Bilinç akımı, normal konuşma dilinden farklı olarak "bilinçle bilinç-altının sınırındaki düşüncenin...yazıya aktarılmasından oluşan bir dildir" (N. Aytür, A.g.e., s.62). Bu dilin yapısını ve sözdizimini tayin eden "gramere dayalı düzgün cümleler" değil, "çağrışım sırasına göre sıralanan" kelime ve cümlelerdir (Aytaç, 1975: s. 237).

Bilinç akımı tekniğinin roman sanatında denenmesi, yakın zamanlara tesadüf eder. Bu teknik, bir anlamda, psikolojinin romana armağanıdır. Romanın erken dönemlerinde böyle bir imkândan söz etmek mümkün değildir. Roman sanatıyla ilgilenenler, bilinç akımı tekniğini ilk deneyen romancı olarak Tolstoy'u gösterirler (Nobokov, 1988: s.106). Ancak Tolstoy'da bu teknik, "henüz kabataslak biçimindedir" (A.g.e., s.106). Tekniği geliştiren M. Proust, doruğa çıkaran ise *Ulysses* romanıyla J. Joyce olur (Aytaç, 1995: s. 48).

Aslında "bilinç akımı" terimi, W. James'in Psikolojinin İlkeleri (1890) kitabında, bireyin "içsel deneyimleri"ni ('inner experiences') ifade etmek üzere kullanılmıştır (Cuddon, A.g.e.). İzleyen yıllarda, Bergson'un psikoloji ve felsefeye getirdiği yeni bakış, nihayet Freud ve Jung'un yeni yorumları, modernleşme sürecindeki romana güç katmıştır:

> "William James ve Bergson'un modern gerçek kavramına ve dolaylı olarak modern roman tekniklerine sundukları "şuur akışı" kavramı da çok önemlidir. Her iki düşünüre göre, insanın psikolojik gerçeği, kronolojik zaman ünitelerine sığımamaktadır. Geçmiş, şimdiki zamanda yaşayarak ona yön verdiği halde, şimdiki zaman geçmişi kendi şuuru içinde yeniden tefsir etme gücüne sahiptir. Esasta bundan ibaret olan bu görüş, modern romana "şuur akışı" tekniğini getirmiştir ve modern romancılar, dünyayı ve gerçeği karakterlerinin serbest çağrışımlarından oluşan tek bir şuur akışının perspektifinden sunmuşlardır. Bu yazarlar, şuur akışı içinde karakterlerin bütün ruhi değişmelerini ve vardıkları değer yargılarını aksettiren karakter romanları yazmışlardır. Dış dünyanın olay ve durumları, esere psikolojik yapısını kazandıran şuur akışının safhaları için çerçeve teşkil etmişlerdir.
>
> Bütün bunlara Freud'un ve Jung'un insanın şuur-altı gerçeğini aksettiren fikirlerini de eklersek, modern romanın muhtevasının ne ölçüde zenginleştiğini farkederiz. Freud, insan karakterini yönlendiren en önemli unsurun şuur-altı gerçekleri ve Id olduğunu söylerken, Jung da bütün insanların değişmeyen ruhî tecrübelerinin romana girişi, romanda dilin imkânlarını zorlamış ve sembol kullanma mecburiyetini doğurmuştur. Böylece insanın şuur-altı gerçeklerinin de romanda yer alması, realizmden romantizme bir dönüş olmayıp, realizmin daha ileri bir safhasını teşkil etmektedir" (Kantarcıoğlu, 1981).

Kelime daha sonra edebiyata, özellikle romana intikal etmiş ve bireyin bilinç-altında filizlenen duygu ve düşünceleri, doğal haliyle sunma, yansıtma cihetinde kullanılmıştır. Modern psikolojideki ilerlemeye paralel olarak bu kullanım geniş kabul görmüş ve Tolstoy-T. Mann- Proust-Faulkner-Joyce-V. Woolf gibi romancı silsilesinde vazgeçilmez bir anlatım biçimine dönüştürülmüştür. Hemen belirtmek gerekir ki, bilinç akımını, salt bir anlatım tekniği olarak görmemek gerekir. Bu teknik, hem bir anlatım tekniğidir, hem de eserin "anlatı dokusunu ve kişilerin sunuluşunu" sağlayan bir mekanizmadır (Lukacs, 1975: s. 20).

Bilinç akımı tekniği, bir anlamda romanın niteliğini de etkilemektedir. Zira bu tekniği denemek isteyen bir romancı, ister istemez ruh tahlillerine gitmekte, dolayısıyla romanına psikolojik bir derinlik kazandırmaktadır. Yine tekniğin getirdiği imkânla roman "anlatma" ağırlıklı değil, "gösterme" ağırlıklı

bir niteliğe bürünmektedir. Sonuç olarak şunu söyleyebiliriz ki, bilinç akımı tekniği, romanın anlatım örgüsünü, genel anlamda anlatıyı, nihayet karakterizasyon konusunu ve romanın niteliğini biçimlendiren bir tekniktir. Ancak teknik, genel bir kabulle daha çok bireyin iç dünyasını yansıtmada kullanılmış ve bu yönüyle popüler olmuştur.

