

PRİŞTİNE ÜNİVERSİTESİ
FİLOLOJİ FAKÜLTESİ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI BÖLÜMÜ

ANLATI BİLİMİ DERS NOTLARI
(ROMAN-HİKÂYE)

Yrd.Doç.Dr.Salih OKUMUŞ

İÇİNDEKİLER

I. BÖLÜM: ANLATI BİLİMİ	
1. Tarihi Gelişimi	2
2. Anlatı Nedir?	2
a. Anlatının Özellikleri	3
3. Anlatı İletişimi	4
4. Anlatı Biliminin Temel Terimleri	5
a. Metin (Tekst)	5
b. Anlatı Metni	6
c. Öykü (Fabula)	6
ç. Olay	6
d. Hikâye	6
e. Anlatı Ve Metin	6
f. Eyleyen (Aktör, Aktant)	6
g. Alıcı (Narratee)	6
h. Anlatıcı (Narrator)	7
ı. Anlatım (Nattarion, Narratio)	7
i. Anlatımlık (Narrative)	7
j. Hikâye-Roman Karşılaştırması	7
k. Kısa Hikâye	7
l. Novella	7
5. Anlatı Metninin Unsurları	7
a. Olay (Vak'a)	8
b. Öykü	8
c. Olay Örgüsü (Kurgu)	9
ç. Yer (Mekân, Uzam)	10
d. Kişiler (Tipler Ve Karakterler)	11
e. Anlatım	11
f. Öyküleme	11
g. Bakış Açısı	11
6. Anlatı Metninin Yapısı	12
a. Katılımcılar	12
b. Anlatıcı	12
c. Anlatıcının Özellikleri	13
ç. Anlatıcının Tutumu	13
d. Üst-Anlatıcı	13
e. Benöyküsel / Özöyküsel Anlatıcılar	14
f. Anlatıcının Konumu Ve Odaklama	14
7. Alıcı (Okur)	14
8. Anlatı Metni Ve Anlatıcı	15
9. Kurgu (Kurmaca) Tekniği	15
10. Anlatı Seviyesi (Öyküleme Düzeyi)	15
a. Üst-Anlatı Veya Kapsayan Anlatı	16
b. Anlatı Seviyesinin Değişmesi	16
c. Temel Ve Eklenti Metin	16
ç. Kırılmalar (Sapmalar)	17
d. Anlatıcının Konumu Ve Kimlikleri	17
e. Anlatıcı – Karakter İlişkileri	18
11. Algılama (Görüş) Derecesi	19
a. Mekân Tasviri	20
b. Karakterin Kimliği	20
c. Zaman Özetleri	21

aa. Anlatma Zamanı	21
ç. Bilicilik	21
aa. Anlatıcının Konumu	21
d. Açıklama	.21
aa. Güvenilirlik	22
bb. Tasvir	22
12. Bakış Açısı	.23
13. Söz-Eylem Aktarımları	..23
aa. Bağımsız Doğrudan Konuşma	23
bb. İç Konuşma	23
14. Zaman Kullanımları	23
15. Sonuç Ve Değerlendirme	24
16. Kaynakça	25
İLBÖLÜM: GENEL ROMAN BİLGİSİ	
Giriş: Türk Anlatı Tarihi	
Temel Terimler Ve Tanımlar	29
Roman	
Romanın Özellikleri	
Romanın Konusu	
Romanda Kişiler Ve Karakterler	
Romanda Üslûp	
Romanın Tarihçesi	3
Doğuşu	
Roman Türünün Gelişimi	
Çeşitleri	3
Yazılışlarına Göre Roman Çeşitleri	
Tarih Bakımından Romanlar	
Edebî Akımlara Göre Roman Çeşitleri	
İçeriğine Göre Roman Çeşitleri	
Romanımızın Öncü Örnekleri	4
Bibliyografya	
4	
III. BÖLÜM: ROMAN ÇÖZÜMLEME YÖNTEMLERİ	
1. Roman Çözümleme Yöntemleri	51
2. Örnek Roman Tahlilleri	
a. Mai ve Siyah	
b. Felatün Beyle Rakım Efendi	
c. Müsâmeret-nâme	
ç. İntibah	
d.	

ROMAN'IN TÂRİHÇESİ

TEMEL TERİMLER VE TANIMLAR

Roman Nedir? Roman bir kurgusal-kurmacadır. Romanda hayali kişiler ve durumlar tasvir edilir. Kişiler ve olaylar her ne kadar hayali olsalar da, bir bakıma “gerçek hayatın temsilcileridir. Ayrıca romanlar gerçek mekanlara, insanlara ve olaylara dair göndermeler içerebilir; ancak roman olarak kalması sadece bunlara bağlı değildir.

İngilizce Oxford sözlüğüne göre **roman**, hayalî bir nesir anlatısıdır. Anlatmaya dayalı bir edebî türdür. Kurgu eserlerde anlatma essastır. Kurmaca olaylar dizisi, kurgu anlatıdır. Kurgu anlatım, kurmaca olaylar anlamındadır.

Oxford İngilizce sözlüğünde roman şu şekilde tanımlanır; “Belirli bir uzunluğa sahip, içinde geçmiş veya çağdaş zamanlardaki gerçek hayatın temsilcileri olan kişilerin ve olayların az yada çok bir kompleks plan içinde canlandırıldığı kurgusal mensur anlatım veya hikayedir.

Roman Nazımdan çok düzyazı biçimindedir.

Roman bir anlatıdır.

Göstermeden ziyade anlatıdır.

Roman “muhtemelin” değil “mümkünün” sınırları içindedir.

Roman kişiler, olay(lar) ve bir vaka düzenine sahiptir. Romanda bir tür bağlayıcı mantık-kronoloji ve sebep sonuç ilişkisi bulunur.

Roman: **Roman**, insanları konu edinen ve onların belli bir yer ve zaman içindeki davranışlarını, karakterlerini belirten, daha çok hikâye etme biçimindeki edebî nesirdir.

Mustafa Baydar’ın dediği gibi, “**romanın mevzuu insandır.**” (Tekin, 19) “İnsan hatırlama kabiliyeti ile geçmişe, sezgi gücüyle geleceğe, mevcudiyetiyle hâle bağlıdır. Çağdaş romancılar, insanı bu perspektiften görmek ve göstermek istemişler, bunu da büyük ölçüde başarmışlardır. Onlar, bu “görme” ve “gösterme” ameliyesini gerçekleştirmek için de “bilinç”i esas almışlardır.” (Tekin 25) Meselâ, Dokuzuncu Hariciye Koğuşu romanında vak’a 1915’lerde geçmektedir. Aynı vak’a, aradan yaklaşık 14 sene geçtikten sonra yazar tarafından anlatılmıştır.” Tekin 26 Bunun için yazar, “**kişiler sistemi**”ni özenle kurmalıdır.” Tekin 19 “Olay örgüsü, yazarın, eserini hangi maksatla, nasıl ve ne yönde kaleme aldığını gösteren nihâî bir “sistem”dir.” Tekin,19

Romanın Özellikleri : Roman hikâye etme biçiminde yazılır. Anlatım yönü bakımından hikâye etmenin kurallarına bağlıdır.

Roman, geleneklerin bir tablosudur. Yani sanatçı, insan hayatının tasarlanmış veya gözlemlenmiş bir yönünü ortaya koyar. Yazar buna “felsefî, ahlâkî, dînî, politik, tarihî, fennî vb gibi bir görüş, bir düşünüş de katabilir. Bu özellikleri yönünden roman, çok çeşitli kılıklarda karşımıza çıkabilir. Fakat asıl önemli olan, okur ruhunda bir yankı uyandıracak, onu etkileyecek bir macerayı vermektir. Bunun için roman, gözleme ve hayal güncüne dayanan; az çok idealize edilmiş bir gerçeği yansıtan insanlık belgesidir.

Romanda görünen idealize edilme derecesi ise yazarın roman anlayışına bağlıdır.

Romanın Konusu: Romanın konusu, öteki edebiyat türlerindeki gibi insan ve dünyadır. Tabiat ve insanoğlunun yarattığı fizikî çevre ile, âdetlerle, geleneklerle, eğitimle, dinle, politik, sosyal, ekonomik, genel ve özel hayatla, insan yüreği ile tutkularla ve bunun en güçlüsü olan aşkla, insanın geniş hayal âlemi ile, fenle, tarihle, kısacası gerçek veya mümkün olan veya hayalî her şeyle ilgilenir.

Romanda Kişiler ve Karakterler: Romanda kişi veya karakterlerin gerçeğe uymaları, kahramanların şahsiyet sahibi olmaları şarttır. Ancak iddialı kişiler olmaları da gerekmez. Asıl önemli olan, bunların canlı ve devirlerinin insanı olmalarıdır.

Kişiler olayların etkisinde kalarak sürüklenmemeli, olaylar zorlama ile veya yazarın isteği ile meydana gelmemelidir.

Romancı, olaylar içinde kişilerin hareketlerini idare etmelidir.

Romancı, etrafından edindiklerini yine etrafındakilere sunar. Ama daha olgun bir hâlde.

Romancı; yüreği, heyecanla çarpan, tutkuların elinde kıvranan insanla ilgilenir. Onun için romanın konusu çok defa bir dramdır.

Bir roman; okuru, hayatın sıkıntıları, korkulu yönleri altında ezilmiş, hayattan hiçbir şey bekleyemez hale getirip bırakmamalı; aksine her kötülüğün ötesinde ulaşılacak iyi bir durumla, huzurla karşılaşabileceğine onu onandırmalıdır.

Bir romanı bitiren insan, kendi hayatına dönebilmeli, hülya âleminde kalıp kendi hayatından kopmamalı, uzaklaşmamalıdır.

Romanda Üslûp : Roman; konuya, yazara, devre göre her türlü üslûbu bürünebilir. Sözelimi “İntibah” romanında romantik, “Yaban” romanında yer yer şairane bir üslûp vardır. Roman her türlü anlatım özelliğine uyar (ciddi veya senli benli, sade veya renkli, didaktik veya coşkun, durgun veya canı vb)

Roman, 19. Yy.dan bu yana baş döndürücü gelişimi sırasında açık, duru, objektif ve etkili bir tahlil üslûbu kazanmıştır.

Bunun yanında romancılar iki üslûp özelliğine göre ayrılabilir: Şâirâne olanlar, Tahlilciler. Şâirâne mizaçlı yazarların romanları bir çeşit mensur şiiirdir. Namık Kemal, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin ve Ahmet Hamdi Tanpınar gibi romancılarda bu eğilim vardır. En güzel örneği de Özkan Yalçın ile Nazan Bekiroğlu’dur. Tahlilci romancılar ise fikirlere bağlı kalarak ayrıntılar verirler: Halit Ziya, P. Safa, R. H. Karay vb.leri böyledir.

ROMANIN DOĞUŞU

Romanın doğuşunu incelemek, insanın geçmişini incelemek kadar çor ve derin bir iştir. Fakat romanın hakkındaki bilgilerimizin daha çok olduğunu görürüz. Kurgusal anlatımla ilgili elimizde bulunan kaynaklar, en eski kaynaklara kadar uzanır. Fakat bunlardaki bilgilerle günümüzde okuduğumuz romanlar arasında bağlantı kurmak mümkün değildir. Her şeyden önce ilk anlatı metinleri nazım şeklindedir. Bunlar geçmişini veya hâli anlatmaktan veyahut da gerçek hayatın bir yansımasını vermekten çok, mitolojiyi kendilerine konu almışlardır. Yavuz Demir'in özet ifadesiyle roman, insanoğlunun kendisi kadar eski olan şiir ve dramayla karşılaştırdığımız zaman, yeni bir tarzdir. (YD,AT, 12)

Manzum mitolojik anlatılardan sonra romans devri gelir. Romanın doğuşunda en büyük yardımı bu romanslar yapmıştır. Onun için onları dikkatle incelemek gerekir. 12. Yy.dan itibaren Fransa'da gelişen şövalye romansları, destan kahramanlarını anlatmak yerine, abartılı da olsa, dönemin hayatını anlatmışlardır. Onları modern romandan ayıran olağanüstülük, romanslarda çok yer tutar. 18. yy politikacılarından Cheisterfields, oğluna yazdığı bir mektupta, romanı, romansın terimlerini kullanarak anlatır. "Senin romanın ne olduğu konusunda bilgin olacağını zannetmiyorum. O bir nevi aşk tarihidir. İçerisinde birçok aşkı konu alır. Bir veya iki bölümü de geçmez. Konu mutlaka aşk olmalıdır. Aşıklar bir sürü zorluk ile karşılaşmalı, onların arzularına karşı çıkanlar olmalı, sonuçta ise mutlaka mutluluğa ulaştırılmalıdır. Roman, romansın bir tür özetidir ve genellikle bir iki bölümden oluşur." Bu açıklamalar, tam olmamakla birlikte, mesnevilerimizi ve halk hikayelerimizi akla getirir. Romanslarda olduğu gibi, mesnevilerde de konu mutlaka aşktır. Aşkta ızdırıp ve çile vardır. Sonuç genellikle acıklı biter, yani aşıklar kavuşamazlar. Bu durum, Batı romansları ile Doğu romansları arasındaki en önemli farktır. İkinci bir fark olarak da, mucize ve keramet gibi olağanüstülükler içermesidir.

Berna Moran'a göre romanın doğuşunu hazırlayan sebepler dört maddede toplanabilir:

"1. Okur-yazarlığın gelişmesi : Sözlü kültürlerde bugün dahi gelişmekte olan şiirle karşılaştırıldığında romanın ayırıcı tarafının 'yazılı' bir form olduğudur. İlk önceleri, okur yazarlığın yaygınlaşmasına kadar, sözlü olarak gerçekleştirilmesine rağmen, aslında roman birey tarafından yazılan ve bir başka birey tarafından sessizce okunan bir anlatı türüdür." (Roman esas olarak bir yazılı formdur. Bu bakımdan, sözlü kültür ortamında gelişen şiire benzemez. İlk önceleri romanlar, okuyan birisinin dinlenilmesiyle genelleştirilirken daha sonra okur-yazar oranının artmasına bağlı olarak roman okumak, ferdî bir eylem şekline dönüşmüştür. Yani bir okurun sessizce, kendin kendisine okuduğu bir tür haline gelmiştir.)

"2. Matbaa : Yaygın düşünce, romanın matbaanın çocuğu olduğudur. Böylelikle oldukça çok sayıda çoğaltılabilen roman, / en ücre köşelerdeki okuyucuya bile ulaşma imkanına kavuşmuştur." Modern roman, bir anlamda, matbaanın çocuğudur. Bu faktörün diğer bir özelliği de romancı ve okuyucu arasında bir ilişkiye sebep olmasıdır. Romancı okuyucusunu şahsî olarak tanımaz. Onunla

doğrudan hiçbir ilişkisi yoktur. Bir bakıma romancının okuru, hayalî (itibarî=saymaca) bir okurdur. Yani, romanın tipik bir özelliği de, özel bir şahıs tarafından, özel bir biçimde yazılması ve okunmasıdır. Böylece, toplu dinleyici romandan, roman ise okurun bir kısmından mahrum kalmıştır. Dinleyenlerin aynı kesimden olması da olumsuz yönlerden biridir. Bunu somutlaştırmak için roman ile tiyatro arasında bir karşılaştırma yaptığımızda romanın daha az kolektif ve ferdî; tiyatronun birlikte seyredilen ve ortak tepki gösterilen birer tür olduğunu söylemek gerekir.

3. Pazar ekonomisi : Roman sosyolojisi, yazar-okuyucu ve yayıncı arasındaki Pazar ilişkisine dayandırılır. Daha önceleri bir kişinin patronluğunda oluşturulan bu ilişki, Pazar ekonomisi sayesinde tek kişinin hakimiyetinden yazarı kurtarmış ve ona hürriyetini bağışlamıştır.”

4. Ferdîyetçiliğin doğuşu : Kapitalizmin kaçınılmaz sonucu olarak ortaya çıkan gerçek ‘fert’ tir. Bu sebeple ferdîyetçiliğin yükselişi romanın gelişimindeki en önemli faktör olarak değerlendirilir.” Çünkü, Ralph Fox’a göre “roman fertle ilgilenir, onu ihtiva eder.” Yd, at,13-14

ROMAN TÜRÜNÜN GELİŞİMİ

Antik Devirde Roman : Bu devirde roman, olağanüstü hayali yönleriyle karşımıza çıkar. Çünkü o devir insanları için gerçek hayat, özel ve ortak bir hayat, bir sanat konusu değildir. Miletli Aristide’in “Milesius Hikâyeleri”, roman türünün ilk ürünlerinden sayılmaktadır. Batı Ortaçağı’nda da masal tarzında romanlar yazılmıştır. Servantes’in Don Kişat’u ile İtalyan yazarı Arioste’un “Öfkeli Roland” gibi eserleri bu devir romanlarındandır.

17. yy.da Roman : Bu yy.da roman, ayrı bir edebiyat türü olarak şeklini ve karakterini kazanmış, böylece gelişmeye başlamıştır. Bu devrin romanı idealist ve realist olmak üzere iki özellik gösterir.

18. yy.da Roman : Klasik yazarların ihmal ettiği bu türde gelişmeler görülür. Klasik akımın sürdüğü sürede roman, mensur şiir olarak kabul edilmiştir. Bu yy.da Lesage “Topal Şeytan” ve “Gill Blas” adlı eserleriyle geleneksel roman çığını açtı. Geleneklerin hicivli bir tarzda tasvir edildiği felsefî roman örneğini ise 1721 yılında Acem Mektupları adlı eseriyle Monteskiyö verdi. J. J. Ruso da Yeni Heloise adlı eseriyle kır ve tabiat romanı çığını açtı. Ayrıca bu yüzyılda mektup şeklinde de roman yazılmaya başladı.

19. yy.da Roman : 19. Yy., romanın altın çağıdır. Romanın edebiyat türleri içinde önem kazanması bu yy.a rastlar. Bu yy.da bütün dillerde roman örnekleri görülür. Bu eserler geniş halk yığınlarına hitap ederler. Roman her şeye değinir. Her tarza bürünür ve zamanımızda görüldüğü gibi her kılığa giren bir özellik kazanır. Bu yy. Türk Edebiyatı’nda ilk örneğini Namık Kemal’in İntibah romanı ilk örnek kabul edilir. Bu yy.da romanı etkileyen akımların başında romantizm, realizm ve natüralizm gelir.

Çağımızda Roman : 19. Yy.’ın sonunda Amerika’daki sivil savaş romanı etkiledi. Dünyanın bu bölgesinde de roman türü büyük gelişme gösterdi. Bu devir yazarlarından en önemlisi mizah hikâyeleriyle dikkati çeken Mark Twain’dir.

20. yy.da yaşanan iki büyük savaş, sosyal yapılarda görülen sarsıntılar ve gelişmeler bu sanat alanını da etkiledi. Bazı yazarlar yy.ımızın felsefî ve psikolojik görüşlerini romanlarına sıkıştırmaktan geri kalmadılar. Felsefe akımı olarak romanı en çok etkileyen “varoluşçuluk”tur. Bu yy.da Amerikan romanı da Avrupa romanları arasında kendini tanıttı.

ROMANIN ÇEŞİTLERİ

Romanları sınıflandırmak, teknik bir iştir ama eğitim tekniği açısından yararlıdır. Yanlış bir yerleştirme, okunanın yanlışlığını ortaya koyar. Romanları, ilk olarak teknik ve tarih açısından ikiye ayırmak mümkündür.

Yazılışlarına Göre Roman Çeşitleri :

a. Hatıra Şeklinde Yazılan Romanlar : En güzel örneklerini Reşat Nuri Güntekin vermiştir. Hatıra, romanlarda en çok kullanılan malzemelerdendir.

b. Mektup Tarzı Romanlar : Roman, karakterler arasında mektup değişimi yoluyla kurulur. 18. yy.da geliştirilmiş fakat çok geçmeden rağbetten düşmüştür. Türk Edebiyatı’ndaki en güzel örneği Halide Edip Adivar’ın Handan’ıdır.

c. Bir başkasının ağzından anlatılanlar

d. Bu üç yöntemi birlikte kullananlar (Vadideki Zambak, Balzak)

Tarih Bakımından Romanlar :

Târihî Roman : Tarihî olayları anlatan romanlardır. İlk uygulayıcısı, İngiliz romancı Walter Scott’tır. Mekan ve karakterler çok iyi belirlenir. Tarihe aynen sadık kalınır, fictiv bir dönüşüm geçirmezlerse başarılı sayılmazlar. Küçük Ağa ve Osmançık bunu başarmıştır. Çünkü bu romanlarda tarihî olay değil birer öykü vardır ve bu öykü fictiv (kurmaca) bir şekilde anlatılmıştır. Kronolojiden farklıdır. Yararlanılan belgelerin izi yoktur. Gerçek, tarihte olduğu gibi değildir; estetize edilmiştir. Karakterler ferdileştirilmediği sürece roman kahramı olamazlar. Kemal Tahir’in Yol Ayrımı ile Tarık Buğra’nın Yağmur Beklerken romanlarında çok partili hayata geçiş ve Serbest Cumhuriyet Fırkası anlatılır. Bu anlatım, İnkılap Tarihi’nin anlatımı değildir. Çünkü romanda detaylı tasvirler vardır.

Pikarest (Picaresque) Roman : İspanyolca “pícaro” kelimesi, “kurnaz, kabadayı, açığöz” anlamlarına gelir. Bu tarz romanlar, 16. yy. İspanyol anlatı geleneğine göre yazılmışlardır. Kahraman, evinden ve yurdundan uzaklaşmış biridir. Genellikle düşük hayat mekânlarında geçen bir macera vardır. Günümüzde, her türlü değere karşı çıkan asilerle özdeşleştirilir. Feodaliteye isyan ettiği ileri sürülür. Ferdietçiliğin ilk adımı olarak da değerlendirilir.

Roman epizodlar şeklinde düzenlenir. Sade yapısı, psikolojik olarak kompleks bir kahramandan da yoksundur. Çözümlemesi de tek yönlüdür. Fakat romanın oluşmasında bunun da hazırlayıcı rolü vardır.

Edebî Akımlara Göre Roman Çeşitleri :

Romantik Roman : Bunlar akıldan çok hayal ve duyguya yer veren romanlardır. Duygu çok önemli bir yer tutar. Bundan dolayı da bireyciliğin önemi büyüktür. Romantikler tabiata önem vermişler, millî knular üzerinde durmuşlardır.

Realist Roman : Bu tür romanlarda belgelere, gözleme dayanmak ve böylece gerçeği anlatmak esastır. Sağlam gözlemlere dayanan tasvirler çok yer alır. Çevre, şahısların gördükleri şekilde belirtilir. Fakat olaylara fazla önem verilmez. Onun için bu romanlarda garip maceralar görülmez. Roman, günlük hayatı anlatmaya çalışır. Romancı bir ahlâk öğütçüsü değil, insanda bulduklarını, toplum hayatında olup bitenleri anlatan bir gözlemcidir. Hayatın tabiiliğine bağlı kalınan romanlardır. İnsanların iyi ve kötü yönlerini olduğu gibi ele alıp işlerler.

Natüralist Roman : Batı'daki temsilcisi Emile Zola'dır. İnsan psikolojisine ve sosyolojiye geniş yer verir. İnsanı görünen yönleriyle ele alır. Hayale yer vermemek için romancı, kahramanını seçtiği çevreyi o çevrenin insanı kadar iyi bilir. Bizde en büyük temsilcisi Hüseyin Rahmi'dir. Abdülhak Şinasi Hisar onun için "Türkler'in Emile Zola'sı" tabirini kullanır.

İçeriğine Göre Romanlar:

Bölgesel Roman : Bu tür romanlar, dikkatleri özel bir durum arzeden bölgelere çekerler. Genellikle çok iyi tanımlanan kırsal bölgeler tercih edilir. Kemal Tahir, Yaşar Kemal, Fakir Baykurt gibi yazarlar daha çok bölgesel romanlar yazmışlardır. Bunda siyasal bir güdülemenin rolü büyüktür. Ama her romanı kendi bütünlüğü içinde değerlendirmek gerekmektedir.

Eğitim Romanları : Bu tarz romanlar, bir karakterin doğumundan ölümüne kadar devam eden değişmesini anlatır. Biyografik romandan ayrıldıkları nokta da budur. Charles Dickens'ın David Coperfield ve James Joyce'un Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi adlı eserleri birer örnektir. Bizdeki en güzel örneği ise Çalıkuşu'dur.

Tezli Romanlar : Belli bir fikrin ve mesajın üzerine kurulmuş romanlardır. Sosyal reformlarla bağlantısı vardır. Sosyal değişimi güdülemeye çalışır. Tom Amca'nın Kulübesi yahut Kökler böyledir.

Gotik Romanlar : Alışlagelmiş konuları, tipleri ve yerleri anlatan romanlardır. 19. yy başlarında görülmüşlerdir.

Kurgubilim Romanları : Oldukça gelişmiş bir roman tarzıdır. Fakat bilimselliği fantastik bir oluşum gibi kabul edilir. Daha ziyade ilerlemiş teknolojiyi ele alır. İlk örnekleri, Jules Verne'in eserleridir.

Yeni Roman : Fransa'dan kaynaklanan en son gelişmelerden biridir. Farklı bir etki yapmak için bilinen roman kurallarının dışına taşmayı amaçlar. Bir bakıma, aşırı modernist bir uyarılama söz konusudur. Açıklamalar, incelemeler, örnekler ve alıntılar olabilir. Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı böyledir.

Metafikşın (Metafiction) Roman : Romanın "nasıl, hangi aşamalardan geçerek oluştuğunu" açıklar. Kendi yazımının, konu edildiği romandır. Ahmed Midhat Efendi'nin Müşahadat'ı ilk ve en tipik örneğidir. Burada roman konusunun nasıl gözlemlendiği, kahramanın nasıl seçildiği,

nasıl yazıldığı, okurlara (dinleyenlere) okunarak nasıl düzeltildiği ve son şeklinin verildiği anlatılır. Sadık Yalsızuçanlar'ın Yakaza'sı da böyledir.

Modernist Roman : James Joyce, Virginia Woolf gibi romancıların Proust'a tepki olarak kurdukları bir roman tarzıdır. Tipik olarak entrik'e karşıdırlar; dış dünyadaki halk ve olaylarla ilgilenmezler. En büyük dikkatlerini ana karakterin bilinç süreci ve durumları üzerinde yoğunlaştırırlar. Marks ve Freud'dan etkilenmişlerdir. Modernistlere karşı çıkıyor görünen post-modernistler, bunu daha da ileri götürmüşler; kural, kaide ve değer tanımayan bir yaklaşım sergilemişlerdir.

TÜRK ANLATI TARİHİ¹

Giriş

Destan, târih, masal, hikâye ve roman dediğimiz eserler, edebiyatın narration sahasına girmekte ve herhangi bir olayı anlatma temeline dayanmaktadır. Edebiyat türlerinin en eskisi ve anlatı (kurmaca) eserlerin ilk örneği olarak bilinen destanların hemen bütün dünya edebiyatlarında manzum oldukları dikkate alınır, anlatı türlerinin manzum olarak başladığı söylenebilir. Bunlarla birlikte masal ve menkabe de mitolojik olmaları sebebiyle halk kültürüyle kaynaşarak mensur şekle bürünmüşlerdir. Daha bozkır medeniyeti çağlarında Türkler arasında yetişen “ozan”lar, bir çeşit halk hikâyecisi durumunda idiler. Ozanlar, ellerinde sazları, diyar diyar dolaşarak Oğuz Han gibi destan kahramanlarının hayatlarını terennüm ve hikâye ederlerdi. Kırgızlar’daki “Manasçılar”, bunun bilinen en canlı örnekleridir.

Anlatı türü eserlerin bizzat “hikâye” adıyla yazılı olarak ortaya çıkması ise, ilk defa Rönesans devri İtalyan edebiyatında görülür. Bunun arkasından da roman terimi ortaya çıkar. Konuya girmeden evvel “roman” kelimesini, bir edebî tür olarak “roman kavramı”nı ve çok eski bir gelenek olan “tahkiye” olayını, bunlar arasındaki ince anlam farklarını ve ilişkileri de gözden geçirmekte yarar vardır. Tanzîmat edebiyatı ile bize Fransızca’dan yazılışı ve söylenişi ile geçen “roman” kelimesi; Fransızca’da XII. Asırda “romane”, XIII. Asırda “romant”, XIV. Asırdan itibaren de “roman” diye yazılıp söylenmiş; başlangıçta sadece “Lâtince yazılmış yazı” anlamına gelen kelime, ilk zamanlar manzum olduğu hâlde sonradan nesir yazılarına da isim olmuştur.²

Başka bir kaynakta da şöyle tanımlanıyor: “Roman (sıfat olarak) dilbilgisinde, Lâtineden üremiş olan diller ve (isim olarak da) bilginlerin kullandığı dil dışında kalan ve herkesin konuştuğu halk dili anlamına gelirken (eski edebiyatta), roman –yani, aşağı yukarı halk- dilinde yazılmış, nesir veya nazım, gerçek ya da uydurma menkıbe (récits) anlamını almıştır.”³ Kâmûs-ı Türkî yazarı, “roman” kelimesine “hikaye, kıssa, masal, efsâne, roman”; mecaz olarak da “asılsız rivâyet, masal garîb sergüzeşt”⁴ karşılıklarını verir. Bu târifte, birincisi açıklanan, ikincisi açıklama olmak üzere iki kullanım arasındaki fark, kendiliğinden ortaya çıkmış oluyor. Aynı yazar, kelimenin müennes (=féminen) şeklini de ayrı olarak vermiştir: “(langue) –Kurûn-ı vustada Avrupa’nın cenûbîsinde söylenen galat lisan ki eski Kelt ve Lâtin lisanlarından mürekkeb idi”⁵ Arkasından, “romance” kelimesine geçer: “Lâtîf bir hikaye-i manzûmeden ibâret küçük şarkı, dâstân nev’inden olan eş’âr.”⁶ Yazar, kelimenin birkaç şeklini ve anlamını daha verir ama almaya gerek yoktur.⁷

Kelime, bir edebiyat terimi olarak da değişik biçimlerde tanımlanmıştır. Meselâ, (yine) Necdet Bingöl’ün tanımı şöyledir: “Roman, bildiğimiz gibi, bir hayat hikayesi, bir yaratma-

¹ A.Çoban, “Yayımlanmamış Ders Notu”, Ordu

² Necdet Bingöl, “*Roman Okuyor muyuz?*”, **Hisar**, 261 (Temmuz 1979) 10.

³ Mustafa Nihat Özön, **Türkçede Roman**, İletişim Yayınları, İstanbul 1985, 2. Baskı, s. 17.

⁴ Şemseddin Sâmî, **Kâmûs-ı Fransevî**, Mihran Matbaası, İstanbul 1315/1898, İkinci Tab’ı, s. 1624.

⁵ Ay.

⁶ Ay.

yakıştırma, daha doğrusu yazarın belirli bir gerçekten alıp kendi hatıralarını da katarak yarattığı, hayâl edilmiş bir konudan meydana gelmiş edebî bir türdür. Başka bir deyişle, insanın veya insanların hayatından alınmış bir dilimin gözlenmesi, bütün bunların bir içtimâî muhîte, yazarın düşüncesine, arzusuna göre düzenlenmesidir” “Roman, gözlemden ve hayâl gücünden meydana gelmiş, biraz da idealleştirilmiş bir gerçeği bize nakleder.”⁸

Her milletin sosyal yapısı ve dilinin teşekkülüyle başlayıp günümüze kadar zamâna ve mekâna göre değişerek gelişen, yahut geliştikçe değişen bir tahkiye (=narration, =anlatı) olayı, herkes tarafından bilinen ve kabûl edilen bir gerçektir. Edebiyat teorisyenlerine göre, önce nazım vardı. Edebî türlerin en eskisi ve anlatı türü eserlerin ilk örneği olarak bilinen destanların hemen bütün dünya edebiyatlarında manzum oldukları dikkate alınır, anlatı türünün manzum olarak başladığı söylenilebilir. Sonra fabllere, onlardan masallara geçildi. Bazı araştırmacılar tarafından ilk teşekkül merkezinin bir tek yer olması gerektiği ileri sürülür: “Birçok milletlerde aynı cins ve çoğu aynı konuyu anlatan bu biçim hikâyelerin ilk çıktığı yer olarak Hindistan gösterilir.”⁹ Buna karşı olanlar da vardır. Onlara göre, edebiyatlar farklı alanlarda oluşmuş, karşılıklı geçişmeler (=osmoz) yoluyla ortak motifler taşır olmuşlardır. Hâlen tartışılmakta olan bu konunun ayrıntıları için Bilge Seyidoğlu’na mürâcaat edilebilir.¹⁰

Daha sonra, masallardan diğer yazılara, yâni nesre geçilmiştir: “masallardan çıkmış yazı hâlinde nesir hikâyeyi ilkin İtalya’da buluyoruz.” “Böylece gece sohbetlerinde söylenen masallardan alınarak edebî şekle giren hikâyenin başında Giovanni Boccaccio’nun (1313-1375) *Décameron* (On Gece) adlı eserini buluyoruz.”¹¹ Onun bu eseri, Avrupa’nın diğer bölgelerinde de taklit edilerek *nouvelle* (novel) adı verilen küçük hikâye tarzı kurulmuştur. Böylelikle, 14. Asırda Chaucer (1340-1400) tarafından İngiliz hikâyesinin temeli atılır. Bu tip hikâyeler, 15. Asırda da yazılmaya devam eder. 16. Asırda Marguerite de Navarre (1492-1549), Fransız hikayesinin temelini atar. François Rabelais da realizme doğru yöneltir. Bu asır, İtalya’da başlayan çoban romanlarına; Portekiz, İngiltere ve Fransa’da da şâhit olur. Peşinden şövalye hikâyeleri, pikaresk romanlar çıkar. Fransa, İngiltere ve Almanya’da psikolojik roman çağı başlar. 17. Asırda Daniel de Foe ve Olivier Swift’le İngiliz romancılığı öne geçer. 18. Asırda Fénélon adlı Fransız Papaz Têlémaque’ı yazar. Rousseau (1712-1778) ve Goethe (1749-1842) ise eserlerinde tabiat ve insan unsuruna geniş yer verirler. İngiliz edebiyatında da öğretici roman ortaya çıkmıştır. 19. Asırda Walter Scot’ın başını çektiği tarihi roman akımı da doğar. Bu akım, Vigny ve Hugo ile Fransa’ya sığar. Alexandre Dumas ile gelişmesini sürdürüp Flaubert ile en meşhur örneklerine ulaşır. Sonra bu akım, “bir tutku hâlinde” bütün Avrupa’yı sarar. Gogol ile Rusya’ya kadar uzanır. Aynı asırda Jules Verne ile olağanüstü roman da doğmuştur. Almanya ve İsviçre’de ise kır romanı ilgi uyandırır.¹²

⁸ Necdet Bingöl, Ay.

⁹ Mustafa Nihat Özön, Ages, 18.

¹⁰ Bilge Seyidoğlu, **Erzurum Masalları Üzerinde Araştırmalar**, Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, Baylan Matbaası, Ankara 1975, s. XXIX-XXXV.

¹¹ Mustafa Nihat Özön, Ay.

¹² Ages, 19-26.

19. yy Batı romancıları, anlattıkları öz bakımından ikiye ayrılırlar: a) Kendini anlatanlar, b) Toplumunu anlatanlar. Bu yy'nın başlarında “yazılmış olan romanların hemen hepsinde yazarın kişiliği, ne kadar belli edilmemek istenilmiş olsa da, eserde gözüktür. O eserlerin kahramanlarında hemen hemen yazarın kendisini bulabiliyoruz. Chateaubriand'ın Atala (1801) ve René (1802), Benjamin Constant'ın (1767-1809) Adolphe (1817) romanlarının kahramanları kendileridir. Lamartine (1790-1869) de Raphael (1849), Jénéviève (1850), Graziella (1852) adlı eserlerinde kendisini anlatır.” “Mérimee (1803-1870) Colombo (1841) ve Carmen (1848) adlı kısa romanlarıyla Korsika ve İspanya'nın atılgan ve kandi âdet ve geleneklerini tasvir etmiş; Honore de Balzac (1799-1850) insanları toplumsal ve maddî çevreleri içinde kişisel özellikleriyle, duygularıyla ve özellikle çıkarıcı yönleriyle, bütün bir toplumu canlandırmaya kalkışmıştır. İngiltere'de Dickens (1812-1870) kaba, gülünç, nefret edilecek ya da acınacak birçok tip canlandıran romanlarıyla, âile ve eğitim alanında, toplum hayatında rastladığı birçok kötülükleri meydana koymak için romanı kullanmıştır.”¹³

Görülüyor ki Batı romanı, halk edebiyatından kaynaklanıyor. Nazımdan nesre, fabldan masala, masaldan hikâyeye, hikâyeden romana doğru bir gelişme çizgisi takip ediyor. Dış yapı, yâni şekil ile anlatım tekniğinde zaman ve mekâna bağlı olarak birtakım değişimler ve gelişmeler oluyor. Acaba Türk romanı için durum nedir?..

Türk anlatılarının kaynaklarına ve doğuşuna geçildiğinde görülür ki, birçok milletin edebiyatı, “umumiyetle tek bir vatanda ve son beş altı asır içinde meydana gelmiştir.” “Türk edebiyâtının ise, 27 asır sürmüş bir hayatı bilinmektedir. Bu edebiyat, aynı zamanda, tek bir vatanda değil, başta, Kore'den Avrupa'ya kadar uzanan Ortaasya coğrafyası olmak üzere, Horasan, İran, Hindistan, Âzerbaycan, Anadolu ve Balkanlar Türkiyesi, Mısır, Sûriye, Irak vb gibi, coğrafyanın birçok bölgelerinde ayrı devletler kurmuş Türkler'in vatanlarında işlenmiştir.” “Türk Edebiyâtı, şifâhî bir Destan Devri Edebiyâtı hâlinde başlamıştır.”¹⁴ Aynı yazar, “Türk Edebiyâtı, İlkçağ'da ve Ortaasya ülkelerinde başlar.”¹⁵ dedikten sonra, o büyük eserinde önce destan ve Türk Destanları hakkında bilgi verir¹⁶; sonra da bunların genel bir çözümleme ve yorumlamasını yapar.¹⁷ Yazar, bu destanları saz eşliğinde okuyup anlatan destan şâirlerini ve âşıkları da unutmaz ki, bu gelenek; basın, radyo, televizyon, sinema ve tiyatroya rağmen, Konya Âşıklar Bayramı, Atatürk Üniversitesi'nin bir ara düzenlediği “Âşıklar Şöleni” ve “âşik atışmaları” şeklinde sürüp gitmektedir.

Sözlü edebiyattan yazılı edebiyata geçildikten sonra Tiyanşanlar'da ve Yenisey bölgesinde muhtemelen MÖ IV. asra ait yazılı kitâbeler bulunmuştur.¹⁸ Bunlarda söz edilen kahramanlıklar yanında büyük tabîî âfetler (meselâ kuraklık) ve sosyal olaylardan (meselâ göçler) söz

¹³ Ages, 28.

¹⁴ Nihad Sâmi Banarlı, **Resimli Türk Edebiyatı Tarihi**, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul 1971, C. 1, s. I-II.

¹⁵ Ages, 1.

¹⁶ Ages, 1-30.

¹⁷ Ages, 30-39.

¹⁸ Mireli Seyidof, “*Altın Muharib'in Soy Etnik Tahlili Hakkında – 4*” (Çev. Yavuz Akpınar), **Kardaş Edebiyatlar**, 5 (Ocak-Şubat-Mart 1983) 30-40.

eden destanlardan sonra da yine destânî ve romanlık konular içeren Orhun Yazıtları ile gerçek yazılı edebiyatın en büyük örneği ortaya çıkar ki, ilk okunduğu zaman şiir zannedilmişti.

Destan edebiyatının uzantısı, İslâmiyet'e girişimizden sonra da devam etmiştir: "Resûl aleyhisselâm zamanına yakın Bayat boyundan Korkut Ata derler bir er ortaya çıktı."¹⁹ İslâmiyet'in etkisiyle, edebiyatımız da İslâmî bir ruha büründü: "İslâmî edebiyatın bütün özelliklerine sahip olabilmek için XI. asırdan XIV. asıra kadar"²⁰ iki koldan gelişti; bunun sonucunda, artık "iki dil, iki edebiyat vücut buluyordu."²¹ Bunların birincisi Dîvân, ikincisi halk Edebiyatı'ydı. "Romandan önce klasik Osmanlı yazınında anlatım türü, Farsça'dan kaynaklanan mesnevîlerde kendini gösterir."²² Fakat nasıl manzum hikâye, manzum tiyatro, manzum masal oluyorsa; mesnevîlerin de bir çeşit manzum roman oldukları veya en azından yeni Türk romanına temel olabileceği fikrine hep karşı çıkmıştır.²³ Yalnız Şerif Aktaş bu konuda biraz daha farklı düşünür: "Anlatma esasına bağlı türler arasında en gelişmiş olanı, şüphesiz hikâye ve romandır." Destan, masal, halk hikâyesi, hikâye ve romanda vaka asıl unsurdur, diğerleri vakanın etrafında birleşerek eseri vücûda getirirler. Vaka da anlatma vasıtasıyla dikkatlere sunulur."²⁴ Buradan anlaşıldığı üzere vaka, eserde nakledilen hâdiseler veya hâdiseler zinciridir."²⁵

Şerif Aktaş, buradan hareket ederek, bir örnek olmak üzere Şeyh Gâlib'in "Hüsn ü Aşk" mesnevîsinin roman incelemesi açısından bir tahlilini yapar: "Şeyh Gâlib'in mesnevîsinin iki bölüme ayırmak mümkündür. İlk bölümde hikâyenin birinci derecedeki iki kahramanının mensup

¹⁹ Muharrem Ergin, **Dede Korkut Kitabı**, Boğaziçi Yayınları, İstanbul 1980, Üçüncü Basılış, s. 15

²⁰ Kenan Akyüz, **Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri**, Mas Matbaacılık, Ankara 1982, Dördüncü Baskı, s. 1.

²¹ İsmail Hikmet Ertaylan, **Türk Edebiyatı Tarihi (Ondokuzuncu Asır-Başlangıç)**, Azer Neşr, Bakü 1920, s. XII.

²² Güzin Dino, **Türk Romanının Doğuşu**, Cem Yayınevi, İstanbul 1978, s. 14.

²³ Özellikle Prof. İsmail Hikmet Ertaylan, adı geçen kitabının "*Bir İki Söz*" başlığını taşıyan kısmında "edebiyatımızın çok çürük, çok ufûnetli, çok ölü" olduğunu, çünkü yanlış kurulduğunu, hattâ ölü doğduğunu (s. VII) söyledikten sonra insanımızın İslâm'a boyun eğdiğini ve hayvanlar gibi süründüğünü (s. VIII.) ekliyor. Başta Arap, Acem ve Bizans tesiri olmak üzere, dış tesirler yüzünden Türklüğün bir daha belini doğrultmadığını; Osman Gâzi hakkında "kara gözlü bir kızın hatırı için Şeyh Edebalı adlı dervişin önünde diz çöküp el öpdüğü zaman bütün bir halkı serseri, menfaat-perest, tenbel, riyâkâr, tufeylî (parasite), mutaassıb (fanatique) bir zümreye kul ettiğini"; din ve tasavvufun hayatı söndürdüğünü müfterî, uğursuz, terzîl ve tahkîr edici bir edâ ile söylemekten heder etmiyor (s. IX). "Bütün Türkler'in edebiyatı münâcât, ilâhî, na't...den ibaretdir." "Bütün şâirlerin dîvanları Allah, peygamber sözleriyle ve Kur'an'ın âyetleriyle doludur." (s. X) diyerek Arap tesirini bitiriyor. Ertaylan, yeryüzünde ne kadar Türk varsa, müslüman olduğunu, İslâm'ın dışında bir din seçen Türkler'in eriyip yok olduklarını yahut bugünkü Bulgarlar gibi şedîd bir Türk düşmanı kesildikleri gerçeğini, maalesef görememiştir.

Adı geçen, sonra Acem tesirine geçiyor: "Fıtrat mübâlağaya (exageration), hayâl-i muhâle meyyâl olan Acem zevki, sanatı (art) tasannuda (artifice) görmüştü. Onun kavrayışınca, onun kanaatinca san'at herkesin yapamayacağını yapmağa çalışmak, görülmemiş, işitilmemiş bir enmüzec (type) yaratmaktı. Bundan da tabîat ile (nature), hakikat ile (reel), samîmiyet ile (sincerite), hayat ile hiçbir alakası olmayan muhayyel (imaginaire) ve uydurma bir san'at istihâlesi hâsil olmuştu. Bunda hakikî san'at yoktu. Bir ma'rifet, bir mahâret vardı, fakat ilim yoktu; esas çürüktü." (s. X) "Üçüncü muzır tesir de", "bütün sefâhetler ve ahlâkî hissî sefâletler, zevkî inhitâtlar ve tereddiler içinde kıvrana kıvrana yıkılan o tantanalı, saltanatlı Bizans imparatorluğu'nun te'siridir." "Sefâhetlerle beraber mecnûnânî israfı da başladı." "Hacılar hocalardan ma'da bir tufeylî (parasite) sınıf daha hâsil oldu. Bunlar da kasîdeci saray şâirleriydi."

Ertaylan burada da Osmanlı İmparatorluğu'nun kuruluşundaki mânevî âmilleri; Batı edebiyatının peşine niçin düştüğümüzü unutuyor.

²⁴ Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Birlik Yayınları, Ankara 1984, s. 10.

²⁵ Ages, 12.

oldukları muhit, bu muhit içinde dünyaya gelişleri, büyümeleri, tahsilleri, kaderin hükmüne uyarak birbirine kalbî alâka duymaları, bu alâkanın tazyiki altında vuslat istekleri, vuslata mâni olanların araya girişi, bu son hâdisenin hikâyesinin kahramanları üzerindeki tesiri ve onlara yardımcı olmak isteyenlerin faaliyetleri dikkatlere sunulur. İkinci bölüm, hikâyesinin erkek kahramanı Aşk'ın sevgilisi Hüsn'e kavuşmak için kalb diyarına gitmeyi kabûl etmesiyle başlar. Bu bölümde kalb diyarına gitmek üzere yola çıkan Aşk'ın mâcerası hikâye edilmektedir.²⁶ “Hüsn ü Aşk'ın ilk bölümünü meydana getiren metin halkaları, bir zincir halkaları gibi ard arda dizilmektedir. Metin halkalarını meydana getiren mânâ birlikleri de, çekirdek olarak kabul edilebilecek mânâ birliği etrafında sebep-sonuç ve izâh endişesinden kaynaklanan mantikî nizâma göre birleşmektedir.”²⁷

“Bütün bunlardan sonra, anlatma esasına bağlı bu eseri, mânâ birlikleri esas alınarak tanzim edildiğini ve her mânâ birliğine muhtevasına göre bir isim konduğunu ifade edeceğiz. Romanda ise daha ziyade, metin halkalarının birbirinden isim veya numara ile ayrıldığını görüyoruz. Bu demek değildir ki, romanlar metin halkalarına göre tanzim edilir. Bir bölümde birden ziyade metin halkası olduğu gibi birkaç bölüm yalnızca bir metin halkasını meydana getirebilir. Bu hususta önceden hüküm verilemez, eser kendi şartlarını berâberinde getirir.”²⁸ “Hüsn ü Aşk mesnevîsinin ilk bölümünü meydana getiren “çekirdek”ler sırasıyla şunlardır:

- 1) Vilâdet-i Hüsn ü Aşk (Hüsn ve Aşk'ın doğumu)
- 2) Âşık Şûden-i Hüsn bâ-Aşk (Hüsn'ün Aşk'a kalbî alâka duyması)
- 3) Bîrûn reften-i her yek berây-ı temâşâ-ı Nüzhet-gâh-ı mânâ (Aşk ve Hüsn'ün gezinmek üzere mânâ mesâiresine gitmeleri)
- 4) Miyâncı keşten-i Sühan der meyân-ı işân (Sühan'ın Hüsn ve Aşk arasında aracı olması)
- 5) Tâlib şuden-i Aşk akd-i Hüsn râ (Aşk'ın, kabile nezdinde Hüsn ile evlenmeye tâlib olması)

Metin, yukarıda izah ettiğimiz gibi, merkezî fonksiyon yüklenmiş bu mânâ birlikleri çevresinde teşekkül eden metin halkalarından meydana gelmektedir.²⁹

Tekrar halk edebiyatı anlatı türlerine dönelim: Bizim edebiyatımızda mevzu ve muhteva bakımından son destan örneği Dede Korkut Hikâyeleridir. Kitabın yazarı, masal ve destan motifleriyle halk tâbirlerini almış, yeni çıkan mensur hikâye geleneğini (teknîğini) kullanmıştır. Dede Korkut'taki hikâyelerden aşkın ağır bastığı Bamsı Beyrek'te olduğu gibi, roman mevzuuna uygun karakterlerin belirdiği görülür. Entrika da, romandakine çok benzer. Hikâyeler, bunun için halk arasında hâlâ yaşar.³⁰ Meselâ, “Dede Korkut kitabı yazıldığı sırada, “Beyrek” gibi mevzuları bu kitaptaki mensur hikâye tekniğiyle anlatan eserler artık edebiyatımızda belirmişti. Bu eserler, Divan edebiyatının, İran

²⁶ Ages, 51.

²⁷ Ages, 56.

²⁸ Ages, 57.

²⁹ Ages, 59-60.

³⁰ Pertev Naili Boratav, **Folklor ve Edebiyat 2**, Adam Yayıncılık, İstanbul 1983, s. 65.

edebiyatından tercüme veya taklit edilen manzum mesnevî hikayelerine müvâzî olarak, bizim edebiyatımızda roman ve hikâyenin ilk şekillerini veriyordu.”³¹

ANLATI EDEBİYATIMIZIN KAYNAĞI

İster Batı’da olsun, isterse bizde; anlatı sanatı hemen hemen aynı kaynaklardan gelir ve aşağı yukarı aynı gelişim çizgisini izler. İlk hikâyelerin konusu, bir bakıma bunun için birer roman konusudur. Masal, hikâye ve roman derinlemesine araştırıldığı zaman, aynı kaynaktan geldikleri ve zaman içinde değiştikleri anlaşılır. Şu halde Batı anlatısını oluşturan ortam ve şartlar bizde de vardı. Dönüştürmediğimiz, yeniden üretmediğimiz için kesintiye uğradı.

İlk anlatıların Hindistan’da ortaya çıktığı ve oradan yayıldığı kabul edilir. Buna Binbir Gece Masalları’nı örnek gösterirler. Nedense araştırmacılar, geçişme (osmoz) kanunu hep onlardan yana işletilir. Farklı alanlarda ayarı ayrı oluştuğunu ileri sürenler de bulunmaktadır. Onlara göre birçok milletin edebiyatı 5-6. asırlarda oluşmuştur.

Türk Edebiyatı, sözlü destan edebiyatı olarak İlkçağ’da, Orta Asya ülkelerinde başlar. Sözlü edebiyattan yazılı edebiyata geçildikten sonra Tıyânşan ve Yenisey bölgelerinde MÖ IV. yy.a ait yazılı mezar taşları, yani kitâbeler bulunmuştur. Bunlarda kahramanlık ve ölüm, kuraklık gibi büyük afetler, savaş ve göç gibi sosyal olaylar işlenmiştir. Bunların en mükemmel örneği Orhun Yazıtları’dır. O halde Türk Edebiyatı’nın 27 asırlık bir geçmişi olmuştur.

Olaya bağlı olarak ortaya çıkan destan, masal, halk hikâyesi, fabl, mesnevî, tarih, hikâye ve roman; Türk Anlatı Tarihi’nin malzemesini verir. Yenisey mezar kitabeleri, Orhun Âbideleri, ve Turfan Metinleri’nden sonra Binbir Gündüz Hikâyeleri meydana gelir. Kitap; Ebü’l-Kasım, Rıdvan Şah, Vezir-i Mağmun, Seyfü’l-Mülûk, Ebü’l-Faris, Adut ve Ahi, Mansur ve Dilberniğâr hikâyelerinin birleştirilmesinden ibarettir. Dördüncü Murat zamanında yazıya geçirilen Hançerli Hanım, Letâifnâme, Tayyazâde, Cevrî Çelebi hikâyelerini de bunlara eklemek mümkündür.

ANLATI EDEBİYATIMIZIN DÖNEMLERİ

İslâmiyet’e girip Anadolu’ya yayılmaya başlayan Türkler’in tarihî menkıbelerini müstakil edebî şekiller altında toplayan başka çeşit mahsuller, destânî edebiyatın tekâmülü bahsinde daha mühim yer tutarlar. Bunlarda da hâkim fikir dînî fikirdir. Fakat evliya menkıbenâmelerinin sarîh dinî gayeleri taşıyan menkıbevî tercümei hal karakterinin yerini bunlarda tam mânâsıyla hikâye karakteri alıyor. İşte bunlar, epopeden romana doğru anlatıcı edebiyat nevelerinin tekâmülünde tam mânâsıyla bir merhale teşkil ediyorlar. Bu gruptaki eserlerin mevzuları mütenevvidir; fakat tarihî temelleri birdir: Anadolu’da Selçukî istilasıyla başlayan mücadeleler. İçinden Battal Gazi hikâyeleri kahramanlarını İslâmiyet’in ilk asırlarındaki Arap-Bizans mücadelesinden, Danişmend Gazi hikâyeleri ilk Selçukî

³¹ Ages, 66.

istilâsından, nihayet Dede Korkut Kitabı eski Oğuzlar'ın menkıbevî tarihlerinden alıyorlar. Fakat hepsinin sahnesi Anadolu'dur."³²

“Bizim halk hikayelerimizin tedkîki ve destanlarımızla mukayesesi, cihan edebiyatındaki destan ve roman münâsebetlerini tetkik eden bazı edebiyat âlimlerinin vardıkları neticeleri teyit ediyor. Yani:

1) Destan da, roman da zaman ve içtimaî muhite bağlı edebî nevidir. Fakat destan, cemiyetin kendi dışındaki cemiyetlerle mücadele devrinin mahsulüdür. Kahramanlar, bu mücadeleyi en iyi temsil eden şahsiyetler, büyük işler başaran kişilerdir. Şiir lisanı bu nevin hâkim ifade vasıtasıdır.

2) Cemiyetin dahilinde, zümreler arasındaki tezatlar şiddetlendiği, farklı seviyeler, binaenaleyh birbirine aykırı temayüller belirlediği zaman, meydana gelen yeni edebî mevzu gibi ifâde şeklinde de değişiklikler olur. Bu devirde destan fonksiyonunu romana devreder. Romanda sanatkârın cidal halinde olan temayülden birini temsil ettiği, bir ideale, bir emele erişmek iştiağı içinde kıvrandığı görülür. Kaba, haşin realitenin vuzuhla ifadesine daha uygun olan nesir, bu nevide hakimdir.

3) Destanın romana intikali birdenbire olmaz. Ortaçağ menkıbevî edebiyatı ve halk hikâyeleri, cemiyet içindeki dahilî mücadele ve isyanların menkıbevî-destânî hikâyeleri bu intikal devrinin epope ile roman arasındaki merhalesini teşkil eden eserlerdir. Belki bundan dolayı bu merhale nevelerinde, nazımla nesir yan yana yaşamaktadır. Bizim halk edebiyatı ananemizde bunlar tıpkı destan gibi, temsîlî bir inşat karakteriyle vasıflanıyorlar."³³

“Ancak meşakkatler sonunda erişilebilen, bazen de hiç erişilemeyen bir muradın hikâyesi olan bu türlü mahsullerde esas mevzuların divan edebiyatında da; halk edebiyatında da kaynağı, modern roman mevzularının da kaynağı olan içtimâî şartlardır.” “Ortaçağ Avrupa roman ve hikâyelerinde görülen idealizm, bizim halk hikâyelerimizde de mevcuttur. Bu realist bir dünya tasvirinden çok, ferdin iştiaklarının ifadesini hakim kılar, fakat son senelerde eski hikâyelere katılan bazı yeni mahsullerde, halk hikâyeciliğinde ictimâî tazyikin kendini hissettirdiğini, realitenin acı da olsa kendini zorla kabul ettirdiğini müşahade ediyoruz. Halk hikâyelerinin en yenilerinden biri, Âşık Sümmanî'nin (bu âşık Büyük Harf içinde ölmüştür), henüz katî şeklini bulmamış olan biyografik romanıdır."³⁴

Özetleyecek olursak, “dede Korkut gibi ulusal destana bağlı olanlardan ya da folklor niteliği taşıyan Köroğlu, köy çevrelerinde daha yaygın olan Karaca Oğlan, Kerem ile Aslı vb hikâyelerden başka Battal Gazi, Hazreti Ali'nin yaşantısı, Firuzşah'ın serüvenleri, Binbir Gece Masalları, âşıkların romanlaştırılmış yaşantıları”, “Tûtînâme hikâyeleri, özellikle hikaye türünü özümleyen Hançerli

³² Ages, 84.

³³ Ages, 69-70.

³⁴ Ages, 69.

Hanım, Tayyazâde ve Cevrî Çelebi'nin hikâyeleri, romanın doğuşundan önceki anlatı tarzını oluşturmuştur.”³⁵ Mustafa Nihat Özön, bu malzemeyi şöyle sınıflandırır:

- “1) Klasik edebiyatımızın manzum hikâyeleri, (yâni mesnevîler),
- 2) Aynı edebiyatın mensur hikâyeleri,
- 3) Halk arasında yazılısından okunan hikâyeler,
- 4) Halk arasında ağızdan ağıza aktarılan hikâyeler,
- 5) Zümrelerin kendi inançlarına uygun şekle soktukları hikâyeler.”³⁶

Yazar, üçüncü dilimdeki hikâyeler için şunları söyler: “Bu konuyla uğraşırken Bay İhsan Sungu'nun çok değerli kitaplar arasında yer verdikleri yazma bir eserde rastladığım bazı kayıtlar, sorunu aydınlatacak niteliktedir. Eser, “Firuzşah Hikâyesi'nin kırk beşinci cildi” kaydını taşıyor: Yazar adı yoktur, zamanında herhangi bir yazar tarafından çevrilmiş bile olsa zamanla ve kopya etme sırasında o kadar değişikliklere uğramış ki, ilk aslıyla karşılaştırıldığı zaman büsbütün başka bir eser sayılacak bir hal almış. Bir kere bu “kırk beşinci cilt” kaydı bunun büyük bir daire oluşturduğunu göstermektedir. Asıl, kitabın ötesinde berisinde okuyanların “hatıra” olarak yazdıkları bazı kayıtlar, onların okuma yerleri ve okuyan kitle hakkında bir kılavuz olacaktır.”³⁷ “Bu tip hikâyelerden bir kısmı Binbir Gece'lerden alınmadır; bazıları da Binbir Gündüz ya da Tûtînâme gibi eserlerden aktarılma ve birtakımı da doğrudan doğruya manzum hikâyeler bölümünden konularından kısaca söz ettiğimiz hikâyelerin nesir olarak ve ifadesi anlaşılır şekle sokulmuşlardır.”³⁸

Yazar, bu tip hikâyeleri anlatanlara “okuyucu meddah” adını veriyor ve bunların kendilerine has özel mecmuaları olduğunu söylüyor. Bu geleneğin 1941'de hâlâ yaşadığını da Boratav haber veriyor: “Oturduğumuz kahvede elli altmış kişi toplanmış, yüzlerinde heyecan ve alâkanın tam bir ifâdesi, hikâyenin sözlerini ve hareketlerini ciddiyetle takip ediyorlar. Âşık, üç buçuk saat kadar kahvenin ortasında dolaşarak çaldı, çağırdı ve anlattı. Sazını, hikâye anlatırken bir omuzuna asıyor, türkülerin geçtiği yerde ise göğsüne dayıyor ve yine ayakta -tıpkı ortaçağ kitaplarında resimlerine rastladığımız Troubadourlar gibi- yüzüne türkünün istediği ifadeyi, mimikleri vererek, vücûduna bazen de ellerinden birini sazdan ayırmak suretiyle, eline ve parmaklarına vakaların tasviri için lüzumlu jestler yaptırarak, gâh sesini yumuşatıp hazinleştirerek, gâh hikâyede vafedilen “arslan yiğitlerin” dağları gümbürdeten naralarıyla kükreyerek teller üzerinde bazen ezgin, hicranlı melodiler; bazen de ferah dolu, şen şakrak havalar, yahut oynak oyun ritimleri gezdirerek gözlerimizin önünde tek aktörlü bir temsil sahnesi yaratıyordu. Sahnede tiyatrodan, şiirden, müzikten, hattâ operadan birer parça bir şeyler var; fakat her şeyden çok roman var. Bir insanın mukadderatı: Mücadelelerin, elemelerinin, iştiyaklarının hikâyesi, saatler süren maceralar içinde anlatılıyor. Hikâyeci, çok defa kahramanın ta kendisi oluyor; bilhassa kendisi gibi bir “âşık”ın maceralarını anlatırken şahsiyetini hikâye kahramanının şahsiyetinde tamamen eritiyor. Biz, kahramanın asırları aşmış geldiğini, 1941

³⁵ Güzin Dino, Ages, 14.

³⁶ Mustafa Nihat Özön, Ages, 39-40.

³⁷ Ages, 72-73.

³⁸ Ages, 75.

senesinde bir küçük kasaba kahvesinde, köylü âşıkın dilinden bize başından geçenleri anlattığını duyar gibi oluyoruz.”³⁹

“Aynı tip büyük hikâyelerden biri de Binbir Gündüz’lerdir. Binbir Gece’lerden sonra ortaya çıkmakla beraber, bunda da orijinal hikâyeler vardır. Bu da Kişmir Hükûmeti şahının evlenmek istemeyen kızına, erkeklerin vefasızlığı hakkındaki saplantısından caydırmak için dadısının söylediği, ders alınır ve yararlanır tuhaf ve eğlenceli birçok hikâyeden oluşmuştur. Dadı bu hikayeleri güneş doğunca söylemeye başlayıp güneş kararınca keser. Ve böylelikle erkek vefa’sına ait birçok hikâyeler sıralar. Ebülkasım, Rıdvan Şah, Vezir-i Mağmum, Seyfûlmülûk, Ebü’l-faris, Adut ve Ahi, Mansur ve Dilberniğâr gibi ün kazanmış hikâyeleri bulunan”⁴⁰ bir eser meydana gelir.

1609’da doğup 1640’ta vefat eden ve 16 yıl saltanat süren “IV. Murat zamanından söz eden bazı hikâyeler vardır.” “Hemen hepsinin bazı ortak âdet ve ahlâk gösteren kısımları var: Mirasyedilik...Zengin bir babanın bıraktığı parayı yiyen ve bu yemekten bir kumpanya şeklinde yararlanan kimseler...Kendi geçkin ihtirasını söndürmek için gençlere askıntı olan yaşlı ilerlemiş kadınlar...O zamanın meyhane ve eğlence âlemleri...Anlatmada bugün için, hattâ basma yazı yayılmasından sonra, edep ve terbiye dışı denecek kelime kullanılması veya durumlar anlatılması gibi şeyler var. Bunların birçoğu ilk baskılarda değiştirilmeden bırakılmıştır. Yazmalarda bunların daha çok olduğu kesin.” “Bu hikâyeler Hançerli Hanım ve bu hikâyenin bazı değişikliklere göre yapılmış bir başka nüshası demek olan Letaifnâme, Tayyazâde, Cevri Çelebi’dir.”⁴¹

Yazılısından okunan bu gibi hikâyelerin en azından bir kısmının sözlü kaynaktan yazıya geçirildiği muhakkaktır: “1870-1874 yılları arasında basılmış hikâyeler arasında birtakım hikâyeler de vardır ki, bunları yazanlardan bazısı ‘eskiden beri halk arasında söylenip dururken kimsenin yazı ile tesbite himmet etmediğini ve kendisinin bu denediğini’ kaydetmişlerdir (Kalyopi’nin Sergüzeşti gibi). Bütün öteki milletlerin destanlarında olduğu gibi, türk destanlarında da bir hikâyeye elemanı vardır.” “Bunlarda birçok menkıbeler ya kahramanını daha insanî yapmak ya da cin, peri gibi “harika” elemanı koymak yoluyla, birtakım değişiklikler göstererek halk arasına “masal” biçiminde yayılmıştır. Hattâ, “harika” kısmını büsbütün bırakıp insânî bir şekil almış olanlar da vardır.” “Bu olay birlik ve benzerliği ne olursa olsun, bu hikâyelere her millet kendi özel zevk ve eğiliminin damgasını vurmuştur.”⁴²

Sözlü kaynaktan malzeme toplayıp Türk edebiyatı ve etnografyasına kazandırma çalışmaları bugün de devam etmektedir. Folklor derlemelerinin bu bakımdan önemi büyüktür. Boratav, bunu şöyle dile getirir: “Çok defa ‘yetiyecek büyük destan şairlerine materyaller hazırlıyoruz’ dediğimiz de oluyor. Bize belki haklı olarak ‘yirminci asırda destan şairi yetişmez’ cevabını veriyorlar. Evet epopeyi Homer’in veya Manas destanının ananevî şekilleriyle tarif edersek doğru...Fakat -tıpkı vaktiyle epopenin romana doğru gittiği gibi- artık romanın epopeye doğru tekâmül ettiğini düşünürsek

³⁹ Pertev Naili Boratav, Ages, 211.

⁴⁰ Mustafa Nihat Özön, Ages, 75.

⁴¹ Ages, 83-84.

⁴² Ages, 100-101.

epope şairlerine olmasa bile, büyük Türk muharrirlerine materyaller hazırlıyoruz diyerek, ancak gayesini bilen bir çalışmanın temin edeceği huzur ve neşe içinde faaliyetimize devam edebiliriz.”⁴³

Nitekim ünlü şâirlerimiz Niyazi Yıldırım Gençosmanoğlu ve Basri Gocul’un çalışmaları bu yöndedir. Mustafa Necati Sepetçioğlu da destanlarımızı modern roman biçiminde yeniden işleyen bir örnektir. Maalesef eserlerini Rusça yazmak zorunda kalan Kırgız romancı Cengiz Aytmatov ise bu yolda çalışan Türk romancılarına başka bir örnektir: “İkinci dünya savaşından sonraki (SSCB’ndeki) Türk edebiyatını tahlil ettiğimizde Türkler arasında millî şuurun geliştiğini, ve böylece onların kendi millî geçmişlerine ve hali hazırdaki Sovyet varlıklarına karşı siyasi tavırlarını anlayabiliriz. Bunun en iyi açıklaması çağdaş Sovyet yazarlarının en büyüğü Kırgız Cengiz Aytmatov’un ideolojik gelişmesinde görünmektedir. Onun bütün romanları geçmişle şimdiki devir arasındaki çatışma konusunu işlemektedir. İlk eserinde, bilhassa hemen II. Dünya Savaşı’ndan sonra yazdığı Cemile’de geleneksel Kırgız cemiyeti ile temsil edilen ve bir grup aksakal ile tipleştirilen mazi şeytandır, onun karşısında şimdiki Sovyet dönemi hür ve güzeldir. Daha sonraları ise Aytmatov’da yeni bir anlayış teşekkül etti. Geçmiş güzelleşti ve Sovyet dönemi her geçen gün kötüleşti. 1960’larda kaleme aldığı Beyaz Gemi romanının anafikri böyle idi. Fakat burada geçmiş mânâlı olarak İslâmiyet öncesi, Kırgız inancı ile sembolleştirilmişti; ve Aytmatov’un en son eseri olan Bir Gün Bir Asırdan da Uzun (1982) adlı eserinde şimdi Sovyet dönemi ve (ve geleceği) eskisi korkunç fakat güzel ve özlenen mazi İslâmiyet’le sembolize edilir.”⁴⁴

Görülüyor ki ister Batı’da olsun isterse bizde, tahkiye sanatı hemen hemen aynı kaynaklardan geliyor ve aşağı yukarı aynı gelişme çizgisini takip ediyor. Yalnız, şekil ve realite unsuru Batı’da daha erken beliriyor: “Batı’nın romanı XV. yüzyıldan bu yana gelişen evrimleşme süreci içinde toplumların zevkine hitabederken, Türk toplumunun edebî zevki de anonim hikâyelerimiz ve anonim hikâyelere her yönleri ile çok yaklaşan mesnevî türü hitabetmiştir, mesnevî türünün nazımdan nesre dönüştürdüğümüz an roman dediğimiz tür karşımıza çıkar. Şurası bir gerçektir ki, romanın kullandığı malzeme, bu malzeme ile oluşturulan dünya, bu dünyaya anlam kazandıran duygu ve düşünceler aynıdır. Yani insanın maddî ve mânevî varlığıdır.”⁴⁵ “Hattâ her hikâyenin konusu bir roman konusudur, hikayeyi anlatan da, bir nevî değişik kompozisyonlar içinde romanın yazarıdır; hattâ hikâyelere bizim edebiyatımızın millî romanı diyebiliriz.”⁴⁶ “Bu kısa mukayese gösteriyor ki, hikâye ile roman arasındaki yaklaşım en azından masal ile hikâye arasındaki yaklaşım kadar güçlüdür. Bu üç tür, biraz daha derinliğine bir mukayese ile değerlendirildiklerinde, görülür ki kaynakta birleşirler, her üçünde de birbirine yaklaşan toplum içinden çıkmış kahramanlar, genelde aynı toplumun düşünce yapısı üzerine geliştirilmiş anlatım şekli, olayların gelişip şekil aldığı

⁴³ Pertev Naili Boratav, Ages, 87.

⁴⁴ Alexander Beningsen, “*Türklük Araştırmaları Niçin Önemlidir*”, **Dünyada Türklük Araştırmaları ve Türkiye**, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırma Uygulama Merkezi, İstanbul 1987, s. 21.

⁴⁵ Ali Öztürk, **Türk Anonim Edebiyatı**, Bayrak Yayıncılık-Matbaacılık Koll. Şti., İstanbul 1985, s. 38.

⁴⁶ Ages, 37-38.

bir mekân, her üç türün de gelişip özellik kazanmasında aynı görevi yaparlar. Türleri birbirinden ayıran ise, türlere mantık özelliğini kazandıran, hayata, olaylara bakış şeklidir.”⁴⁷

Şu halde, batı romanını hazırlayan zemin, şart ve malzeme aynen bizde de vardı. Öyleyse niçin Batı romanına paralel olarak bir Türk romanı gelişmedi? Bunun sebebi, şahsî kanaatimce müceddid ve tekamülcü insanın yetişmemesidir. Duraklama devri bu sebeple kendini hissettirmiş, gerileme devri bu sebeple ortaya çıkmıştır. Kendini yenileyebilen Türk toplumunun yarını gören ve kuran ilim, sanat ve edebiyat adamları yetişmiş olsaydı, belki de dünya romanının yerine, manzum veya mensur “mesnevî” kuralları hâkim olacaktı. İnsanı tükenen toplumun iç dinamiği söner. Böyle bir toplum da çökmeye, hattâ yok olmaya mahkûm olur.

Romanın Kaynağı

Türk romanının bir tekâmülle doğması yerine, ithal bir taklitçilikle toplumumuza mal edilmeye çalışılmasının sebebinin sosyal yapıya bağlayanlar vardır: “Türkçede nesrin teşekkülü için insanın ve cemiyet müesseselerinin değişmesi, tahsil sisteminin Türkçeye dönmesi lâzımdı. İşte Tanzimat bunu yaptı.”⁴⁸ diyen Tanpınar’ı, “fikirlerin, hislerin, telakkîlerin, hattâ ahlâkî, mânevî, vicdânî kanâatlerin hey’et-i umûmiyesinde bir tebeddül, bir istihale, bir teceddüd husûle gelmiştir.”⁴⁹ Sözleriyle Ertaylan tâkip eder. Bir başka düşünürümüz ise romanın varlık ve yokluğunu, hayat tarzlarının farklılığına bağlıyor: “Divan Edebiyatı’nda roman yok. Niçin olsun? Batı’nın ilk romanlarından biri “Topal Şeytan”. Kahraman evlerin damını açar, bizi yatak odalarına sokar. Roman başlangıcından itibaren bir ifşâdır. Osmanlı’nın ne yaraları vardır, ne yaralarını teşhîr etmek hastalığı. Hikâyeleri ya bir cengâveri ebedileştirir, ya “hisse alınacak bir kıssa”dır.

Romanın burjuvaziyle doğduğunu söylerler. Burjuvazi Avrupa’nın imtiyâzı, daha doğrusu yüz karası. Bir kelimeyle roman, başka bir dünyânın, başka bir ruh ikliminin, başka bir toplumun eseri. Daha zavallı bir dünya, daha dışı bir mânevî iklim, daha geveze bir toplum. Başka bir tabirle, bu edebî nevi bir buhrânın, bir uyuşmazlığın, reelle ideal arasındaki bir nisbetsizliğin çocuğu. İctimâî bir sıhhsizlik, hiç değilse bir tedirginlik alâmeti. Sınıf kavgalarıyla sahneye çıkışı bundan. İnanan bir toplumda, pürüzlerini yok etmiş bir toplumda, hayali çözüm yolları aramaya ihtiyaç duymayan bir toplumda romanın ne işi var?

Osmanlı Osmanlı kaldıkça Batı romanı’nı anlayamazdı. Önce uzun bir temessül, daha doğrusu tesemmüm merhalesinden geçecek, iktisâdî ve ictimâî müesseseleriyle değişecekti.

Medeniyet can çekişiyor. Gök bomboş, hayat abes; roman bu kalpsiz dünyanın insanını bütünü, yani çarpık iştiyakları, hayvanca iştiyaları, çılgın arzûları veya arzûsuzlukları ile. Aşk da -tanrı

⁴⁷ Ages, 39.

⁴⁸ Ahmet Hamdi Tanpınar, **19 uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, Çağlayan Kitabevi, İstanbul 1976, Dördüncü Baskı, s. 33.

⁴⁹ İsmail Hikmet Ertaylan, Ages, 51.

gibi- öldüğüne göre, cinsiyet tek değer. Bezirgân hayâsızlığın üstüne bir şal attı: cinsî bunalım. Sade kütüphânelerin şeref misâfiri, sadizm abesin ikiz kardeşi.”⁵⁰

Boratav da romanın kaynağı olarak sosyal hayatı görür: “Halk türkülerine kadar sızan klasik sanat zihniyeti halk hikâyelerine de belki bir şeyler vermiştir. Fakat tesir nihâyet bir aşıdır. Asıl onun tutması meselesi mühimdir. Ancak uzun meşakkatler sonunda erişilebilen, bazen de hiç erişilemeyen bir muradın hikâyesi olan bu türlü mahsullerde esas mevzuların divan edebiyatında da, halk edebiyatında da kaynağı olan içtimâî şartlardır. Birbirinin olmak isteyen bir kızla bir erkeğin yahut da herhangi bir emeline erişmek isteyen bir kahramanın önlerine dikilen cemiyet anane, kaide ve nizamlarından yapılmış yüksek duvar...Fertler bu duvarı aşamamanın ıstırabını duymuşlar, önlerine çıkan engelleri devirmek için yaptıkları mücâdelenin hikâyesini sanatkâra bırakmışlardır.”⁵¹

Tercüme Roman Devri

Tanzimât’la birlikte artık bir roman toplumu haline gelmiştik. Kendi kaynaklarımızı kullanacak edîbimiz yoktu. Roman konusunda Avrupa’dan üç asır geriydik. Bu mesâfenin, en kısa zamanda kapanması gerekiyordu. Bunun da bir tek kolay yolu vardı: Tercüme. Bunu yapacak -edip olan veya olmayan- kalem erbâbımız hazırды. Bunların hemen hepsi Fransa’da yetişmiş yahut en azından Fransızca bilen kimselerdi. O halde, Türk Edebiyatı’nda artık bir “tercüme roman” devri açılabilirdi: “Edebiyatımızda görülen roman biçimindeki ilk eser, Yusuf Kâmil Paşa (ölm. 1875)’nın Fénelon’dan çevirdiği Telemak (çev. 1859; bas. 1862, 2863, 1867, 1870)tır. Eski inşâ (divan nesri) usûlüyle, yani yabancı sözcük ve kurallarla, “seci” v.b. gibi söz oyunları ile yüklü bir dil ve anlatımla çevrilen bu eser, dil açısından Hamse-i Nerkisî v.b.yi andırması yüzünden olacak, o çağda çok beğenilmiş ve uzun yıllar okullarda örnek inşâ kitabı olarak okutulmuştur. Kitabın başında çevirmenin de işâret ettiği gibi, eser, “özetlenerek” Türkçeye aktarılmıştır: yine baştaki satırlardan öğrendiğimize göre, çevirmen, “ilk başta hikaye gibi görünen bu eseri bir “hikâye” (roman) olarak değil de “aslî hikmet olan” bir “ahlâk kitabı” diye göstermektedir.”⁵²Maarif Nâzırı Kemâl Efendi’ye göre bir “siyâsetnâme”, Sâmî Paşa’ya göre “tasavvufî bir eser”dir. Şinâsî’ye göre ise “bilgelik kanunu”dur. “Batı kültürünün başlıca kaynaklarından biri olan Yunan mitologyası, doğulu bir anlatım içinde de olsa, Türk edebiyatına ilk defa bu eserle girmiştir. Aynı eser, daha sonra Ahmet Vefik Paşa (1823-1891) tarafından da çevrilmiştir (1881)”⁵³

“Victor Hugo’dan özetlenerek çevrilen ve Rûznâme-i Cerîde-i Havâdis gazetesinde tefrika edilen Mağdûrîn Hikâyesi (1279 “1862”, no. 480-503) Batı edebiyatından Türkçeye geçen ikinci eserdir. Sekiz yıl sonra Şemsettin Sami (1850-1904) tarafından Sefiller (1880) adıyla zçevrilen ve artık o adla anılagelen eserin bu ilk çevirisi, Yusuf Kâmil Paşa’nın Terceme-i Telemak’taki

⁵⁰ Cemil Meriç, **Bu Ülke**, Ötüken Yayınevi, İstanbul 1974, s. 38-39.

⁵¹ Pertev Naili Boratav, Ages, 69.

⁵² Cevdet Kudret, **Edebiyatımızda Hikâye ve Roman**, C. 1, Varlık Yayınları, İstanbul 1977, İkinci Baskı, s. 12.

⁵³ Ages, 13.

tutumunun tam tersine, sade bir dil ve yapmacıksız bir anlatımla –yani o zamanın gazete diliyle- kaleme alınmıştır.”⁵⁴

Ünlü İngiliz romancısı Daniel Defoe’nun Robinson adlı eserini Vaka-nüvis Ahmet Lütü Efendi (1816-1907), Hikâye-i Robenson (1864, 1866, 1874, 1877) adıyla, Arapça çevirisinden Türkçeye çevirmiştir. Çevirmenin de söylediği gibi, eser baştan aşağı “konuşma edası üzere açık ifâdeler ve ibareler ile” çevrilmiştir. Aynı eseri daha sonra Şemsettin Sami de Robenson (1884) adıyla çevirmiştir.”⁵⁵ Chateaubriand’ın Atala’sı Rezaizade Mahmut Ekrem Bey tarafından çevrildi ve 1869’da tefrika edilip 1872’de kitap halinde basıldı. Aynı yazarın İbni Sirac-i Âhir’i A. Tahir, René’si Mehmet Celâl tarafından daha sonra çevrilmiştir. Sıddık adlı biri, B. De Saint Pierre’in Paul et Virginie adlı romanını çevirmiş (1873); Voltaire’in Hikaye-i Hikemiyye-i Mikromega’sı tefrika edilmiş ve kitap olarak basılmıştır (1871). Bunlar, fazla etkili olmayan öncü eserlerdir.

Alexander Dumas Père’in Monte-Cristo’su, Teodor Kasap tarafından çevrilmiş (1873) ve Türk edebiyatını epeyşce etkilemiştir. Swift’ten Gulliver’in Seyahatnâmesi (Mahmut Nedim Paşa, 1872), Lesage’dan Topal Şeytan (Kadri, 1872) ve Gil Blas, Lamartine’dan Graziella, L’Abbé Prévost’dan Manon Lescaut, Alexandre Dumas Fils’den La Damme aux Camelias ve Antonin, Otave Feuillet’dan Bir Fakir delikanlının Hikâyesi de örneklere eklenmiştir. Paul de Kock, Xavier de Montépin, Eugénie Sue v.b. gibi polis romanı yazarları da bu ilk tercümeleler arasındadır. “Böylece, 1860 ile 1880 arasındaki yirmi yıllık birinci dönemde, Batı edebiyatının birkaç klasik yazarının, ve genellikle romantik yazarlarından çoğunun belli başlı eserleri Türkçeye geçirilmiş; roman türünün çeşitli örnekleri Türk okurlarınca tanınmış oldu.”⁵⁶

Bu tercüme hareketinin, siyâsî ve ekonomik akımlarla beraber bir kültür birikimini de getirdiğini; önce Doğu’dan Batı’ya geçen “anlatı sanatı”nın da sonra tekrar yön değiştirdiğini belirten Robert P. Finn, “bu yön değiştirme, on dokuzuncu yüzyılda usulca gerçekleşmiştir; o günlerde bilinçli olarak Avrupa romanı yazdıklarına inanan romancılar, toplumlarına yepyeni bir şey getirmiyor”, “varolagelen estetik öğeleri yeni ve daha çarpıcı bir bileşkeyle sunuyorlardı. Kullandıkları gereçler arasında yerel kurmaca öğeleri de vardı.”⁵⁷ Bu çevirilerin yararları yanında zararları da vardır. Bir Fransız da buna dikkat çeker: “Yetersizliğinden ötürü Avrupalı’nın ilgisini pek çekemeyen bu kof ve çapsız yapıtlara bu kadar çok düşün uğraşısı harcadığımı görmek, esef verici bir duygu uyandırmaktan geri kalmamaktadır. Anlaşılması daha zor olan, alışkanlıkları eski doğudan o kadar ayrı olan yarım yamalak hikâye adaptasyonlarını oyalandırmak için okumaya vakit bulmalarıdır.”⁵⁸

Bu sebeplerden ötürü, yeni tercümeleler, yeni tartışmalara da yol açmıştır: “Kör dögüşü halindeki ‘roman nedir, roman fenadır, bizim eski ahlak düzeltici hikâyelerimize rağbet edelim’ iddialarına karşı Télémaque ileri sürülmüş, ve gene karşı çıkanlar, ‘evet Télémaque biçimi eserlere

⁵⁴ Ay.

⁵⁵ Ay.

⁵⁶ Ages, 15.

⁵⁷ Robert P. Finn, **Türk Romanı** (Çev. Tomris Uyar), Bilgi Yayınevi, Ankara 1984, s. 10.

⁵⁸ Güzin Dino, Ages, 11.

itirazımız yok, fakat onun gibi kitaplar Arap ve Fars eserleri arasında da var, onları çevirelim’ diyebilmişlerdir.”⁵⁹

İlk Anlatılarımız

Batı tarzı hikâye ve romanın ilk örnekleri bu şartlar altında yazılmış ve 1870’den sonra ortaya çıkmıştır. Fakat bu sıralarda geleneksel anlatı sanatımız da sürmektedir: “Edebiyat tarihçilerimizin hemen hepsi, Türkçe’de romanın başlangıcı olarak Tanzimat devrini, ilk romancılar olarak A. Mithat ve Namık Kemâl’i gösterirler. Avrupa taklidi roman mevzubahs ise bu hüküm doğrudur. Fakat eğer roman, belli bir içtimaî seviyenin doğurduğu edebî nevi ise, Hüseyin Fellâh ve Cezmi’yi okumadan evvel halk onların yerini tutan bir şeyler okuyor veya dinliyordu.”⁶⁰ Bunlardan Hançerli Hanım hikâyesinin ilk Avrupaî romanlarımızdan sayılan İntibah üzerindeki etkilerini araştıran Güzin Dino, Türk Romanının Doğuşu adlı kitabında İntibah’taki kişilerin ve konunun söz konusu meddah hikâyesinden geldiğini göstermiştir. ???????

İlk anlatı yazarlarımız olan Ahmet Mithat Efendi, Emin Nihat Bey, Şemsettin Sami ve Nâmık Kemâl; eserlerini bu sırada verdiler: “Garp hikâyeleri tarzında eserler ise 1870’de Ahmed Efendi’nin neşrettiği “Kıssadan Hisse” ve Letaif-i Rivâyat’ın ilk beş cüz’ü ile başlar. 1873’de başlayıp 1875’de biten, Emin Nihad Bey’in “Müsameretnâme”si ikinci teşebbüstür. 1875’te Şemseddin Sami’nin “Taaşşuk-i Tal’at ü Fıtnat”ı, 1876’da Nâmık Kemâl’in “İntibah” adlı romanı görünürler. 1889’da Recâizâde “Araba Sevdası”nı yazar (tab’ı daha sonra, 1898’dedir). 1880’de “Cezmi”, 1887’de “Sergüzeşt”, 1890’da “Küçük Şeyler” (yine Sami Paşazâde’nin), 1885’le 1887 arasında Nâbi-zâde Nâzım’ın eseri tamamlanır. Ahmed Midhat Efendi’nin “Letâif-i Rivâyât” serisi içinde neşredilen ve Türkçe’de ilk tarihî roman olan “Yeniçeriler” ile (1871) örf ve âdetimizde başlayan ikiliği gösteren “Felâton Bey”le Râkım Efendi’nin 1875’te çıktıklarını, Halid Ziya’nın “Nedîme” adlı romanıyla yeni hikâyenin esaslarını anlatan “Hikâye” adlı essais’sinin 1889’da çıktıklarını söylersek, yalnız mühim noktaları işâret eden bu silsileyi tamamlamış oluruz.”⁶¹ Bunları, Tanzimat’tan önceki örneklerinden ayıran en önemli fark, hayâlden çok gerçeğe dayanmaları, olaylarının olabirliğidir. Emin Nihat Bey ve Ahmet Midhat Efendi, geleneksel halk hikâyelerimizle realizmi birleştiren öncülerdir.

Berna Moran, “ilk yazarlarımızın, ister eğlendirici, ister gerçekçi, ister romantik yönde yazsınlar geleneksel Türk hikâyelerinin yapısını kendi çağlarındaki okurların kabul edebilecekleri bir roman dünyasına aktarmakla işe başladıklarını”⁶² söylerken, Robert P. Finn, “ilk Türkçe romanlar, Fransız örneklerinden yola çıksalar da hem biçim, hem gelişim açısından Yakınoğu öyküleme geleneğiyle klasik Osmanlı şiirinin yani Divan geleneğinin zengin entelektüel içeriğinden kaynaklanan bir takım öğeleri de barındırırlar.”⁶³ der.

⁵⁹ Mustafa Nihat Özön, Ages, 118.

⁶⁰ Pertev Naili Boratav, Ages, 66.

⁶¹ Ahmet Hamdi Tanpınar, Ages, 286.

⁶² Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, s. 37. ?????????

⁶³ Robert P. Finn, Ages, 9.

İlk eserlerimizin oluşum şartlarını şu örnekle pekiştirmek mümkündür: “Pek parlak olmayan ve daha ziyade bir uzun hikâye niteliği taşıyan İntibah’ın 175 sayfası, Avrupa yazınıyla (Robinson Crusoe, Xavier de Montépin, Têlémaque, Housan du Terrail, Micromégas, Paul de Koch, karmakarışık, 1862 ile 1873 arasında çevrilmiş, oburcasına okunmuş) geleneksel sözlü Türk hikâyeleri ve Arap-Fars kaynaklarından gelen yazılı mesnevîlerin kavşağında oluşur.”⁶⁴ Bundan sonra Türk anlatısı “iki ayrı yoldan gelişir: Birinci yol; aydın olmayan geniş halk topluluğunun Batılı hikâye ve romana yadırgamadan alıştırılması için Ahmed Midhat tarafından açılan ve Batılı hikâye ve romanla Türk halk hikâyelerini uzlaştırmağa çalışan yoldur. Bu, halk hikâyelerinin bir nevî modernleştirilmesidir ve Şinasî’nin ortaoyunu ile Batılı komediyi uzlaştırmaya çalışmasının yerli unsura daha çok kayan şeklidir. İkinci yol ise; Batı kültürü ile değişik ölçülerde temasa geçmiş olan sınırlı aydınlar topluluğu için Namık Kemâl tarafından açılan, yerli hikâye ve roman örneklerini göz önüne almadan doğrudan doğruya Batılı hikâye ve roman tekniğini uygulamaya çalışan yoldur.”⁶⁵

⁶⁴ Güzin Dino, Ages, 7.

⁶⁵ Cahit Kavcar, Batılılaşma Açısından Servet-i Fünun Romanı, Ankara 1985, ???????????

TÜRK HİKAYECİLİĞİNE GENEL BİR BAKIŞ

I. Tanzimat'a Kadar Türk Edebiyatında Hikâye:

En dar anlamıyla bir vak'anın tahkiye edilmesi yâni diğer bir deyişle başkalarına nakledilmesi demek olan hikâye, gelişimi itibariyle, bu anlamının ötesinde, geniş bir tarihî zemine sahiptir.

Bu tarihî zemin, bir taraftan ilk Türk kitabelerinin yazılışından öncelere, diğer taraftan bugün hâlâ halkbilimcilerin derleyip tespite çalıştıkları sözlü edebiyat geleneğimizin devam eden örneklerine kadar uzanan geniş bir yelpazeyi kaplar.

Edebî bir tür olarak hikâyeye bu gözle baktığımızda, başlangıçta sözlü olan hikâyeciliğimizin tarihçesinin destanlarımıza kadar uzandığını görüyoruz.

Hemen hepsi belli bir vak'aya dayanan ve yine bu vak'ada anlatılan aksiyonu gerçekleştiren belli kahramanları bulunan ve son örneğini Dede Korkut'la veren Oğuz Kağan, Ergenekon, Bozkurt gibi destanlarımızda, sadece yukarıdaki özelliklerle de olsa, bir hikâyedeki temel unsurları görmek mümkündür.

Bu bakımdan, destanlarımızda çoğu kez olağanüstü maceraları anlatılan kahraman tipinin de ayrı bir önemi vardır. Destanlarımızda karşımıza çıkan ilk kahraman "Alp tipi"dir. Bu, adını bileğinin gücü ile elde eden, güçlü, kuvvetli, gerektiğinde olağanüstü yaratıklarla mücadeleye girişen ve bu mücadeleden başarıyla çıkan bir kahraman tipidir⁶⁶

Öte yandan, mahallî hayattan gerçekçi örnekler de veren Dede Korkut hikâyeleri, aynı zamanda destanla hikâye arasında köprü vazifesi görür.⁶⁷

İslâmiyet'in kabulü ile değişik bir kültür ve medeniyet dâiresine geçiş, her alanda olduğu gibi edebî sahada da kendini hissettirir ve edebiyatımız "Yüksek Zümre" ve "Halk" edebiyatı diye adlandırabileceğimiz iki kola ayrılır.

Mustafa Nihat Özön, Türkçede Roman adlı eserinde, birbiriyle sıkı ilişkiler içinde bulunan eski edebiyatımızdaki hikâye çeşitlerini:

- a) Klâsik edebiyatımızın manzum hikâyeleri;
- b) Aynı edebiyatın mensur hikâyeleri;
- c) Halk arasında yazılışından okunan hikâyeler;
- d) Halk arasında ağızdan ağıza naklolunan hikyeler;
- e) Zümrelerin kendi maksat ve gayelerine uygun şekilde soktukları hikâyeler olmak üzere beşe ayrılır.⁶⁸

Ancak, dikkat edilecek olursa bunlar zaten bizim de yukarıda "Yüksek Zümre" ve Halk" edebiyatı dediğimiz iki ana kolun alt dallarıdır. Bu bakımdan bu tasnifi:

⁶⁶ Edebiyatımızda tiplerin geniş ve ayrıntılı tahlili için bkz: Mehmet Kaplan; **Tip Tahlilleri-Türk Edebiyatında Tipler-**; dergâh Yayınları; İstanbul 1985.

⁶⁷ İnci Enginün- Mustafa Kutlu; "Hikâye" mad.; **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C.4., s.227.

⁶⁸ Mustafa Nihat; **Türkçe'de Roman Hakkında Bir Deneme**, C.I., Remzi kitabevi, İstanbul 1936, s.32.

- a) Klâsik (veya Yüksek Zümre) edebiyatımızın hikâyeleri;
- b) Halk hikâyeleri ve
- c) Dinî amaçlı hikâyeler

olarak üç ana grupta toplayabiliriz.

A. Klâsik Edebiyatımızda Hikâye:

İster manzum, isterse mensur olsun bu sahada meydana getirilen eserler, tesiri altına girilen Fars ve Arap edebiyatlarının nazım şekilleriyle ve tabî olarak İslâmî bir dünya görüşüyle ortaya konmuşlardır. Ancak bunların en bâriz hususiyeti konu, tipler, kompozisyon⁶⁹ ve üslûp bakımından klâsik şiir anlayışının tesirinde oluşlarıdır. Bu şiir anlayışı mazmunlar ve edebî sanatların belirlediği ortak bir dâirede meydana getirildiği için büyük benzerlik arz ederler; farklılıkları ise edâ, üslûp ve yorumdadır

İşte anılan tesirler altında bu sahada ortaya konulan eserlerin fantastik bir yapıları vardır ve bunlarda ele alınan aşk, sevgili, tabiat bir önceki destan devrinin aksine reel değil, çoğu kez sür reeldir.

Genellikle işlenen tema olarak bu eserlerdeki aşk anlayışı da daha gerçekçi ve maddî plânda, beşerî bir platformda işlenen bir önceki destan devrine kıyasla daha ziyade platonik, mücerret ve manevî plânda ele alınmıştır. Ancak, bu yeni medeniyet dâiresinde doğup gelişen bu platonik aşk anlayışı, millî kültürümüzün beşerî aşk anlayışıyla edebiyat tarihimiz boyunca çatışan farklı iki boyut olarak varlıklarını sürdürmüşlerdir.

a. Manzum Hikâyeler:

İslâmiyet'in kabulünden sonra Hint geleneği yanında Arap hikâye geleneğinin tesirine de açılmış olan Türkler arasında bu dillerden yapılmış hikâye tercümeleleri yaygınlaşır ve Türk hikâyeciliği de uzun süre bu tercümelelerle beslenir⁷⁰. Ancak kaynağı farklı da olsa her milletin bu hikâyelere kendi kültüründen bir şeyler kattığı da bir gerçektir.⁷¹ Gerek bu tercümelelerin gerekse örnek aldıkları Farsların tesiriyle, ileride “mesnevi türünü olgunlaştıracak manzum hikâyeler yazılmaya “ başlanır. Tezkire-i Satuk Buğra Han, Şeyh San'an hikâyesi, Salsalname , Kıssasü'l-enbiya, Bahtiyârname, Miracname, Tezkiretü'l-evliya, Cümcüme-Cimcime Sultan ile açılan mesnevî yolu Anadolu sahasında

⁶⁹ Ahmet Hamdi Tanpınar , belli kurallar dahilinde ortaya konan klasik edebiyatımızın şiir anlayışını, hayal ve sembollerini “saray istiaresi “ne benzetir: bkz : **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**; **4.bs.** İstanbul 1976, s.5 bu şiir anlayışı için ayrıca bkz: Mehmet Çavuşoğlu; “Divan Şiiri “; Türk Dili Türk Şiiri Özel Sayısı: 2 (Divan Şiiri); C. L2, Sayı: 415, 416, 417 Temmuz, Ağustos, Eylül 1986;s.1-6

⁷⁰ Pertev Nâili Boratav; **Folklor ve Edebiyat**; C.1, Adam Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş.; İstanbul 1982, s.306.

⁷¹ Ahmet Hamdi Tanpınar da “Halk Dstanlarından Milli Edebiyata “başlıklı bir makalesinde başka kültürlerden aktarılan destan ve masalları millî kültürün kendi bünyesinde erittiğini söylemektedir.