Bilinç akımı tekniğinin ne olduğunu ve nasıl uygulandığını, bizim roman geleneğimizde tekniği, kapsamlı bir şekilde uygulayan Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* (1971) romanından aktaracağımız bir örnekle gösterelim. Romanın hem kahramanı, hem de anlatıcısı konumunda bulunan Turgut, intihar etmiş olan yakın arkadaşı Selim'in annesini ziyaret etmektedir. Daha önce Selim'in kendisinden bahsettiği Burhan da oradadır. Kederli bir hâl söz konusudur. Böyle bir ortamda Turgut, karışık bir psikolojiyle bir şeyler düşünmektedir. Onun içinde bulunduğu psikoloji, bilinç akımı aracılığıyla şöyle yansıtılacaktır:

> "... Demek Burhan bu. Selim'in bahsettiği Burhan. Neden beklemedim? Belki de o: "Selim sizden bahsederdi," diye atılırdı. Hayır. Atılmazdı. Benimle ilgisi sınırlı. İşte gene kaybettim. Neden acele ettim? Burhan kendini tuttu, konuşmadı. Böyle bir meselesi yok aslında. O zaman da kendi kaybeder. Kaybeder ama, şu Burhan da neden ağırlık taslar, mollalar gibi? Bu Selim de, insandan hiç anlamazdı. "Sigara kullanıyor musunuz Burhan Bey?" İntikamımı aldım işte: Hem 'kullanmak' hem de 'Bey' dedim. Beni küçümsemen için açık verdim. 'Bey dedi bana, pis küçük burjuva,' diye sevin bakalım. Bu çeşit intikamdan ne anlarsın sen! Turgut kendine gel, adamın bir şey dediği yok. Eski huyların ortaya çıktı gene. Çıksın! Eski huylarımdan kaçmakta acele etmişim anlaşılan. Bu 'olay' karşısındaki zayıflığımdan anladım bunu. Yeni huylarımla büsbütün gülünç oldum. "Teşekkür ederim. O beni öksürtüyor, bundan içeyim." O dediği Yeni Harman, bu dediği Birinci. Nasıl 'dolayısıyla' anlatıyor aramızdaki farkı. Selim, muhakkak sana, benden 'bahsetmiş' olacak. Yoksa, kendi kendine akıl edemezdin bu inceliği. Şimdi de Müzeyyen Hanım'a döndü. Onunla, bir anayla nasıl konuşulursa öyle konuşur herhalde" (1989: s. 71).

Bilinç akımında ölçü bellidir: Yazar, araya girmeden okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya bırakmayı başarmalıdır. Ancak istisnaî durumlar da yok değildir; vardır ve bunun için de ölçü şudur:

> "Yazar(,) dolaysız ortaya koymalarını, yalnızca zihnin duygu ve düşüncelerini dil halinde formüllediği bilinçlilik alanına sınırlarsa, yöntem gene de kapsayıcı "bilinç akımı tekniği" terimiyle anılabilir" (Bowling, 1965).

Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* romanından aktaracağımız şu parça, bu tür uygulamanın yetkin bir örneğidir. Parçada, halasının, bir katil tarafından öldürülüp parasının kendisine, öldüren kişi tarafından getirilmesinden sonra, sevinme ve yakalanma korkusuyla beraber vicdan azabı da çeken Ferid'in psikolojisi, yazarın katkısıyla şekillenen bir bilinç akımıyla yansıtılır:

> "Yastığın lâvanta çiçeği kokan tertemiz keten örtüsünün serinliğine yüzünü değdirince, hiç olmazsa polisler gelinceye kadar bir iki saatlik bir prens uykusu çekmek ihtiyaciyle gözlerini yumdu. Nilüfer. Selma. Aziz. Çıngırak. Sarı fenerler. Deniz. Bir yere toplanmış adamların Ferid'i kuyudan çıkarmağa uğraşırken burnu onun burnuna yapışan Zehra'nın gözlerinden gelen sesli cümleler: "Sana mademki bir Çarşamba sabahının mandallarından kopmuş bir yaprak soranlara..." Ve polisler. Ayak sesleri. Hep ayak sesleri şimdi.
>
> Ferid gözlerini açtı. Ayak sesleri. Merdivende değil, tavanda" (1964: s.153-4).

Daha önce belirttiğimiz üzere, bilinç akımı tekniği, bireyin iç dünyasında şekillenen duygu ve düşüncelerin doğal olarak yansıtılması anlamına gelmektedir. Dışa yansıtmada doğallığı korumak isteyen bazı romancılar, akışı engellediğini varsayarak noktalama işaretlerini kullanmamışlardır. Bu uygulamanın ilk ve kapsamlı örneğine yine Joyce'un *Ulysses* romanının 18. bölümünde rastlıyoruz. Joyce, toplam 45 sayfalık kısmı noktalama işareti kullanmadan kaleme alır (1996: s. 796-841). Benzer uygulamayı, bizim romancılarımızda da görürüz. Sözgelimi Adalet Ağaoğlu, *Romantik Bir Viyana Yazı* romanında, içinde bulunduğu zamanla ve içinde yaşadığı mekânla uyum zorluğu çeken kahramanı Kâmil Kaya'nın intihara meyilli, dolayısıyla ip takıntısını bilinç akımı tekniğiyle -ve noktalama işaretleri kullanmaksızın- şöyle yansıtır:

> "... E peki, küvet boş mu, temiz mi, ip orada mı yoksa başka yere mi gitti lafa bak uçak kaçtı olur mu taksi parası yok diye dönmüş geri gelmiş hani ne oldu komşu havaalanındaydı hani ben sana söyledim bunlar çekmez yolun altında silkeleyiverirler dedim şimdi yeni bir bilet alınması gerekecekmiş Bülent'in plak sabun paralarını da çaldırdım artık siz ödersiniz değil mi Hoca somon füme seviyor boşver bir duş alırım sonra biraz uzanır kitap okurum dinlenirim bakalım belki Faruk telefon eder belki Asaf çıkagelir artık bugünlerde gelmesi gerekir ama ne olsa önden haber verir yine de hazırlıklı olmalıyım herkesin işi var gücü var eve ona güzelce teslim etmeliyim ben de artık yavaş yavaş yapmalıyım en iyisi fare zehriydi belki o da şişirir bu kadar konukluk yetmeli fazla istismar etmemeli hele Asaf gelsin çimleri çiçekleri bir göstereyim bakalım memnun kalacaklar mı ancak eksilen şampanyalar neyse bari kırılan kilidi