“(…)Vâkıâ bu masalların veya destanların içinde, başka harslardan nakledilmiş olanlar, tarihin büyük medd ü cezirleriyle olduğu gibi, küçük arızalarla folklorün ve halk edebiyatı dediğimiz o kudretli ve derhal benimseyici âmilin tesiri altında ve bir teşekkül devrinde olduğu gibi zengin terkip onları kendi bünyesinde eritmiştir. Onun için bazı karışmalar olsa bile ihtiva ettikleri realite ve zenginlikleri itibarıyla kıymetleri değişmez.”**Edebiyat Üzerine Makaleler** (haz. Zeynep Kerman); 2. bs.; İstanbul 1977, s.95

Ahmed-i Dâî'nin Miftahü'l-cennet, Şeyhî'nin Harnâme'si gibi eserlerle sahanın diğer şâirleri tarafından da sürdürülür.⁷²

Diğer taraftan, klâsik şiir anlayışının tesirine rağmen mesnevîler, şiire oranla yazarına daha rahat kalem oynatabilme imkânı da sağlıyorlardı; fakat yine de şiir sahasında olduğu gibi bu sahada da “sanat gösterme” her zaman bir amaç olarak ön plânda yer alıyordu.

Yusuf ü Züleyha, Leylâ vü Mecnun, Hüsrev ü Şîrin, Vâmık ü Azra, Gül ve Bülbül, Ethem ve Hümâ, Hurşit ve Ferruhat, Abdî'nin, konusunu Binbir Gece'lerden aldığı Câmesepnâme, Nabi'nin, konusunu Şeyh Attar'dan alıp genişlettiği Hayrâbâd, Şeyh Galib'in Hüsni ü Aşk' ı bu sahanın diğer eserleri arasında zikredilmektedirler.⁷³

b. Mensur Hikâyeler:

Genel hatlarıyla manzum hikâyelerin benzeri olan bu hikâyelerin diğerlerinden tek farklı şâirin hareket noktasının mazmunda çok seci' oluşudur.

Ancak, klâsik edebiyatta nesir nazma göre daha küçük görüldüğünden şâirlerin bu sahada varlık gösterebilmeleri daha da güçleşiyordu.⁷⁴

Bu sahada vücuda getirilmiş eserler arasında da Nergisî'nin Hamse'sinden aşk ızdıraplarını anlatan bazı hikâyeleri ihtiva eden Meşakkü'l-uşşâk, Abdünnâfi'nin, Namık Kemal'in, Hintli Şeyh İnyetullah' tan yeni nesir iddiasına göre çevirdiği Bahar-ı Dâniş'ten aktarıldığı söylenen Kâmilü'l-âsâr Hikâye-i Cihandâr'ı, Kelile ve Dimne'den seçilen Nâfiü'l-âsâr Nevbâve-i Simârü'l-esmâr'ı, Âhî'nin Fettâh-ı Nişâbü'rî'nin aynı adlı eserinin tecrübesi olan ve Çaylak Tevfik tarafından neşredilen Hüsni ü Dil'i zikredilebilir.⁷⁵

B. Halk Edebiyatımızda Hikâye:

Klâsik edebiyatımızın aksine, “sanat göstermekten çok, hoş vakit geçirmek ve özellikle “kıssadan hisse alma “ amacına yönelik pratik, didaktik bir yapı arz eden halk edebiyatımızdaki hikâyeler genellikle anonimdir.

Vak'aları çoğunlukla basit olan bu hikâyelerde de, Tanpınar'ın “saray istiaresi” dediği yönetim şekillerinin edebî eserlerdeki yansımalarının diğer bir şeklini görürüz. Birçok odası bulunan saraylar, çocuğu olmayan hükümdar ve vezirler, atalarının mezarı başında ağlayan mirasyedi evlâtlar, sihirli yüzük ve sandıklar, tayy-ı zaman ve mekâna muhtedir dervişler, rüyâda veya resmi görülerek şehir şehir aranan sevgililer bu hikâyelerde görülen ortak motiflerdir.⁷⁶

⁷² İnci Enginün-Mustafa Kutlu; “Hikâye” mad.; **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, . 4., s.227.

⁷³ Mustafa Nihat; **Türkçe'de Roman Hakkında Bir Deneme**, C.1., Remzi Kitapevi, İstanbul 1936, s.32-50.

⁷⁴ A.g.e., s.66,71

⁷⁵ a.g.e., s.67,68; İnci Enginün-Mustafa Kutlu; “Hikâye” mad.; **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, C.4., s.229.

⁷⁶ Halk Edebiyatında hikâyecilik konusunda ayrıntılı bilgi için bkz. Pertev Nâili Boratav; **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği**, Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1946; Şükrü Elçin; **Halk Edebiyatına Giriş**, 2. bs.;Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.; Ankara 1986; İnci Enginün- Mustafa Kutlu; “Halk Hikâyeleri” md.; **Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**,C.4;s.5762.

Diğer taraftan, Tanzimat'tan sonra Batı'ya yönelen Türk edebiyatının yeni bir kaynağa ihtiyacı olduğunu ve klâsik edebiyatla taklit edilmeye çalışılan edebiyatın bu ihtiyacı tam anlamıyla karşılayamadığını söyleyen Ahmet Hamdi Tanpınar, milliyet fikrinin hayatımıza girişinden sonra yönelinen destanlar ve halk hikâyelerini “kendimize dönüş” hattâ bir “rönesans” olarak niteleyerek şunları söyler:

“(…) Çünkü bütün bu Dede Korkut masalları, bu Köroğlu'lar, Tahir ile Zühre'ler, Aslı ile Kerem'ler büyük Türk destanının parçaları ve Anadolu fethinin kahramanlık hikâyeleri ile beraber milletimizin bütün dış görünüşlerin altında samimiyetle, inançla yaşadığı bir hayatın mahsulüdürler ve muhtelif merhalelerinde milletimize ve harsımıza ait birçok realitelerle doludurlar. Hemen hepsi kâh sert tabiatla, kâh etraftaki yabancı harslarla ve bazen de kendi müesseseleriyle yaptığı mücadelelerden doğmuşlardır.⁷⁷

a. Metne Dayalı Halk Hikâyelerimiz

Mustafa Nihat Özön, klâsik edebiyatımızın hikâyeleri dışında, köylere kadar dağılmış olan, adları bilinen ve büyük bir bölümünü manzum hikâyelerin oluşturduğu hikâyelerden başka, bunların arasında yer alan bir hikâye geleneğinden söz eder.⁷⁸

Bir kısmı Binbir Gece, yada Tûtînâme gibi eserlerden aktarılan bu hikâyeler arasında da Vezir-i Mağmûm, Seyfû'l-mülûk, Mâlik ile Melikzâde Şirin, Giritli Aziz Efendinin Hülâsatü'l-hayal'den seçilme eseri Muhayyelât-ı Aziz Efendi sayılabilir.

Yaklaşık olarak 1790'larda yazıldığı zannedilen fakat ancak 1868'de basılan Muhayyelât-ı Aziz Efendi, her ne kadar İslâmî geleneğin içinden gelirse de hikâyeciliğimizin gelişmesinde bir merhale olarak kabul edile gelmiştir.⁷⁹

Yine bu saha içinde, 4.Murat devrinden söz eden, eski tema üzerine kişi ve yer adları değiştirilmek suretiyle meydana gelmiş, Hançerli Hikâye-i Garibesi, Letâifnâme, Tayyazâde, Cevri Çelebi Hikâyesi gibi birbirinin varyantı olan hikâyeler de vardır.

Ancak, klâsik edebiyatımızda hikâyelere benzer Kerem ile Aslı, Tahir ile Zühre, Asüman ile Zeycan, Arzu ile Kamber, Derdiyok ile Zülfüsiyah, Şah İsmail ile Gülizar Hanım, Emrah ile Selvi , Köroğlu gibi hikâyeler geniş halk kitleleri tarafından okunmuş hikâyelerdir.

Mustafa Nihat Özen, bu hikâyelerden başka tarihî kayıtlarda meddah ve kıssahanların özel mecmualarından bahsedildiğine; ancak bunlar arasında metinleri ezberlemeden aslından okuyanların varlığına da dikkati çeker.⁸⁰

⁷⁷ Ahmet Hamdi Tanpınar; **Edebiyat Üzerine Makaleler** (Haz. Zeynep Kerman), 2.bs.; İstanbul 1977, s.95.

⁷⁸ Mustafa Nihat; **Türkçe'de Roman Hakkında Bir Deneme**, C.1., Remzi Kitapevi, İstanbul 1936, s.78

⁷⁹ Zeynep Kerman (Sadık k. Tural; m. Kayahan Özgül ile birlikte haz.); **Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek**, Kültür Bakanlığı Yay.; Ankara 1987; ayrıca Muhayyelât'ın sadeleştirilmiş yeni harfli baskısı için bkz: Ahmet Kabaklı (haz.); Muhayyelât-ı Aziz Efendi, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1990

⁸⁰ Mustafa Nihat; **Türkçe'de Roman Hakkında Bir Deneme**, C.1. Remzi Kitabevi , İstanbul 1936 s. 82; Pertev Nâili Boratav; **Folklor ve Edebiyat** ; C.1 Adam Yayıncılık ve Matbaacılık A.Ş.; İstanbul 1982, s.308.

b. Şifahî Halk Hikâyeleri:

Pertev Nâili Boratav, eskiden kopuzla destan okuyan ozanın yerini bu devrede, kahramanlarını sazı eşliğinde söylediği türkülerıyla konuşuran âşıkların aldığı; onların anlattığı hikâyelerin de destanın genel karakterinden sıyrılmış olmakla birlikte, kullandıkları malzeme ve müzik eşliğinde anlatılmış olmalarının onları yine destana yaklaştırdığını söyler.⁸¹

Diğer taraftan ortaya çıktıkları zaman ve çevre faktörleri göz önüne alındığında olağanüstü ve akıldışı olmaları tabii olan destanlardaki hikâye ve anekdotlar halk arasında zamanla daha da beşerleştirilerek çoğu kez masallarda devam etmişlerdir. Tabii masallarda, çoğu zaman öğretici ve eğitici olmak gayesiyle, anlatıcının maharetine göre yapılan küçük değişiklikler de olabilir.

Bu bakımdan hikâye ile masallar arasında bir bağlantı olduğu da rahatlıkla söylenebilir.⁸² Diğer taraftan bu türden masalların sonradan kısalarak bazen fıkralar şeklinde devam ettiklerini de biliyoruz.⁸³ Meselâ, halk arasındaki şifahî olarak varlığını sürdürürken T. Abdi tarafından yazıya geçirilen Kalyopi'nin Sergüzeşti bu tarz hikâyelerdendir.

c. Dinî Amaçlı Hikâyeler:

Türklerin yazıya geçirilmiş ilk hikâye örnekleri arasında Budist ve Maniheizt inancını işleyen hikâyelerin yer aldığını biliyoruz. Bu gelenek İslâmiyet'in kabulünden sonra ise, İslâm'ı yaymak amacına dönüşmüştür.⁸⁴

İslâm medeniyeti dâiresine geçtikten sonra edebî eserlerdeki en belirgin farklılık eserlerdeki kahraman tipinin değişmesidir. Bu yeni kahraman tipi, devrinin “ Alp Tipi”nin yerini alan “Veli Tipi”dir. Yapı itibarıyla dışa dışa dönük, aktif, aktivitesini ve varlığını daha ziyade maddi plânda bulan “Alp Tipi” iç içe dönük, pasif ve varlığını maneviyata, Allah'a ulaşmada bir basamak olarak gören “ Veli Tipi” arasında derin farklar vardır. Bu dönemde “Veli Tipi”nin yanı sıra “destanlardaki Alp Tipinin devamı gibi görünmekle birlikte din unsuru “ bakımından ondan ayrılan bir de “Gazi Tipi” vardır.⁸⁵

İşte , dinî, tasavvufî, cengâverlik hikâyeleriyle, ahlâkî bir eğitim vermeyi amaçlayan ve destan devrinin klâsik edebiyatta işlenemeyen epik epik yönüne belli bir oranda cevap veren hikâyelerle ve devlet adamlarını konu alan hikâyeler bu tarz hikâyelerdendir.

⁸¹ a.g.e.;s.307

⁸² a.g.e., s. 308; Pertev Nâili Boratav; **Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği** , Milli Eğitim Basımevi, Ankara 1946, s.72

⁸³ Mustafa Nihat; **Türkçe'de Roman Hakkında Bir Deneme**, C.1., Remzi Kitapevi, İstanbul 1936, s.122; Mustafa Nihat Özön , destanlardaki olağan dışılığın daha insan şekil almasına da Dede Korkut' taki Deli Dumrul hikâyesi ile halk arasında “Mahmud'un Türküsü” olarak söylenen türkünün vak'ası arasındaki benzerliği örnek olarak gösterir: b.k.z. a.g.e., s.122-123

⁸⁴ İnci Enginün-Mustafa Kutlu; “Hikâye” mad.;**Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi, c.4, s.226-227**; ayrıca İslâm öncesi dönemlere ait hikâyeler hakkında b.k.z.:Semih Tezcan “En Eski Türk Dili ve Yazını” , **Bilim Kültür ve Öğretim Dili Olarak Türkçe**, Türk Tarih Kurumu Yay. Ankara 1978, s.290-293, 302

⁸⁵ Mehmet Kaplan ; **Tip Tahlilleri-Türk Edebiyatında Tipler-**; Dergâh Yay. İstanbul, 1985 s.5.

Başlangıçta tefsire ilişkin yazılan veya çevrilen eserlerde basit bir dille anlatılan hikâyeler, mutasavvıfların asıl kaynağı din olmakla birlikte yanlış anlamadan kaynaklanan katı kuralları yumuşatarak şekillendirdikleri, mesela Mesnevi’de anlatılan türden ahlâki telkin amacına yönelik hikâyelerle, Mevlid, Ahmediye ve Muhammediye’ler, Mevlâna, Hacı Bektaş-ı Velî, Ahmed Rûfâî, Abdülkadir Geylânî vb. tarikat büyükleri için oluşturulan menkıbeler bunlara örnek olarak gösterilebilir.

Bunlar arasında tarikatlarla ilgili olanlar şifahî olup, bu yola meyledenleri eğitmek gayesiyle, hikâye geleneğinin bütün bu zengin imkânlarından faydalanarak ve onları kendilerine uyarlayarak tesir sahalarını genişletmişlerdir.

Bu hikâyelerdeki derviş ve ermiş kişilerin kerametiyle, destanlarda anlatılan olağanüstü kahramanlıklar arasında da bir paralellik kurmak mümkündür.

Kahramanlık hikâyeleri ise Türklerin yaradılışında zaten var olup destanlarda işlenmiş olan cegâverlik ruhunu besleyen ve âdeta İslâm’ın tesiriyle şekil değiştirerek mânâ kazanan bir geleneğin mahsulüdürler.

Bu hikâyelere örnek olarak da Bektaşilerin dinî, tasavvufî amaçla ele aldıkları Hz. Ali’nin gazalarına ait Hz. Ali Cenklere, Hayber Kalesi, Kan Kalesi ile Battal gazi ve Eba Müslîm menkıbeleri gösterilebilir.

Bu genel tasnifin dışında da edebiyatımızda Kutadgu Bilig ile Arap ve Fars siyasetnâmeleriyle başlayan Gülistan, Hümâyunnâme çevirileriyle zenginleşen yönetim ve idare mekanizmaları hakkındaki didaktik eserler ise, belli bir kültür seviyesindeki zümreye hitap ettiği gibi, halk arasında da onların kendi anlayışına göre yorumlanarak ve çoğu zaman bir şeyler eklenerek gelişirler.

Bu tür hikâyeler , devrin idare mekanizmasının aksayan yönlerini işlemeleri, din ve devlet büyükleri gibi idarecileri de ginelikle hicvetmeleri bakımından sosyal tenkit hüviyeti de taşırlar. Mustafa Nihat Özön, bu tür hikâyelere örnek olarak gösterdiği Bektaşî hikâye ve fıkralarının çoğunlukla onlara mâledilmi oldukları inancındadır.⁸⁶

Başlangıçta tefsire ilişkin yazılan veya çevrilen eserlerde basit bir dille anlatılan hikâyeler, mutasavvıfların asıl kaynağı din olmakla birlikte yanlış anlamadan kaynaklanan katı kuralları yumuşatarak şekillendirdikleri, meselâ Mesnevi’de anlatılan türden ahlâki telkin amacına yönelik hikâyelerle, Mevlid , Ahmediye ve Muhammediye’ler, Mevlâna, Hacı Bektaş-ı Velî, Ahmed Rûfâî, Abdülkadir Geylânî vb. tarikat büyükleri için oluşturulan menkıbeler bunlara örnek olarak gösterilebilir.

Bunlar arasında tarikatlarla ilgili olanlar şifahî olup, bu yola meyledenleri eğitmek gayesiyle, hikâye geleneğinin bütün bu zengin imkânlarından faydalanarak ve onları kendilerine uyarlayarak tesir sahalarını genişletmişlerdir.

Bu hikâyelerdeki derviş veya ermiş kişilerin kerametleriyle, destanlarda anlatılan olağanüstü kahramanlıklar arasında da bir paralellik kurmak mümkündür.

⁸⁶ Mustafa Nihat; **Türkçe Roman Hakkında Bir Deneme**, C. ., **Remzi Kitapevi, İstanbul**

Kahramanlık hikâyeleri ise Türklerin yaradılışında zaten varolup destanlarda işlenmiş cengâverlik ruhunu besleyen ve âdeta İslâm'ın tesiriyle şekil değiştirerek mânâ kazanan bir geleneğin mahsulüdürler.

Bu hikâyelere örnek olarak da Bektaşilerin dinî, tasavvufî amaçla ele aldıkları Hz. Ali'nin gazalarına ait Hz. Ali Cenklere, Hayber Kalesi, Kan Kalesi ile Battal Gazi ve Eba Müslîm menkıbeleri gösterilebilir.

Bu genel tasnifin dışında da edebiyâtımızda Kutadgu Bilg ile Arap ve Fars siyasetnâmeleriyle başlayan Gülistan, Hümâyûnnâne çevirileriyle zenginleşen yönetim ve idare mekanizmaları hakkındaki didaktik eserler ise, belli bir kültür seviyesindeki zümreye hitap ettiği gibi, halk arasında da onların kendi anlayışına göre yorumlanarak ve çoğu zaman da bir şeyler eklenerek gelişirler.

Bu tür hikâyeler, devrin idare mekanizmasının aksayan yönlerini işlemeleri, din ve devlet büyükleri gibi idarecileri de genellikle hicvetmeleri bakımından sosyal tenkit hüviyeti de taşırlar. Mustafa Nihat Özön, bu tür hikâyelere örnek olarak gösterdiği Bektaşî hikâye ve fıkralarının çoğunlukla onlara mâl edilmiş oldukları inancındadır.⁸⁷

Ancak, yukarıdaki tasnife rağmen, ortaya çıkışlarında her ne kadar dış tesirler de olsa, bu hikâyeleri saha itibarıyla tam olarak birbirinden ayırmaları elbette mümkün değildir. Aynı kültürün mahsulü olan ve millî kimliğimizin izlerini taşıyan bu hikâyeler, sahaları ayırda olsa zaten tema, konu kompozisyonları bakımından birçok ortak özelliklerde gösterirler.⁸⁸

Yukarıda zikredilen ortak özellikleri göz önünde bulundurmak şartıyla Tanzimat Döneminde yaklaşıldığında, Süheylî'nin Süheyl-i nâdir'i, Ziyaeddin Seyyid Yahya'nın Gencine-i Hikmet'i gibi bazı eserlerin yayımlandığını görüyoruz. Yine bu devrede, 4. Murat devrinden itibaren yaygınlık kazanan ve tanınmış kimseler hakkında anlatılan fıkraları nakleden meddah hikâyeler vardır. Bunlara örnek olarak da Çaylak Tevfik'in Nevâdirü'l-üdeba ve âsârü'z-zerâyif, Nevâdürü'z-zarâyif, Hazîne-i Letâyif ve Fâik Reşad'ın Külliyyât-ı letâyif'i gösterilebilir.⁸⁹

C. TANZİMAT EDEBİYATI'NDA HİKÂYE

Tanzimat devrine gelindiğinde, kısmen klâsik uslûpla ve geceleri evlerdeki toplantılarda anlatılanve yukarıda temes etmeğe çalıştığımızhalk hikâyelerini andıran bir tarzda kaleme alınmış olan Emin Nihad'ın Müsamere-nâme'si Avrupâî hikâyeye doğru bir adım sayılabilirse de bu tarza yaklaşan isim Ahmed Mithat Efendi 'dir. "Kıssadan Hisse" gibi bazı eserlerinde eski hikâye geleneğini devam ettiren Ahmed Mithat Efendi, batılılaşmanın getirdiği bazı fikirleri de ihtiva eden ve

⁸⁷ Mustafa Nihat; **Türkçede Roman Hakkında Bir Deneme**, c.1. ,Remzi Kitapevi, İstanbul 1936, s.132

⁸⁸ Meselâ; Divan Edebiyatı ile Halk Edebiyatının kesiştiği, hattâ birleştiği noktalar hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Cemal Kurnaz; **Divan Şiiri ile Halk Şiirinin Müsterekleri Üzerine Denemeler**; Akçağ Yay. ;Ankara 1990.

⁸⁹ İnci Enginün- Mustafa Kutlu; "Hikâye" mad.**Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi**, c.4., s.227; Zeynep Kerman (Sadık K. Tural; M. Kayahan Özgül ile birlikte haz.); **Hikâyeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek**,Kültür Bakanlığı yay; ankara

yirmi beş kitaptan oluşan Letâif-i Rivayât'ı ile açtığı çığır kendisinden sonra gelen neswiller tarafından da devam ettirilecektir.

Bu arada Manastırlı Rıfat'ın Sıbyan mektepleri için hazırlanan, sade dille yazılmış hikâyeleri ihtiva eden Hikâyât-ı Müntahabe(1888)'sini de zikretmelidir.

Aşılacağı okuma zevkiyle kendi okuyucu kitlesini oluşturan, Servet-i Fünuncuların yetişme çağlarında okuyup kendisinden etkilendikleri ⁹⁰Ahmed Mithat Efendi ile roman ve hikâyeyi “ faydalı bir eğlence “ olarak gören, ancak asıl fonksiyonunun ise “ insan ruhunun tahlilinde” olduğunu söyleyen, böylelikle de “ psikolojik dikkati” romanın esası kabul eden Namık Kemal'in kendilerinden sonraki resimler üzerinde tesirleri büyüktür.

Ahmed Mithat Efendi ile Namık Kemal'in genel olarak romantizmin tesiri altında olmakla birlikte zaman zaman realist gözlemlere, psikolojik tahlillere yer veren ve özellikle Namık Kemal'de sanatkârâne üslûpla kendini belli eden bu anlayışları, Tazimat'ın II . neslini oluşturan ve romantizmi ferdî plânda sürdüren Recâizâde Mahmud Ekrem, Sâmi Paşazâde Sezâi tarafından da devam ettirilir. Ancak, Namık Kemal ve Şemseddin Sâmi gibi tanzimat devri yazarlarımız, edebiyâtımızın batılılaşması ve modernleşmesi hususunda, çeşitli münasebetlerle yazmış oldukları makalelerinde, eski edebiyâtımızın (yukarıda da ifade etmeğe çalıştığımız) olağanüstü ve sürrealist dünyasına karşı çıkarlar ve meydana getirilecek yeni edebiyâtın bu dünya görüşünden sıyrılması gerektiğine inanırlar.

Namık Kemal, “Celâl Mukaddimesi” nde, bu dünya görüşünün o zamana kadar edebî eserlerdeki tezahürünü alaycı bir biçimde şöyle dile getirir:

“(…) Divanlarımızdan biri mütala'a olunurken insan, muhtevî olduğu hayâlâtı zihninde tecessüm ettirse, etrâfını maden elli, deniz gönüllü , ayağını Zuhâl'in tepesine basmış, hançerini Mirrih'in göğsüne saplamış memduhlar; feleği tersine çevirmiş de kadeh diye önüne koymuş, cehennemini alevlendirmiş de dağ diye göğsüne yapıştırmış, bağırırken arş-ı âlâ sarsılır, ağladıkça dünya kan tufanlarına gark olur âşıklar; boyu serviden uzun, beli kıldan ince, ağzı zerreden ufak, kılıç kaşlı, kargı kirpikli, geyik gözlü, yılan saçlı ma'sûkalarla mâlâmâl göreceğinden kendini devler, gulyabâniler âleminde zanneder. (...)Halbuki, bizim hikâyeler tılsım ile define bulmak, bir yerde denize batıp sonra müellifin hokkasından çıkmak , âh ile yanmak, külüng ile dağ yarmak gibi bütün bütün tabiat ve hakikatin haricinde birer mevzû'a müstenid ve suret-i tasvir-i ahlâk ve tafsîl-i âdât ve teşrih-i hissiyât gibi şerâit-i âdâbın kâffesinden mahrum olduğu için roman değil, kocakarı masalı nev'indedir.⁹¹

⁹⁰ Mehmed Rauf'un edebî şahsiyetini incelerken onun çocukluğunda kaleme aldığı söylediği Denaet Yahut Gaskonya Korsanları adlı romanını Ahmet Mithat Efendinin tesiri altında ve onu takliden yazmış olduğunu söylemiştik. Bkz : Edebi Şahsiyeti, s. 32.

⁹¹ M.Kaplan-Enginün –B.Emil (Haz.) **Yeni Türk Edebiyatı Antolojisi**, C.II, İ.Ü., Ed. Fak. Yay.; İstanbul 1978, s.343,347; ayrıca konunun romanla kesiştiği noktada hakkında bkz: Berna Moran; **Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I – Ahmet Mithat'tan A.H. Tanpınar'a-** İletişim yay.; İstanbul 1983, s.10

Şemseddin Sâmî de, “Şiir ve Edebiyattaki Teceddüd-i Ahîrimiz”⁹² başlıklı makalesinde, herhangi bir yabancı dil bilip de Batı şiirini yakından tanıyan bir Türk şâirinin, şiirlerini artık eski edebiyatın dünya görüşüyle yazamayacağı görüşünü savunur:

“(…) Bir Avrupa lisanına âşına olup da garp şuârasının eş’arındaki tasvir-i hissiyâta alışan ve Lamartine’in, Victor Hugo’nun eş’arından lezzet alan bir Türk şâiri artık kendi lisanında şiir söyleyeceği vakit muğbeçeden, pîr-i mugandan, harabattan, ay yüzlerden, servi boylardan, zencir veya şeb-i hicran kadar uzun lütuflardan, hatt-ı sebzdten bâhis eş’ar söyleyemez. Shakespeare ‘in, moliere’in, Racine’in, Schiller’in, Goethe’nin, Alfieri’nin manzumelerini okuduktan sonra, leyleklerin Mecnun’un başında yuva yapmasından, Leyla’nın ay ile mukâlemesinden, Ferhad’ın dağları yarmasından bâhis kaba ve çocukça hikâyeleri silk-i nazma çekmeğe tenezzül edemez.”⁹³

Şemseddin Samî’nin şiir sanatı hakkında ileri sürdüğü bu görüşleri yukarıda Namık Kemal’den aktardığımız ve onun da tenkid ettiği klâsik edebî zihniyeti aksettirmesi bakımından rahatlıkla hikâye sahasına da teşmil edilebilir.

Ahmed Hamdi Tanpınar da ilk hikâyelerimizin en önemli eksiğinin “kendi insanımızı görememek” olduğunu ileri sürerek sanatın en önemli özelliğinin “insanı yakalayabilmek” olduğunu söyler:

“(…) Bu ilk hikâyelerin tıpkı tiyatrodaki olduğu gibi ve belki daha fazla birtakım nakîsaları bulunacaktı. Bunların dışında, kendi hayatımızı ve insanımızı görememek zaafını kaydedelim.(…) Sanat insanı kaçırdı mı geri tarafı kendiliğinden sökülür.”⁹⁴

Bugün anladığımız mânâsıyla hikâyeyi gelişmesi, Avrupaî bir şekil alması ise Tanzimat’tan sonra romanın gelişimiyle bir paralellik arzeder. Öte yandan müstakil bir edebî tür olarak yer alıncaya kadar hikâye ile roman kavramlarının da – hattâ Servet-i Fünuncular tarafından bile- uzun süre birbiriyle aynı anlamda kullanıldığını görürüz.⁹⁵

Diğer taraftan, Abdül Hak Hamid ve Recâizâde ile edebiyatımızda (özellikle şiirde) “ferdiyetçilik, büyük ihtiraslar ve ızdıraplar devri” başlar⁹⁶, fakat Recâizâde’nin Hamid’den daha farklı bir duyuş tarzının ifadesi olan eserlerinin Servet-i Fünun Edebî Topluluğu üzerindeki tesiri daha büyük olacak ve onların “aşırı hassasiyetine” zemin hazırlayacaktır.⁹⁷

⁹² Sabah ;nr:3240, 16 Teşrin-i sâni 1314/28 Teşrin-i sâni 1898.

⁹³ M. Kaplan –İ.Enginün- B.Emil- Z. Kerman (Haz.); **Yeni Türk Edebiyatı Ansiklopedisi**, C.III, İ.Ü., Ed. Fak. Yay.; İstanbul 1979, s.321-322.

⁹⁴ Ahmed Hamdi Tanpınar; **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 4.bs.,İstanbul 1976,s.295

⁹⁵ Mehmed Rasuf, “Bizde Hikâye” (Servet-i Fünun, nr:344, 2 Teşrin-i evvel 1313/14 Ekim 1897); “Bizde Roman”(Servet-i Fünun, nr.445, 9 Eylül 1315/21 Eylül 1899) adlı makalelerinde iki tür arasında ayrım yapmaz; Halid Ziya’da **Hikâye**, (İstapan Matbaası, İstanbul 1307) adlı kitabında hikâye ve romanın kaidelerini ortaya koyar. Yine, Ömer Faruk Huyugüzel de adı geçen dönemlerde bu iki kavramdaki karşılığına dikkati çekerek araştırmalar da bu konuda “kesin tespitlerden kaçınıldığı” söylemektedir;bkz:Ömer Faruk Huyugüzel; **Hüseyn Cahid Yalçın’ınHayatı ve Eserleri Üzerine Bir Araştırma**, Ege Üni. Yay., İzmir 1984 s.52.

⁹⁶ M. Kaplan; Tevfik Fikret, 2.bs.,İstanbul 1987, s.17

⁹⁷ a.g.e., s.20

Tanzimat'ın ilk neslinin "Cemiyetçi Fikri" şiir anlayışlarını yıkmak için böyle ferdiyetçi anlayışlara da ihtiyaç olduğunu söyleyen M. Kaplan, Recâizâde'nin Servet-i Fünunculara olan tesirini şöyle dile getirir:

(...) Kendisini/Eşk-i çeşmim bir küçük maslak gibi durmaz akar/diye tasvir eden Recâizâde, bütün bir nesle ağlama zevki aşlamıştır.⁹⁸

İşte, bu santimentalizm, Recâizâde ile daha sonraki nesillerde –özellikle Servet-i Fünuncularda- şiirde olduğu kadar hikâye ve romanda da kendini hissettirecektir.

Sâmi Paşazâde Sezâi, romantizmle realizm arasında adetâ bir köprü olan Sergüzeşt romanı ve Küçük Şeyler adlı hikâye kitabını yazdığı Mukaddime ile realizmin esaslarını olduğu kadar hikâye hakkındaki görüşlerini de ortaya koyar. Namık Kemal'den gelen sanatkârâne üslûpla ve romantik bir atmosfer altında ama okuyucu ile eser arasındaki yerini korumak suretiyle yazmış olduğu Sergüzeşt⁹⁹ romanında Sâmi Paşazâde Sezâi'nin karakter ve mekân tasvirlerinde realist olduğunu görürüz.¹⁰⁰

Türk Edebiyatında batılı anlamda ilk hikâye yazarının Sâmi Paşazâde Sezâi¹⁰¹ olduğunu söyleyen M. Kaplan da, onun "Pandomima" hikâyesiyle başlayan Hikâye Tahlilleri adlı eserinde eski ve yeni hikâyenin farkını kısaca şöyle dile getirir:

"(...) Batı Edebiyatında roman ve hikâye sanatının ön plâna geçmesinde, insanın çevresi ile olan münasebetlerinin gevşemesinin rolü vardır. Türk edebiyatına roman ve hikâye sanatının girişi batılılaşma ile yakından ilgilidir. Eski Türk Edebiyatında Halk, Saray ve Tekke edebiyatları birbirlerine sıkı ve yakın münasebetlerle bağlı dar çerçevelerde insan kendisini hiçbir zaman yalnız hissetmez. Duygu ve düşüncelerini çevrenin ortak kültürü tayin eder. (...) Eski yazarlar çevrelerinin baskısından kaçmak için, gerçeği masallaştırmağa çalışırlarken, yeni yazarlar karanlık ve yalnızlık içine gömülü insanları aydınlığa çıkarmak için, gerçeğin en küçük ayrıntılarına önem veriyorlar."¹⁰²

Sâmi Paşazâde Sezâi'nin Sergüzeşt'teki "müteredit realizmi"¹⁰³ gibi Araba Sevdası adlı romanı ile realist bir roman örneği vermeğe çalışan Recâizâde Ekrem'in de Muhsin Bey yahut Şairliğin Hazin Bir Neticesi ve Şemsâ gibi hikâyelerinde romantizmin tesirinden kurtulamadığını görürüz.¹⁰⁴ Recâizâde, 1896'da tefrika edilmek suretiyle yayımlanan Araba Sevdası adlı romanda realist bir tavırla, okurla eser arasından çekilmeye çalışırsa da artık akım eski tesirini

⁹⁸ M. Kaplan; **Edebiyatımızın İçinden**, İstanbul 1978, s.69.

⁹⁹ **Sergüzeşt** romanının bugünkü harflerle sadeleştirilmiş baskısı için bkz: **Sergüzeşt** (Haz. Zeynep Kerman), Kültür Bakanlığı Yay., Ankara 1984.

¹⁰⁰ Kenan Akyüz; "Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri", *Türkoloji Dergisi*; C.II., s.1.; 2.bs., Ankara 1969, s.62.

¹⁰¹ S. Paşazâde Sezâi hakkında bkz: Zeynep Kerman (Haz.); **S. Paşazade Sezâi'nin Hikâye –Hâtıra- Mektup- Edebî makaleleri**, İstanbul Üni. Edebiyat Fak. Yay., İstanbul 1981; Zeynep Kerman (Haz.); S. Paşazade Sezâi, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay., Ankara 1986.

¹⁰² M. Kaplan; **Hikâye Tahlilleri**, Dergâh Yay.; İst-1979, s. 24-25.

¹⁰³ A. Hamdi Tanpınar; **19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi**, 4. bs., İst. 1976, s.294.

¹⁰⁴ Kenan Akyüz; "Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri", *Türkoloji Dergisi*; C.II., Sayı:1.; 2.bs., Ankara 1969, s. 63.

yitirmiştir.¹⁰⁵Yine Recâizâde de Muhsin Bey adlı eserine yazdığı mukaddimede kendi görüşleriyle birlikte hikâye hakkında bilgiler verir.¹⁰⁶

ARA – NESİL'DE HİKÂYE

Bu yeni devir 1873 – 1877 yıllarından itibaren Servet-i Fünûn Edebi Topluluğu'nun kurulduğu 1895 yılına kadar ki yaklaşık 20 yıllık bir zaman dilimidir.bu devrede eser veren ve Mehmet Kaplan'ın “Ara-Nesil” diye adlandırdığı 25-30 kişilik bir yazarlar grubu vardır.

Recâizâde'den sonra gerek üslûp ve gerekse yeni duyuş tarzlarıyla Servet-i Fünûn edebi topluluğunun hassasiyetine zemin hazırlayan Ara-nesil'in romantik kanadını oluşturan Menemenli Zâde Tâhir, Selânikli Fazlı Necip, Selânikli Abdi Tevfik, Mehmet Celâl ve Mustafa Reşit'de Servet-i Fünûn edebiyatını genel karakteristiklerinden aşırı santimentalizmin izlerini görmek mümkündür. Bunda II.Abdulhamid istibdadının ilk devresinde eser veren bu neslin, daha sonra Servet-i Fünûn'da daha canlı olarak görebileceğimiz gibi, sosyal konulardan uzak oluşlarının payı da vardır.

Ara-Neslin ortaya koymaya çalıştığı yeni duyuş tarzı yanında, özellikle Servet-i Fünûn edebi topluluğuna tesir eden onların “kelime dünyasının” hazırlayan üslûp anlayışlarının da rolü büyüktür. Özellikle tabiat tasvirlerinde daha belirgin bir şekilde görülen ve Servet-i Fünûn edebiyatında “yeni terkipler” aramaya ve yapmaya kadar götüren bu romantik üslûp anlayışında Batı'dan (bu devrede) yapılan tercümelerin tesiri de göz ardı etmemek gerekir. Daha sonra Servet-i Fünûn'da da görüleceği gibi, bu nesil tercüme ettikleri Batılı eserlerin “muhtevasından başka yazılmış tarzı”na da dikkat ederek bu eserlerin üslûbunu da taklit etmişlerdir¹⁰⁷.

Öte yandan, 1880'den sonra edebiyatımızda realizm. Ve natüralizmin tesiri daha bariz bir şekilde hissedilmeye başlanır. İşte, Ara-nesil'in realist kanadını oluşturan bu grubun başında da görüşleriyle devrini olduğu kadar, kendinden sonraki nesilleri de etkileyecek olan ve romantizme karşı realizm ve natüralizm edebiyatın inkarına gidebilecek derecede savunan Beşir Fuad gelmektedir¹⁰⁸.

Hüseyin Cahid, Edebi Hatıraları'nda Beşir Fuad'ın kendi nesli üzerindeki tesirinden şöyle bahseder

¹⁰⁵ Ö. Faruk Huyugüzel; **Hüseyin Cahid Yalçın'ın Hayatı ve Eserleri Üzerine bir Araştırma**,Ege Üni. Yay., İzmir 1984 s.51

¹⁰⁶ İsmail Parlatur; **Recâizâde Mahmut Ekrem – Hayatı, Eserleri, Sanatı-**; Ankara 1983, s.211.

¹⁰⁷ Mehmet Kaplan; Teyfik Fikret, 2.bs. İstanbul 1987, s.22-24; bu devrede Batı'dan yapılan tercümelerle ilgili olarak bkz: Zeynep Kerman; 1682-1610 yılları arasında Victor Hugo'dan Türkçeye yapılan tercümeler üzerinde bir araştıma, İ.Ü.,ed.fak.yay.,İstanbul 1978, ince enginün; tanzimat devri,nde Shaekespeare – tercümeleri ve tesiri i.ü.ed.fak.yay.,ist.1979/Necat Birinci; Menemenli Zade Mehmet Tahir; Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.Ank. 1988

¹⁰⁸ Beşir Fuad hakkında ayrıntılı bilgi için bkz.: Orhan Okay; Beşir Fuad, İst.1969

“(…) Benden daha yaşlı bir teyzedem vardı. Tıbbiye mektebine devam ederdi. Tıbbiye mektebini öteden beri içimde yanan hürriyet aşkına oda tutuşmuştu. Onunla bu mevzu üzerinde ne kadar hararetle konuşabiliyorduk. Hulki, teyzedem bana Beşir Fuad’dan da bahsediyordu. Beşir Fuad’ın o zaman ki nesiller üzerinde büyük bir tesiri olmuştur. Buchner’den tercüme ettiği eserleri gençleri, bizim ilm-i kelamın zincirlerinde kurtararak daha geniş ufuklara götürüyordu.”¹⁰⁹

Beşir Fuad ve realizmin bu tesiri, bellir devreden ve realizme yaklaşan Recâi Zâde ile Sami Paşazâde Sezai’den sonra, Nâbizâde Nâzım’dan kendini gösterir. Nâbizâde Nâzım, köy hikâye ve romanının başarılı örneklerinden kabul edilen Karabibik’le sadece realist bir eser yazmakla kalmaz. Aynı zamanda eserin mukaddimesinde realizm ve natüralizm hakkında bilgiler de verir.¹¹⁰

Zehra’dan daha realist müşahede ve araştırma gücü de gösteren Nâbizâde Nâzım, realist çevre ve tasvirleri, psikolojik tahliller ve irsiyet fikriyle çağdaşlarında daha ileri bir seviyeye gösterir.
111

Nâbizâde Nâzım’ın yaptığı yenilikler, modern tarzda kaleme aldığı hikâyelerle sınırlı kalmaz; o, Karabibik, Hasba gibi eserlerle yazmış olduğu mukaddimelerinde, hikâye ve roman türü hakkında bilgilerde verir¹¹².

Ayrıca, bu devrede de eserler vermeye devam eden Ahmet Midhat Efendi ile edebiyatımıza Neo-klasik anlatışıyla yaklaşan Muallim Naci ve Peyk’lerinin de tazimattan Servet-i Fünûn edebiyatına uzanan bir köprü oluşturduğunu söylemeliyiz. Özellikle, Ahmet Midhat Efendinin Letaif-i Rivayât-ı ile açmış olduğu çığır bu neslin realist kanadında yer alan Ahmet Rasim ve Hüseyin Rahmi gibi popüler yazarlar tarafından sürdürülür¹¹³.

İşte, bütün bu bilgilerin ışığında, tazimattan hikâyenin geçirdiği değişime genel olarak baktığımızda her ne kadar realist girişimlerde bulunursa da, Servet-i Fünûn edebi topluluğunun kuruluş yıllarına yaklaştığımızda hala romantizmin tesirini sürdürdüğünü, henüz hikâyeye yatkın tabii bir dil veya üslûbun kurulamadığını görürüz.

Yine bu dönemde ele alınan hikâyelerin hemen hepsinden Tanpınar’ın da işaret ettiği gibi “insanı satıhtan gören” bir anlayış, en zengin şekilde işleyecek konular bile “teessüri” yönleriyle ele almışlardır¹¹⁴.

Bu yüzden Servet-i Fünûn’dan önce adeta bir geçiş niteliğindeki bu dönem hikâyelerinde temalar acıklı konular, aşırı hassasiyet, hastalık, aile faciaları, tesadüflerle başlayıp trajik bir biçimde sona eren aşklar ve esarettir.

¹⁰⁹ Hüseyin Cahit;Edebi Hatıralar, ist. 1935, s.36;O.Okay, yukarıdaki alıntıda B.Fuad’ı Buchner’den yaptığı söylenen tercümenin madde ve kuvvet olması gerektiğini ancak çalışmalarını sırasında böyle bir tercümenin ellerine geçmemiş olduğunu söyler: b.Fuad,İst.1969,s.185,218

¹¹⁰ Kenan Akyüz;“Modern Türk Edebiyatının ana çizgileri”, Türkoloji dergisi;c2.,s2.1.;2.bs.,Ank.1969,s.64

¹¹¹ Ahmet Hamdi Tanpınar;19’cu asır Türk Edebiyatı Tarihi,4.bs.,İst.1976 ,s.294;K.Akyüz; “Modenr Türk Edebiyatının ana çizgileri” Türkoloji dergisi.c.2.,s.2.1 ;bs.,Ank.1969,s.65;Ömer Faruk Huyugüzel;Hüseyin Cahit Yalçın’ın hayatı ve eserleri üzerine bir araştırma, ege üni. Yay.,İzm.1984 s.51

¹¹² Necat Birinci; Nâbizâde Nâzım, Ank.1987,s.15

¹¹³ Ömer Faruk Huyugüzel, Hüseyin Cahit Yalçın’ın hayatı ve eserleri üzerine bir araştırma, Ege.Üni.Yay. İzm.1984s.50

¹¹⁴ A.Hamdi.Tanpınar; 19yy.Türk Edebiyatı Tarihi 4 . bs.,ist.1976,s.295

Bu temlerden doğu hikâye ve masal geleneğinden öteden beri yeri olan ve onu besleyen esaret teminin, gerek hissi sonuçları gerekse sosyal bir vakı'a oluşuyla –özellikle –tazimat edebiyatında önemli bir yer işkal etmiştir¹¹⁵.

Fakat, Tazimat'tan Servet-i Fünûn'a kadar uzanan bu zaman diliminde, edebiyatçılarımız, yukarıda da temas etmeğe çalıştığımız bu tarz inceleme, mukayese ve denemeler sâyesinden; izlemeye çalıştıkları Batı edebiyatını taklitle, diğer edebî türleri de olduğu gibi hikâyeye de Batı'daki gerçek kimliğini kazandırmaya çalışırlar.

Kaynaklar

1. M.Nihat Özön—Türkçe'de Roman
2. Doç. Dr. Durali Yılmaz—Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu
3. Robert Fini—Türk Romanı
4. M.Nihat Özön—Son Asır Türk Edebiyat Tarihi
5. Türk Dili Dergisi---Roman Özel Sayısı
6. Beşir Ayvazoğlu—Aşk Estetiği
7. Beşir Ayvazoğlu – İslam Estetiği ve İnsan

¹¹⁵ a.g.e.,s.291;ayrıca bu konuda ayrıntılı bişgi için bkz.Z.Kerman, “Tanzimat Devri Türk Edebiyatından”, “Esaret” temi ve “Sergüzeşt Romanı”, milli kültür c.3.nr:7 aralık 1981, s.32-36; İsmail Parlatır.; Tanzimat Edebiyatında Kölelik; Ank.1987

TÜRK EDEBİYATINDA ROMAMINI DOĞUŞU ve GELİŞİMİ

Roman eski edebiyatta olmayan bir türdür. Romanın ilk örnekleri Tanzimat'tan sonra görülmeye başlandı. Edebiyat tarihçileri romanın ilk örneği olarak İtalyan G.Bacaccin “Delşamenan”u kabul etmezler. Çünkü tam bir roman örneği değildir, ilkel bir roman örneğidir. 19yy. romanın en fazla geliştiği dönemdir. Doğuda da buna benzer roman hareketleri başlar. Bizde “Dede Korkut Hikayeleri” öz itibarıyla 12 parçadan oluşur. Servantes’in “Don Kişot” hayalperest bir gencin ortaçağ şövalyelerine özenen bir tarih romanıdır. Servantes bir denizcidir, bir savaş sonunda Osmanlı eline geçer. Daha sonra ülkesine döndükten sonra Don Kişot’u yazmıştır. Don Kişot’un kaynağı Arap Edebiyatıdır. Bizde roman diye bir tür yoktu. Edebiyatta şiir önemli bir yere sahipti. Romanın asıl yarısını düz yazı oluşturduğu için düz yazıyı küçük görüldüğü için yazılmamış. Romana en yakın tür mesnevidir. Mesnevi de olay anlatımı esastır. Olaylar anlatılırdı: Leyla ile Mecnun, Kerem ile Hüsrev mesneviler düzyazı şeklinde değil şiir türünde yazılmıştır. Mesneviler roman ihtiyacını karşıladığı için roman ihtiyacına gerek duyulmamıştır.

Tamamen doğu batı arasındaki düşünsel ve felsefi bakımdan farklar vardı. Batıda değişik mezhepler altında Hıristiyanlık, Doğuda ise Musevilik ve Müslümanlık vardı. Batıda temeli Antik Yunan Felsefesi’dir.

Batıda bir sanat kuralı “Mimesis” vardı. Romanın özünde hayat, insan vardır. Romancının olayları olduğu gibi yazması gerekmektedir. G.Flabert'e göre “Roman bizim yanımızda taşıdığımız bir aynadır.” Der. Soyutlama estetiğinin özünde İslam dini var. Doğudaki soyutlama var olanı değil, var olandan soyutlama mantığını esas alır. İslam dinince yasak olduğu için resim yoktu. Batının da resim anlayışına karışılmazdı. Doğu da hat sanatı vardı. Batı da hat sanatı diye bir şey yoktu.

Romanın doğu sanatlarındaki kader mi Allah yazdığı için kader yazmak olarak değerlendirilir. Roman toplumsal bir tür ve toplumsal çatışmadan doğar. Romanın malzemesini toplumsal ürünler sağlar. Doğu- Batı çatışmasından roman oluşmuştur. Cemil Meriç “Roman bir ihtiyaçtır” der. Romanın batıda gelişmesinin nedeni Hıristiyanlık dini olduğu savunulur. Ancak İslam dinin de böyle bir kurum olmadığı için gelişmemiştir. Tanzimat’tan sonra edebi türde eserler çevrildi. İlk çeviri Münif Paşa tarafından yapılan “Muhaverat-ı Hikemiye” bu çeviri (1859) yılında yapılmıştır. Aynı dönemde Şinasi “Terçüman-ı Manzume”dir. Roman türünde ilk çeviri Yusuf Kamil Paşa’nın “Telemak”tır. Fenelanun Telemak adlı eserini “Terçüman-ı Telemak” adıyla edebiyatımıza kazandırmıştır. “Terçüme-i Telemak” batıdan dilimize kazandırılmış en önemli eserdir. A. Vefik Paşa da aynı eseri terçüme etmiştir. Bu eser ağır bir dille çevrildiği için Osmanlı sadeleşmesinde bir faydası olmamıştır. Konusu toplumsal olmadığı için Tanzimat Edebiyatı fazla bir etki yapmamıştır. Victor Hugo’nun “Les Misorakles” adlı eseri Fransa’da yayımlandıktan iki ay sonra özet olarak “Les MisoraklesCedide-i Havadiste tefrikaya başlandı. Bu eserin terçüme “Hikaye-i Mağdurin” dir.