> onarttırdım anahtarını içerde unutmuş gecenin bir saati Antonia'yla görünce bozuluyorum diye usulca girmek istemiştir elin kilidini kırıyor bir de ayıp değil mi neyse ki aynı kilitten buldum hiç belli olmadı daha dün bir bugün iki iki kurtuluş demeye kalmadan zır kapı çıkıp geliyor hadi arkasından yine Antonia Allahtan yeşil ip var çamaşır ipi yoksa dayanılır mı tam da Clea'yı aramaya başlıyorum, ondan bir özür dileyeyim, bahçede ben de ona mum ışıklarında şık romantik bir sofra hazırlayayım demeye kalmıyor ben buraya şeyetmeye gelmedim ki tarih ve Alma'nın sevme sanatını anlamaya diye sonra ne olsa o kadar yıl bugünleri beklemiştim Asaf gelince evde görmekten hoşlanacağı ne alsam acaba neyi sever lisedeyken su kabaklarına dünyayı resmederdi ruhların haritasını kabaklara nasıl resmedecek ayrıca bilmem ki buralarda yuvarlacık su kabakları nerede bulunur artık bari şöyle iyi peynirlerden seçeyim de iyi şaraplardan...." (1993: s. 137).

Bilinç akımından yararlanmak isteyen bir yazar, özellikle şu üç unsuru dikkate almak, onlar aracılığıyla elde ettiği verileri özenle kullanmak zorundadır:

1. zihnî alan,
2. söz sanatları,
3. imaj ve semboller (Humphrey, 1965)

Bilinç akımı süreci, bilinç-altında şekillenen duygu ve düşünceler, bu unsurların desteğiyle dışa yansıtılmaktadır: Yani zihnî alanda, çağrışımlar silsilesi halinde doğan düşünceler; söz, imaj ve sembollerle anlatı boyutu kazanmaktadır. Bilinç akımı tekniğiyle gelen katkı dikkate alındığında, roman sanatında, insanın psikolojik gerçekliğinin (insanın hayli karmaşık psikolojik yapısının) daha tatmin edici bir düzeyde ve derinlikte yansıtıldığı veya yansıtılabileceği âşikârdır. Bu nedenledir ki, bilinç akımı tekniği, hem insanın tanıtımı, hem de anlatım ve anlatı tabakasının zenginleştirilmesi bakımından, romancıların önünde duran -ve önemini koruyan- yararlanılması gereken bir imkândır.

Sonuç

Değeri ve amacı ne olursa olsun, bir çalışmayı bitirmek, güzel bir şey. Koyacağınız son noktaya yaklaştıkça, mutluluğun ayak seslerini duyarsınız, mutlu olursunuz. Doğal olarak ben de mutluyum. Mutluyum; çünkü, zevkli olduğu kadar yorucu bir faslı geride bırakmış oluyorum. En azından bir başka vadide, yeniden yola koyulup, yeni çalışmaların haz ve heyecanını yeniden yaşamanın fırsatını yakalamaya çalışacağım. Güzel olan budur benim için.

Doğru olana gelince...

Yeni baştan yazmaya niyetlendiğim, eksiği ve fazlasıyla kitaplaştırdığım bu çalışmanın hedefi, kapsamı ve amacı, sınırları çizilmiş ve dahi zarflanmış herhangi bir edebî nazariyeyi veya herhangi bir eleştiri akımını zihinlere taşımak değildir. Daha doğrusu -klâsisizm'den postmodernizm'e kadar uzanan süreçte gündeme gelen- sonu "-izm"le biten bir nazariyenin savunuculuğunu yapmak, bu çalışmanın menzili ve maksadı dışındadır. Çalışmada yer alan bilgiler, en azından dıştan bakıldığında, şekle ve yapıya dönük gibi algılanabilir. Ancak, işin başında ve sonunda peşin peşin şöylemek istediğimiz şudur: Sanat eserini mutlakçı bir tutumla yargılamak yönünde vaad edilmiş bir mesajımız, hatta bu yönde bir niyetimiz yoktur. Peki sunmaya çalıştığımız bilgilerin böyle bir hedefi olabilir mi? Olabilir. Olabilir diyoruz; çünkü, okuyanların, yararlanmak isteyenlerin idrak ediş, kavrayış ve algılayışları, bizim takdir ve beklentimizin dışındadır. Onların takdir ve niyeti beklentimizi aşar.

İlke olarak, başarılı bir sanat eserinin, belirli bir "biçim"e ve bu biçimi besleyip destekleyen bir içeriğe sahip olduğunu kabul ederiz. Yine başarılı bir sanat eserinde nihai hedef, kim ne derse desin mükemmel bir "biçim"e ulaşmaktır. Zira, sanat eseri biçimle kendini ispat eder. Ancak bütün meziyetine rağmen biçimi mutlaklaştırmamak, bir 'biçim fetişizmi'ne gitmemek gerekir. Çünkü biçim, nihayetinde bir aşamadır ve bu aşamaya gelinceye kadar diğer unsurlar da önemli rol oynamaktadır. Sanatın oluşumunda rol oynayan unsurları

hesaba katmadan yapılacak yorumlar, daima eksik olacaktır. Bizim, bu çalışmayla altını çizdiğimiz husus, bu unsurların neler olduğudur. Çalışma genelinde, ele aldığımız unsurları, önce tarihsel plânda tanımaya, sanatsal zeminde tanımlamaya ve nihayet romandaki işlevselliği bakımından değerlendirmeye çalıştık. Yaptığımız bir analizdir. Oysa bahis konusu ettiğimiz hemen bütün unsurlar, değeri tescil edilmiş bir romanın yapısında yer almaktadır. Okurken pek farketmesek de, söz konusu unsurlar, romanın, baştan sona doğru giderek kendini gösteren yapısının şekillenmesinde önemli rol oynamaktadırlar.

Peki romancılar, bahis konu edilen unsurların farkında mıdırlar? Sonra bu unsurları kullanırken, bilinçli olarak mı kullanıyorlar? Değeri tescil edilmiş romanları hesaba katarak bu sorulara rahatlıkla "Evet!.." diyebiliriz. Diyebiliriz; çünkü sanat, Tanpınar'ın ifadesiyle, "iradî" bir iştir ve "her şeyden evvel bir ölçü meselesidir." Ölçü ise, malzeme olarak kullanılan unsurların uyumundan doğar. Yetmez. Aynı unsurların işlevsel olması da gerekir.