V.Hugo'nun Mikromeğa Hikayesi A.Vefik Paşa tarafından çevrilir. Yine bu dönemde A.Dumas'ın "Monte Kristo" adlı romanı Teoman Kasap tarafından Türkçe'ye çevrilir. Bu dönem için denebilir ki Türk romanının örnek aldığı modeli oluştururlar.

Bizde roman, Batıdaki çeviriler 1870'li yıllarda ve çevrilmeye başlandı. Türkçe ilk roman Şemsettin Sami "Taaşuku Talat ve Fitnat kabul edilir. (1872) Ancak bu tarihten itibaren evvel Emin Nihat Bey'in "Müsameratname" adlı hikaye külliyat-ı başlangıçta hikaye standartlarına uygunken son cüzlerinde roman özelliği gösterir. . Yine aynı roman içerisinde A.Mithat Efendi'nin "Letaifi Rivayet" adlı hikaye külliyatındaki pek çok eser roman örneği özelliği gösterir. O dönemde roman ve hikaye birbirinden ayrılamaz. O yıllarda buna dikkat edilmez.

Bu dönemde edebi nitelikli ilk romansa N.Kemal'in "İntibah" adlı eseridir. Yine ilk tarih romanı N.Kemal'in "Cezmi"dir. A.Mithat Efendi, N.Kemal, Ş.Sami, Sami Paşazade Sezai, R. M. Ekrem , H. Cahit Yalcın, Vecih-i Halit Ziya Uşaklıgil ve Nabizade Nazım bu dönemin romancılarıdır.

Türk Anlatım Geleneği:

Bu anlatım geleneğinin özü okuyucuyu dışarı da bırakmayan (halk hikayesi, masal, orta oyunu) seyirciyi dikkate alır (Karagöz). Masallarda bir başlangıç vardır. Coğrafya adlarında "Amasya'da anlatılıyorsa oradaki dağın, köyün....vb. adı geçer. Sonuçta gökten üç elma düşer (biri dinleyicilere). Dinleyicilerle iç içe, okuyucuyu sıkmadan konuşur gibi yazılan roman çabuk benimsenmeye neden olur. Ahmet Mithat yazdığı bir romanı her gün Tercuman-ı Hakikatte bir bölümünü yayımlar. Bir bölümde roman kahramanını öldürür. Ertesi gün gazete binasının önüne insanlar birikir, kahramanın ölmesini istemezler. Bu Ahmet Mithat'ın romanlarının halk üzerindeki etkisidir. Bir meddah gibi anlatır. Bu anlatım geleneğini H. Rahmi Gürpınar, A. Rasim (A. Mithat'ın öğrencileridir.) sürdürürler. Bu gelenek edebiyatımızda Haldun Taner'e kadar devam etmiştir. Haldun Tamer son temsilcisidir.

Masalda olaylar gerçek üstü, anonim bir ana masal kahramanı (keloğlan, köroğlu... gibi) yoksul bir aile (genellikle baba ölmüş, yoktur)karşısında paranın topladığı unsurlar, (bey, padişah, ağa) erkek fakir, karşı taraf çok zengin, zengin olanın bir kızı olur. Fakir erkek zengin kızına aşık olur. Bir de kötü vardır. Fakir, zengini üstün zekasıyla yener. Sağlığıyla kötüyü alt eder. Kötüler kaybeder, iyiler hep kazanır. Romanda da böyledir. Kahraman vardır. Zıt kutbunda erkek zenginse, kız fakirdir. Kız zenginse, erkek fakirdir. Erkek, edepli, efendi; kız edepsizdir. İyiler çok iyi, kötüler çok kötüdür. Kızlar güzel, erkekler yakışıklıdır. Kötü kadın çok çirkin, erkek de çirkindir. Bu kötü insanların hiçbir iyi tarafları yoktur ve sonuçta iyiler kazançlı çıkar ve kötüler her zaman cezasını bulur.

Masallarda fakir insanlar hep ezilir. Genelde IV. Murat zamanıdır. IV. Murat'a gidilir (Dertler anlatılır, mağdurlar gider). Romanda da bu tür güç odaklarını görmekteyiz. Türk romanının ilk örnek karakterleri halk hikayelerinin kahramanlarıdır. Klasik halk hikayesi unsurları Tanzimat romanının da vardır. (bohçacı kadınlar, bunların kız-erkek arasında mektupları getirip, götürmeleri gibi) Toplumun

ahlak yapısından kaynaklanan hileler (babasız çocuklar) baba olsa otorite olacaktır. Otorite boşluğu, fakirlik, güçsüzlük. Azınlıkları görürüz. Azınlık erkekleri kötü işlerle uğraşan kötü kişilerdir. Tanzimat romanının Osmanlı erkekleri bir hayli çapkındır. Kadın erkek ilişkileri o zaman şartlarında mümkün değil, Osmanlı erkeklerinin aşk yaşadığı kadınlar da yabancı kadınlardır (oyuncu, mürebbiye gibi)

Sınıf çatışmasının yoğun olduğu 19yy. Avrupa’da roman asrıdır. Fransız, Alman, İngiliz ve Rus romanları vardır.

TANZİMAT EDEBİYATINDA ROMAN

Tanzimat edebiyatı, eski edebiyata bir tepki olarak doğar. Bu nedenle geçmişe değil, geleceğe yöneliktir. Doğu’ya değil, Batı’ya bağlıdır. Sanat anlayışında somuta önem verir. Batıdan yapılan çevirilerin etkisiyle sanatçılar sosyal konulara ilişkin kavramları öğrenirler. İlk devre sanatçıları, yöneticilere karşı toplumu koruma görevini üstlenirler. Vatan ve millet sevgisi bu dönemde canlılık kazanır.

Gazete, tiyatro, dil ve tarih alanlarında yapılan çalışmalar, dil üzerinde etkili olur. Yazı dilinde cümlelerin yapısı değişir, kısa cümleler kullanılır. Süslü anlatımdan uzaklaşılır. Sadeleşmede istenilen sonuç elde edilemez.

Fikir alanında gazete, dergi ve kitap yoluyla tartışmalar başlar. İnsan kahrallı, gelenek ve görenekler, alafangalığın yarattığı züppelik, mirasyedicilik, evlenme, aşk ve aile ilişkileri gibi konular hikaye, roman ve tiyatronun konuları arasında yer alır.

Tanzimat döneminde sanatçılar, din ile millet arasında sıkışıp kalır. Batı, milleti ön sırayı alınca, Tanzimatçılık, “Osmanlılık” fikrine bağlanır. Din ile dünyayı ayırmak gerektiği çizgisine varılır. Böylece Tanzimat edebiyatı, Türkçülük bilincine erişir. Ahmet Vefik Paşa, Süleyman Paşa ve Şemsettin Sami, Türkçülük duygusunu dile getiren ilk devre Türkçüleri arasında yer alır.

Tanzimat edebiyatı, halka yönelme, halkı aydınlatma ve eğitme hareketidir. Şinasi, Ziya Paşa, Namık Kemal ve Ahmet Mithat bu görevi üstlenir. Rezaizade Mahmut Ekrem, Abdülhak Hamit ve Sezai yenilik yolunda yürürken, batılı anlamda örnekler verirler. Klâsisizm, romantizm, realizm akınlarının etkisinde kalırlar.

Romantizm ve bütün güzelliği, tabiat ve hakikat bu edebiyatla görülmeye başlar

Tanzimat edebiyatıyla nesrin konusu ve türleri genişler. Tanzimat’tan önceki edebiyatımız nazım ağırlıklıdır. Şiir edebiyatımızın estetik yanını oluşturur. Nesir, sanat dili değil de, ilim dilidir.. Tanzimat edebiyatıyla bu anlayış yıkılır, nesirde sanat ve edebiyat adına önemli yol alınır.

Tiyatro, hikaye, roman, makale, tenkit, hatıra, deneme, mektup, tarih vb.. türler edebiyatımıza girer. Bu türler, bütün yönleriyle insanı kucaklar. Edebi tenkit ve edebiyat teorileri, modern anlamıyla varlık gösterir.

Tanzimat nesri, insanı ve toplumu konu edinir. Tema, insan ve toplumla ilgilidir. Sanatçı, insanı ve toplumu gördüğü gibi ele alır; somut konulara yönelir. Sanatçı serbesttir. Kendisini bağlayan kurallar yoktur.

Roman Okuyucusu:

Tanzimat'la Batıya yönelen edebiyatımız adeta tesadüflerle yürür. Yapılan ilk tercümelemler, taklit ve tanzirler bunu göstermektedir.

Encümen-i Daniş'in ve kalemleri iflası, dil hususunda meydana gelen keyfi davranış ve buna ilaveten Yunan mitolojisi ve kaynaklarına yönelik gazetenin kurmaya çalıştığı okuyucu zümresini toplayamaz

Garpla temasımızda edebiyat ve fikir hayatımızı tanzim edecek öğretim ve kültür kurumlarının yokluğu, buna ilaveten genç yazarların yabancı dil öğrenme isteğiyle hareket etmeleri, basit tercümelere neden oluyordu. Daha sonra halkın en çok okuyacağı eseri neşrediyordu. Bir okuyucu kitlesi oluşunca da günün veya yakın zamanın garptaki şöhretlerine geçiliyordu. Tefrika romanlarıyla işe başlayan A. Mithad ve Todor Kasap, yavaş şavaş etraflarında bir okuyucu seviyesi teşekkül ettiğine inandıkça asıl ede. Yaklaşır. Bunun manası Thibaudet'in "roman okuyucusu" dediği zümrenin teşekkül etmesidir. Fikir ve edebiyat hayatımızı yönlendiren bir takım kurumların iflas etmesi (Encümen-i Daniş). Yeni kurulan mekteplerin henüz oturmuyışı ve büyük manâda fikri tecessüsün uyanmadığı lou devirde edebiyatımıza İstikamet veren mütercim ve muharrirlerin kendi gayretleriyle ilk önce gazetenin etrafında yarattıkları zümredir.

Nev'in İlk Şartları:

Bu senelerde biz, ancak garplı hikayeyi nev'i olarak almaya çalışırız

İlk hikâyeler teknik açıdan zayıftır. Zaten böyle bir endişe taşınmamıştır. Çünkü 1870-80 senelerinin ana özelliği, dış alemle olduğu kadar, insanla, psikolojik hallerle alakalı somut ve soyut, dokunduğu her şeyi eskilerde olduğundan, yeni bir anlatma şeklini işin güçlüğünü bilmeden benimsemeye çalışırlar.

İlk şart hayata temas olacaktı. Yaşamak görmek ve aksettirmek. Düğüm burada idi. Onun için bu ilk hikayelerimiz muharrirlerin imkânları yüzünden ibtidai kaldı.

Halid Ziya'ya kadar, romancı muhayyilesi ile doğmuş tek muharririmiz yoktur. Hepsi roman veya hikaye yazmaya hevesli insanlardır.

Eski Hikayelerden Yenisine Doğru:

İlk yerli hikaye A. Midhat Efendinin "Kıssadan Hisse" (1870) adlı eseridir. Yine aynı yazarın "Letaif-i Rivayet" (1870) serisinin ilk beş cüz'ü de ilave edilebilir.

1895'e kadar –25 cüz olarak- devam eden “Letaif-i Rivayet”, Yeni edebiyatın ilk devresini ve Türk realizminin başlangıç senelerini idrak eder. Aynı zamanda bu hikayeler Türk halkına okumayı da alıştıırır.

Emin Nihad Beyin “Müsameret-name'si (1871-75), aynı şekilde bir başlangıç olarak dikkate değerdir. Müsameret-name, eskiden beri şarkda ve garpda emsaline rastlanan, bir ahbap topluluğunda içinde söylenmiş şahsi bir macera veya işitilen yahut uzaktan seyir ve takip edilen bir vak'a gibi anlatılan 7 hikayedir.

“Müsâmeret-nâme”, gece sohbetleri anlamına gelir. “Letaif-i Rivayet” rivayet edilen en güzel hikayelerdir. Bu adlarla eski meddah hikayesi devam ettirilmektedir.

Ayrıca hikayelerin kuruluşunda da eski hikayelerin izleri görülmektedir.

Müsameret-nâmenin üslubu, A. Midhat'ın ilk hikayeleri ile eski halk hikayelerin üslubu arasındadır.

Bu ilk tecrübelerde ne psikoloji, ne canlı karakter ne de etrafındaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur. Fakat vak'anın tertibi, kahramanların çevresiyle kurmak istediği alakalar, hadiseler üzerindeki duruş tarzı ve müşahade sızıntıları ile eski hikayelerden ayrılırlar.

İlk Tercümelere:

Klasik ve halk hikayelerini bir tarafa bırakırsak, “Hikaye ve Roman” türü ülkemize Tanzimat Edebiyatıyla girmiştir. Tercümelere yoluyla başlayan bu tür, daha sonra “taklit” ve “tanzir” yoluyla, ilk yerli ürünlerini vermeye başlar. A. Midhat'ın “Letaif-i Rivayet” serisinin ilk ciltleri, Emin Nihat'ın “Müsâmeret-nâme”si, bu türün ilk örneklerini oluşturmuştur. Halit Ziya'nın küçük hikayeleri ile bu tür gelişerek bu güne kadar ulaşır.

1. Fenelon, “Terceme-i Telemak”, Y. Kamil Paşa, 1862
2. Daniel Defo, “Robenson Hikaya-i Garibesini”, A. Lütü Efendi, 1864
3. Alexandre Dumas, “Monte Kristo”, Todor Kasap, 1871
4. Lesage, “Topal Şeytan”, Kadri, 1872
5. Chateaubriand, “Atala”, “R. Mahmut Ekrem, 1872
6. Bernardinde Saint Pierre, “Paul et virginie”, Sıddık, 1873
7. Voltaire, “Hikaye-i Feylosofiye-i Mikromega”, A. Vefik Paşa, 1871
8. Lesage, “Gil Blas” A. Vefik Paşa, 1885
9. Viktor Hugo, “Mağdurin Hikayesi”, Ceride-i Havadis, 1862
10. Viktor Hugo, “Sefiller”, Şemsettin Sami, 1880

İlk Telif Eserler:

1. A. Midhat Efendi; “Kıssadan Hisse”, 1870

“Letaif-i Rivayet”in ilk beş CÜZÜ

“Yeniçeriler”, 1871, (ilk tarihi roman)

“Felatun Beyle Rakım Efendi”, 1875

(örf ve adetlerimizde başlayan ikilik anlatılır)

2. Emin Nihad Bey; “Müsâmeret-nâme”, 1871-1875
3. Şemsettin Sami; “Taaşşuk-ı Talat ve Fıtnat”, 1872
4. Namık Kemal; “İntibah”, 1876
“Cezmi”, 1880
5. Sami Paşazade Sezai; “Sergüzeşt”, 1888
“Küçük şeyler”, 1890
6. Nabizade Nazım; “Karabibik”, 1878
7. R. Mahmut Ekrem; “Araba Sevdası”, 1889 (Tab’ı 18988)
8. Halit Ziya; “Nemide”, 1889
“Hikaye”, 1889 (Hikayenin esaslarını anlatır.)

MENSUR TERCÜMELER

1. Muhaverat-ı Hikamiyye (Mürif Paşa 1859)
2. Beka-yı Şabsi: J.J. Rousseau’dan (Ethem Pertev paşa 1865)
3. Emil: (J.J.R.’dan Ziya Paşa 1869)
4. Romanın Esbab-ı ikbal ve Zeuâli: Montesqueesn. N. Kemal.
5. Fazâil-i Ahlakiye ve Kemâlat-ı İslâmiye: J.J.R’dan Kemal Bey 1883
6. Voltaire Yirmi yaşında yahud Voltaire’nin ilk Muaşakası: (Voltaire’den Ahmet Mithat Efendi 1885)
7. Bir mahkûmun son günü (Victor Hugo’dan Ali Nihad 1887)

MANZUM TERCÜMELER

1. Şinasi: Tercüme-i Menzûme: (Albert, Racine, Lamartine’den yaptığı şiir tercümeleridir. 1859’da basıldı.)
2. Ethem Pertev Paşa: Viktor Hugo’dan Tıfl-ı Nâim “Uyuyan Çocuk” J.J. Reuseu’dan “Bakay-ı Ruh” manzumelerini tercüme etti.
3. K.M.Ekrem: La Fonten’dan
4. Sadullah Paşa: La martinin “Lac” manzumesinin “Göl” ismi ile tercümesi

Diğer nesir örnekleri:

Şinasi:

Ziya Paşa : Rüya, varesed mektupları, Makaleleri.

N. Kemal

R. M. Ekrem : Müntehibat Mecmuası, Tefekkür, Pejmürde, (Nazım, Nesir karışımı) Şemsa, Takzirat, Nijat Ekrem (Nazım, Nesir karışımı), Şemsa, Takzira-Nijat Erkem (Nazım, nesir karışımı)

A.Hamid: Makber Mukaddimesi, kahpe, bir sefilenin hasbi hali.

M. Naci : Ömer'in Çocukluğu, Mektuplarım, Islahat-ı Edebiye, Yazmış bulundum, Sümbüle.

Tanzimat Hikaye ve Romanında İşlenen Ana Temalar:

1.İnsan taliine açılış: İnsana doğru bir yönelme başlar. Tesadüflerin yardım ettiği aşklar. Çeşitli bakir konular

Dini ahlak, insani ahlak, acıma hissi

K. İzzet Molla “Mihnet Keşan”

2.Esaret Meselesi: Esirlik o zamanki hayatımızın romana yansıyacak en müsait müessesesiydi

“ Binbir gece” başta olmak üzere şark hikaye ve masallarının çoğunda pazardan alınıp satılan esir veya ayrıldığı sevgiliyi bulmak için kendisini cariye gibi satılığa çıkartan sultanlar vardır.

Böyle geniş ve zengin bir mevzu ilk hikayecilerimizin dikkatini çeker

Emin Nihat Efendi; “Müsameret-nâme” (1871-75)

A. Midhat Efendi; “Esaret”

“ Letaif-i Rivayet”

Sami Paşazade Sezai; “ Sergüzeşt”

Namık Kemal; “İntibah”

Nabizâde Nazım; “ Zehra”

3.Zihniyet Farkları: Tanzimatla başlayan, züppe ve köksüz insanla, memleket şartlarının yetiştirdiği hakiki münevver arasındaki fark gösterilir. A. Midhat’la başlayan örf ve adet mücadelesi H. Rahmiye ve H. Ziya’ya kadar devam eder.

4. Zihniyet Farkları (Alafrangalık)

a.Midhat; “Felatün Beyle Rakım Efendi”

N. Kemal; “İntibah”

R. Mahmut Ekrem; “Araba Sevdası”

5. Aşklar ve İnce Hastalıklar (Verem): Bu devirde romanın asıl örgüsünü teessürî mevzular yapar. Halk muhayyilesi hastalıkla-aşk arasında garip bir yakınlık bulmuştur.

Ş. Sami; “Taaşuk Talat ve Fıtnat”

H. Ziya; “Nedime”

N. Kemal; “Zavallı çocuk”, “Celaleddin Harzemşah”

6. **Kadın Hakları:** Evlenmede görücü usulünün tenkidi, birden çok evlilik ve düşmüş kadınların kurtarılması konuları ele alınır.

Ş. Sami; “Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat”

A.Midhat; “Henüz onyediyedi yaşında”, “Mihnet Keşan”

7.Yoksulluk- Cahillik

A.Midhat; “Henüz onyediyedi yaşında”

8.Tarih

A.Midhat; “Yeniçeriler”

N. Kemal; “Cezmi”

1851-1885 yılları arasında Türk dili ve Türk edebiyatı görünümü ve yapısı itibarıyla sürekli değişir. Yeni unsurlar ve münasebetlerle zenginleşir.

1861’e kadar olan devri, “Takvim-i Vakayi”, “Cevide-i Havadis”, ilk açılan mektepler, Encümen-i Dâniş etrafındaki çalışmalar, ilk tercüme ve devletin bazı kurumlarını idare eder. Bu sadece yönelme devri idi.

ROMANIMIZIN ÖNCÜ ÖRNEKLERİ

“Ahmet Mithat natüralist bir roman yazma iddiasını romana verdiği isimle de ilan ediyor: **Müşahedat**, yani gözle görülen şeyler ya da, felsefî anlamında, gözlemler. Gözlemleri kaydetmek için bir gözlemci gerektiğine göre, Ahmet Mithat, kendisinin de dahiyane addettiği bir buluşla, roman yazarına bu gözlemci rolünü veriyor ve onu romanın içine sokuyor. Bölmece yazar da romandaki kişilerden biri oluyor ve roman kişilerinin öyküsünü yazma süreci, roman kurgusunun bir boyutunu oluşturuyor. Kendi yazılma sürecini anlatan romanlara meta-roman diyoruz. Müşahedat bu tanıma mükemmel uyuyor. Yazar bu kadarla kalmayıp, olay örgüsü arasına yazılma sürecini de katarken, okuma sürecini de deniyor. Yani Müşahedat, Batı romanına ilişkin terminolojiyi benimseyecek olursak, yalnızca bir meta-roman değil, aynı zamanda okum eylemini de romanın içine yerleştiren eleştirel bir roman. Çünkü romanda bir de bakıyoruz, Ahmet Mithat Efendi, kişilerin dostu olarak onların başından geçenleri yazarken, sık sık onları toplayıp yazdığı kısımları okuyor ve fikirlerini alıyor. Kişileri onu zaman zaman olayları tam da olduğu gibi yansıtmamakla, bazan da sırlarını yazmakla suçluyorlar; o da bu tepkilere uygun olarak romanı değiştiriyor. Müşahedat’ın tümü gözlemleyen, yazan, olaylara karışıp onların akışında önemli bir rol oynayan, sonra oynadığı role göre yeni gelişmeleri kaydeden ve okur tepkisine göre yazdıklarını düzelten bir YAZAR’da odaklaşıyor ve YAZAR merkezli bir noktada yayılıyor.” Jale Parla, Babalar ve Oğullar, İletişim Yayınları, İstanbul 1990, s. 60.

Tanzimat Hikâye ve Romanının Genel özellikleri:

1. Hikaye ve romanda konular, yaşanmış ya da yaşanabilir günlük olaylardan alınmıştır. Tarihi olaylara da yer verilmiştir.
2. Hikaye ve romanların bir kısmı halka, (Ahmet Mithat, Emin Nihat, Şemsettin Sami, Nabizade Nazım), bir kısmı da (Namık Kemal, Sami Paşazade Sazai, Recaizade Mahmut Ekrem) aydın tabakaya seslenir.
3. Hikaye ve romanlarda; sosyal hayatımızla ilgili sorunlar üzerinde durulur: Yanlış evlenmeler, görmeden evlenmeler, mutsuz evlenmeler, birden çok evlilikler, yasak aşklar gibi konular işlenir. Aşk konusu işlenirken, evlilik dışı ilişkilerdi Türk kadını küçük düşürülmez.
4. Tanzimat romanında, “esaret” konusu geniş ölçüde ele alınır. Bu romanlarda tutsaklığın romantik ve melânkolik bir duygunun yansıması olduğu sergilenir. Esir insanların ev ve toplum içindeki acıklı durumları anlatılır. Kölelik kurumu açık biçimde tanıtılır. (Sami Paşazade Sazai, Sergüzeşt; Ahmet Mithat Efendi vb...)
5. Batılılaşmayı yanlış anlayan ve yorumlayan gençler yerilir. (R. Ekrem, Araba sevdası)
6. İlk defa hikaye ve romancılarında (Ahmet Mithat, Namık Kemal) romantizmin, ikinci dönem yazarlarında (Recaizade Mahmut Ekrem, Sami Paşazade Sezai, Nabizâde Nazım...)ise realizmin etkileri görülür.
7. Romanlarda olayların kuruluşunda rastlantılara çok yer verilir. (A. Mithat, Esaret; Şemsettin Sami, Taaşuk-ı Talat ve Fitnat).
8. Romanlarda olağanüstü olaylar ve kişilerin anlatıldığı görülür. (A. Mithat, Dürdane Hanım; Namık Kemal, Cezmi). Kişiler, genellikle ilk görüşte aşık olurlar. (Ş, Sami, Taaşuk-ı Talat ve Fitnat; N. Kemal, İntibah; A. Mithat, Hasan Fellah)
9. Romanlarda tasvir, gerçek yerini bulmuş değildir. Portreler, olaylarla ilişki derecelerinde değil, ayrı olarak verilmiştir. Yer tasvirleri, olay kahramanlarının kişiliklerinin oluşmasını anlatmak için değil, eseri süslemek için yapılmıştır.
10. Kişiler çoğu kez tek boyutludur; iyiler bütünüyle iyi, kötüler bütünüyle kötüdür. (N. Kemal; Cezmi, İntibah) olayların sonunda iyiler ödüllendirilir, kötüler cezalandırılır (A. Mithat; Dünyaya ikinci geliş, Namık Kemal, İntibah...) Hikaye ve romanlar bir ibret dersiyle sonuçlanır.
11. Yazar, kişiliğini gizleyemez, romanın çeşitli yerlerinde olaylara ve düşüncelere karışır. Bu durum, teknik bir kusur yaratır. (A. Mithat..) Ahlak dersi vermek konumunda görülen yazar, halkı eğitmeyi amaçlar.
12. Birinci dönem yazarları Osmanlıca’yı sadeleştirme amacındadırlar. Hikaye ve romanda konuşma diline yaklaşan sadeleşme vardır. Öncelikle Ahmet Mithat, halkın anlayabildiği bir dil kullanır.
13. Yazarlar tasvir ve tahlillerde hüner göstermek için, uzun cümlelerle kurulu bir anlatım seçerler ve sanatlı söyleyişe yönelirler (Namık Kemal, İntibah...)

BİBLİYOGRAFYA

- Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış, (*)
C. Kudret, Edebiyatımızda Hikaye ve Roman
E. M. Forster, Roman Sanatı,
Fethi Naci, Roman ve Yaşam
Fethi Naci, Yüz Soruda Türk Romanı
Fethi Naci. 100 Soruda Türk Romanı
M. Nihat Özön, Türkçede Roman,
Mehmet Rifat, Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş, (*)
Nüket Esen, Kara Kitap Üzerine Yazılar,
Robert Phinn, Türk Romanı
Semih Gümüş, Roman Kitabı,
Şerif Aktaş, **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Birlik Yayınları, Ankara 1984,
140 s.
Şerif Aktaş, “*Roman Olarak Hüsn ü Aşk*”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, S. 27 (İstanbul
1983),
Tahir Alangu, Cumhuriyetten Sonra Hikâye ve Roman
Tahsin Yücel, Anlatı Yerlemleri,
Tanpınar, Yaşadığım Gibi (Roman Bölümü)
Wellek-Warren, Edebiyat Biliminin Temelleri
Yavuz Demir, Anlatı Biliminin Temel Terimleri ,
Yavuz Demir, **Anlatıcılar Tipolojisi**, Akçağ Yayınları, Ankara 1995, 143 s.
Yavuz Demir, Edebî İncelemenin Hususiyetleri,
Yavuz Demir, “*Roman ve Hikâyede Bakış Açısı*”, **Kardelen**, 3-4
Yavuz Demir, “*Bir Sezai Karakoç Hikâyesinde Ritmik Oluşum*”, **Yedi İklim**, 44-45 (1993)
47-51.
Yavuz Demir, Romancı ve Sırları Üzerine,
Yıldız Ecevit, Kurmaca Bir Dünyadan
Ayfer Yılmaz; “*Sevinç Çokum’un Hikâyelerinde Tahkiyenin Üç Unsuruna (Zaman, Mekan,
Şahıslar Kadrosu) Umumi Bir Bakış*”, **Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 3, 1 (Mart 1999)
177-186.
Emin Özdemir, *Eleştirel Okuma*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2000, 4. Baskı (Okur merkezle
ileleştiri, Anlatı Bilimi)

ANLATI BİLİMİ

Tarihi Gelişimi

Bul bilimin tarihi Platon'un "Devlet" adlı kitabına kadar iner. Bu kitapta Sokrat, "şâirin kendi konuşması ile karakterin konuşturulması arasında ayırım yaparak bunları iki başlık altında ifade eder: anlatma "diegesis" ve taklit etme (mimessis)". (Demir 95:35; 02:33) Sonra roman gelişir ve 19. yy romanın en parlak çağı olur. Daha sonra da teorisi kurulmaya başlar. Milan Kundera'ya göre roman, yalnızca Avrupa'nın eseridir. (Tekin 89:2) Oysa aynı çağda Rus romanı da oldukça güçlüdür. Meselâ Tolstoy, ilk defa "iç monolog" tekniğini kullanır. (Tekin 89:3) Anlatımda önemli bir teknik olan "Bakış Açısı"nı ilk olarak 1921 yılında Percy Lubbock ele alır. Buna "odaklama" yahut "perspektif" diyenler de vardır. Sanatçının gücünü göstermesi bakımından önemlidir. (Tekin 89:14)

1960'lara kadar eserle, yazarın kişisel dünyasını anlattığı ölçüde ilgilenilmiştir. 60'lardan sonra edebî eserlere bakış açısı değişmiş, yapısı da incelenmeye başlamıştır. Bir biçimci olan Vladimir Propp, Rus masallarını bu açıdan değerlendirmiş; Umay Günay da bu tekniği Elazığ Masalları'na uygulamıştır. Bundan sonra Fransa'da "Anlatı Bilimi" terimi ortaya çıkmış, 1980'lerin sonlarına doğru okurun edebî esere bakışı gündeme getirilmiştir. Buna "okur merkezli eleştiri" denilmiştir. Berna Boran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri adlı kitabında bu yaklaşımları genişçe anlatmaktadır. Gürsel Aytaç'ın Genel Edebiyat Bilimi'nde de benzer bilgilere yer verilmiştir.

Yapısalcılık konusunda bizde ilk çalışmayı Tahsin Yücel gerçekleştirmiştir: "*Anlatı Yerlemleri*"ni yazmaya giriştiğim zaman. Balzac'ın kişileri üzerine bir araştırma olan *Figures et Messages dans la Comedie humaine*'in yayımlanmasının üzerinden beş altı yıl geçmiş olmasına karşın, *İnsanlık Güldürüsü*'nün kişileri, oluntuları ve yapıları günlük yaşamının öğeleriymiş gibi canlıydı benim için; böylece, neredeyse "fiş"lerime başvurmam bile gerekmeden, *Pleiade* dizisinin on bir cildi içinde her ayrıntıyı elimle koymuş gibi buluyordum.

Geçmiş Zamanın Ardında konusunda da aynı oranda rahattım: İkinci kez okumuştum onu, alıcı gözle, yani kafamda bir tasarıyla okuduğum için de "*Ayna ve Yansıma*" adlı bölümü yazdığım sırada, ayrıntılar kafama kendiliklerinden üşüşüyor, "çaya bandırılmış çörek deneyimi" gibi işlenmiş bir konuya bile kendi yorumumu getirmemi sağlıyorlardı. *Kızıl ile Kara*'ysa benim en çok okuduğum romanların başında gelirdi: Bu kitabın ayrıntıları konusunda yanlış bir şey okuyup da yanlışın neden yanlış olduğunu dakikasında sezmem(?) zordu." (Yücel 1993:10)

Bu çalışma, "çoğu batı ülkelerinde küçümsenmeyecek bir yaygınlık ve saygınlık kazanmış"tır. Fransızca hazırlanan bu çalışmayı, Ferid Edgü'nün yüreklendirmesiyle Türkçe'ye aktarır. (Yücel 93:13) Yazara göre, "dünya konusunda her türlü bilginin en azından üç etkenin işlevi olduğu söylenebilir: dünyanın kendisi (uzam), onu ele alan özne (belli biri) ve her ikisinin de yer aldığı zaman (belli bir an). Bu üç öğeden birinde en ufak bir değişiklik oldu mu dünya aynı dünya değildir artık." "Uzam içinde her yer değiştirme zamansal yapının yeniden düzenlenmesini

gerektirecek, aynı biçimde, zaman içinde her yer değiştirme de uzamsal ve bireysel yapıların yeniden düzenlenmesini zorunlu kılacaktır.” (Yücel 93:17)

Anlatı Nedir?

Hikâye, roman, masal, fabl, fıkra; bir dereceye kadar hatıra, senaryo, hattâ kimi mektup ve sohbet; eskiden mesnevî ve destan türlerinin hepsine ortak bir isim olarak “anlatı” veya kurmaca metin denilir. Anlatı Bilimi, temelde bunları ele almakla birlikte, olaya bağlı her türlü metinle ilgilenir. Kişinin dünyasında yer alan her şey, anlatı sanatı içerisine girer. Fakat edebiyat terimi olarak alındığında anlamı biraz daralır; “esasını dilden alan yazılı metinleri inceleyen bilim dalı”nın adı olur.

“Roman ve hikâye öncelikle yazılı bir formdur.” (Demir 95:132;02:108) Bu daralma, incelemeyi de etkiler. Bu durumda, eserin etrafındaki olayları incelemek, kapsam dışı bırakılır. Meselâ “Sis” şiiri hakkında, “Fikret onu istibdata karşı tepkisini dile getirmek için yazmıştır” demek yeterli değildir. Çünkü önemli olan metnin kendisidir. Anlatı Bilimi ile Edebiyat Tarihi arasında, bu yüzden fazla bir ilgi yoktur. Çünkü bu bilim, tamamen teorik ve teknik bir çalışmayı gerektirir.

Anlatıda iki temel özellik aranır: Öykü ve kurmacalık ≡ Fiktiv metin. Bu metenin iletişim ortamına aktarılması demek olan “anlatma” da iki temele dayanır: A) İletişim (Komünikasyon): Anlatımın bir mesaj olarak alıcısına (yazardan) vericiye (okura) aktarılmasıdır. B) Sözel yapı: İletişimin aracıdır ve önemli olan budur. Çünkü kurmaca anlatımı yani anlatıyı diğer öykülerden ayırır.

Öykü, bir olayı tabii oluş sırasını bozmadan, olduğu gibi anlatma işidir. Burada mantık sırası belli olduğu için bir merak doğuracak kurgulama yani entrika yoktur. Oysa kurmaca yani hikâye ve roman gibi metinlerde merak ve sebep-sonuç ilgisi önde gelir. Şöyle de denilebilir: Her anlatıda bir veya birkaç öykü vardır ama her öykü bir kurmaca değildir. Bir metnin anlatı yani kurmaca olabilmesi için şu özellikleri taşıması gerekir:

- a) Bir veya birkaç olaya dayanmalıdır.
- b) O olayı belirli bir noktadan gören ve anlatan bir anlatıcısı bulunmalıdır.
- c) “Olay” kavramına bağlı olarak bir zaman ve mekân dilimi de gündeme gelir.
- d) Belirli bir alıcısı (muhatap, okur veya okuyucu, dinleyici, seyirci) var sayılır. Metinde varlığına ait gösterge olmasa bile varmış gibi işlem görür.
- e) Dizisel (kronolojik) değil dizimsel (örül) yani kurmaca olmalıdır. İleri-geri, iç-dış kırılmalarla ritmik bir yapı kazandırılması şarttır.
- f) Dil ve içeriğinin estetik bir amaç gütmesi gerekir.

Bu maddeleri göz önüne alarak bir metnin edebî anlatı olup olmadığını belirlemek mümkündür.

Tartışma: “Güller kırmızı / Menekşeler mavi / Şeker tatlıdır / Ve sen de öylesin” metni kurmaca mıdır, değil midir? Neden? (Belli bir öyküsü yoktur. Olay olmayınca kurmacalık da olamaz.

Sebeup-sonuç ilgisi yoktur. Merak doğuracak bir kurgu olgusu (entrika) da bulunmamaktadır. Öyleyse bu metin bir kurmaca değildir. Tartışmayı başka metinler üzerinde deneyiniz.

Anlatının Özellikleri: “Anlatı” tanımı, birtakım özellikleri birlikte getirir. Kurmaca metinlerin bu ortak genel özelliklerini de şöyle sıralamak mümkündür:

1. Her şeyden önce bir dil, bir iletişim olgusu ve biçimidir. Bunun için bir kaynak, bir vericisi (konuşan, yazan, anlatan, oynayan vb) ile bir alıcısı (okur, dinleyici, seyirci) bulunmalıdır.

2. Olaylar kronolojik sıradan daha farklı bir biçimde düzenlenmiştir. Anlatıda geri dönüşler, ileri sıçramalar, şimdiye (anlatım zamanına) gelişler olur. Buna “kurgu” yahut “kurgulama” adı verilir. Kurmacalık, anlatı metnine “edebîlik” kazandıran vazgeçilmez bir niteliktir.

3. Anlatı ile anlatım arasında nasıl doğrudan bir ilgi varsa anlatı ile anlatıcı arasında da çok daha kestirme bir ilgi bulunmaktadır. Çünkü her anlatının mutlaka bir anlatıcısı vardır.

4. Anlatım, anlatının farklı elementleri arasında zamanın bölüştürülmesini gerekli kılar. Çünkü dizilemede ince bir hesap-kitap vardır. Entrika denilen merak unsuru da bu dizileme yani kurmacalıktan doğar.

5. Dizilemenin ritmik bir yapısı vardır. Meselâ bir kişinin çocukluğu bir cümleyle geçirildiği halde ihtiyarlığı uzun uzun anlatılabilir. Bunun tersi de mümkündür. Ritm, özetleme, yavaşlatma ve durdurmayla da sağlanır. Kişi, zaman, yer ve tem değişimleri de ritmle ilgilidir.

6. Kişiler, farklı özelliklerle donatılmışlardır. Bunların kimi ferdileştirilerek, yani kendine has nitelikler verilerek karakterlere dönüştürülür. Kişiler, hayvan yahut eşya da olabilirler. Bu nitelik, özellikle fabl, masal ve gerçeküstücü metinlerle çocuk edebiyatı ürünlerinde dikkati çekecek kadar çok ve önemlidir.

7. Olayların geçtiği mekânlar da kendine has bir özellik ve kimlik kazanmış yerlerdir. Meselâ Araba Sevdası’ndaki “Çamlıca” ile günümüz Çamlıca’sı arasında isim ortaklığından başka bir ilgi yoktur. Peyami Safa’nın Simeranya’sı ile Hâşim’in “O Belde”si gibi ütöpik ülkeler de böyledir.

8. Olaylar, aktörler, yer ve zaman arasındaki ilişkiler de kurgu açısından önemli işlevlere sahiptir. Belli bir yere gitme, bir yerden gelme; birtakım değişim ve sonuçların beklenilmesini sağlar. Sedyede yatan doktorun durumu buna güzel bir örnektir. Bu ilgi sayesinde giriş, gelişme ve sonuç bölümleri ortaya çıkar; bütün anlatılar bu yörüngeye otururlar. Herhangi bir eksilti varsa, mutlaka estetik bir amaç için yapılmıştır.

9. Farklı bakış açılarından sunulan nesne ve kişiler arasında seçim yapılmıştır. Anlatıcının onlarla ilişki kurup kurmaması, ortalıkta görünüp görünmemesi de bakış açısını tesbitte önemli ipuçları oluşturur.

10. Anlatı öğeleri dil aracılığıyla varlık kazandıkları, anlatıldıkları veya sunuldukları için artık soyutlaşmış; birer sözde (kâğıt) varlık durumuna geçmişlerdir. Onun için sembolik, imgesel, kinâyeli anlatım ile tezat ve tenâsüp gibi ilişkiler de teknikle bağlantılıdır. Görsel ifâdeler yanında satırlı yahut satırlararası anlamlar, hattâ sözsüz ifâdeler de anlatım tekniği ve sözeylem aktarımlarıyla bağlantıları gösteren ipuçlarıdır.

11. Anlatıcı veya aktarıcı, aslâ gerçek yazar olarak düşünülemez. Batılı bir eleştirmen anlatıcıyı gerçek bir kişi olarak değil “kâğıt varlık” olarak tanıtır. Yavuz Demir, sonradan “anlatıcı-yazar” tabirini de kitabına eklemiştir. Çünkü bazı metinlerde sözde yazarla gerçek yazarın örtüştüğü noktalar çoktur. Yalnız, anlatıcının kendisini olabildiğince saklaması beklenir. Aksi halde onun samimiyeti ve güvenilirliği tartışılmaya başlar. Bu durumda anlatıcı yahut karakter, anlatma görevini başkasına devreder. Meselâ Tanpınar’ın *Huzur* romanında zaman zaman Mümtaz, İhsan, Nuran ve iki arkadaşı geçici olarak anlatıcı rolünü de üstlenirler.

12. Düşünce, eylem ve konuşmalar farklı şekillerde aktarılırlar. Buna “söz-eylem aktarımları” denilmektedir. Doğrudan doğruya anlatım tekniğiyle ilgili oluşumlardır.

Anlatı İletişimi

Bir romanın en küçük sesine kadar incelenmesine rağmen, dilbilimde bütün metinler birer cümle kabul edilir. Gönderici bir mesaj hazırlar. Bu mesaj, verici ile alıcı arasında bilinen bir kod ile verilip alınır. Bu işlem bir bütünlüğe sahiptir ve buna bağlantı (kontakt) denilir. Yani iletişim, bağlantıyla sağlanır. Roman Jacobson bunu şöyle gösterir:

Bağlam (konteks)

Gönderici → İleti (Mesaj) → Alıcı

Bağlantı*

Şifre (Kod)

Edebiyat için şifre, aktarımı sağlayacak olan şey, yani yazı, söz, işaret, taklit vb.dir. Gönderici, yazar; alıcı, okur olur. Metin, yazılı bir eser olunca şema biraz daha basitleşir:

Bağlam

Gönderici → Metin → Mesaj → Alıcı

Şifre

Göndericiyi esas alırsak, metinde birinci husus olarak onun heyecanlarına ait etkenleri inceleriz. Yani romantik çizgiler üzerinde çalışırız. Bu çalışma, doğrudan oluşumcu üslûp bilimi sahasına girer. Eğer metin üzerinde çalışılırsa o zaman da göstergeler önem kazanır. Burada da geleneksel ve Marksist eleştiri anlayışlarından yararlanmak gerekecektir. Bu, aynı zamanda dilin estetik tarafıyla ilgilenmek anlamına da gelir. Dilin estetik tarafı, poetik yönüyle yakından ilgilidir.

İçerik ve mesaj üzerinde yoğunlaşılacaksa, o zaman da kodları çözmek gerekecektir. Bu da doğrudan doğruya linguistik yöntemleriyle bağlantılıdır. O halde en çok yapısalcı yöntem uygulanacaktır. Bunlar metni temel alan eleştiri yöntemleridir. Alıcıyı merkeze alırsak, “okur merkezli eleştiri” anlayışından yararlanacağız demektir. Metnin dış bağlamına, toplumsal olgulara yönelince de yapıbozuculuk yöntemi kılavuz olur. Öyleyse, eleştirmenin bakış açısı nereye yönelirse, kullanacağı yöntem ona göre değişmektedir.

* Bu terimi kontakt yerine ben teklif ediyorum. AÇ

Yeni ve üzerinde çok durulan göstergebilim yöntemini biraz açmakta yarar vardır: “Göstergebilimsel araştırmaların, birbirlerini bütünleyecek yerde, birbirlerinden uzaklaşarak ilerleyen iki ayrı yol üzerinde gelişmesi”, iki alt yöntemin doğmasına yol açmıştır: Birincisi, “Propp’un açtığı çığı izleyen ve daha çok biçimci bir nitelik gösteren “işlevsel çözümleme”dir; ikincisiye izleklerin yeniden düzenlenmesiyle yapıtın anlam evrimini ortaya çıkarmaya çalışan ve yapısalcı bir nitelik gösteren “içerik çözümlemesi”.

Bu iki yöneliş arasında birtakım ara yönelişler de yok değil kuşkusuz. Örneğin “anlatısal söylem çözümlemesi” bunlardan biri. Bu çözümleme, başlıca uygulayıcılarından biri olan Gerard Genette’e göre ‘anlatı ile öykü, anlatı ile öyküleme ve (anlatının söyleminde yer alan öğeler olarak) öykü ile öyküleme arasındaki bağıntıların incelenmesi’ olarak tanımlanır.

Doğrudan doğruya Todorov’dan esinlenen bu tutum, anlatı sorunlarını bu yazarın önerdiği üç temel ulam açısından ele alır: ‘Öykü zamanı ile söylem zamanı arasındaki bağıntının dile geldiği’ **zaman** ulamı; “anlatıcının öyküyü algılanma biçimi’ diye adlandırabileceğimiz **görünüm** ulamı; ‘anlatıda kullanılan söylem biçimi’nin karşılığı **kip** ya da **koşullandırım** ulamı.” (Yücel 93:18)

Tahsin Yücel, bunlar arasındaki ilişkileri de şöyle açıklar: “Sözler de, eylemler de ‘zorunlu olarak uzamsal ve zamansal yerlemler dizgesinde yer alır.’” “Hiçbir metin araştırması konusu üzerinde her şeyi söyleyebilecek, ‘metnin bütün yerdeşlikleri üzerinde aynı zamanda yer alan bütün anlam öğelerini’ açıklayabilecek durumda değildir.” (93:19) onu ile ilgili olarak Ayşegül Yüksel¹¹⁶ de bir çalışma yapmıştır.

¹¹⁶ *Yapısalcılık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1995, 2. Basım, 265 s.

ANLATI BİLİMİNİN TEMEL TERİMLERİ

Bu bilimin temel terimlerini tek tek gözden geçirme gereği vardır. Çünkü anlamları belirsiz olduğu için karışıklığa ve değişikliğe sebep olmaktadır. Oysa bilimde dilin açık ve anlaşılır olması gerekmektedir. Meselâ birbirinin yerine kullanılan anlatı, anlatım, anlatma ve anlatış terimleri bütünüyle ayrı ayrı şeyleri anlatırlar. Aslında her birinin anlamı, yeri ve sınırı belli olursa böyle karışıklıklara imkân olmayacaktır.

Metin (Tekst): Anlatı metninin ilintilendiği şey, yani içerik; aktörlerin sebep olduğu veya başlarından geçen olaylar çerçevesidir. Dil işaretleriyle oluşturulmuş, bütünleştirilmiş sınırlı yapı, sözlü veya yazılı anlatım; tiyatrodan ise sözlü ve görsel sergilemedir. Metin, yalnızca hikâye anlatmak zorunda değildir. Tasvir, açıklama ve yorum da yapabilir. Her metnin iki yapı seviyesi vardır: 1. Yüzeysel Yapı: Kâğıt üzerindeki metnin okunmadan görülen şeklidir. 2. derin Yapı: Bildirişimin içerik, ileti (mesaj) veya ders kısmıdır.

“Yer küre portakal gibi mavidir” denildiğinde, ne anlatılmak istendiği düşünülmeden, anlamaya ve yorumlamaya çalışılmadan görülmesi yüzeysel seviye ile ilgilidir. “Yerküre = mavi”, “portakal gibi olmak” sözlerinin anlamı ve açıklaması düşünüldüğü zaman “derinlik” yani “derin yapı” akla gelir.

Anlatı Metni: Bir temsilcinin, yani anlatıcının naklettiği olay üzerine kurulmuş metindir. Bir hikâyenin anlatıldığı sözel yapıdır. Bu yapı yazılı veya görsel olabilir. Her anlatı ya da anlatı metni, bir olay içermek zorundadır. Şöyle formüleleştirilebilir: olay + anlatıcı + anlatım = öykü

Öykü (Fabula): Türkçede olay veya ham anlatı terimleriyle karşılayabiliriz. Çünkü olay, öyküden; öykü, hikâyeden çok farklıdır. Bu cümle, tersine de kurulabilir. Aktörlerin başından geçen veya geçmesine sebep oldukları olayların mantıkî ve ardışık (kronolojik) dizisidir. Kurmacada ancak derin yapıyı örmeye ve merak unsurunu (entrika) kurmaya yarar. Kısaca öykü, hikâyenin ham maddesidir.