Sonuç olarak şunu söylemek isteriz: Bir romancı, romanın oluşumunda rol oynayan unsurların hakkını vermeli, kaleme alacağı romanın genel kommpozisyonunda onlara işlevsel bir nitelik kazandırmalıdır. Bu durum, bütün unsurlar için geçerlidir doğal olarak. Ancak ikisi vardır ki, romancı onlara özel önem vermeli, onları özenle kullanmalıdır. Bunlardan biri "Anlatıcı", diğeri ise, "Bakış Açısı"dır. Diğer unsurlarda dikkati çeken arıza veya kusurlar belki telafi edilebilir. Ancak bu ikilide aslâ... Çünkü roman sanatı onlar üzerine kurulur; diğerleri ikinci plânda kalır. "Anlatıcı" ile "Bakış Açısı"nın önemi, romancıyı özenli davranmaya mecbur kılmakta, kaliteli roman da, bu mecburiyetin çocuğu olarak doğmaktadır. Bizim yapmaya çalıştığımız bu çocuğa ad koymak değil, çocuğun organik yapısının oluşumunda rol oynayan mineralleri belirleyip tanıtmaktı.

Başarmak istediğimiz budur. Okuyucunun takdiri, başarımızın derecesini gösterecektir kuşkusuz.

KAYNAKLAR

Abrams, M. H; *A Glossary of Literary Terms*, New York 1970

Adıvar, H. Edip; *Sinekli Bakkal*, Atlas Kitabevi, İstanbul 1984

Ağaoğlu, Adalet; *Yazsonu*, Remzi Kitabevi, İstanbul 1985

---------- *Romantik Bir Viyana Yazı*, YKY., İstanbul 1993

---------- *Bir Düğün Gecesi*, Simavi Yay., İstanbul 1994

---------- *Ölmeye Yatmak,* YKY., İstanbul 1998

Ahmet Mithat; *Çingene*, İstanbul 1304

Aktaş, Şerif; *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yay., Ankara 1984

---------- *Edebiyatta Üslup ve Problemleri*, Akçağ Yay., İstanbul 1986

Aristo; *Zaman Kavramı*, çev. S. Babür, İmge Yay., İstanbul 1996

Atay, Oğuz; *Tutunamayanlar*, İletişim Yay., İstanbul 1989

Aykın, Cemal; "XIX. Yüzyıl Batı Romanında Nesnel Çevre ve Betimleme Sorunları", *FDE*. Sayı 4, Kış 1979

Aytaç, Gürsel; *Thomas Mann'ın Der Zauberberg ve Lotte in Weimar Romanlarındaki Edebî Kişiliği*, DTCF. Yay., Ankara 1975

---------- *Çağdaş Alman Edebiyatı*, KB. Yay., Ankara 1983

---------- "Gerçekçilik ve Gerçek", *Çağdaş Eleştiri*, Sayı 5, Mayıs 1985

---------- *Romancı Yönüyle Heinrich Böll,* DTCF. Yay., Ankara 1986

---------- *Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler*, Gündoğan Yay., Ankara 1990

---------- *Edebiyat Yazıları III*, Gündoğan Yay., Ankara 1995

Aytür, Necla; *Amerikan Romanında Gerçekçilik*, DTCF. Yay., Ankara 1974

Aytür, Ünal; *Henry James ve Roman Sanatı*, DTCF., Ankara 1977

Bachtin, M.; "Romanda Söz Dokusu", çev. Y. Demir, Yazko/Çeviri, Sayı 12, Mayıs-Haziran 1983

Baydar, Mustafa; *Edebiyatçılarımız Ne Diyorlar?*, A. Yaşaroğlu Kitabevi, İstanbul 1960

Baydar, Oya; *Hiçbiryer'e Dönüş*, Can Yay., İstanbul 1998

Beckson, Karl; *A Reader's Guide to Literary Terms*, New York 1961

Belge, Murat; "Çeşitli Açılardan Roman Kişisi", *Yeni Dergi*, Sayı 50, Kasım 1968

Benett, J.; *Virginia Woolf: Romancı Olarak Sanatı*, çev. F. Kantar-H.Onuk, Alaz Yay., İstanbul 1984

Bergson, H.; *Şuurun Doğrudan Doğruya Verileri*, çev. S.Tunç, MEB. Yay., Ankara 1990

Blodgett, H.; "Kısa Öykü Tekniği", çev. K.Atakay, *Adam Öykü*, Sayı 2, Ocak-Şubat 1994

Booth, W.C.; *The Rhetoric of Fiction*, The Üniv.of Chicago Press, 1961

Borst, A.; *Computus*, çev. Z.A. Yılmazer, Dost Kitabevi, Ankara 1997

Bourneur, R.; *Roman Dünyası ve İncelemesi*, çev. H,.Gümüş, KB. Yay., Ankara 1989

Bowling, L.E.; "Bilinç Akımı Tekniği Nedir?", çev. M.Belge, *Yeni Dergi*, Sayı 8, 1965

Bradbury, M.; " Malcolm Bradbury ile Söyleşi", çev. S. Kahramankaptan, *Gösteri*, Sayı 161, Nisan 1994

Buffon; "Üslup Hakkında Nutuk", çev. S. Eyuboğlu, *Tercüme Dergisi*, Sayı 7, 19.5.1941

Buğra, Tarık; *Küçük Ağa*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1989