Öykü, bir olayın sanat kaygısı gütmeyen rastgele anlatımıdır. Öykü ile anlatıcı arasındaki ilişki, üslûp bilimini ilgilendiren “anlatım”ı oluşturur. Hikâye ve romanda karşımıza çıkan her şey, bize anlatım yoluyla gelir. Tarih, haber, tarif gibi edebî anlatım da bir öykü üzerine kurulur. Öykü, ancak kurgulandıktan sonra hikâye olacaktır.

Olay: Bir hareket yahut değişikliğin adıdır. Değişim, belli bir durumdan diğer bir duruma geçiştir. Olay, bir bakıma öykünün kaba malzemesidir. İşlenmediği için estetik bir değer taşımaz.

Hikâye: Kesin bir tarz içerisinde sunulan değiştirilmiş ve kurgulanmış olaylar dizisidir. Kurgulanmış ve estetize edilmiş olayları içerir. Günlük değil, edebî dille sunulmuştur. Şöyle formüleleştirilebilir: Öykü + anlatıcı + anlatım + kurgu + edebî dil = hikâye vs.

Anlatı ve Metin: Hikâye ile öykü nasıl farklıysa, anlatı ile metin de o ölçüde farklıdır. Her öykü aynı tekst içinde sunulmayabilir. Öykü aynı kalmak şartıyla anlatı, metin, senaryo ve piyes farklı olabilir. Bu ayırım, yalnızca dille ilgili değil; olaylar dizisi ve sunuluşla da ilgilidir. Temelde farklı

tekstler okunmasına rağmen kahramanı sevmek ve ona hayranlık duymak aynı kalabilir. Bu değişmez özellik öykü ile ilgilidir. Meselâ Boğaç Han Hikâyesi başka bir tekst (sinema / televizyon filmi) halinde sunulsaydı aynı ilgiyi uyandırır. Bu da edebî eserin yalnız dilden ibaret olmadığını, kurgunun da edebîlikte payı olduğunu gösterir.

Anlatı tekstinin hikâye olması daha da farklı bir şeydir. Anlatının hikâye olabilmesi için edebî dille anlatılması ve kurgulanmış olması şarttır. Bir olay belli bir kurgusal anlatımda yer almışsa o zaman kuramsaldır. Olayla birlikte zaman ve yer de söz konusu olur. Çünkü olaylar daima bir mekân içerisinde ve zaman sürecinde gerçekleşirler. Olayın gerçek olması şart değildir; hayâlî de olabilirler.

Anlatı veya hikâyenin unsurları, organik bir bütün oluşturacak biçimde düzenlenmişlerdir. Bunlar arasında kurulan ilişkiler ağı, etki uyandırmak için mutlaka gereklidir. Onun için edebîliğe katkısı bulunmaktadır. Unsurların ayrıştırılması, çözümlenmesi, nasıl düzenlendiklerinin belirlenmesi Anlatı Bilimi'nin işidir.

Eyleyen (Aktör, Aktant): Act fiilinden türetilmiş olan kelime, hareketliliği ifade eder. Kurmaca eser bir dünyanın taklididir. Aktör eyleyen demektir. Karakter olarak kurmaca metinlerde karşımıza sadece insan çıkmaz; bir özelliği vasıtasıyla olsa bile insanoğluna benzemesi de söz konusudur. Eşya ve hayvan karakter olabilir de aktör olamaz. Çünkü insan olmadığı için gerçek insan gibi davranamaz. Ayrıca karakter, semantik bir yapılanmadır.

Olayları bizzat yaşayan ve hareketleri bilfiil yapan yahut yaptığı varsayılan gerçeğimsi ya da kurmaca kişiler, yâni kâğıt varlıklardır. En önemli özellikleri, mutlaka insan olmak zorunda kalmayışlarıdır. İnsan dışı varlıklar, kişileştirme ve konuşturma yöntemleriyle yahut sanatıyla aktör durumuna getirilirler. Bu durum, özellikle çocuk edebiyatı ve gerçeküstücü metinler için son derece önemlidir.

Alıcı (Narratee): Bizim için tam karşılığı; okur veya okuyucu, dinleyici ve seyircidir. Terim olarak anlamı ise, bir anlatıcı tarafından anlatılan anlatının ve iletisinin muhatabıdır. İletişim konumunun son ucunda yer alır. Diğer kelimelerin anlamlarını da içerdiği için terim olmaya daha uygundur. İlk olarak Price tarafından ortaya atılmış, Chesler tarafından yaygınlaştırılmıştır.

Anlatıcı (Narrator): Olay, öykü ya da kurguyu görüp anlatan gerçek veya sözde kişidir. Eserden esere farklılık gösteren bir açıklık derecesiyle alıcı karşısına çıkarlar. Bunlar; başka karakterler tarafından kendisine hitap edilen bir kişi yahut varlığı dışarıdan açıkça belli olmayan dinleyiciler de olabilir. Mektup-romanlar, bunun en güzel örneğidir. Bu durumda saklı okur ile alıcıyı birbirinden ayırmak pek kolay değildir. Bazı hikâye ve romanlarda da okur, anlatıcılardan fazla haberdar edilir ya da tersi olur. Örtük anlatıcılı metinlerde okur, anlatımı kimin yaptığını zor kavrar. Anlatıcı, üçüncü veya dördüncü derecede bir karakter de olabilir.

Anlatım (Narration, Narratio): Bu terim daha çok anlatma işini ya da anlatılanı karşılar. Alternatif olarak “narrating”i teklif eden ve “anlatılan şey” karşılığını veren Genette'in dediği gibi, anlatım, akt ile anlatma süreci arasındaki tavidir. Anlatılan şey, iletişimin tamamını kapsayan ifade ve bağlamdır. Bunun için anlatıcı ve alıcı arasındaki iletişimin bütün bağlamını, görünüşünü, sürecini,

söylemini ve yazarla okur arasındaki ilişkileri kapsar. Yani, öykü ile anlatıcı arasındaki ilişki, üslup bilimini ilgilendiren “anlatım”ı oluşturur. Bu da yazar, metin ve okur odaklı eleştiri yöntemleriyle incelenebilir.

Anlatımlık (Narrative): Basit olarak bir öykü, gerçek veya kurmaca olan şeyler demektir. Gazete haberleri, târihî olaylar ve açıklamalar gibi gerçek anlatılar; hikâye, roman, fıkra, fabl ve destan gibi metinler de kurmaca anlatımlardır. Tarihçi olanı, romancı olması gerekeni anlatır. Anlatımlık şeyler, sözlü ve yazılı olarak sunuldukları gibi; sahneleme, jest ve mimik yoluyla da anlatılabilir. Performans teorisi, bu son teknikle ilgili olarak doğmuştur.

Hikâye - Roman Karşılaştırması: “Hikâye, romanla mukayese edildiğinde en temel farklılığın uzunluk olduğu açıktır. Nâbizâde Nâzım, ‘Kariinime’ adlı yazısında roman ve hikâye arasında ayırım yaparken, her ki türün hacim bakımından farklılığını merkez olarak alır. İki kelime ile söylersek: tafsilat ve hülâsa.” (Demir 95:18) Nâbizâde’ye göre, “roman bir vak’anın alettafsil hikâyesidir.” “Hikâye ise o vak’anın sadece nakil ve rivayetinden ibarettir; tafsilata tahammülü yoktur. Adeta hikâye bir romanın hülâsası demektir. İnfîlât-ı şedideye de tahammülü yoktur. Ne söylenecekse birkaç sahife içinde bitirivermelidir.” (Demir 95:19)

En fazla 15-20 sayfa olan kurmaca anlatılara hikâye, 20-40 sayfa arasındakilere uzun hikâye, 40-100 arasına kısa roman, daha uzunlarına da roman denilebilir.

“**Kısa hikâye**, roman ya da novella denilen şeyden daha sınırlı bir anlatı formudur; bunu gerek tema, olaylar örgüsü ve gerekse karakterler açısından genişleterek düşünmek mümkündür. Kısa hikâye diye adlandırılan form için en temel ölçütlerden biri de bir oturuşta okunmasıdır.” (Demir 95:19) Bu özellik, konu edilen yaşantının daha dikkatli ve çarpıcı şekilde ele alınmasını gerektirir.

Oylumu (hacmi) kesin olarak belirlenen kısa hikâyenin buna bağlı olarak birtakım niteliklerini de şöyle belirlemek mümkündür: Tasvir çok uzun ve ayrıntılı olmayacak ama yeri de boş bırakılmayacak; hissen doldurulacaktır. Karakter bütünüyle anlatılmak yerine, en yoğun bir anı vurgulanacaktır. Bunun için kısa hikâye, nâdiren nadiren kompleks bir yapı gösterir. Olaylar zincirine genellikle yer verilmez. Kuruluş bakımından Maupassant ve Çehov tarzı olmak üzere iki çeşidinden söz edilir. Birincisi bir olayın başlayıp gelişerek son bulmasını, ikincisi bir durumu anlatır.

İlk kısa hikâyemiz Sâmi Paşazâde Sezâî’nin “Panadömima”sıdır. Müsâmeretnâme ise kısa hikâyelerin toplandığı bir kitaptır.

Novella: “Anlatmak, haber vermek” anlamındadır. Kısa hikâyeden daha uzundur. Boccacio’nun dünyaya sunuşudur. Uzun hikâye ile kısa roman kavramlarının kesişimi gibidir. Novelle’in aktif kullanıcıları Almanlar’dır. Çünkü burada daha büyük bir hızla gelişmiş ve yaygınlaşmıştır. Temel özellikleri, epik oluşları ve tek bir mekânda yaşanan tek bir olayı içermeleridir. Beklenmedik bir şekilde, hattâ mantığa aykırı olarak biter.

Ritm: Modern anlatılar, bir olayı baştan sona kadar aynı düzen içinde anlatma yöntemini aslâ kabul etmez. Bu tekdüzeliği kırmak için ritmik düzenleme tekniğini kullanmak gerekir. Bu teknik; hızlandırma, yavaşlatma ve durdurma, kırılmalar sayesinde uygulanabilir. Hızlandırma, zaman

özetlemeleri ve sıçramalarla yapılır. Bir sinema tekniği olan yavaşlatmanın yerini, edebiyatta tasvirler ve açıklamalar alır. Açıklama ırasında ise aksiyon yani hareket büsbütün durdurulur.

Kırılma: Modern anlatılar, baştan sona bir hareketi anlatmaz. Böyle bir metin de kurmaca olamaz. Bir metnin kurmaca olabilmesi için geriye dönüşler, ileriye sıçramalar, şimdiye dönüşler gereklidir. Eğer bir kırılma hikâyede anlatılan olayın başladığı ve bittiği noktalar arasında bir yere dönüyorsa, buna “iç kırılma” denir. Hikâyenin başladığı veya bittiği süreç dışında bir yere yahut noktaya yapılan kırılma ise “dış kırılma”yı oluşturur ve entrika denilen merak unsuru ortaya çıkar.

ANLATI METNİNİN UNSURLARI

Olay (Vak'a): Anlatının, dolayısıyla öykü ve hikâyenin temelidir. Aristo, “olan şeydir” diye tanımlamıştır. Ama bu tanım yetersiz ve eksiktir. Çünkü olay, birtakım özellikler taşır. İlk özellik, değişim yahut değişikliktir. Bu değişiklik, fiziksel olabileceği gibi psikolojik de olabilir. Buna dış ve iç değişim de denilebilir. Bir durumdan diğerine geçiş, değişimin bir süreç olduğunu gösterir. Fakat anlatılar, yalnızca olaylar dizisinden oluşmazlar; durumlar dizisine de gerek duyarlar. Çünkü durumlar dizisi de olaylar dizisine işaret eder. Meselâ bir donuk durumdan başka bir donuk duruma geçiş de bir “hareketlilik”tir.

Örnek: Önce zengindi, daha sonra fakir oldu. Ve sonra yine zengin oldu.

Çizgi romanların tekniği budur. Bunun için tek bir olay gibi birbirine bağlı birçok geniş olay da bir tek başlık altında toplanabilmektedir. Meselâ “Osmanlı Devleti’nin Çöküşü”. Onun için zaman zaman olay ile olaylar dizisi kavramlarını birbirinden ayırmak ilk bakışta zor gibi görünmektedir. Bu zorluk, sadece bir süreç, değişiklik olarak düşünülen unsurları içine alan cümlelerden çıkmaz, aynı zamanda objelerden de çıkabilir. Bunun ölçüsü, bağlamda aranabilir.

Olayları iki bölükte toplayabiliriz:

1) **Çekirdek (kernels) olaylar:** Bir hareketi, alternatif açarak ileten olaylardır. Telefonun çalması, açıp açmamak alternatifini birlikte getirdiği için çekirdek olaydır. Telefon çaldığında karakter onu ya açar, ya açmaz. İki seçenektan birini tercih edecektir.

2) **Katalizör (Catalysts) olaylar:** Çekirdek olayı genişleten, besleyen, büyüten, zenginleştiren, bir yere bağlayan, yavaşlatan veya geciktiren yahut hızlandıran eklenti (peyk) olaylardır. Karakterin, telefona cevap vermezden önce başını kaşması veya kızması bir katalizör olaydır. Burada bir alternatiften çok ona katılma ve yeni birlikler oluşturma söz konusudur. “Artık kuşlar gelmiyor” cümlesinden (A noktası) hikâyenin sonuna kadar (B noktası) olan kısım, kuşların gelmemesini açıklayan ve genişleten olaylardır.

Ödev: Bir hikâyenin öyküsünü ve olaylarını inceleyiniz.

Öykü: “Olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması”dır. (Tekin 19) “Anlatı evreninden öykü¹¹⁷ evrenine geçer geçmez, kişiler konusunda verilen bilgilerin daha bol ve daha dolaysız olmaya başladığını görürüz.” “Geleneksel anlatıların alışılmış noktasında, kişilerin dışında ve üstünde, daha doğrusu, çelişkin bir biçimde, çok sık rastladığımız şu “üçüncü kişi” evrenine çekilerek her şeyi bilen ve her yerde birden bulunan bir yarı tanrının dönüşsüz söylemini sürdürmeyi sağlayan alana girmiyor hiçbir zaman.” “Bu anlatıcı bizlere “öykü”yü değil, bu öykünün başkalarınınca “öykülenme”sini anlatıyor ancak.” (Yücel 93:28)

“Öyleyse, *İnsanlık Güldürüsü*’nün her şeyin birbirine bağlandığı, geniş bir bütün olması yanında, hiçbir şeyi tek biçimli olmayan bir bütün olduğu da kesin.” “Çünkü özdeş parçalar bir bütün

¹¹⁷ Tahsin Yücel, bu terimi “hikâye” yerine kullanıyor. AÇ

değil, yalnızca bir toplam oluşturur.” (Yücel, 93:29) Öykü ile anlatıcı arasındaki ilişki, “anlatım”ı oluşturur. Aynı durum, “hikâye” ile anlatıcı için de geçerlidir. Bunu incelemek de Üslûp Bilimi’nin görevidir.

Olay Örgüsü (Kurgu): Olay; destan, masal, halk hikâyesi, hikâye, roman ve tiyatrodaki “asıl unsurdur; diğerleri vak’anın etrafında birleşerek” eseri oluşturan tümleyenlerdir. “Vak’a, anlatma vasıtasıyla dikkatlere sunulur. Tiyatrodaki anlatmanın yerini gösterme alır. Anlatmaya bağlı edebi nevilere anlatıcı vak’ayı yazılı veya sözlü olarak nakleder. Destan, masal, mesnevi, hikâye ve romanda anlatılacak bir hususun varlığı hemen sezilir.” (Aktaş 84:10-11) Olay örgüsü, zaman sırasına göre düzenlenen olayların, yeniden düzenlenen “diziliş sonucunda doğan yeni bir şemadır.” (Tekin 89:19) Forster’e göre kurgu; olayların, aralarındaki neden-sonuç ilgisi üzerine kurulan anlatıdır. (Tekin 89:18)

Bunun için, “Hikâye parça ise olay örgüsü bütündür.” (Tekin 89:19) yargısı bize yanlış görünmektedir. Çünkü olay örgüsü iskelet ise, hikâye ete ve elbiseye büründürülmüş bütündür. İfadeyi ancak “hikâye” yerine “olay” kelimesini koyarak düzeltebiliriz. Bir romanın güzellik duygusu uyandırıp uyandırmaması, “hemen tamamıyla “olay örgüsü”nün kuruluş tarzına bağlıdır.” (Tekin 18) “Biçim de nihayet olay örgüsünden doğar.” (Tekin 89:17)

Kurgulamanın öncelikle iki şartı vardır. 1. Değişim, 2. Seçim. Değişim açısından şu cümleleri karşılaştıralım:

A) Orhan hastadır. B) Orhan hastalanıyor. Birinci cümle, içinde bulunulan bir durumu anlatıyor. İkincisi ise bir değişikliği veya değişimi gösterir. Farklılık fiildedir. Bu ölçüte dayanarak olayı ayırmak mümkün olur mu? Bir an için B cümlesinde meydana gelen olaylar dizisini inceleyerek işe başlamak akla daha uygun görünür. Bir önceki metin parçası (flex), (C) “Orhan evini temizliyordu” olsun. Orhan’ın hastalığı onun faaliyetini engeller. Dolayısıyla bu bir değişiklik gösterir. Bu durumda C cümlesi de A ve B cümlelerinin ikisinden de eşit derecede önde gelir.

Kurgulamayı yeniden deneyelim: D) Orhan evini temizliyordu. Orhan hastadır. İkinci cümlenin başına bir “şimdi” yahut “artık” zarfı eklenince, aşağıdaki kadar açık ve anlaşılırdır:

E) Orhan evini temizliyordu. Orhan hastalandı.

Her iki durumda (D ve E) da Orhan’ın aktivitesi kesilir. Onun için ortaya çıkan sonuç olumsuz olur. Halbuki ifadede Orhan’ın aktivitesinin kesildiği açıkça söylenmemiştir. Bu cümleler, aşağıdaki parçadan açık olarak farklıdır:

F) Orhan evini temizliyordu. Hasta düştü. Bu yüzden temizliği yarıda bırakmak zorunda kaldı.

Bu açık ilişki, yalnız F’de gösterilirken diğer şıklarda ima ile yetinilmiştir. Bu da gösteriyor ki, her olayı yeniden kurgulamak ve ifadelendirmek mümkündür. Böylece gerçekler arasında mevcut olan dolaylı, imalı ilişkileri açık yapma fırsatı sağlanır.

Anlaşıyor ki olabilecek olaylar, öylesine küçük ama çok ve geniştir. Bunun için olayların seçilmesi gerekmektedir. Onun için “seçim” yahut “seçme ölçütü”ne gerek vardır. Bu ölçütle yazar,

“çekirdek” (fonksiyonel) olan ve olmayan olayları birbirinden ayırır. Çekirdek olaylar, iki olabilirlik arasında bir tercih doğurur. Ya bu tercih anlaşılır ya da sonuçları gösterilir. Şayet bir seçim yapılmış ise kesin olarak anlatımın devamını biçimlendirir. Bunu basit bir örnekle gösterelim:

G) Hasan işe gitmek için evinden ayrılır. Sağa döner ve dosdoğru yürür. Saat sekizotuzda işe ulaşır.

H) Hasan işinden gitmek için evinden ayrılır. Dosdoğru yürür ve caddeyi geçer. Şuursuzdur. Saat sekizotuzda hastaneye kaldırılır.

İki kurgu arasında da bir şey dolaylı olarak ifade edilir. Hasan G’de başarıyla sonuca ulaşır. H’da ise karşıdan karşıya geçerken bir kazaya uğrar. Şayet “sekizotuz”dan sonra işte herhangi bir şey olursa anlatımın ilerleyen safhasını etkileyen “sağa döner” ifadesini bir olay kurucusu olarak düşünebiliriz. Zira aktör kesin bir yol seçer ve devam eden olayı mümkün kılmak için işe zamanında ulaşır. “Sağa döner” ifadesi fonksiyonel olaylar dizisine dahil edilemez. Fakat Hasan için bazı karakteristikleri ifade eder. Meselâ iş konusundaki titiz davranışını gösterir ya da sağcı bir politik görüşü temsil eder. Şüphesiz bunlar bir bütün olarak metindeki anlamın merkezine dayandırılır.

Sonuncu kurgulamada, anlatımın devam edecek olan bölümlerinde birtakım sonuçlar doğuracak yeni bir şey olur: “Karşıdan karşıya geçerken yere düşer.” Şayet diğerini seçmiş olsaydı bir şey olmayacaktı. Bu kaza birçok alternatifi de beraberinde getirir. Acaba Hasan bilinçli olarak mı, yoksa kaza ile itilerek mi böyle oldu? Şayet öyle ise bir tanıdık tarafından mı itildi yoksa yabancı tarafından mı? Bu gibi sorular bir dedektif hikayesinin formudur.

“Dosdoğru yürür ve caddeyi geçer.” Bir “çekirdek” (fonksiyonel) olaydır. Hatta H kurgusundan daha da şaşırtıcıdır. Şâyet bu metin parçası hikayenin geri kalan kısmı ile ilgisiz olsa ve sadece olayın meydana geldiği mekânı işaret etse, kaza kalabalık bir andaki trafik sıkışıklığına işaret edebilir. Bu durumda H kurgusundaki “sağa dönmek ve caddeyi geçmek” fonksiyonel değildir.

Yer (Mekân, Uzam): Terkipte “asıl unsur”¹¹⁸ mevkiinde bulunan vak’anın “gerçek” veya “muhayyel” mutlaka bir mekâna ihtiyacı vardır.” “Realizm dış çevre tasvirini son haddine çıkarmıştır.” Onların bu tutumu, “çevrenin ruh üzerindeki tesirine inanmış bulunmalarından ileri geliyor.” Mekânı, “vak’a konusu olan kişilerin gözüyle tasvir etmek gereklidir.” Bu sebeple “o yer o kişinin bilgi seviyesine, duyuş derecesine göre yavaş yavaş okuyucuya gösterilir.” Çünkü “realist romancı bir salonu, bir manzarayı, bir sokağı tasvir ederken, bu çevreler içinde yaşadığı kişilerin gözleriyle görmek zorundadır.” (Tekin 87:4)

“Natüralistler, bir adım daha ileri giderek “mekân” unsurundan, “gerçeği olduğundan başka türlü göstermek” doğrultusunda yararlanmayı düşünürler. Klâsiklerin bu unsura bakışları hayli farklıdır. Romantizm, realizm ve natüralizmde “dinamik” ve nisbeten ifade vasıtası olarak kullanılan “mekân” unsuru, klâsik romanda, eşyâ ile birlikte “statik” vaziyette görünür.” “Eşyâ ve mekân,

¹¹⁸ Şerif Aktaş, *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yayınları, Ankara 1984, s. 43. Necla Aytür’e göre “realist yazarlar “asıl unsur” olarak “kişi”yi kabul ederler.” (Amerikan Romanında Gerçekçilik, DTCF Yayınları, 1974, s. 66)

insanın dışında; ondan ayrı bir yerde durur. İnsanın, zamanla olduğu kadar, mekân ve eşyâyla da bir hesaplaşması vardır, klâsik roman bu noktayı boş bırakır.” (Tekin 87:4)

“Mekan üzerindeki bu kabil tasarruflar, yaklaşık 1920'lere kadar sürer. İlmî ve sosyal alanlardaki yeni keşifler ve getirilen yeni izahlar, gayet tabii olarak roman türünü de etkiler. Bazı çağdaş romancılar, romanın terkiibini kuran unsurlara -özellikle anlatıcı, zaman ve mekân unsurlarına- yeni bir mânâ ve mâhiyet kazandırırılar.” “Mekân unsurundan, gerçeği olduğu gibi yansıtmak veya değiştirmek yerine, gerçeği sezdirmek cihetinden yararlanmayı düşünürler. Daha önceleri “tasvirî/dekoratif” yönüyle dikkati çeken mekân unsuru, çağdaş romanda “anlatımcı” (expressionist) yönüyle dikkati çeker. Mekân, artık dış gerçekliğin (fizikî çevrenin) değil, büyük ölçüde iç gerçekliğin (moral gerçeğin) ortaya konulmasına, dikkatlere sunulmasına vâsıtaadır. Bundan böyle mekân, dış dünyanın tanıtılmasına değil, insanın bilinç dünyasının aydınlatılmasına ayna tutmuştur. Hatta bir adım daha ileri gidilerek çağdaş romanda mekâna “şahsiyet” özelliği kazandırılmıştır. Hal böyle olunca mekân unsuru, “dekoratif” (somut) olmaktan çok, “tecridî (soyut) bir mâhiyet kazanmıştır.” (Tekin 87:5)

Kişiler (Tipler ve Karakterler): Edebiyat konusu insan olması ve insan için yapılmasına rağmen, edebiyatın karakterleri her zaman gerçek insan değildir. Kurmaca metinlerde yazılı olarak vücut bulan bir taklit, bir fantezi unsuru, bir fabrikasyon mahsulü yapıntılardır; kâğıt varlıklardır. Bunun için insan değil, insan benzeridir. Çünkü donuk ve durağandırılar. Yine de edebiyat; insan tarafından insan için yapılan, konusu insan olan, insan hakkında mesaj veren ve insan tarafından algılanan bir sanattır. Bunun için edebî eserin göndericisi ile alıcısı arasında bir yakınlık vardır.

Anlatım: Hikaye ve romanda karşımıza çıkan her şey, bize anlatım yoluyla gelir. Tarih, haber, tarif gibi edebî anlatım da bir öykü üzerine kurulur. Öykü, bir olayın sanat kaygısı gütmeyen, rastgele veya kabaca anlatımıdır. Yani edebî eser için öykü bir hammaddedir, henüz hikâyeye değildir; kurgulandıktan sonra hikâyeye olacaktır.

Örnek 1) “18. yy.ın ortalarına doğru Osmanlı ulemasından Zihni Efendi, medreselerde ilimlerin hangi sıra içinde ve nasıl okutulduğunu ana hatlarıyla açıklayan bir makale yazdı. Bu makaleyi biraz önce sözünü ettiğimiz şematik açıklama için giriş teşkil edeceği düşüncesiyle aşağıda özetliyoruz.” (Taner Timur, Osmanlıda Tarih, Toplum ve Kimlik)

Örnek 2) “Korku, Irakta hayatın daima bir parçası oldu. Fakat şu anda en üst düzeyde hissedilmekte bu. Devlet istihbarat örgütü de her yeri dinlemekte. Bazı aileler kendi çocuklarından bile çekinmekte.” (The Time Dergisi, Şubat 1992)

Örnek 3) “Yüzünü, boynunu kurtarmak için örtüleri çılgınca fırlattı. Bu onun cehennemiydi. Günahlarına giren cehennemi görmesine Tanrı izin vermişti. Pis kokulu, hayvanca, kötü, keçimsi, şehvetli, zebanilerle dolu bir cehennem onun için.” (James Joyce, *Bir Sanatçının Genç Adam Olarak Portresi*)

Üçüncü metnin farklılığı; edebî bir dil kullanması ve okuyucusunu eserdeki gerçek dışında bir nesnelige göndermemesidir. İlk ikisi kullanılıp atılacak olması yanında üçüncü metin estetik

amaçlı olduğu için ileride tekrar tekrar okunmak üzere saklanacaktır. Yani ilk ikisi “kullanımlık”, üçüncüsü “estetik” bir metindir. İlk ikisi, dış gerçekliği olduğu gibi yorumlamadan verirken, üçüncü metnin anlatıcısı olayı kendi bakış açısından, kendi yorumuyla sunmaktadır. Bu betince önce fırlatma eylemini yapan, sonra onu gören, dana sonra da onları anlatan var. Bu, üçüncü tekil şahıs kişi, yani “o”dur.

Öyküleme : “Öykü ancak çizgisel bir zaman tanır; öyküleme ise”, “birbirinden yıllarla ayrılan iki “an”ı üst üste getirebilmektedir.” (Yücel 93:54) “Anlatıcının arada sırada olayların tam süresini belirttiği olur, ama kişiler bu süreyi kendisi gibi algılayıp değerlendiremezler her zaman, değerlendirmeleri de gerekmez.” (Yücel 93:66)

“Yalnızca “düşünmek” ve “demek” eylemleri öykünün olaysal zamanına bağlanır; buna karşılık, “öldürülmesine ramak kalmış olmak” kişice anımsanan, dolayısıyla geçmiş bir zamana bağlanır, “erkeği olmak”sa yalnızca düşlenen, dolayısıyla gelebilecek bir zamana.” “Kızıl ile kara’nın öykü olarak aynı zamanda birkaç zaman düzleminde birden eklemlediği açık”tır: 1. “Olayların tümünü içine alan, daha çok nesnel bir zaman”. 2. “Algılandığı koşullara ya da kendisini algılayan kişilere göre değişen, öznel bir zaman; 3. “Daha gerçekleşmemiş olanın tasarlanması olarak karşımıza çıkan tasarımsal bir öznel zaman.” (Yücel 93:67) Geçmiş veya geleceğe yönelik eylemler, “çokzamanlılık”a işaretir.

Bakış açısı: Her anlatıda yazar, bir **bakış açısı** seçmek zorundadır. Bu odak eserin ya içinde olur ya da dışında. Aktarılan olay ya içteki odaktan görülür ya da dıştaki. Bu odak noktası ve gözetleyip anlatan değişebilir. Mesela *Mahur Beste*’den alınan şu parçada bunu görmek mümkündür: “Peygamberin bile bizimkinden ayrı olduğunu sandım. Düşün bir kere, Yunus’da yahut Şeyh Galip’teki Muhammed’i... Bizim ruhaniyetimiz, nuraniyetimiz bize aittir.

Biraz düşündü, sonra bu sefer Behçet’e bakarak yavaş yavaş okudu: ‘*Sen Ahmed ü Mahmud u Muhammed’sin efendim / Hak’tan bize sultan-ı müeyyedsin efendim.*’” (Ahmet Hamdi Tanpınar, *Mahur Beste*, s. 126)

Demek ki edebî iletişimdeki okuyucu gerçek okuyucu değildir. Eleştirmenlerin adlandırmasıyla söylersek, “sahte okuyucu” veya daha genel anlamıyla “kabul edilen, ima edilen okuyucu”dur. Kağıt bir varlık, yani kurmaca bir kişiliktir. Yazarla sadece bilgi birikimini paylaşan biri değil, aynı zamanda bazı önyargıları, sempatileri, zevk ve zevksizlikleri konusunda da ortak bir figürdür.

Yazar, her şeyi bilemeyeceği, her yerde olamayacağı, her kılığa giremeyeceği, her cinsiyete geçemeyeceği için böyle bir yardımcıya ihtiyaç duyar. Onu bulduktan sonra da bir odak noktası seçerek işe başlar. Fakat eleştirmenlere göre, bir roman veya hikayenin anlatıcısı hiçbir zaman gerçek yazarıyla aynileştirilmemelidir. Bu, ben-anlatıcılı bir kurmaca olsa bile. Okur, ancak bu sayede olay ve durumları, karakterlerden birinin gözü ile görme imkânına sahip olabilir. Bunun başka bir sebebi de “sübjektif” bir yaklaşım içermesidir. Seçilen ben-merkezli anlatıcı, olay ve durumları kendi bakış açısına göre anlatır. Sait Faik’in “*İlk Okuyucu Mektubu*” adlı hikayesinde iki “ben anlatıcı” vardır.

“Mektubun sahibi Ahmet İnce, Őimdi Kűre’de oturuyor. Őu satırlarla ocukluęum canlandı: Gittikçe artan bir Őiddetle Tűrk kűyleri basılıyor, soyuluyor, ileri gelenler birer birer ldűrűldűkten sonra kadınların da ırzına tecavűz ediliyordu. Her taraftan yűkselen acı, yűrek paralayıcı feryatlara karŐın İstanbul Hűkumeti, gűnlűk gazetelerle, her yerde halkın iŐi gűcű ile uęraŐtıęını, aŐaŐıŐın műkemmek olduęunu (hiç de yűzű kızarmadan) resmű teblięlerle ilan ediyordu. Ben Sęűtlű nahiyesinde műdűrdűm.”

ANLATI METNİNİN YAPISI

Anlatıda temelde iki şey ifade edilir. A) **Komünikasyon süreci** (İletişim, anlatıcının bir mesaj olarak bildirişimin göndericiden alıcıya geçirilmesi) B) **Sözel yapı** (mesaj taşımak için) bu ikisinin ilişkisini mektup ile zarfına benzetebiliriz.

Katılımcılar: Bir anlatı metni **altı katılımcı**dan oluşur:

Gerçek Yazar → Gizli Yazar → (Anlatıcı) → (Muhatap) → Gizli Okur → Gerçek Okuyucu

“Burada görülen **altı katılımcı**dan ikisi; gerçek yazar ve gerçek okuyucu, kalın çizgilerle temsil edilen kurgu anlatının dışında kalan figürlerdir. Bir metinde bunlar kendi yerlerine geçen temsilciler (agent) tarafından ifade edilirler. Bu temsilciler, birçok araştırmacı tarafından ‘gizli (örtülü) yazar’ ve ‘gizli okuyucu’ olarak adlandırılır. Bunlar, her iki uçtaki katılımcının kurgu dünyaya girerken uğradıkları ilk değişikliktir. Booth tarafından insan biçimli varlık olarak kabul edilen ve genellikle ‘yazarın ikinci ben’i olarak tanımlanan gizli yazar, bütün olarak eseri kapsayan bir bilinçlilik hali olarak düşünülür. Şüphesiz böyle bir yapının yaratıcısı gerçek yazardır; ‘gizli yazar’ okuyucu tarafından yeniden yaratılır.” (Demir 95:26-27; 02:24-25)

“Gizli yazar, genelde, bir kurgu anlatının gerçek yazarından ‘moral ve zeka’ standartları açısından daha üstündür. İnsan-yazar gerçek hayatın sınırları içerisinde kalmak zorunda iken, gizli yazar / kendi varlığını adı geçen kurmacalığın içinde oluşturur. Mieke Bal’ın tesbit ettiği gibi, gizli yazar metnin anlamının araştırılmasının bir sonucudur; yoksa o anlamın asla kaynağı olarak düşünülmemelidir. Ancak metin tahlili esasına dayanan bir metin yorumundan sonra gizli yazar tartışılabilir ve ifade edilebilir. Roman-hikâye yazarı için okuyucu birçok noktada karanlıkta kalır. Eserin yazılmaya başlanması esnasında yazar, okuyucusu ile ortak paydalarının bulunduğunu farzeder.” (Demir 95:27; 02:25)

Gönderici (Yazar) → Şifreleme (Yazma) → **Metin** (Eser) → (yayın) → **Alıcı** (Okur) → Çözüm (Okuma) → **Mesaj** ← Eleştiri ← Eleştirinin Eleştirisi

İdeal şekliyle anlatı metnini üç ögeye indirebiliriz:

1. Şekil :

Anlatıcı

2. Şekil :

Anlatı

Alıcı

Anlatıcı
Anlatı Alıcı

Bunu şöyle dönüştürmek de mümkündür: “Başkaları paylaşsın, paylaşmasın, anlatının üçlü yapısının (anlatı / öykü / öyküleme)”, “aynı ölçüde geçerli” kalmıştır. (Yücel 93:11) “Ne olursa olsun, öyküleme ile öykü arasındaki zaman ve uzam farklılığının yol açtığı “doğruluk” sorunu bir yana bırakılırsa, birbirinin yinelenmesi niteliğinde olan bu olaylar, bu özdeyişimsi görüşler, anlatıcı-kahramanın yaşamını ve kişiliğini daha iyi anlamamıza yardım eder.” (Yücel 93:166)

Anlatıcı : “**Söyleyen**”in, başka bir deyişle “yazar”ın belli bir bilgiyi bir başkasının, anlatının şu ya da bu kişinin yetkisine bırakabileceğini, “böylece, anlatının içinde, genel silisel uzama ile de uyması gerekmeyen birtakım kesimsel bilisel uzamlar” oluşturabileceğini söyleyen Greimas’ın görüşüne katılmamak zor. Ama, hemen belirtmek gerekir ki, bu görüş “söyleyen”i **içöyküsel** ya da **dışöyküsel** “anlatıcı” ile özdeşleştirmedığımız sürece geçerlidir.” (Yücel 93:45)

“**Anlatıcı**, bir kurgu metnin en temel figürüdür.” (Demir 95:20; 02:18) “Roman, hikâye gibi anlatma esasına dayalı metinlerin katılımcılarından birisi de ‘anlatıcı’dır. Kurgu dünyanın içerisindeki ‘kâğıt varlık’lardan olan anlatıcı, aktarma işlemi sırasında karşımıza değişik formlarda çıkmaktadır.” (Demir 95:7; 02:7) Yazarla anlatıcı farklıdır. Kurmaca metni ifade etmek için anlatma eylemi bir araca ihtiyaç duyar. En büyük özelliği görünmezliği ve sesinin duyulmazlığıdır. (bî-lafz u savt) Bu **anlatıcı** ancak kelimelerle vücut bulur. Şahıs eki veya iyelik zamirleri yahut ekleriyle karşımıza çıkabilir. “O Anlatıcı”da olduğu gibi hiçbir göstergesi de olmayabilir. Ama bu eksiltiyeye rağmen sırf yer ilgisinden ötürü yine de varlığını görüyor sayılabiliriz.

Anlatıcının Özellikleri: “Onu görünür kılan metin elemanları vasıtasıyla da daha detaylı olarak tesbit edilebilir. Bunlar sırasıyla: a.mekân tasvirleri, b.karakter(ler)in kimliği, c.zaman özetleri, d.karakterlerin söylemediği ya da düşünmediği şeyin aktarımı (Buna “bilicilik / bilebilirlik” diyebiliriz. AÇ), e.açıklama.” (Demir 95:20; 02:18-19)

Anlatıda dolaylı bir anlatım ve gösterme vardır. Biz, bizim için gören bir başkasının gördüğünü görüyoruz. Yani anlatıcıya göre bizim perspektifimiz daha dardır. Sinema ve tiyatrodaki perspektif geniştir. Bu rol aktarımı, okuyucu ile şahsî bir ilişki kurulmasına imkan verir. Fakat ben anlatıcının yokluğu, karşısındaki “sen” kavramının yokluğunu hissettirecek kadar etkilidir. Bunun için anlatıcı, okura doğrudan doğruya sunulur. Arada bir aracı yoktur.

Anlatıcının Tutumu : “Paris’in seçkin içkili lokantalarında özel odaları birbirinden ayıran duvarlar ne denli incedir, bilirsiniz. Örneğin Very’de, büyük salon istenildiği zaman konulup istenildiği zaman kaldırılabilen bir bölmeyle ikiye ayrılır. Orada geçmiyordu anlatacağım olay, adını vermeyi uygun görmediğim bir yerde geçiyordu. İki kişiydik...” Balzac, La Nucingen, V, s. 592. (Ahmet Mithat Efendi gibi)

Bu parçada, “anlatıcı, öykü başladığı sırada yanında bulunan bir kişiden söz etmektedir. Bize; ne var ki, bir kez daha, hem göstermekte, hem de gizlemektedir onu: ‘güç duruma düşürmek’ istememektedir.” Bunun sebebi, “anlatıcının duygusal bir bağla bağlı bulunduğu, dışil bir varlık olduğudur. Bir anlatıcının “ben”ini bize dönüştüren, gene de onun işlevini tümüyle paylaşmayan bir adsız kişi olarak kalacaktır bizim için.” “İçkili lokantanın incecik duvarının köklü bir biçimde farklı iki dünyayı: öykü dünyası ile öyküleme dünyasını birbirinden ayırdığı” görülür. (Yücel 93:27)

Üst-anlatıcı: “Üst anlatıda görülen anlatıcı takdim anlatıcıdır.” “Alt anlatı ‘ben merkezli’ bir anlatıcıya sahiptir.” (Demir 95:47) “İnsanlık Güldürüsü’nün tümünün oluşturduğu “üst-anlatı”nın sözcelem öznesi tek bir kişidir: Honore de Balzac. Üst anlatının değişik parçaları arasında deyişsel ve felsefesal açılardan birçok ortak özellikler bulunduğu da kuşkusuz.” (Yücel 93:32)

Benöyküsel / Özöyküsel Anlatıcılar: “Karşımıza benöyküsel anlatı biçiminde çıkmayan birtakım parçalar da adıyla belirtilen, içöyküsel bir anlatıcının varlığına tanıklık eder.” “Bütün parçalarda aynı kalan, tek bir anlatıcıdan sözedilebilirse, ancak daha yukarı bir düzeyde, üst-anlatı düzeyinde söz edilebilir. Bu anlatıcının işlevi “söyleme” düzeyinden çok, “yapma” düzeyindedir. Öykü düzeyinde anlatıcıların çoğulluğu kesin bir olgu olarak belirdiğine göre, üst-anlatı düzeyinde yer alan tekil anlatıcının bütün işi, elindeki parçaları hem onları aşan, hem de kapsamı içine alan bir birliğe ulaşmak üzere, şu öteki, ama zorunlu parçanın, Önsöz’ün çevresinde örgelemek olacaktır. “Metin olarak öykünün zaman-dışı uzamı”ndan da ancak bu düzeyde söz edilebilir.” (Yücel 93:33)

“Balzac romanlarını çoğu kez tekil birinci kişi ağzından yazar.” “Önemli olan, anlatının **özöyküsel** (anlatıcının anlattığı öyküde kişi olarak da yer aldığı anlatı) mi, yoksa **elöyküsel** (anlatıcının anlattığı öyküde yer almadığı anlatı) mı olduğunu bilmek.” (Yücel 93:29)

“İster araya girsin, ister girmesin, öykünün zamanı ve içinde yerini belli etmek, kendi gücünü sınırlamak demektir: öykünün sınırları içinde belli bir dakikada, belli bir noktada yer alan bir üst anlatıcı, insanüstü bir varlık değilse, her yerde bulunan ve her şeyi bilen bir anlatıcı değildir artık.” (Yücel 93:30) “İster yaşanmış, ister düşünmüş, ister anımsanmış, ister uydurulmuş olsun, anlatıcı kişiler arasında yer aldığı ve olaylar düzeyinde belirleyici bir işlevi bulunduğu zaman, anlatı **benöyküsel** olarak tanımlanır.” (Yücel 93:31)

“İkinci ulamı oluşturan ve **özöyküsel** diye adlandırılacak olan anlatıların anlatıcısı da bir öykü kişisidir, kimi parçalarda oldukça önemli bir kişi olduğu bile söylenebilir.” (Yücel 93:31) “Anlatıcının varlığı, birincisinde bir anlık olayın hiç kimsenin görmediği, gizini öğrenemediği bir görgü tanığı olarak belirir. İkincisinde ise varlığının bile pek ayırımına varılmayan, rastlantısal bir dinleyicidir yalnızca” Goriot Baba ve Eugenie Grandet’de anlatıcı, “ hiçbir zaman bir anlatı kişisi görevini yüklenmediği, varlığı dağınık bir varlık olarak kaldığı için, bu parçaların özöyküsel değil, elöyküsel olarak nitelenmeleri gerekir.” (Yücel 93:31)

“Öykü düzleminde anlatıcının kesin yokluğuyla nitelenir, bu nedenle bu parçalar tam anlamıyla elöyküsel anlatılar olarak belirirler.” “Kendisiyle anlattığı olaylar arasındaki zamansal uzaklık, dolaylı bir tanıklığa, dolaylı bir yoruma olanak verir: birkaç yüzyıllık bir arayla, varlığına yalnızca tarihin tanıklık ettiği, silinmiş dünyayı yeniden kurmak söz konusudur, bu dünya da ancak imgelemde canlandırılabilen bir dünyadır, görülen, girilen bir dünya değil.” (Yücel 93:32)

Ben-anlatıcılı metinlerde olayın içinde yer alan bir anlatıcı söz konusudur. Algılama (görme yahut yaşama) ve anlatma aynı figür üzerinde çakışmaktadır. **Üçüncü kişi**, olayların dışında, sesini duyduğumuz bir anlatıcıdır. **Üçüncü şahıs anlatıcı**larda kendini roman dışında tutan kişinin sesini duymak mümkündür. Tasvirlerde zaman ve olay durmuştur.

Anlatıcının Konumu ve Odaklama: “Odaklama (focalisation) tesbiti için esas olan, gören ve konuşan kim sorularına verilen bütün cevaplar anlatıcıda toplanır.” “Hikâyedeki bütün ilişkilendirmeler okuyucuya bırakılmadan, anlatıcının kendisi tarafından gerçekleştirilir.” Yd,at, 21 **Odak noktası** iki aşamada vücut bulur:

Görüntüleme = Bakış Açısı
(Vizyon) (Seslendiren)

Bir metinde görüntüleme varsa bu iki unsuru kapsayarak ortaya çıkar. “Ali, onu yerde uzanmış şuursuzca yatarken gördü” cümlesinde bir anlatıcı vardır. Eğer o anlatıcı, yardımcı, vasıta olmasaydı bu cümleyi algılayamazdık. Anlatıcı bir insan, bir insanüstü (kişileştirilmediği için) kişilik, bir hayvan, bir eşya da olabilir. Onun kimliği ve kişiliği değil anlatma fonksiyonu, bize bu cümleyi aktarması önemlidir.

Sinema ve televizyonda bu görüntüyü “Ali gördü” kelimelerine ihtiyaç duymadan göstermek mümkündür. Fakat edebiyat bir söz sanatıdır ve malzemesi kelimelerdir. O halde görüntülemeyi kelimelerle yapmak zorundadır. O halde bizim için gören göz Ali’dir; biz görüntüye onun aracılığıyla vakıf olabiliriz. O halde bunu $\text{metin} \rightarrow (\text{aracı: anlatıcı}) \rightarrow \text{okur}$ şeklinde göstermek mümkündür. Bu vizyonu tesbit edebilmek için “Kim görüyor?” ve “Kim anlatıyor?” sorularından yararlanılabilir. İkisi tesbit edilince anlatıcı ortaya çıkar.

“Ferhunde küçük hanımla birlikte büyümüştü. Birlikte büyümüş olma ayrıcalığı Ferhunde’ye tüm ev halkı içinde özel bir yer, seçkin bir güçlülük vermişti. Kaç kez efendinin ağzından duymuştu ki: ‘Ferhunde bu evin kızı gibidir.’” (H. Ziya Uşaklıgil, *Bir Yazın Tarihi*, s. 49) Yazar burada kendisine bir gönderme yapmaktan şiddetle uzaklaşır. Karşımıza “objektif bakış açılı bir üçüncü kişi” çıkar. Anlatıcı olayların dışındadır. Fakat olayın geçmişinden ve arka planından haberdardır. Demek ki konusuna “hâkim”dir. Böylece üçüncü kişi anlatımlarında gizli yazar ve anlatıcı birleşik gibi görünür. Bu yanılığın sonucu “anlatıcı-yazar” tabiri ortaya çıkmıştır.

Yeniçeriler’de “anlatıcı hem üst hem de alt *anlatıların tek hakim kişisidir.*” (Demir 95:21) “Emin Nihad’ın *Binbaşı Rifat Bey’in Sergüzeştü*’nde “**üst anlatıyı** takdim eden anlatıcı ve üst metinden sonra, benzer anlatıcı tarafından aktarılan iç metin gelir.” (Demir 95:22) “Emin Nihad’ın bu eserinde, anlatıcı, özellikle müdahaleci tavrın en açık biçimde görüldüğü / ‘söylenilmeyen ya da düşünülmemeyen’in aktarımı noktasında en alt düzeye çekilir.” (Demir 95:22-23) “Üst anlatıcı tarafından anlatılan bu tek yapıllı metin içerisinde anlatıcıyı değişik formlarda görebilmekteyiz. Müdahaleci tavırla objektif tavır arasında gezinen anlatıcı, özellikle hikaye dünyasındaki kişilerin bağımsız dolaysız konuşma biçimleriyle aktardığı diyaloglarında sıfır düzeyine çekilir.” (Demir 95:25)

Alıcı (Okur): Anlatmanın gerçekleşebilmesi için **alıcı** gereklidir. Alıcının, olayı veya sahneyi doğrudan görmesi söz konusu değildir roman ve hikaye için. “Umberto Eco’nun adlandırmasıyla “**örnek okur**”, yazarın şifreleştirdiği metni çözebilen okurdur.” (Demir 95:27) “Yazar, edebî iletişimin gerçekleşebilmesi için karşıdaki alıcının böyle bir alt yapıya sahip olduğunu düşünerek yazmaya başlar.” “Edebî eser için esas olan malzeme (**konu**) herkes tarafından kullanılır; fakat bu malzemenin edebi eser içerisinde büründüğü şekil, var olduğundan farklıdır; artık bunlar bilinen nesnelere olmaktan çıkmış, oluşturulan dil birliğinin içerisinde estetik bir hüviyet kazanmışlardır.” (Demir 95:28)

“Kurgulu metinlerin temel figürü olan anlatıcı, şayet bir eserde, anlattığı hikâyenin üzerinde, üstün bir konumda yer alıyorsa, bu tür anlatıcıyı “**dış anlatıcı**” (**üst anlatıcı**) olarak isimlendiriyoruz.” (Demir 95:34)

“Gizli yazar, okuyucunun bu ifâdelerden hareketle gerekli bağlantıları kurabileceğini düşünür.” (Demir 95:29) “Yazan da, okuyan da gerçek figürler değildirler. Both’un adlandırmasıyla, okuyucu, eser ve okuyucu arasında ortaya çıkan ‘gizli okuyucu’; yazar da metin ve yazar arasında görülen ‘gizli yazar’dır.” “Gizli yazar için söylenecek diğer bir husus da onun anlatıcıdan da farklı olduğudur.” “Gizli yazar anlatıcıya benzemez. Zira o bize hiçbir şey anlatmaz.” “Gizli yazar bütün sesler toplamı vasıtasıyla bize sessizci yol gösterir.” “Kurgu metnin sesi, konuşanı olarak sadece anlatıcı kabul edilir. O, ancak, okuyucunun / metnin bütününden hareketle çıkardığı bir yapı unsuru olarak düşünülür. Kurgulu metnin katılımcılarından olan anlatıcı, metnin sesidir.” (Demir 95:30-31)

Anlatı Metni ve Anlatıcı: “Anlatı metni, bir aktarıcının hikâyeyi anlattığı metindir.” Anlatıcı ise, “‘lengüistik bir özne’dir.” “Kendisini metni oluşturan dilin içerisinde ifade eden bir figür.” “Vak’a, ilk nazarda zannedildiği gibi yazar tarafından nakledilmez. Yazarın vücut verdiği itibari bir varlık anlatma işini üzerine alır.” “*Küçük Şeyler*’in anlatıcısı Sami Paşazâde Sezaî Bey ya da *Yeniçeriler*’in anlatıcısı A. Midhat Efendi değildir.” (Demir 95:32) Fkat bu durum, Müşâhedât’ta değişir.

s. 31’deki çizelge fotokopi.

KURGU (KURMACA) TEKNİĞİ

Kurmacalığı belirleyebilmek için şöyle bir sıra izleyebiliriz:

- A. Anlatı seviyesinin tesbiti
- B. Hikâyede katılımın genişliği,
- C. Algılama (görüş) derecesi,
 1. Mekân tasviri,
 2. Karakterin kimliği,
 3. Zaman özeti,
 4. Bilicilik veya bilebilirlik*
 5. Açıklama.” (Demir 95:34)

* Bu terimi, Yavuz demir’in “karakterin düşünmediği ya da söylemediği şeyin aktarımı” tanımlaması yerine ben teklif ediyorum. AÇ.

ANLATI SEVİYESİ (ÖYKÜLEME DÜZEYİ)

Bir anlatının içerisinde birbiri içine girmiş birçok anlatı olabilir. “**Kapsanan**” öğelerin kimi anlatı yapıtlarında gördüğümüz gibi az çok bağımsız nitelikte, ikincil anlatılar oluşturacak yerde, sonunda tek bir öykü oluşturmak üzere birbirlerine eklendiklerini belirtmek bile fazla. Bu durumda, katım işlemi belirlenen üç ayrı dönemin olayları arasında bir dolanım olarak çıkar karşımıza: Her “kapsanan” anlatı, önce kendi düzeyinde, sonra bütün öykü düzeyinde, anlatıyı bütünler. Anlatı düzeylerinin bu sürekli alması, anlatılan olayların sıralanma düzeni tek bir kurala uymaktan uzaktır.

Bilindiği gibi, kendisini yüklenen söylem gerçekleştiğinde gelişen “kapsayan” anlatıda, olayların sıralanma düzeni, nerdeyse tümüyle zaman içindeki gerçekleşme sıralarını izler. Böylece, “kentte biraz dolaşmak için” dışarıya çıkma gereksinimi, hem “duyulan istek”, hem “gerçekleştirilmiş bir söz edimi” olarak, “kapsayan” anlatının ayrılmaz bir parçasıdır, dile getirilir getirilmez gerçekleştirilmesi de bunu doğrular. Buna karşılık, eski dönemleri içeren “kapsanan” anlatılarda, olayların zaman sıraları ile öyküleme yer alma sıraları arasında hiçbir uyarlılık görülmez.” (Yücel 93:172)

Üst Anlatı veya Kapsayan Anlatı: “Kapsayan” anlatı, “yaşanmakta ve algılanmakta olan bir dizi olaydan oluştuğundan, dolaysız bir biçimde yansıtılır genellikle, sonrakilerse, birtakım olayların sonradan yansıtılmaları nedeniyle, daha çok dolaylı ve karışık bir biçimde belirir. Bu olaylar, anlatıcıya ilk göründükleri biçimde yansıtılmak şöyle dursun, kendilerinden sonra gerçekleşmiş birçok olayın damgasını taşır.” (Yücel 93:172)

“**Üst-anlatının** kapsamına giren olaylardan oluşan bütün, parçalarda tek tek karşımıza çıkan her olay için bir gönderge olarak belirir ve sonunda bütün yapıt “kendi kendisi için tam ve eksiksiz bir gönderge” olarak tanımlanır.” Mustafa Kutlu’nun bütün hikâyelerinin birbirine eklenmesi böyledir. “Lucien’e gelince” cümlesi, “anlatı düzleminde bir kapanışı, dolayısıyla bir çözümü belirtir, ama öykü düzleminde bir çözüm, bir kapanış değildir; anlam düzleminde bir geçmişi ya da geleceği belirtmez, ama öykünün bir “devamı” bulunduğunu söyler.” “Burada anlatıcılar birer öykü kişisine dönüşür ve seksen sekiz parçanın her birinin anlatı süreci hiç “ilerlemeyen, tek bir an olmaktan” çıkarak üst-anlatının zaman ve uzamına katılır, onun bütünleyici bir oluntusu olur.” (Yücel 93:46)

“Belli bir parçada anlatıcı görevini yüklenen bir kişi sık sık başka parçalarda, başka görevlerde, başka düzeylerde de yer aldığı”, “herhangi bir öykü kişisi olabildiği için, bu ayrışık uzamlar toplamının üst-anlatı düzeyinde kesintisiz ve bağdaşık bir evrene dönüştüğünü görürüz.” (Yücel 93:47)

Anlatı Seviyesinin Değişmesi: “Anlatıcı kimi öğeleri çıkararak ya da yeni öğeler katarak her seferinde değiştirebilir bunu (kapsayan anlatıyı), gene de hep aynı öykü söz konusudur, söylem ve koşul olarak kapsayan anlatıyı belirleyen de dağınık anlatı parçalarının yüklendiği bu öyküdür. Dinleyici açısından bakıldığı zaman, öyküde kendisinin de katıldığı tek olay bu olduğuna” göre,

“kapsayan anlatının belirleyici bir nitelik taşıdığı açıktır, ama, karşılıklı bağıntıları / ortaya konulunca, iki anlatı düzeyinin tümüyle tutarlı bir öyküsel bütünü ayırmaz parçalarını oluşturdukları da açıktır; artık birincisi ikincisinin uzantısı olarak belirlediğine göre, aynı serüvenin değişik sözsel belirtileri karşısında olduğumuzu kesinlememiz gerekir.” (Yücel 93:181)

“Dış anlatıyı terminolojik anlamda çerçeve anlatı, yani hikaye içerisinde mevcut olan bütün anlatıları kuşatan bir hikâye olarak da adlandırabiliriz (çerçeve hikâye-çerçeve anlatı). Diğer bir söyleyişle, bir anlatı içerisinde vücut bulan, diğer anlatılara göre daha üstte olan, kapsayıcı boyuttaki anlatıya “dış anlatı”, anlatıcısına da dış anlatıcı adını verebiliriz.” Temel metni, “dış anlatıcının metni olarak kabul ederken, ikinci düzeydeki anlatıyı aktörün (karakterin) anlatısı olarak değerlendirebiliriz.” “Bu sebeple onu ikinci derece anlatı olarak da değerlendiririz.” “Anlatıcının metni ile aktörün metni arasındaki bağıllık, ana cümle ve yan cümle arasındaki ilişki gibi de düşünülebilir.” (Demir 95:36)

Temel ve Eklenti Metin: “Temel metnin ve eklenti metnin eşit durumda olmadıklarını söyleyebiliriz..” “Bu hiyerarşik ilişki içerisinde, en üstte olanı temel anlatı metni olarak, iç anlatıları ise birinciye göre konumları itibarıyla ‘alt anlatılar’ (eklenti metin) olarak kabul edebiliriz. Bu iç içe geçmiş dairevi oluşumun klâsik örneklerini *Binbir Gece Masalları*’nda görebiliriz. Çerçeve anlatı, hükümdar tarafından ölümlü tehdit edilen Şehrazad’ın hayatta kalabilmesi ancak her gece anlatacağı birbirine eklentili hikâyelere bağlıdır.” (Demir 95:37)

“Bu nevi hiyerarşik yapılanışı Geoffrey Chaucer’in *Contebury Öyküleri*’nde, Giovanni Boccaccio’nun *Decameron*’unda da görmekteyiz. Anlatıcının bağlı olduğu anlatı seviyesi, okuyucunun hikâyeyi anlaması ve ona karşı bir tavır takınmasındaki temel unsurlardan birisidir.” (Demir 95:38) (s. 40’taki, 47’deki şekil fotokopi)

“Söyleşim öykünün kendisi değil, onun öykülenmesidir ve bunun sonucu olarak, bu söyleşimi aktarmak, bir öykülemenin öyküsünü anlatmaktır. Bu son gözlem de kendiliğinden üçüncü bir düzeyin varlığını ortaya koyuyor: başka zamanlarda, başka uzamlarda yer alan ve söz konusu öyküleme aracılığıyla yansıyan öykünün yer aldığı düzeyi.” (Yücel 93:34) (s. 35 Çizelge özet, fotokopisi var.)

“İlk düzeyi, yani “doğrudan doğruya anlatıcının anlattığı” olayı öyküsel ya da içöyküsel, ikinci düzeyi, yani “bu öykü içinde ve oluşturucu öğelerinden birinin (bir kişinin ya da başka bir şeyin) anlattığı” olayı da üstöyküsel diye adlandırmak, bir oranda bu bağıntılara da yer vermektir.” Genette, “anlatını değişik düzeyleri arasındaki bağıntıları da yalnızca yanyanalık ve artardalık bağıntıları olarak görür.” Burada “belirleyenden belirlenene, çevreleyenenden çevreneneye doğru giden bir bağıntı söz konusudur.” “Oysa, Greimas’ın belirttiği gibi, “alt-anlatıdan ne anlaşıldığını ve katma bir kesitin alt-anlatı durumuna erişmesi için ne ölçüde özerk olması gerektiğini belirlemek” güç bir iştir.” (Yücel 93:36)

Öyküleme düzeyi diye adlandırdığımız ikinci düzeyde, anlatıcı anlattığı öyküye göre ya içöyküsel, ya dışöyküsel gene, ama birinci düzeye göre ister istemez içöyküsel ve kendisi gibi

içöyküsel sir dinleyiciye seslenir.” “anlatı düzeyinde yer alan içöyküsel anlatıcı, biz okurlara, yani ister istemez dışöyküsel olan dinleyicilere anlatır öyküsünü. Buna karşılık öyküleme düzeyinde yer alan ve iki düzeyde birden içöyküsel olan ikinci bir anlatıcı, içlerinden yalnızca biri, yani ilk anlatıcı dışında, hepsi de anlatıya göre içöyküsel, öyküye göre de dışöyküsel olarak tanımlanan bir dinleyici topluluğuna yöneltir sözlerini.”

“Kısacası, her düzey değişimi, bir anlatıcı değişimini, her anlatıcı değişimi de bir düzey değişimini içermez: anlatıcının konumudur önemli olan, kimliği değil.” “Bir salonda “ateşin önünde bir masa çevresinde” ya da Paris’te”, “öyküler anlatan bu kişilerin herhangi bir olayın öykülenmesinde nöbet değiştirdiklerini söylemek, bu kişilerin sırasıyla anlatıcı ve dinleyici görevlerini paylaştıklarını söylemek demektir.” (Yücel 93:38)

Kırılmalar (Sapmalar): “Düzye değişimlerinin her birine aynı zamanda zamansal ve/ya da uzamsal bir “kopma”nın eşlik ettiği görülür. Hatta anlatıyı öykülemeyi, öykülemeyi öyküden ayıran şeyin öncelikle bu kopma olduğu bile söylenebilir.” (Yücel 93:40) “Öyküleme ya da anlatı aracılığıyla öykünün araya sokulmasını bir süre “sapımı” olarak niteleyebilir”, “bu süre sapımını bir **geri-sapım** olarak adlandırabiliriz.” “**Biçimsel sapım**, geçmişe de gönderebilir, geleceğe de, elöyküsel de olabilir, özöyküsel de, iç de, dış da, ama bütün durumlarda, yalnızca anlatının sunuluşuyla ilgilidir.” (Yücel 93:42) “Sapma” yerine “kırılma” terimini kullananlar da vardır.

“*İnsanlık Güldürüsü*”nü oluşturan “uzunlu, kısası seksen sekiz anlatının her biri, yalnızca birer “parça”sı ya da birer “bölüm”üdür onun. Bununla birlikte, art arda sıralanarak, çizgisel bir biçimde bağlanamazlar birbirlerine, çizelgesel bir biçimde bağlanırlar.” (Yücel 93:25) Balzac’a göre “hiçbir şey tek parça değildir bu dünyada, her şey mozaiktir. Ancak geçmiş zamanın öyküsünü tarih sırasıyla anlatabilirsiniz, bu dizge yürüyen bir şimdiki zamana uygulanamaz.” (Yücel 93:25-26) “Değişik parçalarda ikide birde aynı kişilerin belirmesi, hiçbir zaman aynı durumların yinelenmesi değildir.: her parça yapıtı bütünler, ama onu yinelemez.” (Yücel 93:26)

“İşlevsel sapım da, tıpkı biçimsel sapım gibi, geçmişe de, geleceğe de gönderebilir, iç ya da dış, özöyküsel ya da elöyküsel de olabilir, ama, bütün durumlarda anlatıya yeni bir öykü sokarak içerik düzleminde belirgin bir değişiklik yaratır.” “Bu sapım oluntularının ilk öykü düzleminde olayların akışını değiştirdiklerini, hiç değilse bazı şeylerin daha değişik bir gözle görülmesine yol açtıklarını söylemek, bir bakıma onda kendi uzantılarını bulduklarını söylemektir. Bununla birlikte, ister “ilk anlatıya ulaşmadan” sona eren, yarım sapımlar, isterse onda sonuçlanan, eksiksiz sapımlar sözkonusu olsun, iki düzey her zaman mir tür farklılığıyla karşılaşıp birbiriyle.” (Yücel 93:43)

Anlatıcının Konumu ve Kimlikleri: “Üst anlatıda görülen anlatıcı takdim anlatıcıdır.” “Alt anlatı ‘ben merkezli’ bir anlatıcıya sahiptir.” (Demir 95:47) “Takdim paragrafında üst anlatıcının “münavebeten herakşam bir mahalde, ictima’ ve her gece gûnâgûn ceride-i mebahis-i müfide endachte-i mevki-i beyan ve istima’ olunup...” şeklindeki beyanını aynı zamanda hikâyenin teknik (yüzey yapı itibarıyla) yapısını da kavramamızı sağlar.” (Demir 95:48) “Paragrafın sonunda kullanılan ‘eyledi ki’ bir aktarım ifadesi olarak, açıkça anlatıcının varlığına işaret eder.” “Burada ‘eyledi’ aktarım ifadesiyle,

konuşma ve düşünce aktarımı alt anlatının dünyasındaki figürlerden birine devrelidir. Hikâyenin bitiş ifâdesinin de, yine alt anlatıdan sıyrılarak, kapsamlayan anlatıdan geldiğini görmekteyiz. Çerçeve anlatının anlatıcı, mesajı da kapsayacak şekilde, anlatıyı toparlar.” (Demir 95:49) (s. 51’deki tablo)

“Şayet bir anlatıcı anlattığı hikâyenin katılımcılarından biri ise, **‘benzer anlatıcı’** (homodiegetic); diğer taraftan anlatıcı anlattığı hikâyenin dışında kalan katılımcılarından biri olmadığı bir konumda ise, o takdirde **benzer olmayan anlatıcı** (heterodiegetic) olarak isimlendirilir. Mieke Bal’ın adlandırmasıyla; a) dış anlatıcı, b) karakter sınırlı anlatıcı. Diğer bir benzer ayrımla da; ‘ben anlatıcı(lar) ve üçüncü kişi anlatıcılar’ olarak tesbit etmek mümkündür.” (Demir 95:55) Anlatıcı yazar eserini “ya üçüncü tekil kişi (o-anlatım) ya dahirinci tekil kişi (ben-anlatım) biçiminde yazmıştır.” (Demir 95:56)

Anlatıcı - Karakter İlişkileri: “Anlatıcının kendisinin de hiçbir nesnellik kaygısı gütmeyen, bilinçli olarak bir bilisel özne olmayı yeğlediğini biliyoruz.” “Konusuna ilişkin her şey’i bilmek”le kalmayıp onu aynı zamanda işlediğini, düzenlediğini, yorumladığını, yargıladığını da görürüz.” (Yücel 93:67) “Bütün öyküyü anlatmaz bize, yalnızca anlatılmasını uygun gördüğünü anlatır.” “Köklü bir biçimde “değerlendirici” bir tutumu benimser” ve “anlatıcısının “nesnesine her zaman egemen birbakış”ı olduğunu kesinlemeye yönelir böylece”; “Stendal söyler: ‘Her şey görünür camdan, camın kendisinden başka’”. (Yücel 93:68)

“Anlatıcının anlatmak istediği konuyu **üç farklı konumdan** aktarma imkanı vardır: Tanrısal (auktorial), yansız (neutral) ve kişisel (personal).” Yeniçeriler’deki anlatıcı, “dış anlatıcı ve (üst anlatıcı) ve benzer olmayan anlatıcı olarak tesbit edebiliriz.” Bu “‘lengüistik figür’ün ‘Tanrı bilici’ niteliklere sahip olduğu gayet açıktır.” (Demir 95:56) Bu anlatıcılarda görülen **müdahale**, “okuyucuyu aktif hale getirmek, onu zaman zaman anlatının yalancı dünyasından (illüzyon) çekip alarak düşünmeye çağırarak, ancak istediği zaman onun dikkatini yine o kurmaca dünyasına çevirme gücüne sahip olduğundan emin romancının işidir. A. Midhat Efendi’nin bu yanı, sanırım gerçekten üzerinde durulmaya değer örnek bir özellik.” (Demir 95:57)

“Üçüncü kişi ağzından verilen bir romanda anlatıcının karakterlerin en gizli duygularını, düşüncelerini okuması, Tanrı gibi her zaman her yerde hazır bulunması ve her şeyi bilmesi; olağanüstü bir yetenekle donatılmış olması demektir.” (Demir 95:57) “Hikâye dünyasının dışında bir yere yerleştirilen anlatıcı bu hâkim noktadan bütün olayları, kişilerin bağlantılarını bilmektedir.” (Demir 95:58)

Hâkim anlatıcı, “birçok şeyi bir arada gerçekleştirmektedir. Hikâyenin takdim kısmı olarak kabul edebileceğimiz bu bölümde, karakter etrafındaki birçok bilgiyi anlatıcının hakim tavrı sebebiyle öğreniriz.” (Demir 95:59) “Anlatıcı, metnin istediği bir yerinde anlatının akışını kesip, bir lengüistik figür olarak muhatabı ile -okuyucu- konuşmakta, onun dikkatini istediği yere çekmektedir.” Örtülü bir biçimde karşımıza çıkan bu hâkim anlatıcının, “ek metinde ‘ben’ zamiri ile üçüncü şahıstan birinci şahsa dönüştüğünü, yani benzer anlatıcı konumuna geçtiğini görüyoruz.” (Demir 95:60)

Anlatıcının, metin içerisinde sıfır noktasına çekildiği yerler, en açık örnek olarak diyaloglardır. “Burada anlatıcı aradan çekilir, bağımsız dolaysız konuşma aktarımı (Free Direct Speech) ile aktör ve alıcı hiçbir aktarıcının varlığına ihtiyaç duymaksızın iletişim kurarlar.” (Demir 95:61) Yani, “anlatıcıyı ortadan kaldırmanın değilse de göze batmayacak bir biçimde silikleştirmenin bir çaresi öyküyü elden geldiğince karşılıklı konuşmalarla yürütmektir.” (Demir 95:62) “Bağımsız dolaysız konuşma aktarımı”nda, aktarıcıya ait aktarım ifadeleri (dedi, söyledi vb.) mevcut değildir.” (Demir 95:63) (Bu sayfadaki çizelge fotokopi)

“*Binbaşı Rif’at Bey’in Sergüzeşti* adlı anlatıda her iki düzeyde karşılaştığımız anlatıcıları, temel anlatıcı ve iç anlatıcı(lar) olarak ikiye ayırabiliriz.” “İkinci anlatının benzer anlatıcısı hikâye dünyası içinden gelir. Diğer bir ifadeyle, gören ve anlatan aynı kişi üzerinde çakışır.” (Demir 95:64) (Şekil fotokopi)

“Birinci şahıslı anlatı (benzer anlatıcı) konumunda aktarıcı, tıpkı diğer karakterler gibi, bu kurgu dünyanın varlıklarından biridir. Bu sebeple, karakterin dünyası tamamiyle anlatıcının dünyası ile aynileşir.” (Demir 95:65) “Dolaysız anlatımların ortaya çıktığı yerlerde ise, diğer anlatılarda olduğu gibi, anlatıcı yarı müdahaleci tavidir.” “Gerek kullanılan tırnak işaretleri, gerekse aktarım ifadeleri bunu gösterir.” (Demir 95:67)

“Karakter sınırlı anlatıcının –benzer anlatıcı- temel hususiyeti hikâye dünyasının varlıklarından biri olmasıdır. Ben merkezli bakış açısı sonunda anlatıcı okuyucu ile ferdi bir ilişki içerisine girer. Bunun tabii sonucudur ki, olayları ben anlatıcının / perspektifinden gören okuyucu anlatıcı tarafında olmaya meyillidir.” (Demir 95:67-68) “*Bu Büyük Adam Kimdir?*” adlı hikâyede anlatıcı benzer anlatıcıdır; olay ve nesnelere onun bakış açısından sunulur.”

“Geriye dönüşle çocukluğundaki bir olayı nakleden anlatıcı, gören ve anlatan açısından değişik figürleri kullanır. Gören: çocuk anlatıcı, anlatan: yetişkin anlatıcı. Bu yapılanış içerisinde, çocuk anlatıcı olay ve nesnelere yetişkin anlatıcının perspektifinden sunarak ‘anlatıcının güvenilirliği’ni zedeler.” (Demir 95:68) “*Hiç* başlıklı hikâyede anlatıcının, “hikâye baş kişisi olan ‘20 yaşındaki genç’in dünyasına hakim olmakla sınırlı olduğunu görüyoruz.” “Buradaki vizyonun sınırlı her şeyi bilen anlatıcı tarafından oluşturulduğunu söyleyebiliriz.” (Demir 95:70-71)

Sadece gördüğünü nakletmek “objektif”; “görünenin ötesinde, ön bilgileri ihtiva eden üstünlüklere sahip olmak” ise “sübjektif” bir tavidir. “*Karabibik*’i dış görünüşü itibarıyla tasvir eden anlatıcı burada objektif davranır.” Fakat, “çoğu kere olay kişisinin düşüncelerini kendi aktarım ifadeleri içerisine dahil ederek, dolaylı bir biçimde aktarır. Özellikle bu aktarım için kullanılan form ise, anlatıcının müdahalesinin üst düzeyde olduğu ‘düşünce eylem aktarımı’dır.” (Demir 95:77)

“Anlatıcının yarı müdahil konumunda olduğu örnekleri karşılıklı konuşmalarda görebiliyoruz. Burada dolaylı aktarımı tercih eden anlatıcı, konuşma takdiminin seyrini tayin eder.” (Demir 95:78)

ALGILAMA (GÖRÜŞ) DERECESESİ*

Yavuz Demir, “bakış açısı”nı “roman, hikâye, destan gibi anlatı formlarında olayların görüldüğü / nakledildiği nokta” olarak tanımlar. Psikolojik, ideolojik ve uzamsal / zamansal” olma üzere “üç anlam boyutu içerisinde düşünülen” bakış açısı, “eser içerisinde var edilen oluşumları eşya, değer ve insan olarak da” algılanabilir. (Demir, 02:66) Yazar bunu; bir üçgenin tepesine insanı, solalt köşeye eşyayı, sağ-alt uca da değeri yerleştirerek görselleştirir.

“Kavrayış, duyuş ya da algılama düzeyi olarak adlandırılan bu bahis, eserdeki anlatıcının ya tamamıyla yokluğu ya da en üst düzeyde varlığını açıklaması gibi iki uç arasında uzanır.” “Herhangi bir kurgulu anlatı diyaloglarla sınırlı ise”, “burada en üst düzeyde anlatıcının yokluğundan söz edilebilir.” “Böylece anlatıcı iyice silikleştirilerek romancı ya da hikayeci eserde kendi fonksiyonunu azaltmak istemiştir.” (Demir 95:80; 02:66-67)

“Her ne kadar bir kurgulu metinde anlatıcı örtülü bir şekilde de karşımıza çıksa (da), anlatıcının varlığına işaret eden, onu görmemizi sağlayan, birkaç metin elemanı söz konusudur; bunlar yardımıyla onu tesbit etmek mümkündür. Anlatıcının varlığını, duyuş düzeyine göre, ortaya çıkaran noktaları şu başlıklar altında toplayabiliriz:

- a. Mekan tasviri,
- b. Karakterlerin kimliği,
- c. Zaman özeti,
- d. Karakterin söylemediği veya düşünmediği şeyin aktarımı,
- e. Açıklama.” (Demir 95:81; 02:67-68)

a. **Mekân Tasviri:** “Bir kurgulu anlatıda anlatıcının varlığına işaret eden en küçük işaretlerden sayılır.” “Kurgulu anlatıda, her şey dil ile vardır; dilin varlığı da sizi anlatıcının varlığı ile karşı karşıya getirir.” “Kurgulu anlatılarda bize olan şey anlatılır, yazar aksettirdiği sahneyi ne kadar dramatik yapmaya çalışırsa çalışsın, bir film ya da oyundaki kadar dramatik bir görüntü oluşturamayacaktır.” (Demir 95:81; 02:68) “*Küçük Şeyler*’deki anlatıcı yaptığı tasvirlerde genelde tarafgirdir. Anlatıcı tasvir yaparken mekan ve karakter arasında bir ilgi kurmaya çalışır.” (Demir 95:82)

“**Müdahale**yi azaltan husus anlatıcının bir reflektör (görüntüleyici) seçerek odaklamayı (focalisation) gerçekleştirmesidir. Böylece, eşya, mekan ve ona bakan insan arasında bir uyum tesis edilir. Hikâyenin baş kişinin ruh halinden süzülerek gelen tasvir ifadeleri anlatıcıyı geri plana iter.” “Odaklaştırma seçilen reflektör (görüntüleyici) vasıtasıyla gerçekleştirilir.” (Demir 95:82) “Anlatıcı bu durumda tasviri bağımsız olarak kurmaya çalışır.” (Demir 95:83) “Metinde kullanılan “bu” işaret zamiri anlatıcının metin içindeki konumunu taşıdığı önemli bir ipucudur.” (Demir 95:86)

“*Karabibik*’te evin içerisine giren anlatıcı, görüntüleme işi için hikâye kişisini kullanmak yerine, bize, evin içini fizik ölçülerinden eşyasına kadar, bütün ayrıntılarıyla kendi odaklaması ile

* Bu bölüm, 2002 baskısında yeniden yazılmış.

vermeyi tercih eder. Teker teker bütün oda içindeki eşyalar üzerinde gezdirilen ‘kamera göz’ (camera eye) aynı zamanda Karabibik’in içinde bulunduğu hayat şartlarını da sergilemeyi amaçlar.” (Demir 95:89)

b. Karakterlerin Kimliği: “Anlatıcıyı tesbitteki en önemli metin elemanlarından birisi de karakterin kimliğinin aktarılmasıdır. Burada anlatıcının üstlendiği rol, karaktere yaklaşımında, onu okuyucuya sunuşundaki tarza bağlıdır. Kimlikle alakalı hususiyetler, anlatıcını kişi hakkındaki temel bilgileri olarak değerlendirilir.” (Demir 95:94) “Bu hâli ile objektif hususiyet arz eden metin parçasında karakter anlatıcının müdahalesi söz konusu değildir. Sıralananlar, şüphesiz, anlatıcının karakterle ilgili ‘ilk bilgiler’ini gösterir. Karakterin kimlik itibarıyla tanıtılması da bu amacı taşır.” (Demir 95:96)

“*Yeniçeriler*’de karşılaşılan ‘dış anlatıcı’nın varlığını sezdiğimiz en önemli alanlardan biri de ‘kimlik’ aktarımıdır. Hikâye anlatıcının hâkim olduğu karakter takdimi ile başlar.” (Demir 95:96) “Ve her kademedede de anlatıcının varlığı hissedilir.” “Anlatıcının varlığına işaret eden açıklamalar, hikâye kişinin fizikî aktarımı içerisine de yerleştirilir.” (Demir 95:97) *Yeniçeriler*’de “her ne kadar görülen unsurları dillendiren anlatıcı ise de, ‘kızın nazar-ı dikkati’ ibaresiyle görme işini, hikâye içerisinden bir figüre -Şehâb- terk eden anlatıcı, böylece müdahaledeki ağırlığını azaltmış olur.” (Demir 95:99)

“*Karabibik*’te olay kişileri daha çok hareketleri çerçevesinde çizilir. Özellikle dolaysız bir biçimde kimliğin aktarımından çok onunla ilgili diğer hususların söylenilmesi esastır.” *Karabibik*’teki anlatıcı, “fizikî görüntüsünü, onun yoksulluğuna dikkati çekecek elemanları yoğun biçimde kullanarak aktarır.” (Demir 95:103) “Basit hayat şartları içinde, bir köylü için çok önemli olan ‘bir çift öküzü sahip olmak isteğiyle yanıp tutuşan’ bir insan olarak karşımıza çıkan Karabibik, bazan, yazarın roman figürlerinin akıllarından geçeni, içlerinden geçirdiklerini, onların kendi kendileriyle konuşmaları tarzında yansıtma tekniği diyebileceğimiz ‘iç monolog’ tekniği kullanılarak tanıtılmaya çalışılır. Anlatıcı olay kişisine iyici yaklaşmış bir pozisyondadır.” (Demir 95:104)

“Anlatıcı, ilk kez okuyucuya sunduğu Huri’yi iç ve dış, bütün portresini gösterecek biçimde aktarır. Kısaca Huri adına söylenebilecek ne var ise hepsi bize ‘mukaddime’de söylenilir.” (Demir 95:105) “Anlatıcının hâkimiyeti ile çizilen Huri resmi, bu kez, anlatıcı geri çekilerek, dolaysız konuşma aktarımı formu içerisinde Karabibik tarafından yapılır.” (Demir 95:106)

c. Zaman Özetleri: “Zaman, eserin iç ve dış dinamiğini sağlayan temel unsurlardan biridir.” (Tekin 89:27) Forster’in dediği gibi “her romanda bir saat vardır.” (Tekin 89:24) “Geçmişte, belirli bir zamanda başlayan entrika, hâle doğru gelişme gösterir, genellikle olayların düğüm noktası olarak beliren hâl (şimdiki zaman), entrikanın çözümünü gelecek zamana bırakır.” (Tekin 89:24-25)

aa. Anlatma zamanı : “Bir romanı edebî kılan taraf, vak’anın, şöyle veya böyle bir zamanda cereyan edip etmemesi değil, vak’anın anlatılma süresinin maharetle düzenlenmesi, dolayısıyla esere, zaman plânında derli toplu bir görünüm kazandırılmasıdır. Çünkü bir romanı

edebîlik çizgisine çıkararak, reel zaman değil, yazar tarafından oluşturulan “**itibarî zaman**”dır.” (Tekin 89:26)

“Özet, anlatılarda ritmik oluşumun bir parçası olarak kabul edilir. Bir süreç olarak tanımlanan olayların esas itibarıyla bir anlatı içerisinde ‘özet’ ve ‘sahne’ gibi iki form içerisinde sunulduğu açıktır. Sahne formunda detay içerisinde aksettirilen olay(lar) özet ile ritmi hızlandıran bir biçimde takdim edilir. Zaman özeti ile okuyucunun zihninde fasılada ne olduğu hakkında doyurucu olmak gayesi güdülür.” Böylece “sıkıştırılmış bir anlatım gerçekleştirilir”, “olaylar kısa bir zaman dilimi içerisinde yerleştirilir.” “*Karabibik*’te hikâye zamanının dizilişine baktığımızda bunun Huri’nin evlenmesine kadar olan safha için iki günü kapsadığını görüyoruz.” (Demir 95:107)

d. Bilicilik (Bilebilirlik) (Karakterin Söylemediği ya da Düşünmediği Şeyin Aktarımı): “Karakterin bilinçli ya da bilinçsiz olarak söylediklerini belirten anlatıcı, bilginin bağımsız kaynağı olarak düşünülür. Bu, anlatıcının müdahale açısından en üstte olduğu noktadır. Anlatıcı varlığını hikâye dışına çekmek yerine, iyiden iyiye karakterin içerisine sokulup, onun adına konuşmaya ve düşünmeye başlar. Bunun örneklerini en yoğun biçimde *Yeniçeriler*’de görüyoruz.” (Demir 95:115)

Anlatıcının Konumu: “Özellikle 20. Yüzyıl yazarlarının da üzerinde durduğu en hassa konulardan biri de, aktarım sırasında anlatıcının ortaya çıkan varlığını olabildiğince silikleştirmektir. Bunu aşabilmek için çeşitli yollar takip edilir. Bunlardan birisi de, diyalog kullanımı ya da üçüncü kişi ağzından, fakat bir karakterin bilincinden aktarmak.” (Demir 95:117) “Hikâyede bu aksaklıktan kaçınılmak üzere özellikle karakterler kendi düşünce ve konuşmalarını dolaysız veya dolaylı form içerisinde gerçekleştirirler.” *Küçük Şeyler*’de, “özellikle karakterin düşüncelerini aktarmada zorluk çeken anlatıcı, bunları karakterin bilincinden vermek yerine, anlatıcının hâkim olduğu düşünce eylem anlatı aktarımı formu içinde verdiğinden dolayı, güvenilir olmayan bir portre çizer.” (Demir 95:118)

e. Açıklama: “Açıklama anlatıcının varlığına işaret eden önemli bir unsurdur. Bunu hikâyelerde değişik formlarda görebiliriz. Bunlardan birisi ve daha yaygın biçimde kullanılan yorum(lama)dur. Anlatıcı, olay-kişi arasındaki ilişkiyi sonuçları itibarıyla değerlendirir ve okuyucuya öyle aktarır. Yorumdaki ifâdeler doğrudan anlatıcıya aittir. Bunu en yoğun biçimde, otoriter anlatıcı tarafından nakledilen *Yeniçeriler*’de görüyoruz.” (Demir 95:121) “Yorum cümleleri yorumlayıcı konusunda da bilgi aktardıkları için önemlidir.” (Demir 95:125) “Yorumdaki ifadeler doğrudan anlatıcıya aittir.” (Demir 95:127)

aa. Yorumlama: “Gönderge, nesnenin kendisi değildir hiçbir zaman, bu nesnenin bizde bıraktığı izlenimlerin tasarımıdır, görünüşler ardındaki “gerçeğe” varabilmek için, bu izlenimleri belirli “yasa ve düşünlerin göstergeleri olarak yorumlamaya çalışmak” gerekir.” “İzlenimlerimizin oluşturduğu göstergeler “okunabilir” olduklarına göre, ister istemez indirgenebilir olmaları, aralarındaki bağıntıların sınırlı kalması gerekir.” (Yücel 93:125)

“Nesnel dünyanın kendi kendinde eksiksiz olan nesnelere kişi ancak eksik bir biçimde algılar, ama kendi evreninde fazladan birtakım özelliklerle tamamlar onu, yeni bir bütün durumuna getirir. Bu da Proust’un evreninde tek bir nesne için öznel ve nesnel olmak üzere iki ayrı tümlük söz

konusu olduğunu gösterir.” “Algılanan nesnenin tinsel düzlemde yeniden, ama farklı bir biçimde elde edilen tümlüğü, hem zorunlu bir değişimi, hem de evrensel düzlemde bir azalmayı, bir yoksullaşmayı içeriyor.” “Proust için roman ya ben-öyküsel olur, ya hiç olmaz.” (Yücel 93:112)

“Anlatıcının görüntülerinden çok bağlantıları ortaya çıkarmaya ve başkaları söz konusu olduğu zaman birbiri ardından yeni yeni yorumlara, girişme eğilimi” vardır. “Anlatının varlığını her şeyden önce anlatıcının yorumlama edimine borçlu olması ise, bir yandan bu anlatıcının zaman ve uzam karşısındaki “özerkliği”ni, bir yandan da gücünün sınırlarını ortaya koyar.” “Bu heryerdeliğin anlatıcının değil, anlatının bir özelliği olduğunu hemen belirtmek gerekir. Çünkü, tek ve aynı kişi olduklarını bildiğimize göre, gerçek karşıtlık “kahraman”la “romancı” arasında değil, anlatının yazım zamanıyla yükümlendiği öykünün olum zamanı arasındadır.” “Öyleyse Proust’un heryerdeliği yalnızca yazının, anlatının heryerdeliğidir.” (Yücel 93:113)

Güvenilirlik: “Anlatıcının varlığının açık ya da gizli oluşu yanında bir diğer önemli husus da onun **güvenilirliği** meselesidir.” (Demir 95:127) “**Güvenilir olmayan aktarıcı** okuyucu üzerinde şüphe uyandırır. Güvenilir olmamanın asıl kaynakları olarak şunları söylemek mümkündür: Anlatıcının sınırlı bilgisi, onun ferdi ilişkileri vb.” “Şayet böyle bir anlatıcı üst bilgilerle donatılmış olarak hikâyeyi aktarırsa onun güvenilir olmadığı aşikardır. *Bu Büyük Adam Kimdir?* adlı hikâyede karşılaştığımız alt anlatının küçük anlatıcısı, kişi ve olayları sınırlı bilgisine rağmen üst seviyeden takdim eder. Hükümler, yorumlar böylesi bir anlatıcı için oldukça imkansız gibi görünmektedir.” (Demir 95:128) “Benzer anlatıcının en büyük özelliği olay - insan ve diğer elemanların değerlendirilişinde okuyucu ile ferdi bir ilişki içine giriyor olmasıdır.” (Demir 95:129)

Tasvir: “Romanı, hikâyeyi okurken gördüğümüzü, seyrettiğimizi hissedebiliriz; fakat bu görme, temsil etmekten değil, anlatmaktan kaynaklanır.” (Demir 95:35) Bunu hissettiren anlatım unsurları, ağırlıklı olarak tasvirlerdir. Örneği çok az olmakla birlikte, açıklama ve yorumlarda da böyle hissettirmelere rastlanabilir.

“Stendhal’de ‘betimleme eylemi açıklamayı değil, yalnızca eylemin durumlarını açıklamayı amaçlar.” “Çevrelerin kişileri değil, bir bakıma, “kişilerin çevreleri taşıdıkları” sonucuna varabiliriz.” (Yücel 93:72) “Anlatıcının işlevi bir çevirmenin ister istemez yoruma dayalı işlevine benzer”, “resimsel bir dili yazısal bir dile aktarmak durumundadır.” (Yücel 93:81) “Bir nesneyi betimlemek ya da gönderge olarak seçmek ister istemez onu ilgiye değer bulmak”tır. (Yücel 93:107)

“Levi Strauss’un gözlemine uygun olarak, kişi “çevresi içinde” yer değiştirdiği her seferde, “daha önce yer aldığı ve sonra yer alacağı bütün konumları kendisiyle birlikte taşır. Böylece her insan “kimileri eylemle tanınan, kimileri düşüncede yaşanan birçok dünya”nın kesişme noktası olarak belirlediğinden, nesnelere “tinimizden kendilerine vuran yansıma”yı buluruz yalnızca, çoğu kez de bu yansımayı içkin bir nitelik gibi görürüz. Bu yüzden”, “o’nun ardında hep ben belirir.” (Yücel 93:110)

“Gördüğümüz kişinin bedensel varlığını kendisi hakkında taşıdığımız kavramlarla doldururuz.” “Bunun sonucu olarak, derin kişiliğimizden nerdeyse tümüyle farklı olan bir “toplumsal kişiliğimiz” bulunduğu, bunun da “başkalarının düşüncesinin bir yaratımı” olarak tanımlandığı

kesinlenebilir.” (Kar Çiçeği Açarken Geceleri Dağlarda gibi, AÇ) “Öznenin kendi kendisi için kurduğu, bu nedenle edindiği bilgi parçacıklarından oluştuğundan, yalnız kendisiyle anlam taşıyan” bir “bilisel evren” söz konusu.” “Proust’un yapıtında, dolayısıyla Proust’un kişilerinin özel evrenlerinde de geçerlidir: a) Nesnel gerçek, b) “algılanan” ve “anımsanan” gerçek olmak üzere ikiye ayrılan öznel gerçek, c) yansıtılan gerçek, d) simgesel gerçek.” “Birbiriyle eş değerdedirler, kişiyi çevreleyen dünyanın varlık ve nesnelere algılanmasında çoğu kez eşit bir etkenlik gösterirler.” (Yücel 93:111)

BAKIŞ AÇISI

Bakış açısı, “hikâye ve romanda mevcut olan kişi, vak’a, zaman ve bekâna bakılan “optik açı”dır.” E. M. Forster’e göre bakış açısı, temelde anlatıcı ile anlatılanlar arasındaki ilişkiye dayanmaktadır. Peyami Safa’nın *Yalnızız* romanında, muhtevanın seyrine göre Samim, Selmin, Meral, Besim ve Mefharet’in bakış açılarından yararlanılmıştır. “Aynı zamanda êserin dil ve üslubunu da belirlemektedir.” (Tekin 89:14) *Şimşek* romanında bakış açısı, örnek olarak incelenebilir. (Bkz: Tekin 89:15-16)

Yazar-anlatıcı, hakim bakış açılı eserlerde, sınırsız bakış açısı ise 3. Tekil kişide, (ilahi tip) görülür. (Tekin 89:10) Birinci tekil kişi, otobiyografik romanlarda anlatan ile anlatılan birleşir. Mesafe zedelenir. 2. Çoğul kişi nadiren kullanılır. Yazar, “kendi adına seçtiği “sözcü” aracılığıyla da varlığını hissettirir.” (Tekin 89:15) *Şimşek* romanındaki Ali böyledir.

“Ahmet Mithat natüralist bir roman yazma iddiasını romana verdiği isimle de ilan ediyor: **Müşahadat**, yani gözle görülen şeyler ya da, felsefî anlamında, gözlemler. Gözlemleri kaydetmek için bir gözlemci gerektiğine göre, Ahmet Mithat, kendisinin de dahiyane addettiği bir buluşla, roman yazarına bu gözlemci rolünü veriyor ve onu romanın içine sokuyor. Bölmece yazar da romandaki kişilerden biri oluyor ve roman kişilerinin öyküsünü yazma süreci, roman kurgusunun bir boyutunu oluşturuyor. Kendi yazılma sürecini anlatan romanlara meta-roman diyoruz. *Müşahadat* bu tanıma mükemmel uyuyor.

Yazar bu kadarla kalmayıp, olay örgüsü arasına yazılma sürecini de katarken, okuma sürecini de deniyor. Yani *Müşahadat*, Batı romanına ilişkin terminolojiyi benimseyecek olursak, yalnızca bir meta-roman değil, aynı zamanda okum eylemini de romanın içine yerleştiren eleştirel bir roman. Çünkü romanda bir de bakıyoruz, Ahmet Mithat Efendi, kişilerin dostu olarak onların başından geçenleri yazarken, sık sık onları toplayıp yazdığı kısımları okuyor ve fikirlerini alıyor.

Kişileri onu zaman zaman olayları tam da olduğu gibi yansıtmamakla, bazan da sırlarını yazmakla suçluyorlar; o da bu tepkilere uygun olarak romanı değiştiriyor. *Müşahadat*’ın tümü gözlemleyen, yazan, olaylara karışıp onların akışında önemli bir rol oynayan, sonra oynadığı role göre yeni gelişmeleri kaydeden ve okur tepkisine göre yazdıklarını düzelten bir YAZAR’da odaklaşıyor ve YAZAR merkezli bir noktada yayılıyor.” (Parla 90:60)

SÖZEYLEM AKTARIMLARI

Yüzeysellik ve eşşüremlilik, “her nesnenin her algılanışında kendi kendinden başka bir şeye dönüştüğünü gösterir. Bu dönüşümlerse, görüldüğü kadarıyla, eklenti, eksilti, düzelti diye adlandırabileceğimiz üç sürece göre gerçekleşmektedir:

1. “Eklenti: Algılanan nesnelere, ister istemez kendilerini aşan bir bütünün parçaları oldukları için, bu bütünden gerçekte kendilerinin olmayan kimi görünüşler alırlar, özelliklerine yeni özellikler eklenir.”

2. “Eksilti: Algılanan nesne, zorunlu olarak belli bir anda, belli koşullar içinde öznenin algıladığına indirgendiğinden, gerçekte olduğundan daha “az”dır, hiç değilse farklıdır; ama, bir anlamda, farklılaşma da, azalma da aynı kapıya çıkar.”