..... *İbişin Rüyası*, Bilgi Yay., Ankara 1972

Cassirer, E.; *Essay on Man*, New York 1953

Cuddon, J.A.; *A Dictionary of Literary Terms*, Penguin Books, New York 1979

Culler, J. "Anlatı", çev. S.G. Ezber, *Adam Öykü,* Sayı 20, Ocak-Şubat 1999

Çakır, Hasan; *Öykü Sanatı*, Çizgi Kitabevi, Konya 2000

Çüçen, A. Kadir; *Heidegger'de Varlık ve Zaman*, Asa Yay., Bursa 1997

Çiftlikçi, Ramazan; "Türk Romanında Tip ve Karakter Problemi", *Yedi İklim*, Sayı 123, Haziran 2000

Davis, R. M.; *The Novel: Modern Essay in Criticism*, New Jersey 1969

Dede Korkut; *Dede Korkut Hikâyeleri*, Haz. O.Ş.Gökyay, KB. Yay., Ankara 1976

Demir, Yavuz; *Anlatılar Tipoloji*, Akçağ Yay., İstanbul 1995

Dilthey, W.; *Hermeneutik ve Tin Bilimleri*, çev. D. Özlem, Paradigma Yay.,

İstanbul 1999

Dino, Güzin; "Tanzimat'tan Sonra Edebiyatta Gerçekçiliğe Doğru", *Türkiyyat Mecmuası*, C.XI, 1954

Doltaş, Dilek; *Postmodernizm*, Telos Yay., İstanbul 1999

Dumesnil, R.; *Gustave Flaubert : Hayatı ve Eseri*, çev. Y.Tavat, MEB: Yay., Ankara 1950

Eagleton, T.; *Edebiyat Eleştirisi Üzerine*, Çev. H.Gönenç, Eleştiri Yay., İstanbul (tarihsiz)

Ecevit, Yıldız; *Orhan Pamuk'u Okumak*, Gerçek Yay., İstanbul 1996

Eco, U.; *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. K. Atakay, Can Yay., İstanbul 1998

Elias, H.; *Zaman Üzerine*, çev. V. Atayman, Ayrıntı Yay., İstanbul 2000

Ellul, J.; *Sözün Düşüşü*, çev. H.Aslan, Paradigma Yay., İstanbul 1998

Emil, Birol; *Mizancı Murad Bey: Hayatı ve Eserleri*, İ. Ü. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul 1979

---------- *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Şahıslar Dünyası*, C.1, İ. Ü. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul 1984

---------- *Reşat Nuri Güntekin*, KB. Yay., Ankara 1989

Esendal, M. Şevket; *Miras*, Bilgi yay., Ankara 1988

----------; *Ayaşlı ile Kiracıları*, Bilgi yay., Ankara 1996

Fabian, J.; *Zaman ve Öteki*, çev. S. Budak, Bilim ve Sanat Yay., Ankara 1999

Fethi Naci.; *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*, Gerçek Yay., İstanbul 1981

Forster, E. M.; *Aspect of the Novel*, Penguin Books, Camridge 1974 (*Roman Sanatı*, çev. Ü. Aytür, Adam Yay., İstanbul 1982)

Göçgün, Önder; *Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın Romanları ve Romanlarında Şahıslar Kadrosu,* KTB. Yay., İstanbul 1987

Göktürk, Akşit; *Edebiyatta Ada*, Sinan yay., İstanbul 1973

Grillet. A.R.; *Yeni Roman*, çev. A. Bezirci, Yazko Yay., İstanbul 1981

Guryevic, A.; *Ortaçağ Avrupasında Birey*, çev. İ. İgan - Z. Ülgen, Afa yay., İstanbul 1995

Gümüş, Hüseyin; "Romanda Anlatım Şekilleri", *Dil Dergisi*, Sayı 20, Haziran 1994

Gürsel, Nedim; *Resimli Dünya*, Can Yay., İstanbul 2000

Güzelşen, M. Rıfat; *Roman Kavramı ve yapısal Çözümleme*, İ. Ü. Edebiyat

Fak. Yay., İstanbul 1973

Haedens, K.; *Roman Sanatı*, çev. Y. Nabi, Varlık Yay., İstanbul 1961

Hall, C. S.; *Introduction Theories of Personality*, New York 1970

Hall, E. T.; "Kaç Çeşit Zaman Var?", *Cogito: Zaman 12'ye 1 var*, Sayı 11, 1997

Harvey, D., *Postmodernliğin Durumu*, çev. S. Savran, Metis Yay., İstanbul 1997

Hausser, A.; *Sanatın Toplumsal Tarihi*, çev. Y. Gölönü, Remzi Ktb., İstanbul 1984

Hawking, S.W.; *Zamanın Kısa Tarihi*, çev. S. Say - M. Uraz, Milliyet Yay., İstanbul 1992

Hawthorn, J.; *Studying the Novel*, London 1986

Holman, C. H.; *A Handbook To Literature*, New York 1972

Howe, I.; "Politik Roman Kavramı", *Adam Sanat*, Sayı 15, Şubat 1987

Humphrey, R. "Bilinç Akımında Kullanılan Araçlar", *Yeni Dergi*, Sayı 8, 1965

Işınsu, Emine; *Canbaz*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1989

İdil, M. Mümtaz; *Gerçeklik ve Roman*, Dayanışma Yay., Ankara 1983

İlhan, Attilâ; "Hayatları Roman", *Gösteri*, Sayı 1, Aralık 1980

---------- *Dersaadet'te Sabah Ezanları*, Bilgi Yay., İstanbul 1981

---------- *Fena Halde Leman*, Özgür Yay., İstanbul 1985

Joyce, J.; *Ulysses*, çev. N. Erkmen, YKY., İstanbul 1996

Kaplan, Mehmet; *Türk Edebiyatı Üzerinde Araştırmalar*, Dergâh yay., İstanbul 1976

---------- *Tip Tahlilleri*, Dergâh Yay., İstanbul 1985

Karahan, A.; *Eski Türk Edebiyatı İncelemeleri*, İ. Ü. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul 1980

Kavcar, Cahit; *Edebiyat ve Eğitim,* Engin yay., Ankara 1999

Kavukçu, Cemil; *Dönüş*, Can Yay., İstanbul 1998

Kefeli, Emel; *Roman ve Hikâyelerde Bir Anlatım Tekniği Olarak Mektup*, basılmamış Doçentlik çalışması, Marmara Üniv. 1999