3. “Düzeltili: algılandığı koşullara bağlılığı nedeniyle, nesnenin içkin ve yüzeysel niteliklerinin dağılımı bizim için hiçbir zaman kesin olmayacağından, farklı koşullar altında yeni bir algılama, öznenin bu yeni nesne konusundaki görüşünü değiştirebilir.” (Yücel 93:117)

Bağımsız Doğrudan Konuşma: burada anlatıcı aradan çekilir; aktör ile alıcı, hiçbir aracıya gerek duymadan iletişimi kurar. Modern anlatı yazarları; kendilerini gizlemek, varlıklarını hissettirmemek, gölgesi gibi işlev gören anlatıcıyı ortadan kaldırmak ya da iyice silikleştirmek için aradan çekilmek ve anlatımı diyaloglarla yürütmek isterler. Bunun için de Bağımsız Doğrudan Konuşma yöntemini kullanırlar. Bunun en güzel örneği de diyaloglardır. (Demir, 02:53) Bu anlatım yöntemi bağımsızdır. Çünkü “aktarıcıya ait aktarım ifadeleri -dedi, söyledi vb- mevcut değildir.” Dolayısıyla, “tam otoriter tavrın buralarda sıfır düzeyine çekildiğini görüyoruz.” (Demir 02:54)

İç konuşma, “öykülemeyi de, öykünün ayrılmaz bir parçası durumuna getirir ve böylece hem artsüremsel, hem eşşüremsel öykülemeler olarak tanımlanırlar. Anımsanan olayların artsüremsel öykülenişi romanın gerçek olaylarında saptadığımız kopukluğun açtığı boşluğu geniş ölçüde giderir, çünkü, kendileri de süreksiz ve eksik olmakla birlikte, bu anımsanan olaylar, öykünün bütünü aydınlatmaktan da geri durmaz.” Ayrıca, geçmişe dönük olan bu odaklanmış kesitler kişilerin yaşamı konusunda daha eksiksiz bir bilgi sağlamakla kalmaz, onları kendilerini taşıyan zamanla çekişmeleri içinde görmemizi de sağlar.” (Yücel 93:151)

Hitap bir söyleşimin, “bir ikili konuşmanın parçasıdır; “bayım” sözcüğü öykü içinde yer alan gerçek bir dinleyicinin varlığını kesinler. Üstelik, bu dinleyici aynı zamanda bir sözcelem öznesidir, başlıca konuşmacınıninkiler gibi onun sözleri de olayların yönünü değiştirebilecek birtakım edimler getirir. Ne var ki, anlatı yalnızca anlatıcının sözlerinin bir bölümüne yer verdiği, dinleyicinin yanıtlarını tümüyle dışarıda bıraktığı için, çok eksik bir söyleşimdir.” (Yücel 93:160)

Zaman Kullanımları: “Genellikle bir “an” diye nitelediğimiz şey, yalnızca bir an değil, kolay kolay tek bir dakikaya, tek parça bir uzama sığdıramayacağımız bir yüzler, görünüm, nesnelere ve olaylar bütünüdür.” “Ortak bir duyumdan kaynaklandığından, anlatıcının uzama, zamana, olgulara ve duyulara ilişkin algısı, eskiden farkedilmemiş olan, yeniden belirmeleri sırasında duyulmuş, algılanmış, anlaşılabilir olan şeylerle zenginleşir.” “Bunun sonucu olarak, yeniden kurulan geçmiş daha

bir anlaşılır duruma gelir ve her yeniden kurma “her türlü tablonun gerçekliğinin denetimi” ol-
kurulması hemen her zaman kişiyi mutlu kılan bir olgudur.” “Geçmiş bir “an”ın yeniden kurulması,
eşsüremlilik arak da tanımlanır, yaşamın anlamını ortaya çıkarır.” “Ortak bir duyum aracılığıyla
geçmişin bu yeniden içinde eksik bir biçimde algılanan “dışsal”ın yerini **artsüremliliğe** yerleşmiş olan
“içsel”in almasıdır.” (Yücel 93:123)

“Nesnenin yeni görünüşü eski görünüşlerini tümüyle silmez.” “Başka bir deyişle, “dün”ün
izlenimleri, farklı bir bağlamda, “bugün”de yer almaları nedeniyle nitelik değiştirirler.” (Yücel
93:118) “Anlatıcı ise, bu sürekliliğin yaşanmışın sürekliliği değil, geride bırakılmış olan **süredizimsel**
zamanın sürekliliği olduğunu bilir.” (Yücel 93:119)

“Eski bağlamın belirmesiyle bütün bir zaman boyutu (bugün) siliniverir, sonraki bağlamda
da bütün bir uzam boyutu. Öyleyse yerini bir başkasına veren bir bağlamın silinmesi değil, ilk ikisinin
kesişmesinden doğan, her ikisiyle de bağlantılı olmakla birlikte yepyeni bir bağlam söz konusudur.
Öte yandan, bu bağlam ancak anlatıcının “ben”inde gerçekleştiğine göre, söz konusu görünümün yer
aldığı bu zaman ve uzam dışı “başka yer” de bu “ben”in ta kendisidir.” (Yücel 93:122)

“Yüzeysel düzeyde belirli bir an ve bilirlir bir yerde tanımlanan birer rastlaşım olarak algılan
kişiler, nesnelere ve olaylar eksik, bölünmüş, dağılmış, **artsüremlilik** içinde ele alındıkları zaman da
alabildiğine çoğalmış olarak belirir.” “Derin düzey, zaman ve uzam düzenini aştığı, yalnızca
bağıntılara dayandığı için, kişileri, nesnelere ve olayları genel ve sürekli yanlarıyla, bir tür üst birlik
içinde, kendilerini birbirine yaklaştıran nitelikleriyle kavramamızı sağlar.” (Yücel 93:126) “Başka
kullanımlarda olayların yinelenişini belirten “bazı bazı”lar, “sık sık”lar, “başka sefer”ler, “ya da”lar”,
“bir tür zaman “eşitleştirme”siyle bu olayları genelleştirmeye yarar.” (Yücel 93:128)

Sonuç ve Değerlendirme: “Gerek biçimi, gerekse iç elemanları itibariyle daha önceki
klâsik Türk anlatıları ile mukayese edildiğinde farklılıkların gayet belirgin olduğu modern hikâyenin
ilk örnekleri 1870’li yıllardan itibaren Türkçe’de görülmeye başlanır. 1870-1890 arasında ilk dönem
olarak adlandırdığımız devrede, Türk hikayesinin yavaş yavaş formun gerektirdiği hususiyetleri
kazanmağa başladığını görüyoruz.” (Demir 95:131)

Yeniçeriler’de “seçilen anlatıcı otoriter tavrı ile, lengüistik bir figür olmaktan uzaklaşıp;
metin ve okuyucu arasında dolaysız bir iletişimle, sözlü geleneğin aktarıcısı sınırları içinde
kalmaktadır. Bu sebeple, hikâye bütün unsurlarıyla ona bağlıdır; kurgunun dışındaki bir figür hemen
her şey için söz sahibidir.” “Anlatıcının bu portresi, sözlü geleneğin tek aktarıcısı olan anlatıcı -belki
daha çok meddah- ile aynileşir.” “*Küçük Şeyler* ve *Karabibik*’le hem biçim, hem de muhteva açısından
gerçek hikâyenin yakalandığına şahit oluyoruz.” (Demir 95:132)

Anlatı Yerlemleri, s. 189’deki üç sayfalık “Kavram Dizini” fotokopi olacak.

ROMAN SANATI VE ROMAN İNÇELEMELERİ

Bugünkü anlamda roman kavramının ortaçağda oluştuğunu hepimiz biliyoruz. Ancak romanın ortaçağa ulaşmadan evvel hiç var olmadığını söylemek doğru olmaz. Burada romanın alt yapısını oluşturan ve ona hayat veren destan, masal, halk hikayesi gibi türleri göz ardı etmemek gerekir. Çünkü roman destana istinaden edebiyat türlerinin ilki, diğer nitelikleri göz önünde tutulduğunda ise edebiyat türlerinin en yenisidir. Edebiyat bilimcileri tıpkı şiir kavramında olduğu gibi roman kavramında da ittifak edememişlerdir. Farklı farklı roman tanımları ortaya konmuştur.

Roman sanatı ve roman tahlili yöntemi üzerine bu güne dek birçok çalışma ile karşılaşırız: E.M.Forster, “Roman Sanatı”, Hüseyin Gümüş, “Roman Dünyası ve İncelemesi”, Mehmet Tekin, “Roman Sanatı ve Romanın Unsurları”...

Edebiyatta roman sanatı ve roman çözümlemesine önem ve değer verenlerin başvurabilecekleri oldukça kapsamlı kaynaklardan biri de 2003 yılından itibaren edebiyat dünyasındaki yerini alan “Roman Çözümleme Yöntemi” dir.

Halen Ankara Üniv., Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi, Türk Dili ve Edb. Böl., Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Öğrt. Üyesi olarak çalışan Nurullah Çetin’in hazırlamış olduğu bu eser dört bölümden meydana gelmektedir:

- I. Bölüm; Giriş (Anlatı ‘Tahkiye’ Türünün Kısa Tarihi Gelişimi)
- II. Bölüm; Anlatıcı,
- III. Bölüm; İçerik,
- IV. Bölüm; Anlatma Yöntemi ve Öğeleri.

Roman Çözümleme Yöntemi, roman tahlili üzerine yazılmış diğer eserlere göre daha kapsamlı bir şekilde hazırlanmıştır. Roman türü ile ilgili hiçbir ögeyi atlamayan Çetin, I.bölümde romanın tarihi gelişimini iki dönemde incelemiştir:

1. Gerçek Dışılığa Dayalı Tahkiye Dönemi;

Roman kavramı; Orta çağ Avrupa’sında halkın konuştuğu dile istinaden hayat bulmuştur. Bu dönemde halkın diliyle yazılan; yani ‘roman dili’ ile yazılan eserlere roman denmiştir. Çetin, gerçek dışı unsurlara dayalı eserleri iki kısma ayırmaktadır:

Destanlar: Destanlar, romanın temelini oluşturan ve onun hayat bulmasını destekleyen en önemli türdür. Çetin, destanların olağanüstü, gerçeklik taşımayan olayları anlattığını; dilden dile dolaşarak ilk hallerini kaybettiğini ve ilk söyleyeninin unutulmasıyla millileştiklerini belirtmektedir.

Destanla Roman Arası Süreç: Çetin bu bölümde Batı'da ve Türk Edebiyatı'nda görülen şekillere ayrıntılı olarak yer verir.

Batıda:

√ Romanslar; Mitoloji, masal ve halk hikayeleri),

Şövalye Anlatıları; Kahraman savaşçı ve askerlerin hikayeleri

Baccacio Tarzı Hikaye; Hikaye içinde hikaye anlatma

Çoban Hikayesi; Çobanların hayatlarının anlatıldığı hayali ve abartılı hikayeler

Pikaresk Roman; Picaro 'serseri' kelimesine istinaden isimlendirilmiştir. Halkın alt tabakasında yaşayan picaroların hayatını anlatan roman.

Türk Edebiyatı'nda:

Masal

Halk Hikayesi

Meddah Hikayeleri

Mesneviler

Çeviri, Telif, Uyarlama Hikayeler

2. Fiziksel Gerçekliğe Dayalı Tahkiye Dönemi;

Bu dönemin eserleri ise;

a) Klasik Roman:(17. yy-1914) Bu dönemde görülen akımlarla birlikte realist roman, natüralist roman ve romantik romanla karşılaşmaktayız. Klasik roman anlayışında zaman, mekan, kişiler gibi unsurlar önemlidir. Bu romanda amaç, insanlara ileti, bilgi ve bilinç sunmaktır.

b) Modern roman: (1914-1960) Modern roman psikolojik gerçekliklere dayalıdır. Bu roman anlayışının ortaya çıkmasında Freud ve psikanalizmin büyük etkisi vardır. modern romanın klasik romandan farkı içe dönük olmasıdır.

c) Postmodern: (1960-) Sanal gerçekliğe dayalı roman türüdür. Bu roman türünde yazar istediği gibi yazabilecek, sanat kurallarını hiçe sayabilecektir. Bu nedenle postmodern roman sanat karşısı olarak nitelendirilir. Ayrıca bu türde ferdin yararı için her şeyden yararlanabileceği ifade edilir.

Bu bölümde romanın yazılış ve okunuş amacına dair görüşlerini de ifade eden Çetin, romanın eğitim, eğlendirme, estetik haz ve propaganda vasıtası olarak kullanılma işlevlerine de değinmektedir. Çetin, romanın propaganda vasıtası olarak kullanılması taraftarı değildir. Çünkü bu durumda romanın sanatsal olmaktan ziyade kullanmalık olacağını ifade etmektedir.

II. BÖLÜM

Çetin, bu bölümde anlatıcı üzerinde durmuştur. Anlatıcının romanda en önemli unsur olarak görülmesi, romanı takdim edecek ve sunacak birine ihtiyaç duyulmasından dolayıdır. Anlatıcı, romanın bütün unsurlarını dikkate olarak onu bize sunan kişidir.

Nurullah Çetin, anlatıcı tiplerini üç kısma ayırmaktadır:

Gözlemci Anlatıcı: (üçüncü kişi anlatıcı, o anlatıcı) Gözlemci anlatıcı tipini de üçe ayıran Çetin aralarındaki farklılıklara dikkati çekmektedir.

√ Nesnel tutumlu Gözlemci Anlatıcı: Bu tip anlatıcı olayları bir gözlemci gibi ele alırken olaylara yön vermez ve kişilerin iç dünyasına değinmez.

√ Öznel Tutumlu Gözlemci Anlatıcı: Bu tip anlatıcı ise roman kişinin bakış açısına istinaden olayları aktarır; roman kişisi ve anlatıcı iç içedir.

√ Tanrısal konumlu Gözlemci Anlatıcı: bu konumdaki anlatıcı olaylara tamamiyle hakimdir. her şeyi görür ve bilir. kahramanların iç dünyalarına müdahale edebilir.

Özne Anlatıcı: Bu yöntemde yazarın kendisi olayları aktarabildiği gibi roman kahramanlarından birinin ağzından da olayları okuyucuya sunabilmektedir. Bu tip anlatıcı daha çok özyaşamöyküsel romanlarda görülür. Çetin özne anlatıcıyı ikiye ayırır:

√ Özdeş Özne Anlatıcı: Bu durumda aktarılan ve aktarıcı özne arasında özdeşlik kurulur ve olaylar sıcağı sıcağına aktarılır. Genellikle günlük vb. türlerde bu yöntem uygulanır.

√ Ayrışmış Özne Anlatıcı: Genellikle hatırlamalara ve hatıralara dayalı eserlerde kullanılan bu yöntemin anlaşır kılınması için Çetin şu örneği verir: “Diyelim ki elli yaşında bir yazar, otuz sene önce yirmi yaşlarında ya da daha önce başından geçen olayları kaleme alırken iki ayrı kişiliğe sahiptir.”

c) Çoğul Anlatıcı: bu yöntemde roman kahramanlarının her biri kendisini tanıtır. Böylece birçok anlatıcı ortaya çık

II. bölümde anlatıcının yanı sıra aktarma yöntemlerine de değinen Çetin, anlatma ve gösterme yöntemi hakkında da okuyucusunu bilgilendirir. Anlatma yönteminde romancı kendisini belli eder, olaylar geçmişte yaşanıp bittiği için anlatıcıya ihtiyaç duyulduğu sezdirilir. Klasik romanlarda bu yöntem kullanılmaktadır. Gösterme yöntemi ise modern romanlarda kullanılır ve romancı olabildiğince kendini gizler. Bunların dışında bir de ‘özet anlatı’ vardır. Özet anlatı aktarma ve gösterme yöntemi içerisinde kullanılan bir yöntemdir. Roman kişilerinin geçmişine dönüldüğünde uygulanır.

III. BÖLÜM

İçeriğin konu edinildiği bu bölüm altı başlık altında incelenmiştir.

KONU: Romancı fikrini, tezini ya da iletisini sunmak için bir vasıta olarak kullanılmaktadır. dolayısıyla ‘ Romancı ne anlatıyor?’ sorusuna cevap veren konudur. Konu roman yazılmadan önce de var olduğu için romandan bağımsız tutulmalıdır. Çetin romanın konusunu iki şekilde tespit edebileceğimizi belirtir:

- Genel niteliğine göre konuyu adlandırma
- Konunun mahiyetini ortaya koyma

İZLEK (TEMA): Romancının duygu ve düşüncelerini öznel bir yargı ile ifade ettiği başka bir deyişle nesnel bir konunun değişik yazarlar tarafından öznel bir biçimde yorumlanmasıdır. Çetin izleğin belirlenmesinde ana öge(Romanın belirli yerlerinde ana düşünceyi ya da yan iletileri yansıtmak üzere tekrar edilen simgesel değerdeki kelime, ifade, cümle, mısra gibi dil unsurları.) motifinden yararlanılabileceğini belirtmektedir.

TEZ: Romancının önceden belirlenmiş bir davasını romanda ispat etmeye çalışmasıdır. Çetin, romanda tezin iki şekilde sunulduğunu belirtir:

√ Açık Tez; okuyucuya kesin yönler gösterir, net çözümler sunar. Yazarın dünya görüşünü açıkça belli ettiği bir yöntemdir.

√ Kapalı Tez; romancı tarafından ispatlanmaya çalışılan şeylerin düşünce ve yaklaşım biçimi olarak değil de canlı bir yaşantı olarak verilmesidir.

ZAMAN: Romanın içeriğini oluşturan en önemli unsurlardan biridir. Romanda zaman üç şekilde karşımıza çıkmaktadır:

√ Nesnel Zaman; Çetin, bu kavramı; romanın dışında da var olan herkesin paylaştığı ortak zaman olarak ifade etmektedir. nesnel zaman olayın olduğu zamandır. Örneğin I. Dünya Savaşı'nın nesnel zamanı 1914'tür.

√ Vak'a Zamanı; öykü zamanıdır. Çetin bu zamanı romandaki olayların geçtiği zaman dilimi olarak ifade eder. Vak'a zamanında olaylar aynen, bazı kopmalarla, özetlenerek ya da genişletilerek aktarılmaktadır.

√ Anlatma Zamanı; olayın öğrenilip okuyucuya aktarıldığı zamandır. Anlatma zamanına yazarın kendi zamanını da ekleyebileceğini belirten Çetin, anlatma zamanının anında aktarma ve sonradan aktarma olarak iki şekilde yapılabileceğini ifade eder. Kimi romanlarda zaman simgesel anlamlar kazanabilir.

MEKAN: Gerçek dışılığa dayalı olarak ortaya konan eserlerde mekan kavramı önemsenmezken fiziki gerçekliğe bağlı eserlerde kişilikler ile mekanlar arasında doğrudan

ilişkiler dahi kurulabilmektedir. Çetin romandaki mekanların somut ve soyut mekanlar olarak iki başlık altında incelemektedir:

√ Somut Mekanlar:

-Açık,Dış Mekanlar; ülkeler, köyler, ovalar, denizler vb. mekanlar. Kapalı, İç Mekanlar; ev, oda,daire vb. mekanlardır.

- Kapalı, İç Mekanlar; ev, oda, daire vb. mekanlardır.

√ Soyut Mekanlar:

Ütopik Mekanlar; Her şeyin güzel ve iyi olduğu düşünülen, yeryüzünde var olmayan hayali mekanlardır.

Fantastik Mekanlar; Yazarın romanda fantezilerini gerçekleştirme adına oluşturduğu hayali mekanlardır.

Metafizik Mekanlar; dinlerin sunduğu cennet, cehennem gibi dünya dışı mekanlar.

Duygusal Mekanlar; insanların duygularına göre şekillendirilen mekanlardır.

Bu bölümde mekan tasvirleri ve mekanın simgesel değeri üzerinde de duran Çetin, tasvir yöntemlerini;

Nesnel Tasvir: Natüralist ve realistlerin tercih ettiği ve gözlenen varlıkların en ince ayrıntısına kadar tasvir edildiği yöntem.

Öznel Tasvir: İlk bakışta dikkati çeken ve romantikler tarafından tercih edilen tasvir yöntemi olarak iki şekilde ortaya koyar.

Bunların yanı sıra Çetin, yazarın mekanı kendi psikolojisi doğrultusunda da tasvir edebileceğini ifade eder.

KİŞİLER KADROSU: Romanda kişiler kadrosu da olmazsa olmazlardandır. Çetin, bu bölümde oldukça ayrıntılı ve açık bilgiler sunmaktadır. Eserdeki kişiler kadrosunun altı kısımda inceleyen Çetin şu başlıklar altında bilgiler vermektedir:

√ Merkezi Kişi; romanın merkezi kişisi baş kahramandır ve olayların merkezinde o yer alır.yardımcı kişiler onun etrafında yer alırlar.

√ Tip; romanın diğer kahramanlarına göre ayırıcı özellikleri olan ve onları temsil eden kişilerdir. Çetin, tipte iki temel unsurun var olduğunu ifade eder: “1. Gerek hayatta görülen ortak özelliklere sahip insanların gerçekten var olan nesnel özellikleri. 2.romancının o grubu görüş biçimi, bakış açısına göre değerlendirmesi ve o tipi nasıl takdim ettiği.”

Tipleri de kendi arasında yapılarına göre;

Yüceltilmiş tip; (idealize tip) kusursuzdur ve romancının duygu düşüncelerini temsil eder.

İlkörnek; varlıkların en güzel örnekleri, manevi kalıplardır ve uzun zamanlar boyunca milletle tarafından unutulmazlar.

Nihilist tip; idealist olmayan, değerlere kayıtsız kalan, ciddi ve samimi inancı olmayan tip.

Konularına göre;

Sosyal tip; sosyal şartlar nedeniyle ortaya çıkan durumları, olguları vs. temsil eder.

Psikolojik tip; kişilerin doğuştan getirdiği soyut değerlerin sergilendiği kişilerdir ve karakter bakımından benzeri soyut özellikleri taşıyan grupları temsil eder.

Zihinsel tip; zihin faaliyetlerini temsil eden tip. Olarak sınıflama yapmıştır.

Olumsuz ve kötü özellikleri temsil eden kişiler tip olarak kabul edilmemektedir.

Karakter; fert olarak insanı diğerlerinden ayıran unsurdur. Karakter ve tipi ayıran özellikler şöyledir: Tip benzerleri çok olan kişilerin sosyal olarak işlenmesidir ve amaç sosyal olgu, araç insandır. Karakter ise toplumda benzerleri olsa da sosyalleştirmeden ve toplumsallaştırılmadan bireysel olarak irdelenen kişidir. Karakterde kişilik gelişimi görülebilmektedir. (Olay, duygu ve düşünce sonucu kişinin değişmesi.)

Yardımcı kişiler; bu kişilere olayın ya da dekorun tamamlanmasında başvurulmaktadır.

Kurgusal kişi; ise gerçekte var olmayan tasarlanmış kişidir. Tasarlanmış kişi ve hatırlanmış kişi olarak iki şekilde karşımıza çıkar.

Hayali figürler; romancının hayalinde ürettiği kişilerdir.(hortlak, cin vb.)

Eşya figürleri; ise okuyucunun dikkatinin çekilmesi amacıyla kullanılmaktadır. Bu durumda insan dışı varlıklara insani özellikler verilebilmektedir.

Romanda kişiler ya başkası tarafından ya da bizzat kendileri tarafından sunulmaktadır. Burada bahsedilen başkasının romancı yada roman kişilerinden biri olduğunu belirten Çetin, kişilerin sunumundaki bedensel ve ruhsal boyutlara da dikkati çekmektedir. Ruhsal boyutun sunulmuş yöntemleri:

√ İç Çözümleme; roman kahramanının iç dünyasının yazar anlatıcı tarafından açıklanması.

√ İç Konuşma; roman kişilerinin kendi kendilerine konuşmalarıdır.

√ İç Söyleşme; kahramanın karşısında biri varmış gibi konuşması. İç söyleşme kahramanın kendi iç dünyasında gerçekleşir. B

√ Bilinç Akımı; kahramanın iç dünyasının anlatıcı-yazar araya girmeden aktarılmasıdır.

Burada karşılaştırma ve karşıtlık motifi (zıt tipler, iyi-kötü) ile kişi isimlerinin simgesel değerinin de üzerinde durulmaktadır.

IV. BÖLÜM

Bu bölüm ‘Anlatma Yöntemi ve Öğeleri’ni içermektedir. Çetin, bu bölümü çok geniş bir mahiyette ele almaktadır. Burada verilen bilgileri şu başlıklar altında toplamıştır:

Romanın Adı; kurguya istinaden verilmektedir.

Özet; romanda anlatılan öykünün ana hatlarıyla, öz olarak verilmesidir.

Olay Örgüsü; “ Romanın hikayesinde yer alan olayların sıralanış ve düzenleniş sistemidir.” Çetin bu bölümü kendi içerisinde Başlangıç, baştan başlatma, ortadan başlatma ve sondan başlatma olarak dört kısma ayırmaktadır.

Olay Bütünlüğü; (olay kompozisyonu) Çetin burada olay bütünlüğünü sağlayan bazı şekillere yer vermektedir:

Hal değişim Kalıbı: Olayların iyi halden kötü hale, kötü halden iyi hale dönüşmesidir.

Arayış Yolculuğu Kalıbı: arayış yolculuğu kalıbı da kendi içerisinde sınıflandırılmıştır; İsteme, Ayrılış, Mücadele, Buluş ve Dönüş.

Organik Bütünlük: Romanda olayların akışlarının kesilmeden verilmesidir.

Dalga Biçimi: Merkezden çevreye yayılan içi içe girmiş olaylardır.

Mekanik Yapılaşma: Romanda bir olayın bitip başka bir olayın başlamasıdır.

√ Gerilim Unsurları; Çetin romandaki gerilim unsurları olarak çatışma ve düğümleri konu edinmektedir.

Çatışma: Çatışma olgusunun daha çok romana özgü bir özellik olduğunu belirten Çetin, çatışma unsurunu da iç çatışma(kişinin kendi içindeki eğilimler, iyi-kötü gb.) ve sosyal çatışma(birden fazla kişinin zıtlıklara bağlı olarak çatışması) olarak tasnif eder.

Düğüm: Düğümleri romanın entrik unsurları olarak nitelendiren Çetin; bu unsuru ana düğüm (romanın başından sonuna kadar devam eden merak unsuru) ve ara düğüm olarak tasnif eder.

√ Son; romanın sonu üç farklı şekilde verilebilmektedir: Şaşırtıcı son, trajik son ve ucu açık son.

√ Bölümlendirme; Bölümlendirme romanda farklı şekillerde karşımıza çıkmaktadır:

Her bölüm için alt başlık konur

Bölüm başlarına numara konur.

Birinci kısım, ikinci kısım gibi kısımlara ayrılır.

Bölüm başlarına roman kişilerinin bazılarının adını vermek gibi.

Bölümlendirme romanı düzene sokabileceği gibi olaylar arasındaki bağlantıları da artırmaktadır.

√ Olay Unsurunun Kaynağı ve Niteliği: Bu unsuru Çetin şu şekilde çeşitlendirmektedir: “Görülüp yaşanmış gerçek yaşantılar, romancının hayalinde kurguladığı,

icat edilmiş muhayyel ve tasarlanmış olaylar, ilham, belgeler(gazete haberleri,tutanaklar vb), eşya, fikir ve ideoloji, günlükler, gezi notları, hatıralar, rüyalar, fanteziler, mitoloji, destanlar, masallar vs.”,gerçekliğe bağlı kurgu türleri ve gerçek dışılığa bağlı kurgu türleri başlıkları altında çok geniş bir mahiyette hazırlamıştır.

Olay Unsurunun Önemi: Olay unsuru klasik romanlarda önemliyken kimi romanlarda da özellikle modern romanlarda kişiler ve iç dünyaları önemlidir.

Metinler Arası İlişkiler: Bu yöntemde roman ortaya konurken ondan önce var olan eserlerden yararlanılmaktadır. Metinler arası ilişki kurma yöntemlerini Çetin şöyle tasnif eder: Metin Ekleme Yöntemi; başka bir metnin hiç değiştirilmeden romana aktarılmasıdır.

Metin Dönüştürme Yöntemi; aktarılacak metnin değiştirilmesi ya da yorumlanmasıdır. Çetin bu yöntemi de kendi içerisinde şu şekilde sınıflandırır; kurgu ve teknik taklidi, ifade kalıpları taklidi, üslup taklidi, içerik aktarımı ve çağrışımsal göndermeler.

Gerçekliğe Bağlı Kurgu Türleri: Çetin bu türleri; tarihi roman, suç romanı, yaşamöyküsel roman, özyaşam öyküsel roman, macera romanı ve belgesel romanlar olarak tasnif etmektedir.

Gerçek Dışılığa Bağlı Kurgu Türleri: Çetin burada korku romanı, fantastik roman, ütopya romanı ve kurgu bilim romanları hakkında okuyucuya bilgi sunmaktadır.

IV. bölümde dil ve üslup unsurlarından da söz eden Çetin, dil ve üslup unsurlarını ayrı başlıklar altında incelemektedir.

Dil

Dil Unsurları:

Konuşma dili; devrik cümle, samimi hitap ifadeleri, deyimler, atasözleri, ikilemeler, yöresel sözler, terimler ve simgelerdir.

Dil Sapmaları; hem dilbilgisi kurallarına aykırı davranmak hem de kültür dilinden uzaklaşmaktır.

Yazım ve Noktalama Sapmaları

Kelime ve İfade Sapmaları; uydurma kelimeler, argo, küfür ve ayıp sözler, basmakalıp, çeviri öğelerin kullanımı.

Dil Bilgisi Sapmaları; kelimeler arası yer değiştirme, tamlamalarda yanlış uygulamalar, parantez içi cümle ve ifadelere yer verme gibi öğeler kullanılmaktadır.

Çetin, romancının cümle yapısının kimi zaman onun ruh halini yansıttığını ve kırık cümle yapısını kullanmada yazarın amacının sanatsal olabilme çabasının, ya da dile hakim olamadığının göstergesi olduğunu ifade eder.

ÜSLUP

Romancı nasıl yazmış sorusunun cevabıdır. Üslup unsurunda romancının kullanabileceği tüm üslup türlerinden söz eden Çetin üslup türlerini şöyle sıralar:

√ avam üslubu (alt kültür topluluklarının üslubudur. Külhanbeyi, tulumbacı vb.),

√ bilinç akımı üslubu (amaç insan benini merkez alarak ruhsal durum ve olgularda yoğunlaşmaktır.)

√ dramatik üslup (insanın kendi kendisiyle, tabiatla üzücü sonuçlara sebep olacak şekilde çatışma halinde sunulması.)

√ düşünce üslubu (düşüncelerin düz bir biçimde doğrudan doğruya verildiği üslup.),
efsane üslup (olaylar gerçekçi sunulmaz. Olaylar olağanüstü etkenlere göre açılır.),
eleştirel üslup, epik üslup,

havas üslubu (eğitimli, kültürlü, görgülü karşısındakine değer verdiğini gösteren ince,nazik insanların konuşma biçimlerine dayanan üslup.),

hiciv üslubu,

hitabet üslubu,

mecazi üslup,

mizah üslubu,

nesnel tasvir üslubu,

sanatkarane üslup,

tahlilci üslup

yalın üsluptur.

Üslup yöntemleri üzerinde de oldukça ayrıntılı duran Çetin hiçbir özelliği göz ardı etmemiştir.

Roman sanatı ve çözümlemesi ile yakından ilgilenenler için oldukça titiz ve düzenli hazırlanan bu eserde Nurullah Çetin bütün unsurları ayrıntılı incelediği gibi her unsurun özelliğini kanıtlayabilecek örneklere açıklamalar esnasında yer vermiştir. Çalışmasında verdiği örneklerde ilk mensur eserlerin yanı sıra modern romanlardan da örnekler veren Çetin yalnızca Türk yazarlar ve eserleriyle sınırlı kalmamış. Batı edebiyatında örneklemelere de yer vermiştir. Yine bölüm sonlarında hatta alt bölüm sonlarında da yararlandığı kaynakları düzenli olarak belirtmiştir. Çetin bu eserde örnek olması açısından tek bir eserin tahlili yerine bahsettiği her unsura ilişkin örneği o unsuru ele aldığı bölümlerde yer vermiştir.

Roman Çözümleme Yöntemi roman tahlili konusunda çalışma yapacak olanların karşılaştığı her soruna cevap verecek mahiyette hazırlanmıştır. Bu eser Nurullah Çetin'in edebiyat dünyasına kazandırdığı kıymetli kaynaklardan biri olarak yerini alacaktır.

B. Roman Sanatı Ve Roman İncelemesi:

1.İtibari Alem: Masal, destan, hikaye ve roman gibi bir vak'anın anlatıldığı edebi eserlere "anlatma esasına" balı edebi eserler diyoruz. Musikide ses, resimde çizgi birer anlatma vasıtasıdır.

Anlatma esasını bağı edebi metinlerde belirli bir mekan ve süre içerisinde birbirine bağı olaylar anlatılır. Sanatkâr bu olayları anlatmak için, önce vücuda getirmek istediğı edebi eserin dünyasını kurmak zorundadır. İşte bu dünya sanatkarın dış dünyadaki tecrübeleri ile şahsi intibalarından hareketle kurulur. Bunu "itibari alem" denir.

Sanatkar bu dünyayı oluştururken dış dünyadan hareket etmişse bunu da "mimesis" denir. Bu tarz anlatım bizim edebiyatımızda yenileşme döneminden sonra görülür.

Mimesis tarzı anlatmanın esası; "Edebi eserle dış dünya arasında paralellik kurmaktır. "Bu paralellik, şahıs kadrosu, vak'a, zaman ve mekan'da kurulur.

Eğer sanatkâr itibari alemini dış dünyadan hareketle değil de intibalarından hareketle vücuda getirmişse, bu tip anlatıma da "Tecrid" denir. Divan şiiri böyle bir anlatım tarzının ürünüdür. Burada sokaktaki insan yoktur. Oradaki gül bahçesinde bulunan güller evinizin önündeki güllere benzemez. Divan şiirinde dikkatlere sunulan bülbülün yanık sesini siz duymamışsınızdır. Divan şiirindeki sevgilinin kaşı, kirpiğı, dudacı, saçı sizin sevdiklerinize benzemez.

Edebi eserler, yaşanmış olanı değil; gerçek olanı anlatır. Bu sanata has bir gerçekliktir. Gerçek dediğimiz şey değişerek edebi eserin dünyasına girer. Çünkü itibari alemde vak'a her şeyden önce sanatkârın hayal aleminde yaratılır.

Bütün bunlardan sonra itibari alem için; "itibari alem, dış dünyanın bir düşünce sistemi etrafında sanatkâr tarafından yorumlanmasıdır" denilebilir.

İtibari alemde bütün unsurlarıyla (Ş. Kadrosu vak'a, zaman, mekan) anlatılan bütünlüğe de "İtibari Metin" denir.

Sanatkâr itibari metni meydana getirirken; ma'na birliklerinin bozulmamasına dikkat ederek, ana bütünlüğü meydana getiren edebi metni metin halkaları dediğimiz küçük parçalara ayırabilir.

2.VAK'A: Anlatma esasına bağı metinlerde her şeyden önce bir vak'aya ihtiyaç vardır. Buna da vak'a asıl unsurdur. Vak'anın ortaya çıkabilmesi; şahıs kadrosu, zaman, mekan gibi başka unsurları gerekli kılar. Bir vak'anın edebi eserde yürütülebilmesi için bu üç unsurun aynı eserde olmasına bağıdır. Buna göre vak'a; "Herhangi bir alaka ile bir arada bulunan veya birbirleriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezahürüdür.

Vak'a parçacıkları yani olaylar metin halkalarını, o da vak'a bütünlüğünü oluşturur.

3.VAK'A TIPLERİ: Metin halkalarının birbirine bağılanması ve bu şekilde oluşan metinlerde vak'anın arzettiğı özellikler açısından vak'alar üç gruba ayrılır.

1.Tek Zincirli Vak'alar: Burada vak'a tek bir zincir halinde halledilir. Bu tip anlatımlarda tek bir merkezi şahıs vardır.

2.İki veya Daha Çok Zincirli Vak'alar: Bu tür eserlerde vak'a iki veya daha çok vak'a zincirlerinden meydana gelir. Bu vak'a zincirleri bazı noktalarda kesişir. Hatta olay bir yere kadar anlatılır., sonra o bırakılarak değer olaya geçilir.

3.İç İçe Girmiş Vak'alar: Bu tür eserlerde vak'a bir başka vak'anın içine yerleştirilerek sunulur. Böyle durumlarda ilk vak'a ikinciye çerçeve vazifesi görür. Bunlarda vak'a zincirlerinden çok iç içe girmiş vak'alardan bahsetmek daha doğrudur. Masal anlatımları buna en güzel örnektir.

4.BAKIŞ AÇISI VE ANLATICI: Anlatma esasına bağlı edebi eserlerde metin halkası, vak'a zinciri, eserin dili., bakış açısına göre şekillenir.

Parçalar bir araya getirilirken, yani eser tanzim edilirken bütünlüğün bozulmaması bakış açısının başarısına bağlıdır.

İtibari alemin kurulmasında da bakış açısının büyük payı vardır. Sınırı ve mahiyeti belirsiz olan itibari alemler sanatkârın bakış açısıyla belirlenir. Bunu da sanatkârın tespit ettiği zaman belirler.

Dış dünyadan alınan unsurların içerisinde nelerin ve ne kadarının alınacağı sanatkâra ve onun bakış açısını bağlıdır.

Buna göre Bakış Açısı: “Anlatma esasına bağlı edebi metinlerde vak'a zincirinin ve bu zinciri meydana getiren zaman, mekan, ş.kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü idrak edildiği ve kim tarafından kime nakledildiği sorularına verilen cevaptır.”

Bu tanımdan hareketle bir vak'anın nakledilmesi sırasında anlatıcının tıkanacağı üç türlü tasvir vardır.

1.Hakim Bakış Açısı: Yazar ifade etmek istediği düşüncüyü, nakledeceği vak'ayı ilahi karakterli bir acıdan ele alıp anlatıyorsa bu tip bakış açısına “Hakim Bakış Açısı” denir. Bu anlatım biçimi genellikle masal ve destanlar için söz konusudur. Çünkü bu tip anlatımlarda insanlarla ilahlar iç içedir. Eseri meydana getiren unsurların bir çoğu akıl ve muhayile sınırlarını zorlar. Ancak okuyucu bu işin muhakemesini yapmaz.Onları doğruymuş gibi kabul eder.

Bu tip anlatımlarda okuyucu, neyin kim tarafından değil, ne anlatıldığına dikkat eder. Zaman sınırı yoktur. Anlatıcı kahramanın bütün geçmişini ve iç dünyasını bilir.

2.Kahraman Anlatıcı Bakış Açısı: Anlatım esasına dayalı edebi metinlerde vak'a şahıs kadrosu ve mekâna ait özellikler, kahramandan biri tarafından nakledilir.

Bu durumda, anlatıcı söz konusu kahramanın gözlem kabiliyeti, tecrübesi ve bilgi seviyesiyle sınırlıdır. Kısacası Anlatıcı kahramanlardan biriyle aynileşir. Böylece metnin yapısı ve üslubu üzerinde kahraman anlatıcının kültür seviyesi, mizacı, dikkati ve içinde bulunduğu sosyolojik şartlar etkili olur.

Otobiyografik karakterli romanlarda, kahraman bakış açısı hakimdir. Yine bu metinlerde kahraman anlatıcı hem vak'anın yaşandığı devirdeki halini, hem de ferdi geçmişini, anlatma zamanına ait dikkatlerini nakledebilir.

Böylece üç ayrı zamanda özellikler, sosyal şartlarıyla birlikte bir vak'a çerçevesinde ifade edilir.

3.Müşahit Anlatıcıya Ait Bakış Açısı: Bu tip anlatımlarda, anlatıcının malumat açısından kahramanlardan daha az bilgiye sahip olduğu görülür.

Anlatıcı, vak'anın ortaya çıkışında rol alan şahısları bir kamera dikkatiyle izler. Onların geçmişi ve ruh halleri hakkında bilgi vermeden sadece yaptıklarını göz önüne serer. Bu tip anlatımlarda yazar, vak'a zincirinin oluşumuna da katkıda bulunan unsurları belirli bir mesafeden izler, tespit eder ve müşahadelerini nakleder, Yazar bu müşahadelerini kendisine göre değerlendirebileceği gibi, bazı bilgi kaynaklarıyla da zenginleştirebilir.

ROMANIN UNSURLARI

ZAMAN: Anlatma esasına bağlı edebi metinlerde ve bu metinlerin incelenmesinde zaman unsuru çok önemlidir. Her şeyden önce zaman diğer unsurlar gibi itibari olmalıdır. Yani itibari bir alemde meydana gelen hayat tezahürlerini anlatmalıdır. Eser belirli bir sürede vücuda getirilir. Ve yine belirli süre zarfında okuyucu tarafından idrak edilir. Bunlardan 1.s yazma zamanı dersek 2'çisine yaratma (meydana getirme zamanı demeliyiz. Her edebi eser mahiyeti itibariyle bir etkileşim vasıtasıdır. Her iletişimde bir göndericinin birde alıcının olması tabidir. Yazma zamanı gönderici durumundaki sanatkarın eserine vücut vermek üzere harcadığı süreye denir. Bunun itibari zamanla bir ilgisi yoktur. Takvim veya saatle ölçünebilir cinstedir. Okuma zamanı da aynı mahiyettedir. Sadece okuyucudan, okuyucuya değişir. Bu zamanların her ikisi de bir bakıma eserin dışındadır. Vakayla alakası yoktur ve tamamen kronolojik karakterlidir.

Edebi eserdeki zaman şu şekilde değerlendirilmelidir : Anlatılan vaka bir müddet zarfında cereyan eder. Anlatıcı bu vakayı yine bir müddet zarfında öğrenir ve nakleder. Bu sonuncusunu yani nakletmeyi yazma zamanıyla karıştırmamak gereklidir. Çünkü vaka anlatma zamanı itibari oluşlarıyla bildiğimiz zamanlardan farklıdır. Anlatma esasına bağlı edebi eserlerde metindeki fiiller vasıtasıyla ifade edilen zamanın arkasında vaka veya zincirinin meydana getirdiği bir vaka zinciri ve yerine göre onları anlatıcı rolünü yüklenmiş kahraman tarafından idrak edilmiş bir on mevcuttur. 1930'larda cereyan eden bir vakanın anlatıcı tarafından 1945 yılında öğrenildiğini ve 1980'larda da şimdiki zaman kipi kullanılarak anlatıldığını düşünelim. Burada vaka zamanı 1930'dur. Anlatma zamanı ise 1980'dir. Okuma zamanı ise her okuyucunun adı geçen edebi eseri okumak üzere ele aldığı zaman dilimini ifade etmek için kullanılır. Anlatma esasına bağlı eserde zamanı incelemek için;metin halkalarının eserin tamamında sıralanışına dikkat etmek ve onların zaman bakımından arz ettiği hususilikleri belirtmek yani zaman bakımından metnin düzenini çıkarmak gerekir. Bunun içinde önce ayrı ayrı metin halkalarını ele almak ve onlarda ifade edilen vaka parçasının meydana geldiği süreyi, anlatıcının bu vaka parçasına idrak ettiği anı ve seçtiği söyleyiş tarzını belirtmek zarureti vardır. Bunu yaptık dan sonra zaman bakımından metin halkalarının arz ettiği mâna anlaşılabilir. Metin halkaları kronolojik bakımından sıraya dizilirse eseri zaman bakımından gelişimini takip

etmekte kolaylaşır. Zamanda görülen kopmaları, geri dönüşler, ileri fırlamalar ve aynı zaman diliminin değişik şekillerde tekrarı, bakış açısı ve anlatım ile birlikte alındığından daha iyi değerlendirilir. Çünkü bütün bunlar anlatıcı ile vak'a zinciri arasındaki münasebetlerden kaynaklanır.

Okuma zamanı eserin kadrosunun okuyucu tarafından çözülmesi için süredir. Bu süre zarfında okuyucu eserden hareketle ayrı bir itibari alem kurar. Yoruma dayalı bu iç okuyucuya zevk verir. Bu da eserdeki edebiliğin yeniden ortaya çıkması demektir.

ŞAHIS KADROSU: Edebi eserlerde nakledilen veya değişik şekillerde ifade edilen vaka, yürüyebilmek için insan veya insan karakteri verilmiş varlık ya da unsurlara ihtiyaç gösterir. Şahıs, varlık yada unsurları edebi eserin şahıs kadrosu olarak adlandırmak gerekir. Eğer edebi eserde insan dışında varlık ve unsurlar kullanılmışsa onları insan bir takım fonksiyonları yüklemesi gerekir. Bu bakımdan itibari alemin şekillendiren unsurların başında şahıs kadrosu yer alır. Şahıslar edebi eserlerde yüklendikleri fonksiyon bakımından üç grup da toplanır:

1. Vakanın Zuhurunda Rol Alan Şahıslar: Bir edebi eserde bu tip şahısları tespit etmenin en kolay yolu metin halkalarını bulmaktır. Çünkü metin halkaları bir şahsın kendisiyle, başka bir şahısla bir kavram veya unsurla çatışmasından meydana gelir. İşte bu halkalarda rol alan şahıslar aynı zamanda vakanın zuhurunda rol alan şahıslar demektir. Bu şahıs metin içerisinde yüklendikleri fonksiyon bakımından önemlidirler.

2. Boyutunda alan vardır. Gönderen yazar olduğuna göre alana da okuyucu demek zorundayız. İşte yazardan okuyucuya gelen gönderge dediğimiz mesajlar bizzat vak'anın içerisinde gönderildiği gibi zaman ve mekanlarda ifade edilebilir. Yada sanatkâr düşüncelerini seçtiği bir kahraman vasıtasıyla nakledebilir. İşte bu tip kahramanlara ya "şairin sözünü emanet ettiği şahıslar" veya "yansıma kahraman" demek mümkündür. Ancak bu tip anlatımlarda sanatkârın sözünü emanet ettiği kahramanın tecrübesi, bilgisi, sosyal statüsü ve psikolojik yapısıyla sınırlı olduğunu unutmamak gerekir.

3. Dekoratif Unsur Durumundaki Kahramanlar: Anlatma ve göstermenin esas olduğu edebi metinlerde sanatkâr bazen düşüncelerini nakledebilmek için insan kalabalığına ihtiyaç duyabilir. Mesela bir şehrin caddesinde onca kalabalığa rağmen kendi yalnızlığını yaşayan eser kahramanının nakledilmesi başka insanların varlığına ihtiyaç gösterir. Tiyatro ve sinema gibi göstermenin esas olduğu türlerde bu ihtiyaç figüran adını verdiğimiz insan unsurlarıyla giderilir. Roman ve hikayelerde aynı ihtiyaç dekoratif unsur durumundaki şahıslarla giderilir. Bu tip şahısların sadece maddi varlıkları önemli olduğu için onları kişilikleri ile psikolojik durumlarıyla ilgili ayrıntılara girilmez.

1 ve 2'inci şahıslar derinliklerince incelenir.

3'üncü sınıf şahıslar sadece dekoratiftir.

ÖRNEK ROMAN TAHLİLLERİ

HALİT ZİYA (1865-1945)

Edebiyat-ı Cedide yılarındaki hikaye ve roman edebiyatımızın önemli yazarı ve Servet-i Fûnûn nesrinin usta sanatçısı Halit Ziya'dır. Halit Ziya, Edebiyat-ı Cedide, romancılığında, Fikret'in şiirde yaptığı vazifeyi görmüştür. Bu edebiyatın hemen bütün roman ve hikaye yazarlarına ya lisan üslubuyle, ya da roman ve hikaye anlayışıyla örnek olmuştur.

Halit Ziya, yeni Türk romanına Avrupalı değer kazandırmış; kendi çağının ikinci üçüncü sınıf yazarları elinde bayağılaşmaya yüz tutan hikaye ve roman türlerinde güzel ve kıymetli örnekler vermiştir. Servet-i Fûnûn'dan beri hikaye ve roman türünde çalışan yazarların çoğu; Halit Ziya'nın bu sanat koluna kazandırdığı itibardan kuvvet ve cesaret almışlardır.

Sanatı: Halit Ziya Edebiyat-ı Cedide'nin, çok eser veren, kültürlü ve çalışkan bir yazarıdır. Edebiyatımızda bir sanatlı nesir yazarı, bir mensur şiirler şairi, üstat bir hikaye ve roman muharriri ve daha birçok eserlerin müellifi olarak haklı bir şöhret kazanmıştır.

Bir sanatlı nesir yazarı olarak, Halit Ziya'nın süslü, tertipli, külfetli, fakat sağlam ve zarif bir üslubu vardır. Yazar kendi çağındakidil anlayışının süse kıymet veren gafletine ve kendi ruhunun ilk sanat zevkine uyarak, böyle süslü bir üslubu, yer yer romanlarında da kullanmıştı. Fakat Halit Ziya, Servet-i Fûnûn devrinde külfetli lisanla yazdığı eserlerini, Türk dilinin çok sadeleştiği 20.yy. senelerinde, kendi eliyle tekrar işleyerek onları daha sade, daha tabii ve daha yaşayacak bir dile çevirmiştir. Halit Ziya, sadelik yapmak istediğini zoraki olarak değil, ileri bir anlayışla, hatta Türkçe'nin sadeleşmesi ve güzelleşmesi karşısında bir hayranlık duyarak göstermiştir.

Bir mensur şiirler yazarı sıfatıyla Halit Ziya, edebiyatımızda yeni ve Avrupalı bir hareket yapmak istemiştir. Onun, nesirlerle şiir söylemek arzusu, Fransız edebiyatında Baudelaire'in Küçük Mensur Şiirlerini ve daha bazı Fransız şairlerinin nesirle şiir denemeleri ni gördükten sonra başlamıştır. Fakat Halit Ziya'nın mensur şiirleri, birtakım "küçük nesirler" olmaktan ileri gitmiş değildir.

Bir romancı olarak Halit Ziya, kuvvetli bir Fransız romanı kültürüyle çalışmış, buna rağmen romanlarına orijinal bir cehre vermeye, eserlerinin mevzu ve kahramanlarını yaşadığı toplum içinden seçmeye muvaffak olmuştur. Yazarın, kendi roman sanatı hakkındaki bizzat söylediği şu cümleler, bu bakımdan önemlidir:

"Dadıların masallarıyla başladım. Okumaya kudret peyda edince, Türkçe'de elime geçen tüm hikayeleri okudum. "Bir yandan tahsilde ve tettebbüde devam ederken bir yandan tamamıyla yazı alemine dalyordum. Mütalaalarım da bir yükseliş vuku bulmuştu. O zaman Fransa'da Natüralist Mektebi en parlak devresindeydi. Balzac, Stendhal, Flaubert ile başlayarak, Zola, Daudet, Goncourt'lar, başlıca sevdiklerimdi. "Eğer bu sanatta tekâmül gösterebilmişsem, bunu İstanbul'a geldikten sonra Servet-i Fûnûn 'da ve İkdâm'da yapabildim. Servet-i Fûnûn'da Mai ve Siyah'la, İkdâm'da birçok küçük hikayelerle."