Kemâl Tahir; *Yol Ayrımı*, Sander Yay., İstanbul 1973

Karaosmanoğlu, Y.K.; *Yaban*, Remzi Ktb., İstanbul 1972

---------- *Bir Sürgün*, Birikim Yay., İstanbul 1980

Kantarcıoğlu, Sevim; "Modern Roman Teknikleri ve Mehmet Rauf'un Eylül'ü", *Milli Kültür*, Sayı 3, Ağustos 1981

Kundera, Milan; *Roman Sanatı*, çev. İ. Yerguz, Afa Yay., İstanbul 1989

Kür, Pınar; *Yarın Yarın*, Can Yay., İstanbul 1989

Lass, A. H.; *100 Büyük Roman,* Ötüken Neşriyat, İstanbul 1980

Lecercle, J. L.; *Sanat ve Sosyalizm*, çev. S. Mimoğlu, Sosyal Yay., İstanbul 1962

Leech, G. N.; *Style in Fiction*, Longman, London 1986

Lenin, V. I.; *Sanat ve Sosyalizm*, çev. B. Arıbaş, Payel Yay., İstanbul 1976

Levend, A. Sırrı; *Hüseyin Rahmi Gürpınar*, TDK. Yay., Ankara 1964

Lukacs, G.; *Çağdaş Gerçekçiliğin Anlamı*, çev. C. Çapan, Payel yay., İstanbul 1975

Mandel, Ernest; *Hoş Cinayet,* çev. N. Saraçoğlu, Yarın Yay., İstanbul 1996

Meriç, Cemil; *Kırk Ambar*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1980

Mithat Cemal; *Üç İstanbul,* Oğlak Yay., İstanbul 1998

Moran, Berna; *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, Cem Yay., İstanbul 1981

---------- "Roman Tip Olgusu ve Tipin İşlevi" (Soruşturma: Z. Karabay), *Yazko Edebiyat,* Sayı 24, Ekim 1982

---------- *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C. 1, İletişim Yay., İstanbul 1983

---------- *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C. 3, İletişim Yay., İstanbul 1994

Muhiddin; *Yeni Edebiyat*, İstanbul 1330

Muir, E.; *The Structure of the Novel*, New York 1928

Mulhall, S.; *Heidegger ve Varlık Zamanı*, çev. K. Öktem, Sarmal Yay., İstanbul 1998

Namık Kemâl; *İntibah*, Haz. M. Kaplan, KB. Yay., Ankara 1984

Nobokov, V.; *Edebiyat Dersleri*, çev. F. Özgüneş-N. Akbulut, Ada yay., İstanbul 1988

Ong, W.J.; *Sözlü ve Yazılı Kültür*, çev. S.P. Banon, Metis Yay., İstanbul 1995

Örik, N. Sırrı ; *Yıldız Olmak Kolay mı?*, Oğlak Yay., İstanbul 1996

Özdenören, Rasim; *Ruhun Malzemeleri*, Risâle Yay., İstanbul 1986

Özön, M. Nihat; *Türkçe'de Roman*, İletişim Yay., İstanbul 1985

Pamuk, Orhan; *Yeni Hayat*, İletişim Yay., İstanbul 1994

---------- *Benim Adım Kırmızı*, İletişim Yay., İstanbul 1998

Parla, Jale; *Donkişot'tan Bugüne Roman*, İletişim Yay., İstanbul 2000

Paz, O.; *Modern İnsan ve Edebiyat*, Remzi Ktb., İstanbul 1993

Plehanov, G. V; *Sanat ve Sosyalizm*, Çev. S. Mimoğlu, Sosyal Yay., İstanbul 1962

Pospelov, G. N.; *Edebiyat Bilimi II*, çev. Y. Onay, Bilim ve Sanat Yay., İstanbul 1985

Recaizâde Ekrem.; *Talim-i Edebiyat*, İstanbul 1299

---------- *Araba Sevdası*, Kenan Basımevi, İstanbul 1940

Sabahattin Ali; *İçimizdeki Şeytan*, Bilgi Yay., İstanbul 1974

---------- *Kuyucaklı Yusuf*, Varlık Yay., İstanbul 1965

Safa, Peyami; *Fatih-Harbiye*, Semih Lutfi Ktb., istanbul 1931

---------- "Tiyatro ve Romanda Kahramanların Şahsiyetleri", Resimli Şark, Sayı 6, Haziran 1931

---------- "Roman Cemiyetin Aynasıdır", *Tasvir-i Efkâr*, 23. 11. 1942

---------- "Roman Sanatı ve Meseleleri" (3), *Tasvir-i Efkâr*, 22.5.1943

---------- *Bir Akşamdı*, Semih Lutfi KTb. İstanbul 1945

---------- " ", *Türk Dili*, Sayı 14, 1.11.1952

---------- *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, İ. ve Aka Ktb., İstanbul 1963

---------- *Yalnızız*, İ. ve Aka Ktb., İstanbul 1964

---------- *Matmazel Noraliyanın Koltuğu,* Ötüken Neşriyat, İstanbul 1974

---------- *Canan*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1976

Sarraute, N.; *Kuşku Çağı*, çev. B. Kösemihal, Adam Yay., İstanbul 1985

Stanzel, F.K.; *Roman Biçimleri,* çev. F. Tepebaşılı, Çizgi Ktb., Konya 1997

Sterne, Laurence; *Tristram Shandy*, çev.N. Yavuz, YKY, İstanbul 1999

Suckov, B.; *Gerçekçiliğin Tarihi*, çev. A. Çalışlar, bilim yay., İstanbul 1973

Stevick, P.; *Roman Teorisi*, çev. S. Kantarcıoğlu, Gazi Üniv. Yay., Ankara 1988

Süleyman Tevfik; *Tûtinâme*, Haz. D. Gürlek, Timaş Yay., İstanbul 1997

Şehabettin Süleyman; *Sanat-ı Tahrir*, İstanbul 1329

Tanpınar, A.H.; *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Remzi Ktb., İstanbul 1961

---------- *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Çağlayan Ktb., İstanbul 1967

---------- *Edebiyat Üzerine Makaleler*, Haz. Z. Kerman, MEB. Ya., A

---------- *Huzur*, Dergâh Yay., İstanbul 1986

Tekin, M.; "Bir Sürgün Romanında Edebî ve Fikri Temeller", *Doğumunun 100. Yılında Yakup Kadri Karaosmanoğlu*, Marmara Üniv. Yay., İstanbul 1989

----------*Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, S.Ü. Eğitim Fak. Yay., Konya 1989

---------- *Romancı Yönüyle Orhan Pamuk ve Yeni Hayat*, Özeğitim

Yay., Konya 1997

---------- *Romancı Yönüyle Peyami Safa*, Ötüken Neşriyat, İstanbul 1999

Tezel, Naki; *Türk Masalları 1*, Devlet Kitapları, Ankara 1971

Tomaşevski, B. "Temabilim", çev. A. Benk-V.Günyol, *Çağdaş Eleştiri*, Sayı 1, Mart 1982

Topbaş, H. Ali; *Bin Hüzünlü Haz*, Adam Yay., İstanbul 1998

Tunalı, İsmail; *Sanat Ontolojisi*, İ.Ü.Edebiyat Fakültesi yay., İstanbul 1971

Uşaklıgil, H. Ziya; *Sanata Dâir III*, Maarif Basımevi, İstanbul 1955

Uzuner, Buket; *Kumral Ada- Mavi Tuna*, Remzi Ktb., İstanbul 1997

Üyepazarcı, Erol; *Korkmayınız Mr. Sherlock Holmes*, Göçebe Yay., İstanbul 1997

Vanoncini, A.; *Polisiye Roman*, çev. G. Üstün, İletişim Yay., İstanbul 1995

Wellek, A; *Theory of Literature*, Peregrine Books, London 1978 (*Edebiyat Biliminin Temelleri*, çev. A. Edip Uysal, KB.Yay., Ankara 1983)

Wurmser, A. "Romanda Ben", *İstanbul*, Sayı 69, 1.10.1946

Yaşar Kemâl; *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana*, Adam Yay., İstanbul 1998

Yavuz, Hilmi; *Roman Kavramı ve Türk Romanı*, Bilgi Yay., İstanbul 1977

----------; *Yazın Üzerine*, Bağlam Yay., İstanbul 1987

Yetkin, S. Kemâl; *Edebiyatta Akımlar*, Remzi Ktb., İstanbul 1967

---------- *Denemeler*, İş Bank Yay., İstanbul 1972

Zafer Hanım; *Aşk-ı Vatan*, çevrimyazı: Z. Toska, Oğlak Yay., İstanbul 1994

Zweig, S.; *Üç Büyük Adam*, çev. A. Yörükan, Tur Yay., İstanbul 1975

Bazı yazarların "hikâye"yi, "romanın temeli" (fundamental aspect) olarak göstermeleri (Forster, 1982: s. 40), "anlatıcı"nın söz konusu önem ve önceliğini değiştirmez.

Foster'ın "hikâye olmazsa roman olmaz" (1982: s.40) anlayışını genel ve estetik bağlamda düşünmek gerekir: Hikâye, romanın ruhu ve tadıdır; romanı okutan, okuyucuyu romanın dünyasına çeken odur. Ama bu özellik, "hikâye"yi, "anlatıcı"dan önceye koymaya yetmez. Buna karşılık Haedens de, "hikâye"yi, romanın " kıymetsiz tarafı" olarak görür (1961: s.6) ve "Hikâye, romanda hakkı olmayan bir yer işgal etmektedir." der (s.29).

Romanın çözümlemesi için bkz. M.R. Güzelşen: 1978.

Tasnif ve daha geniş bilgi için bkz. G. Aytaç: 1990: s. 24-26.

Dün *Araba Sevdası*, *Felatun Bey ve Rakım Efendi* romanlarında ağırlıklı olarak uygulanan bu yöntem, bugün *Romantik Bir Viyana Yazı* (A. Ağaoğlu) ile *Yeni Hayat*(O. Pamuk) gibi modern romanlarda da uygulanmaktadır. Ağaoğlu ve Pamuk gibi romancılar, anlatıcının roman içindeki kimliğini billurlaştırmakta, sesini yükseltmekte bir sakınca görmemektedirler.

"Anlatıcı bir kurgu metnin en temel figürüdür." (M. J. Toolan), Bkz. Demir, A.g.e., s.20.

Bu konuda P. Safa'nın "otobiyografik" özellik taşıyan *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'nu incelediğimiz çalışmamızla(1990), Orhan Pamuk'un *Yeni Hayat*romanını bu açıdan ele aldığımız kitaptaki (1997) ilgili bölümlere bakmak yararlı olacaktır.

Aslında "bakış açısı" meselesi, P. Lubbock'tan önce de gündeme getirilmiş, ancak konunun roman sanatındaki önemi yeterince idrak edilememiştir. Nitekim İngiliz romancılarından H. Fielding ile J. Conrad, bakış açısını şu veya bu düzeyde uygulamışlar ve bu uygulamalarıyla modern romanın gelişimine katkıda bulunmuşlardır : Aytaç, 1983: s. 230 ; İdil, 1983: s. 32.

"This device, the furthest removed from the omniscient point of view, eliminates the presence of the author comletely." Beckson, 1961.

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nun bu yönü için bkz. M. Tekin: 1999, s. 146

Yeni Hayat romanının bu açıdan incelenmesi için bkz. M. Tekin, 1997: s. 59-66.

Araba Sevdası'nda "asıl kahraman, Bihruz Bey'in parasını tam olarak ödemediği...arabadır." Tanpınar, 1967: s. 486.

Bu konuda R. Çiftlikçi'nin, tip ve karakter sorununu ele alan yazısına ve konuyla ilgili bibliyografya ekine bakılmasını öneririz (Çiftlikçi, 2000).

N. Kemâl'de öyle midir? O, *İntibah* romanında dayatmacı bir tutum sergiler. Mahpeyker'den nefret etmemizi ister; çünkü o, "ahlaksız kadın"dır (Kaplan: 1984: s. 144). Dilber'i ise, sevmemiz istenir; çünkü Dilber, "şefkat ve korunmaya muhtaç" bir "bîçâre"dir (A.g.e., s. 137). Bu tutum, 'gri' rengi kabullenmek istemeyen bir felsefenin ürünüdür: Kişi, ya 'beyaz'dır (iyidir) yahut 'siyah'tır (kötüdür).

Daha geniş bilgi için bkz. Tekin: 1989.

Yıldız Ecevit'in modern romanda hikâyeyi "okura en yabancı gelen öğe" saymasını ve bu öğenin, modern romanda ortadan kalktığı yönündeki tespitini kabul etmek güçtür (Ecevit,

A.g.e., s. 13). Ki Ecevit'in, hakkında kitaplık çapta inceleme yaptığı Orhan Pamuk bile (postmodern olarak gösterilen Orhan Pamuk bile) çeşitli söyleşilerinde, bir romancı olarak işinin 'hikâye anlatmak' olduğunu övünerek vurgulamıştır. Roman sanatında hikâyenin konumunun değişmesi mümkün, ancak kalkması söz konusu olamaz. Bireyin olduğu yerde hikâye hep olacaktır: çünkü hikâye, romanın heyecan ve haz kaynağıdır.

Bu durum aslında postmodern anlayışı benimseyenlerin genel tutumundan doğmaktadır. Çünkü "Postmodernistler...kişi sözcüğü yerine özne sözcüğünü kullanırlar" (Doltaş: 1999: s. 27).

S. Kantarcıoğlu, söz konusu tasnifi "düz" ve "boyutlu" kelimeleriyle (1981) karşılarken, Ü. Aytür "yalınkat" ve "yuvarlak" kelimelerini tercih eder (1982). Ö. Göçgün, "düz" ve "yuvarlak" tipler (1987), B. Emil ise "düz" (statik) veya "yuvarlak (dinamik) tipler" nitelemesini kullanır(1984). Forster'in tanımını hareket noktası olarak aldığımızda, Kantarcıoğlu'nun "düz-boyutlu" nitelemeleri, kanaatimizce daha uygun düşmektedir.

İlk kullanımının kime ait olduğunu bilmediğimiz 'şahıslar kadrosu' ibaresi, roman literatürümüzün 'galat-ı meşhur' nitelemelerindendir. 'Kadro' kelimesi, özü itibariyle zaten 'çoğul' bir hava taşımaktadır. Bunu, (lar) ekiyle pekiştirmeye gerek yoktur sanırım. Bu konuda, B. Emil'in 'şahıs kadrosu' nitelemesi daha uygun düşmektedir (1979, s. 505).

Bu konuda bkz. Bergson (1990), Borst (1990), Hawking (1992), Aristoteles (1996), Augustinus (1996), Heidegger (1996), Harvey (1997), Çüçen (1997), Cogito (1997), Fabian (1999), Elias (2000).

Bir de okuyucuyla ilgili olan 'okuma zamanı' vardır ki, bu zaman, okuyucunun eseri okumaya başladığı andan bitirdiği vakte kadar uzanan süreyi kapsar. Alınan hazza, estetik duyguya ve etkisinde kalınan düşünce ve atmosferin yoğunluğuna göre bu süre, eser bittikten sonra da devam edebilir. Okuyucunun, farklı zamanlarda aynı eseri okumasıyla söz konusu değerler değişebilir; okuyucu, bir vakitler sevdiği romanı, daha sonra sevmeyebilir.

"... romanda, zamana bağlılık zorunludur: onsuz roman yazılamaz." (Forster, A.g.e., s. 43), "...romanı zamandan bütünüyle uzaklaştırdığınızda hiçbir şey anlatamaz" (A.g.e., s.52-3).

"... roman, içinde yaşanılan şartların çoğunun etkilediği insan tecrübesini sürekli bir şekilde ortaya serdiğine göre, insanın zaman bilincini ayrıntılı bir şekilde ve bu tecrübenin bir parçası olarak vermesi de tabiidir" (Stevick, A.g.e., s. 231).

Realistler asıl unsur olarak "kişi"yi kabul ederler (N. Aytür, A.g.e., s.66).

Öyle ki, Balzac'ın eserleri "o devrin ne kadar profesyonel tarihçi, iktisatçı ve istatistikçisi varsa hepsinin bütün eserlerinden daha öğretici olmuştur." Plehanov, Age., s.119. Ayrıca bkz. *Avrupa Gerçekçiliği*, G. Lukacs, 1977.

Balzac, *Goriat Baba* romanında da ilk otuz sayfayı, söz konusu pansiyonu tanıtmaya ayırır. Bkz. *Goriot Baba*, çev. V. G. Üretürk, Ak Ktb. 1968.

"Bir romanda anlatılabilecek şeyin azamisi ferttir." Tanpınar, 1969: s. 39; "Modern roman ferdin üzerinde döner." Tanpınar, A.g.e., s. 50. "Ferdin kendi kendini ifade etmesine en uygun tür romandır." Meriç, 1980: s. 142.

Kelime grubu, dilimize sırasıyla "bilinç akımı" (B. Moran, G. Aytaç, M. Belge), "bilinç akışı" (C. Çapan), "şuur akışı" (S. Kantarcıoğlu) şeklinde çevrilmiştir. Mâhiyetine dikkat

edildiğinde, “bilinç akışı” veya “şuur akışı” (akımı değil!) daha doğru olmalıdır. Ancak bir ‘galât-ı meşhur’ olarak “bilinç akımı” kabul görmüştür.