Halit Ziya, Mai ve Siyah romanının Türkiye’de yaşanan olayları aksettirdiğini de şu satırlarıyla açıklamaktadır.

“Her şeyden evvel bu hikaye matbuat, edebiyat ve şiir hayatına aitti. Yakından müşahedeler üzerine vücuda gelmiş bir vesika hükmündeydi. Birçok eşhas, Babiâli Caddesi’nde her gün görülen temasîle benzerdi. Sonra asıl romanın kahramanı Ahmet Cemil, şiir mefkûresinin, bir timsali idi.”

Halit Ziya’nın, Aşk-ı Memnu romanı hakkında açıklamalarını da bu romana ait bölümde okumuş bulunuyorsunuz. Böylelikle Halit Ziya, romanlarının tekniğini Fransız romanından almakla beraber, onların vak’a ve tiplerini kendi çevresinden toplamış, kahramanlarını da birkaç şahsiyetten topladığı çizgileri bir şahsiyette birleştirmek suretiyle yaratmıştır. Bunlardan Mai ve Siyah’daki Ahmet Cemil tipi, Babiâli’de son zamanlara kadar yaşayan canlı bir tiptir. Aşk-ı Memnu’nun kahramanları, o çağlarda Halit Ziya bulunduğu çevrelerde ve dağınık insanlarda yaşıyordu. Bu insanlar, gerçi toplumun geniş zümrelerini temsil eden karakterler değildi. Fakat Türkiye’de yeni beliren küçük zümreler arasında matbuat ve salon hayatında görülen karakterlerdi.

Bir küçük hikaye yazarı olarak Halit Ziya, belki romancılığında daha ileri, daha çeşitli ve daha etkili eserler vermiştir. İkdam gazetesinde neşrettiği bu hikayeler için, “Küçük hikayeler”, Mai ve Siyah’dan ziyade tesir etti. Bunların tertibi, inşası, hele lisanı edebiyat aleminde bir yenilik, bir gelişirlik kabilinden sayıldı.” Diyen yazarın, kendi hikayeleri hakkında bizzat verdiği bu haber, tamamıyla doğrudur.

Onun hikaye kitaplarını dolduran, çok sayıda küçük hikayelerin bir kısmı, gerçek hayat sahnelerinden alınmış, hatta “kendi hayatından mülhem” eserler halinde yazılmıştır. Yazar, bu hikayelerin de İstanbul hayatı kadar İzmir hayatını da Türk hikayesine getirmiş, hikayelerin de, hatta Anadolu hayatına da yer vermeye çalışmıştır. En mühim olarak, bu hikayelerin mevzu ve kahramanlarını yalnız salon hayatından değil, halk içinden, küçük memur hayatından, sokaktan ve köyden seçmek gibi, milli ve mahalli hikayecilik adına kuvvetli adımlar atmış, ve bir bakıma Türk hikayeciliğinin temellerini kurmuştur.

Onun, Mahalleye Mevkuf, Dilhoş Dadı, Râife Molla, Altın Nine gibi hikayelerinde İstanbul ve İzmir’deki aile ve mahalle hayatının iyi dikkat edilmiş sahneleri ve şahısları vardır. Keklik İsmail, bir İzmir delikanlısı tipidir. Kar Yağarken’de İstanbul sokaklarının, hele İstanbul’daki sokak çocuklarının canlı ve hazin macerası anlatılır. Ali’nin Arabası, İstanbul’a hizmetçilik yapmaya gelen Anadolu vasıtasıyla nüfus edilen köy ve köylü hayatının yine hazin ve canlı macerasıdır.

Şadan’ın Gevezelikleri isimli bir hikaye serisinde, yazarın 1889 Paris sergisi dolayısıyla yaptığı bir Fransa seyahatinin izleri vardır.

Eserleri: Halit Ziya 60 cilt tutarlarındaki eserleri ve bu eserlerin neşredildikleri yer ve tarihler hakkında etraflı bir liste, Aylık Ansiklopedi’nin 12’ci sayfasında yayımlanmıştır.

Halit Ziya; Sefile, Nemide, Bir Ölünün Defteri ve Şürekâsı adlı ilk romanlarını İzmir’de yazmış, en güzel romanları olan Mai ve Siyah, Aşk-ı Memnu ve Kırık Hayatlar adlı eserlerini Servet-i Fûnûn’da neşretmiştir, Bunlardan Mai ve Siyah, o devirdeki Babîâli çevresinin türlü kırıcı hadiseler arasında ziyan olan bir yazarın romanıdır. Bu roman, müellifinin de belirttiği gibi, ikinci derecedeki Babîâli tipleriyle daha canlı, daha realist bir eserdir. Aşk-ı Memnu’da Boğaziçi yalılarında o yıllarda başlayan alafrağa hayatın masum aile çevrelerinde yaptığı hırpalayıcı değişiklikler anlatılır. Gerek kuvvetli ruh tahlilleri, gerek realist roman tekniği bakımından ustalıkla bir sanat eseri halinde yazılan Kırık Hayatlarda, yine bir aile sarsıntısı etrafında tertiplenmiştir. Muharrir, Kırık Hayatlar’ı diğerlerinden daha sade bir üslupla yazmaya çalışmıştır.

Halit Ziya’nın, Bir Muhtıranın Son yaprakları, Bir İzdivacın Tarih-i Muaşakası, Bu muydu? Gibi büyük hikayeleri de vardır. Fakat bu Servet-i Fûnûn yazarının en çok eser verdiği tür, küçük hikayedir. Halit Ziya, küçük hikayelerini , Bir Yazın Tarihi, Solgun Demet, Bir Şi’r-i Hayal, Sepette Bulunmuş, Bir Hikaye-i Sevda, Aşka Dair, Hepsinden Acı, Onu Beklerken, İhtiyar Dost,Kadın Pençesi, İzmir Hikayeleri isimli kitaplarında toplamıştır.

Halit Ziya’nın nesirle şiir denemeleri, Mensur Şiirler ve Mezardan Sesler isimli kitaplarındadır. Halit Ziya bunlardan başka, Kırk Yıl, Saray ve Ötesi, Bir Acı Hikaye,adlı kitaplarında edebiyat ve saray hatıralarını toplamış, Fransız, İspanyol, Alman, Yunan ve Latin edebiyatı tarihine dair eserler neşretmiştir, Muharririn,Fransızcadan çevrilmiş hikaye kitapları, Sanata Dair musahabe ve tenkitleri, Firuzan, Fare, Kâbus adlı tiyatro denemeleri, fıkra ve latife kitapları, çeşitli ilim ve fen kollarında –kendi umumi kültürünü hazırlamaları bakımından önemli-kalem tecrübeleri vardır. Kırk Yıl adlı beş ciltlik edebi hatıraları, hatırat edebiyatımızın olduğu kadar, edebiyat tarihimizin de kıymetli belgeleri arasındadır.

MAİ VE SİYAH ROMANININ TAHLİLİ

1.Romannın özeti

Bir yandan Mekteb-i Mülkiye (Siyasal Bilgiler)'de okuyan, bir yandan da hayatını kazanmak; annesini ve kız kardeşini geçindirmek durumunda olan Ahmet Cemil, yirmi yaş dolaylarında ümit ve hayat dolu bir gençtir. Babası ölmüş olduğu için yaşama ve yaşatma yükünü tek başına yürütmek zorundadır. Hayatını kazanmak için başvurduğu yollar zor ve ağırdır. Yabancı dil bildiği için sıra kitapçılarında aslında kendisinin hiç sevmediği bir takım basit macera romanları çevirmekte, ayrıca bazı zengin ve şımarık aile çocuklarına özel ders vermektedir. Kıt kanaat geçinmekte buna rağmen mümkün olduğu kadar temiz giyinmekte, onurunu her yönden, çevresine karşı korumaya çalışmaktadır.

Bu sıkıntılı yaşayış içinde Ahmet Cemil'i geleceğe karşı ümitle bağlayan iki sebep vardır. Yakında Mekteb-i Mülkiye'yi bitirecek , daha önemlisi hazırlamakta olduğu güçlü bir edebi eserler paraya ve üne üne kavuşacaktır.

Genç adamın, eserine karşı güveni o kadar çoktur ki, okulu bitirdikten sonra sırf onu tamamlamak için resmi bir görev almayı düşünmez ve bu sıkıntılı yaşayışa daha bir süre göğüs germeye karar verir. Bu arada, arkadaşlarının salık vermesi üzerine "Mir'at-ı Şüun" adlı bir gazeteye roman çevirisi olarak girer. Bu gazete de sevdiği, sevmediği, çeşitli tipler çalışmaktadır.

Tepe Bahçesi, o zamanki İstanbul aydınlarının sık sık gittikleri bir yerdir. Ahmet Cemil'de fırsat buldukça bu bahçeye gitmektedir. En büyük zevki başka yerlerde veya bu bahçe de gazetenin baş yazarı Ali Şekip ve Mülkiye 'den sınıf arkadaşı Hüseyin Nazmi ile edebiyat ve fikir tartışmaları yapmaktır.

Hüseyin Nazmi'nin Lamia adlı güzel bir kız kardeşi vardır. Ahmet Cemil, pek az gördüğü bu geç kıızı sevmekte, kendi kendine, vakit gelince onunla evlenmeyi kurmaktadır. Bir gece Hüseyin Nazmi'ler de eseri okunurken, onu kapı aralığından dinleyen ve sonra alıp okuduğu müsveddelerin bir kenarına "Ne güzel..." diye yazan Lamia, Ahmet Cemil'in rüyalarına renk katmaktadır. Ahmet Cemil, bu rüyasının en güzel, en heyecanlı, en mavi anılarını bir gece Tepe başı Bahçesinde yıldızları seyrederken yaşar.

Ne var ki, olaylar hiç de onun umduğu, hayal ettiği biçimde gelişmez.

"Mir'at-ı Şüün" Gazetesi'nin sahibinin oğlu Vehbi Efendi, Ahmet Cemil'in kız kardeşini istemiş, onunla evlenmiştir. Fakat bu evlenme beklenen mutluluğu vermez. Geçimsiz, nobran, kaba saba bir adam olan Vehbi Efendi, Ahmet Cemil'in kız kardeşi İkbâl'i kısa zamanda bedbaht etmiştir. Durumun farkına varan genç adam, konuyu eniştesiyle görüşmek isteyince Vehbi Efendi işi büsbütün azıtır; babası ölmüş artık gazete kamamem kendisine kalmış olduğu için, Ahmet Cemil'i gazete'den de kovar.

Bütün bunları hazma çalışan Ahmet Cemil, bir gece Vehbi Efendi'nin İkbâl'i döve döve çocuğunu bile düşürttüğünü öğrenince çılgına döner. Kardeşini çekip adamdan alır; fakat İkbâl çektiği maddi ve manevi acıların etkisiyle ölür.

Ahmet Cemil, bu elemelerin etkisinden kurtulamadan yeni bir haberle sarsılır. Varlıklı ve hatırlı okul arkadaşı Hüseyin Nazmi, dışişlerine geçmiş, Avrupa'ya gitmeye hazırlanmaktadır. Onu tebriğe gittiği zaman Hüseyin Nazmi, kız kardeşi Lamia'nın bir subayla nişanlandığını söylemiştir. Bu haber genç adamı temelinden yıkar.

Bir süre önce Tepebaşı'nda, geleceğin mutlu hayalleri ile maviler içinde yüzen Ahmet Cemil; kardeşinin ölümü, Lamia'nın evlenişi gibi iki korkunç gerçeğin ağırlığı altında kendisini bir anda umutsuzluğun simsiyah karanlıkları içinde bulur.

Bir ara eserinin geleceğine yapışıp ayaktadurabilmeyi düşünür; fakat yıkılan iki temel dayanağından sonra bu eserden de kendisine fayda gelmeyeceğine inanmıştır. Bu yüzden, yıllar yılı onca bel bağladığı onca, hayal kurduğu, kitabının müsveddelerini kaptığı gibi ocağa atıp yakar.

Ahmet Cemil'in hayatının umut ve hayalden ibaret olan mavi dönemi artık bütünü ile kapanmıştır. Gerçekten ibaret olan siyah döneminin başlangıcı olan karanlık bir gece de, annesiyle birlikte bir vapura binerek İstanbul'dan uzaklaşır.

Gemi Ahmet Cemil'i, imparatorluğun çok uzak bir köşesinde aldığı, kaymakamlık görevine götürmektedir.

1.VAK'A: Mai ve siyah ta tek bir vak'a zinciri vardır. 1. Tip vak'alara örnektir. Raci'nin çektiği çileden yaşadığı problemler, bir zincir zincir teşkil ediyor gibi görünse de yine A. Cemil içindedir.

2.KONU: Eserin konusu imkânla, imkansızlığın çatışmasıdır. H. Nazmi'nin elindeki imkanlarla A. Cemil'in elindeki imkânsızlıklar karşılaştırılır.

A. Cemil'le H. Nazmi eserin başında beraber yürütülür. H. Nazmi'nin zengin bir ailesi vardır. Ona her şeyi verebilmiştir. H.Cemil aynı şartlara sahip değildir. Ayrıca A.Cemil'e karşı ağır suçlamalar vardır.

Bu dönemde dergilerde çalışan insanlar itibarlı sayılırdı. Gazetelerde ise sıradan insanlar çalışırlardı.

H. Nazmi ----- Gencine-i Edep (Dergi)

A. Cemil ----- Murkat-ı Şuun (Gazete)

A.Cemil H .Ziya'nın düşüncelerini temsil eden idealize edilmiş bir tiptir, H.Ziya İst. Gidince yeni bir edebi çevre içerisine girer. Ancak bu çevre taşradan gelen bir insanı hemen kabul etmez. Sanatkâr kendi ferdi tecrübesini A. Cemil'le ilişkilendirmiştir.

A.Cemil imkansızlıklar içindedir. S.Fûnun insanı güçlüklerden ve toplumsal sorunlardan kaçmıştır. Yeni Zellanda'ya gitmeyi düşünmüşlerdir. A.Cemil'de kaçır. Çünkü o da S.Fûnûn aydınını temsil etmektedir. A.Cemil annesini de alarak kaçır ve Yemen 'e gider.

3. METİN HALKASI:

1.A. Cemil'in Tepetaşı'ndaki Haliç'e bakarak geceyi seyrederken yazacağı kitabı ve Lamia ile hayaller kurması,

2.A. Cemil'in babasının ölümünden sonra evin sorumluluğunu üstlenmesi

3.Evi geçindirebilmek için roman çevirileri ve hoçalığa başlaması

4.Ali Şekip Bey'in bulmuş olduğu bir kitabı A. Cemil'e vermesi ve onun bu sayede Nurat-ı Şuun gazetesine girmesi

5.Arkadaşı H. Nazmi ile yollarının ayrılması

6.A. Cemil'in Raci'nin ailesine yardım etmesi,

7.A. Şevki'nin İkbâl'in evliliği konusunda A. Cemil'le görüşmesi,

8.Bu görüşmenin İkbâl'le Vehbi'nin görüşmesine vesile olması,

9.Evlilikteki mutsuzluğun A. Cemil'le ilişkilendirilmesi,

10. A. Cemil'in şiir kitabını arkadaşlarına okuması,

11. A.Cemil'e in evine karşılık matbaaya ortak olması,

12. Raci'nin yazısı üzerine A. Cemil'in baş yazarlıktan alınması,

13. A. Cemil'in matbaayla ilişkilerinin kesilmesi,

14. İlişkilerinin bozulması İkbâl'le Vehbi'nin arasının açılmasına sebep olması,

15. Bir kavga sonucu İkbâl'in çocuğunu düşürmesi,

16. İkbâl'in kurtulması için kalan son maddi varlığını da elden çıkarması,

17. İkbâl'in ölümü,

18. A. Cemil'in Vehbi'den intikam almayı düşünmesi,

19. H. Nazmi'nin A. Cemil'i köşeye çağırıp iki haber vermesi,

20. A. Cemil'in Lamia ile ilgili düşüncelerini açmaması,

21. Köşkten ayrılan A.Cemil'in İkbâl'in mezarını ziyaret etmesi,

22. Mezar dönüşü karşılaştığı Vehbi'yi dövmesi,

23. Hayatını bağladığı eserini yakması,

24. İstanbul'dan uzaklaşmak istemesi,

25. H. Nazmi ile karşılaşması ile ve onu tebrik etmesi,

26. Vapurda mavi bir gece kurduğu hayallerin,siyah bir gecede yok olması,

İTİBARİ ALEM: Mimesisten hareketle kurulmuştur. Gündelik hayatta görülen tipler vardır. Olağanüstü olaylar yoktur. Herkesin başına gelebilecek şeyler anlatılmaktadır.

Bu dış dünyadan hareketle yansıtılan bir itibari alemdir.

Burada A. Cemil'in hayalleri ile karşılaşıyoruz. Kitabını bitirip şöhret ve para sahip olmak ister. Lamia ile evlenmeyi arzular,

Mai ve siyah ta A. Cemil ile "Eskilik-Yenilik" mücadelelerini görürüz. Roman bir neslin trajedisini anlatırken aynı anda 19.yy. sonu İstanbul'u hakkında bilgiler verir. Bunlar H. Nazmi ile Raci arasındaki konuşmalarda verilir.

A.C. İkbâl'in evliliği konusunda da kendi hayalleri için, -matbaaya kavuşmak için – kardeşlerinin hayatını mahvettiğini düşünür.

Bakış Açısı ve Anlatıcı: Eser "Muşahit anlatıcıya ait bakış açısıyla kaleme alınmıştır. Ancak yazar, A. Cemil ile Raci'ye karşı olan davranışlarını koruyamamıştır. Onlara belirli bir mesafeden bakamamıştır.

Raci ile "yeni-eski" konusundaki düşmanlığını ortaya çıkarırken, A. Cemil idealize edilerek verilmiştir. Yazar burada kendisinde A. Cemil'in dışına çıkmamıştır.

A.Cemil İkbâl'in mezarına gittiğinde içini bir kurt kemirmeye başlar. "Acaba Vehbi'nin matbaası olmasaydı kız kardeşini Vehbi ile evlendirir miydim?" Matbaa konusunda hayallerini gerçekleştirebilmek için kız kardeşinin hayatını mahvettiğini düşünür.

Her edebi eser, her okunduğunda yeni şeyler düşündürür. Bu eser, olgunluk devrinin ilk eseridir.

MAİ VE SİYAH ROMANINDA ŞAHİS KADROSU

1. Vak'a Zuhurunda Rol Alan Şahıslar:

A.Cemil

Hüseyin Nazmi

Lamia

İkbâl

Vehbi Bey

Raci

Ahmet Şevki

Ali Şekip

Annesi Sabiha Hanım

2. Dekdratif Unsur Durumundaki Şahıslar:

H. Baha Bey

Tevfik Efendi

Seher

Tepe başında bulunanlar
Lamia'la evlenecek çocuk
Ders verdiği çocuk
Gemidekiler
Parktakiler
Matbaa çalışanları
Köşktekiler

3. Sözü nü Emanet Ettiği Kişi:

A.Cemil: Roman topluma tutulan bir aynadır. Bizden önceki yazılmış eserler o dönemi tanıtır. O dönemle günümüzü kıyaslarız.

Mavi ve siyah 1897 yılında yazılmıştır. Eser dış dünyadan alınarak Mimesis'e göre anlatılır. Sanatın gerçeği ile hayatın gerçeği farklıdır. Buna rağmen eserde o döneme ait izler bulmak mümkündür. O dönemde haliç pırıl pırıl bir eğlence mekanı iken, şimdi bundan eser kalmamıştır.

Yazarın mavi ve siyah ta kurduğu alem; Lamia, İkbâl, A.Cemil vardır. Konu bu dış dünyadan hareketle seçilmiştir. Mavi ve Siyah 1897'nin gerçeğini yansıtır. Bu bir nevi 100 yıl öncesine gitmektedir. Bu yüzyıl önce topluma tutulmuş bir aynadır.

A.Cemil romanda yazarın sözü nü emanet ettiği kişidir. Hayâl ettiği A.Cemil'de düşünür. A.Cemil'de düşünür. A.Cemil romantiktir ve cansız bir kahramandır. İdealle edilmiştir. A.Cemil psikolojisi, bilgi birikimi sizin dışınızda bir duvardır. Akıllı yazarlar sözü nü kimseye emanet etmezler. Göndergeleri doğrudan vak'aya gönderirler. Sözü nü emanet eden kişi kahramanın dışına çıkamaz. A.Cemil günümüze önemli göndergeler yapar. Başına gelen hadiselerle devrin aydınını temsil eder. A.Cemil'in karşısında bir yaşamak istediği dünya var, birde hayatın önüne çıkardığı dünya. İçerisinde bulunduğu muhit kafasındaki düşüncelerini gerçekleştirme fırsatı vermemektedir.

Esrin önemli unsurlarından biri de, okuyucunun kafasında bir şekil belirecek kadar A.Cemil anlatılamamıştır. Bunun iki sebebi vardır:

1. Bunu okuyucuya bırakmıştır.
2. Sanatkârın uslûbu A.Cemil'i anlatmaya yetmemiştir. Bu bir kusurdur.

A.Cemil tip olarak uzun boylu ve sarıdır. Bu anlamda A.Cemil tip ve karakter olarak sokaktaki insana benzemez ve devrini yansıtmaz.

A.Cemil'i , devrinden hareketle ele alırsak, yaşadığı olaylar normaldir. Sanatçı bir kişiliğe sahiptir. Bir sanatçı çevresi içinde bulunmaktadır.

Devrin aydını, toplumun sızısını, ağrıyan yerini tespit eden, gösteren kişidir.

Topluma sırtını dönmez, Topluma dönüşte mesafe ve tavır önemlidir.

Toplumda cereyan eden felaketlere rağmen toplumlar ilgilenmezler. Bu dönemin aydınları Y.Zellanda'ya gitmek isterler. Devre ve devlete küserler. Gelişen olaylar onları ilgilendirmez. Bütün olayları kendi merkezlerinden şekillendirirler. Devrin sanatkârı böyledir.

A.Cemil dış dünyadan içeriye taşınmıştır. Dış dünya ile ilişkilendirilmelidir. A.Cemil'in ahlak ve kin anlayışı nasıldır? Bizim ki nasıldır? Bu soruların cevapları A.Cemil'i verir. Raci bize neyi düşündürür? Günümüzün Raci'lerini düşünün.

Şahıs Kadrosu Anlatımı/Tanıtımı:

İntibahtaki Ali Bey, araba sevdasındaki Bihraz ve sevgüzeşti Celal Bey zengin aile çocuklarıdır. Belli bir iş ve meslekleri yoktur. Bunların ilk ikisi mirasyedi, üçüncüsü ise Celal paşazadedir. Hiçbir sorumluluk taşımazlardır. Ahmet Cemil ise orta tabadan bir ailenin oğludur., yoksuldur. Belli bir mesleği vardır, çalışmak zorundadır.

Ahmet Cemil'in aynı zamanda şair oluşu H.Ziya'ya yüksek ve rahat bir uslupla düşüncelerini söyleme kolaylığı sağlamıştır.

Kahramanın romantik olmasıyla romanda realist ve başarılı tasvirler yapılmıştır. Ruh tahlillerinde başarılıdır.

A.CEMİL: Ahmet Cemil merkezi şahıs ve devrini temsil ettiği için bir tiptir. Anlatma esasına bağlı edebi metinlerde herhangi bir anlayışı temsil eden şahıslara tip diyoruz. S.Fûnun romanı tip yaratma konusunda yeni bir anlayış getirmiştir. S.Fûnun'un döneminde A.Cemil yeni şiir anlayışının peşinde koşar. A.Cemil'in anlayışıyla S.Fûnun'un döneminin şiir anlayışı ayrıdır.

A.Cemil, Mai ve Siyahta yeni anlayışı temsil eder. Yenilikler mai renkle tasvir edilir. Mai hayallerden kurtulup kötü kaderi olan siyah vardır. Gerçek—siyahtır. Hayalleri---mai renktir. Hüseyin Nazmi ile tartıştıkları bölümlerde şiirle ilgili konularda tartıştıklarını görürüz. Eserde devrin şiir anlayışını temsil eden anlayışını görürüz. Sanatkârlar kahramanları idealize ettiği zaman o kahramanda romantik unsurlar çıkar. A.Cemil'de de romantik unsurları görürüz. Gerçeklerden kaçışı vardır. A.Cemil'de de bunu S.Fûnun yazılarında da görürüz. Vehbi'nin eve gelmesiyle kaçış vardır. S.Fûnun yazıları hayatın gerçekleriyle mücadele etmek yerine kaçarlar. A.Cemil'in iki düşüncesi vardır. Eserini bitirmek ve Lamia'ya sahip olabilmek hayalleridir. İkbâl'in kötü evliliği ölümü eniştesiyle olan ortaklığın kötü gitmesi , bunlar siyan renklerdir. Hayalleri ise mai renklerdir. Hayatın gerçekleriyle karşı karşıya gelince mücadeleden kaçar. A. Devrin belirli bir tipini temsil etmektedir.

Ahmet Cemil, uzun sarı saçlı, uzun boylu, romantik, kültürlü bir gençtir. Türk erkeğine pek benzemez. Dışarıda az görülen bir tiptir. A.Cemil canlı bir tip ama diğer tipler daha canlıdır. Nedeni ise yazar sözünü emanet ettiği tipi daha fazla idealize eder. Tartışılan bir tiptir. A.Cemil çok duygusaldır. Düşüncelerini fazla dışarı vurmaz. Sorumluluk alır ama bunların altından kalkacak gücü yoktur, (kardeşi ölür, annesinin küpesini, yüzüğünü satar) hayêlpresttir.Hayâller

üzerinde gelecek kurar, ahlaklı bir insandır. Beyoğlundaki eğlenceleri sevmez, Biraz saftır. İnsanlara çok güvenir. (Vehbi'e alt seneti imzalar)S.Fûnun tipidir. Rakım Efendiye çok benzer. Nedeni H.Ziya'nın, A.Mithat'ı çak okumasıdır. Kendine has dünya ve ahlak anlayışı vardır. Devrin değer yargılarını yansıtır. S.Fûnu yansıtan bir tiptir. O dönemin aydınları marazidir. Değr yargıları ithaldir. Raci'ye tavrı insani boyutta doğrudur. Vehbi'ye tepkisi tartışılır. Yazar Vehbi'yi öldürmez. Yansıma kahraman katil olur. A.Cemil gerçek bir tiptir. Yazar onu kusursuz bir iyiliğe sahip göstermiş. A.Cemil'in namusluluğu babasından gelmektedir.

Maddi yönden yıkıma uğrama sebebi Raci ve Vehbi'dir. Manevi yönden ise Vehbi ile Lamia'nın evlenmesidir. A.Cemil tam olarak anlatılmamıştır. Bunun iki sebebi vardır. Okuyucuya bırakılması ve yazarın üslubunun anlatmaya yetmemiş olması. A.Cemil'in bir hâyal ettiği dünya yaşamak istediği dünya birde hayatın önüne çıkardığı dünya vardır. İçinde bulunduğu muhit kafasındakileri yapmasına izin vermez.

Hüseyin Nazmi: Ahmet Cemil'in mektep ve sanat arkadaşıdır. Maddi durumu yerindedir ve isteklerine kavuşmuştur.

Vehbi Bey: Miratı Şuun gazetesinin sahibinin oğlu Romanın ikinci kötü tipi İkbâl'le evlenir, onun ölümüne sebep olur.

Raci: romanın kötü tipi kıskanç, ayyaş, dedikoducu bir insan, eski edep taraftarıdır. Bazıları bunun Muallim Naci olduğunu söylerler. Romanın Raci'ye düşmanlığı açıkça bellidir. Onun sanat anlayışına ve yaşayış tarzına karşıdır. Ailesini ihmal eden merhametsiz ve ahlaksız bir insandır. Bizim ed. İlk edebiyat akımı tipi A.Cemil'dir. A.Cemil devrini temsil ettiği için bir edebiyat aydını tipidir. Her hareketiyle bize S.Fûnun devriyle bugün hakkında bir köprü kurup geldiğimiz noktaya bakmalıyız. Bunu yaparken de devriyle karıştırmamalıyız. A.Cemil hâyal kurar. 20 yy asrının insanını da hâyal kurar ama ayağı yere basan hâyaller kurar. 20 asrın insanı A.Cemil kadar romantik değildir. Günümüz insanı maddi sıkıntılar ve diğer sebeplerden dolayı daha gerçekçidir. Raci A.Cemil'e kötü davranır. Fakat A.Cemil ona iyi davranmış Raci onun bütün hâyallerini yıkmıştır. Dünün aydını ile bugünün aydını arasındaki fark , o dönemde insan daha çok farklıdır. Günümüz insanı Raci'ye tavrını daha farklı gösterir. Dünyanın yaşamış olduğu sıkıntılar insanların duyguları üzerinde etkili olmuştur. Asrımızın insanı çabuk kırılabilir, sinirli insanlar olarak ortaya çıkmıştır. A.Cemil bir geneli anlatır. Bizde o dönemin geneline bakmalıyız. A.Cemil ile günümüz insanı arasındaki duygu yoğunluğunun geçirmiş olduğu süreyi pozitif ve negatif yönleriyle o toplumu tanımış oluruz. Edebi eserin faydası da budur.

Hüseyin Nazmi: Düşünce bakımından A.Cemil'e benzer. Onun mai hâyaller kurmasına gerek yoktur. O zaten mai hâyaller içerisinde doğmuştur. Mai veSiyah da imkansızlığın karşısına Hüseyin Nazmi imkan olarak çıkmıştır. A.Cemil düşüncelerini ortaya koymak için M.Suun gazetesine

girer. Evini ipotek ettirerek mücadele eder. Tam mücadele ederken mücadeleyi bırakır. Lamia'nın evleneceğini duyduğu zaman bütün hâyalleri yıkılır ve romanı yakar. Günümüz insanı inatçı ve mücadelecidir. Bunu A.Cemil'de göremiyoruz. Raci'ye ve Vehbi'ye karşı kinleri yumuşamış ve merhamet beslemiştir. Hüseyin Nazmi imkanı temsil etsin diye bir tip olarak ortaya çıkmıştır. A.Cemil Süleymaniye'de oturmaktadır. Hüseyin Nazmi köşkü bize imkanı çağırıştırır. Yarıya aynı yolda başlar. Birisi imkan içindedir, diğeri imkansızlık içindedir. Sanat anlayışlarında birliktelik vardır. Birisi mai dünyanın içerisinde emeksiz yürür. Gencina-i edebir dergidir ve yüksek seviyedeki insanlar burada çalışır. Mıratı Suun ise gazetedir. Dergide çalışmak d dönem için çok önemlidir. Halit Ziya ile A.Cemil'in yaşam şartları arasında benzerlik vardır. İkisinde de imkansızlıklar vardır. Halit Ziya köşk de yaşamıştır. A.Cemil'in mai hâyalleriyle Halit Ziya'nın hâyalleri arasında benzerlik vardır. Ne kadar kabiliyetli olursa olsun maddi bir çevreniz yoksa istediklerinize kavuşmanız zor olur. Tanzimattaki zenginler züppedir. A.Cemil'de bu züppelik yoktur. O tipler mirasyedi tipleridir. A.Cemil'e babasından kalan miras yoktu. Parasızlık ortak temdir. Hüseyin Nazmi okuyan bir tiptir. Raci A.Cemil'in bütün hayallerini yıkmıştır. Eserin yakılmasını sağlayan Raci'dir. Eseri yakılınca Lamia ile ilgili hayalleri de yıkılmıştır. O dönemin insanlarında romantik unsurlar vardır. O dönemin insanı marazidir. S.Fûnun tanzimat olduğu için vardır. Tanzimat ise eski edebiyat olduğu için vardır. Lamia ve Hüseyin Nazmi karakterdir, tip değildir. Lamia imkanı temsil eder. Hüseyin Nazmi kardeşidir. Aynı köşk de iki insandır. Aynı maddi varlık içinde biri tartışıyor biri düşünüyor. Diğeri Lamia evde oturuyor. İkbalin de tartışmaSI yoktur. Devrin kadını düşünmez. İster köşkte olsun, ister fakir semtte olsun düşünemez. Lamia A.Cemil'in şiir kitabını beğendiğini yazar. 19yy. kadını böyledir. Edebi eser bu dünyadan alınarak ortaya çıkar. Bu dünya da kadın konuşsaydı edebi eser de yansıyacak, kam edebi eserde konuşacaktı. Eserlerde konuşmuyorlar. Çünkü devirlerinde de konuşmazlar. Bu günün kadını dünkü kadınla mukayese edip pozitif yönleri görebiliriz. Kadının gelmiş olduğu nokta pozitif yönde gelişmedir. İnsanlar gelişmişliği hazmede hazmede yaşamalıdır. Kadının gelmiş olduğu dünya bellidir. Burada kadın yavaş yavaş emin adımlarla yürümelidir. Bu gelişme çizgisi sağlıklı mıdır? Bizim toplumumuzun giyinişi güzel bakımlı kadın, modern kadındır.

RACİ: Muallim Naciye temsil eden bir tiptir. Eski edebi tarafları kötü bir tiptir. Raci ile Muallim Naci arasında kafiye benzerliği vardır. Raci kendi dünyasına uymaya, her şeye karşı olan kişidir. Raci eski ile yeni arasındaki derinliğe hizmet için vardır. Mukayesenin olabilmesi için vardır. Aralarındaki problem maddi yöndendir.

İkbal ve Vehbi arasındaki tartışma ise düşünce farklılığıdır. A.Cemil'in bir iç çatışma yaşaması ve vicdan azabı çekmesi için bu kavga verilmiştir.

Bakış Açısı: A.Cemil ve Vehbi'ye olan davranışlarını koruyamamıştır. Onlara belerli bir mesafeden bakamamıştır. Bakış acısı Müşahit anlatıcıya arı bakış acısıyla eser kaleme alınmıştır. Raci'ye yani eski karşı olan düşmanlığını ortaya çıkarmıştır. A.Cemil ise idealize edilmiştir. Yazar da

A. Cemil'in dışına çıkmamıştır. A.Cemil İkbâl'in mezarlığına gittiğinde içini bir kurt kemirir. Acaba Vehbi'nin matbaası olmasaydı, kız kardeşimi Vehbi ile evlendirir miydim?Acaba hayallerini gerçekleştirebilmek için mi kız kardeşini harcadığını düşünür. Her edebi eser her okunduğunda yeni şeyler düşündürür.

Halit Ziya'nın olgunluk devresinin ilk eseridir. Zaman yazma ve yaratma zamanı vardır. Yazma zamanında bu dış unsurlarla ilişkilidir, saatle ölçülebilir. Yaratma zamanı da takvilme ölçülür.

	İlay-----	Yazma	
Vak'a zamanı-----	Algılama (olayı duyma)-----	Anlatma	
1896	1997	1897	
	1'inci gün -----	Yaratma	

Vak'a (1893-1895) tarihleri arasında gelişir. Vak'a zamanı ile anlatma zamanı arasında ne değişmiştir. 1897 sesin kısıldığı dönemdir. Vak'a ile anlatma zamanı arasındaki farklar değişmiştir. Vak'a'nın anlatıldığı yerdeki yenilikler daha güçlüdür. Anlatma zamanında 1897 bu ses kesilmiştir. İstibdat döneminin önünde anayasalar vardır. 1897 'de yazılmış bir romanı tahlil edebilmek için o döneme bakmak gerekir. Türk Yunan savaşı ve Sultan Abdülhamit yönetimdedir. Aydın toplumun önüne gider kişi demektir. İstibdat yönetiminden etkilenmişlerdir. Sanatkârlarla yönetim arasında çatışma olmuştur. Devrin aydını günümüzün aydınından daha olgundur. Günümüzün aydınını tanıyan geçmiş aydını daha iyi tanır.

Abdülhamit aydınları daha mücadelecidir. Onun karşısındaki aydına bakmak gerekir. Akif'in istibdatla ilgili şiirlerine bakıldığında görürüz. Fikret'in sis şiirinde de görürüz. Devrin portrelerine bakmadan bir şey söyleyemeyiz. Bu olaylar Bab-ı alide yaşanır. Devrin aydını toplumun gerçeklerine sırtını dönmemelidir. Eğer aydınsa istibdata her dönem de karşı gelmelidir. Bab-ı ali matbaa hayatının olduğu yerdir.

Mekan: Süleymaniye, köşk, Bab-ı Ali ve tepe başından söz edilir. Haliç'in tasviri vardır. Coğrafik tasvirler yapar. Üzerinde yaşanan mekanla insanın sosyolojik yapısı incelenir. Mekanda görüldüğü ölçüde milletindir. Akıllı, duygusal, sanatkar olmamızı mekanımıza yansıtmanız gerekir ve bunu görmeliyiz. Köşk imkanı ve Süleymaniye imkansızlığı , vapur iskelesi imkansızlığı, gerçeği siyahı . Tepe başı hayalleride mavi ile izah edilmiştir. Pısrık bir insandır, A.Cemil

Dil: Eski Edebiyatı eleştirmişlerdir. 1908'da dilde sadeleşme olmuştur. M.Emin Yurdakul adlı bir şair şiir kitabına "Türkçe Şiirler" kullanmıştır ve alay edilmiştir. 1908'de 2. Meşrutiyet olmuştur. Sultan Abdülhamit Han'ın iktidarına son vermişlerdir. Buna son veren İttihat ve Terakki Cemiyeti'dir. Bunlar gücünü aydınlardan almışlardır. 1908 yılından sonra bağımsızlığını kazanan

devletler olmuştur. İmparator en savunmasız anında Osm. Devleti'ni arkasından vurmuştur. 1908'den sonra H. Ziya eserlerinin dilini sadeleştirmiştir. (1908-1911) arası dilde sadeleştirme olmuştur. Tasvirler çok süslüdür. Tanzimat sanatkârları sanat hünerlerini göstermek için çalışırlar. Vak'alar daha sağlam çatılar üzerine basit bir şekilde kurulmuştur. Dış dünyadan kurulmuştur. Dil süslü ve ağırdır. Yeni sıfatlar kullanılmıştır.

“FELATUN BEYLE RAKIM EFENDİ”^{*} ROMANINDA GELENEKSEL ANLATIM ŞEKİLLERİNİN TESİRLERİ

“**Felatun Beyle Rakım Efendi**” bir karakter romanıdır. Roman baştan sona kadar “*ak ile kara*” gibi iki zıt karakterin çeşitli konu ve durumlarda davranış ve düşünce farklarını ortaya koymak için kaleme alınmıştır. Bu maksatla yazar Felatun Bey’le Rakım Efendi’yi çoğu zaman aynı zaman ve makanda, kimi zaman da ayrı zamanlarda aynı Mekân ve kişilerle buluşturarak karşılaştırır.

Roman, Tanzimat’tan sonra Türk toplumunda türeyen “alafranga” tipi ile Batılılaşmayı doğru anlayan, temelde köküne bağlı, yerli tipi anlatır.

Romanın I. Bölümünde, Felatun Bey’in öğrenimi, aile çevresi ve sosyal hayatı tanıtılır. Felatun Bey, Mustafa Merakî adında “*alafranga meşreb*” bir zatın oğludur. M. Merakî Efendi aslen Üsküdarlı’dır. Bağ-bahçesi vardır. Eşinin ölümünden sonra buradaki malını “*ucuza pahalıya bakmadan*” satar. Tophane’nin Beyoğlu’na yakın bir mahallesinde güzel bir ev inşa ettirir.

Felatun Bey, okul çağına geldiğinde rüştiye’ye verilir. Bir Fransızca hocası tutulur. M. Merakî Efendi kendisi tahsil görmediğinden çocuğunun tahsiline nezaret edemez. Böylece Felatun Bey, iyi bir aile ve mektep terbiyesi göremez.

Felatun Bey’le Mihriban Hanım, böyle alafranga bir aile içerisinde Türk örf ve adetlerine tamamıyla aykırı bir tarzda yetişirler.

Felatun Bey, okulu bitirir bitirmez “büyükçe kalemlerin birinde memur olur. İlerleme gayreti, çalışma isteği yoktur. Çalışmaktan çok vaktini eğlence ile geçirir. Mithad Efendi Felatun’un “bir haftalık iş ve eğlence programını” verir.

II. bölümde ise Rakım Efendi ve aile çevresi tanıtılır. Rakım Efendi’nin gerek aile çevresi, gerek ahlakı ve yetişme tarzı Felatun’dan bütünüyle farklıdır. Tophane Kavaslarından birinin oğlu olan Rakım Efendi, küçük yaşında babasını kaybeder. Annesi ve cariyelerinden başka kimseleri yoktur. Babasından Tophane civarlarında “*üç odalı kümese benzeyen bir ev*” miras kalmıştır.

Bu fakir insanlar ellerinin emekleriyle hiç kimseye muhtaç olmadan geçinirler. Bu çalışkan ve namuslu aile çevresinde yetişen Rakım da çalışkan ve namuslu bir delikanlı olur. Annesi Rakım’ı büyüttükten sonra vefat eder. Fedai kalfa kendini Rakım’a feda eder.

^{*} *A.Mithad Efendi, Felatun beyle Rakım Efendi, İstanbul, 1292/1876*

Yazar Felatun Bey'in zamanını nasıl boşa harcadığını gösterdikten sonra da Rakım'ın günlerini nasıl faydalı şeylerle geçirdiğini anlatır.

Felatun Bey ile Rakım Efendi'nin ailevi durumları yetişme tarzları, kültürleri, zaman ve işe verdikleri değer, çok farklıdır. Mithad Efendi bu iki tipte devrinin okuyucularına müspet vemenfî iki tipi göstermek istemiştir. Roman baştan sona “ak ile kara” gibi birbirine zıd olan iki insan tipinin çeşitli konu ve durumlarda davranış ve düşünce tarzları arasındaki farkı ortaya koymak maksadıyla kaleme alınmıştır. Romanın kompozisyonunu tayin eden bu fark ve mukayesedir.¹

Yazar Felatun Bey ile Rakım okuyucusuna tanıttıktan sonra onları karşılaştırmaya devam eder. Her ikisini de bir İngiliz ailenin dostu yapar. Bu ailenin kızlarına Türkçe ders veren Rakım ile onları ziyarete gelen Felatun'u İngiliz ailenin yanında izleriz. Mesela, Türkçe konusunda bir tartışma yapılır ve Felatun'un cahilliği ortaya çıkar. İkisi de ayrı ayrı bu aile ile birlikte ada açıklarına doğru bir sandal gezisi yaparlar. Felatun korkaklığı nedeni ile eğlence konusu olurken, Rakım iyi bir denizci olduğunu kanıtlar. Rakım, İngiliz ailesinin sevgisini ve güvenini kazanır, Felatun ise İngilizlerin aşçı kadınına sarkıntılık gibi edepsizlikleri yüzünden evden kovulur.²

Gerçi Ahmet Mithad Felatun'un yetiştiği çevreden ve aldığı terbiyeden başlayarak alafangalık merakı ile alay eder. Felatun'u zaman zaman gülünç durumlara düşürür. Züppelik gereği giydiği dar pantolonu dans ederken cart diye yırtılır. İngiliz ailesinin aşçı kadınına sataşırken üstüne mayonez dökülür. Aşçı kadınına sarılıyorum derken evin hanımına sarılır. Romanda böyle kaba mizah yoluyla yapılan bir alay vardır. Bununla birlikte asıl amaç israfın ve hesapsızlığın neden olacağı felakete ve buna karşılık çalışarak para kazanmanın ve tutumlu yaşamanın getireceği mutluluğa işarettir.³

Yazar, bütün bu karşılaştırmalarda Rakım'ı kendinden emin, güvenilir, kültürlü ve sevecen bir şekilde tanıtır. Felatun'u ise cahil, korkak, şımarık ve gülünç yönleriyle romana yansıtır.

Felatun'un, ölen babasının mirasına konmasıyla iki genç daha çok “*ekonomik tutum*” bakımından karşılaştırılırlar. Felatun Bey ile Rakım'ın birer metresi vardır. Felatun'unki şarkıcı bir aktrist, Rakım'ınki ise piyano hocasıdır. Birincisinin gözü parada, tam bir erkek avcısı, ikincisi ise hiç bir maddi beklentisi olmayan ve yanındakini seven gerçek bir dosttur. Romanda kahramanların kadın karşısında aldıkları tavır, Mehmet Kaplan'ın da belirttiği gibi “*tamamıyla kendi mizaçlarına uygun*” bir şekilde tezahür eder.

¹ KAPLAN, Mehmet, Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar II, Dergah Yayınları, İstanbul,1987, s.101

² MORAN, Berna, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I, İletişim Yayınları, İstanbul, 1983, s.46

³ MORAN, (1983: 46)

Yazar bu iki genci kısa bir tiyatro bahsinde karşılaştırır: Felatun hafif kadınların locasında kahkahalarla vakit geçirir, Rakım ise tiyatroya giriş bileti alarak girer. Kibar aile localarına davet olunur, itibar görür, övülür.

Felatun ile Rakımın farklarını ortaya koyan diğer bir olay da; Kâğıthâne gezisidir. Rakım, hafta ortasında Kâğıthânenin تنها olduğu bir günde, masrafsız, masum eğlencelerle güzel bir gün geçirirken, Felatun Bey sırf metresinin gönlü olsun diye, kalabalık bir Cuma günü avuç dolusu para harcayarak, iki çalgı takımının eşliğinde, gürültü, patırtı içerisinde Kâğıthâne'yi bir baştan bir başa dolaşır.

Felatun Bey ile Rakım Efendi'de düzenleyici ilke, yazarın gerçek yaşamda doğru olduğuna inandığı İslam ideolojisidir. Romanın öğeleri bu görüş üzerine kurulur. Yazar, olay örgüsünü doğru ve yanlış batılılaşma fikrini izah etmek üzere iki kişinin tipik davranışlarını sergilemek amacıyla düzenliyor. Bundan ötürü **Felatun Bey ile Rakım Efendi**'de birbirini izleyen olaylar arasında bir nedensellik bağı da bulunmaz. Her biri romana yazarın görüşünü kanıtlamak için alınmıştır. Kâğıthâne gezisi, Ziklas ailesi, metresler, tiyatro vb. Bu iki kahramanı karşılaştırmak için gelişigüzel sıralanmıştır. Kısaca **Felatun Bey ile Rakım Efendi**'de kişiler ve olaylar romanın anlamını belirtmek maksadıyla seçilmişlerdir.

Felatun Bey ile Rakım Efendi romanında zaman ve vak'a gayet yavaş bir tempo ile ilerler. Romancının gayesi bir vak'ayı hikâye etmek değil, iki insan tipinin zihniyet ve davranışlarını göstermektir. Bu yüzden zaman ve Mekân birliğine riayet edilmez. Roman yapı bakımından biraz dağınık görülse de onları birleştiren sağlam bir temel vardır; mukayese. **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**'da vaka zaman içerisinde gelişir ve bir kriz noktasından sonra aniden bir facia ile sona erer. Mithad Efendi'nin karakterlerini çeşitli açılardan incelemeye çalışması, zaman ve Mekân içerisindeki serbestçe dolaşımı sağlaması **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**'da olmayan bir zenginliği kazandırır. Burada iki kahramanın hayat sahneleri birer küçük tablo gibi sunulur. Konuşma ve diyaloglar **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**'dan daha başarılıdır.⁴

A. Mitahat Efendi romanında, şahısların mizaç ve karakterleriyle davranış tarzları arasında sıkı bir münasebet kurar. Bu da dramatik bir roman özelliği taşıyan **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**'dan farklı bir özelliktir. Burada şahısların hareketleri kendi kaderlerini değiştirdiği halde **Felatun Bey ile Rakım Efendi**'de tam ters bir ilişki söz konusudur. Şahıslar, davranışlarıyla kendi kaderlerini tayin ederler. **Felatun Bey ile Rakım Efendi**'de, **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**'taki "hareket" in yerini mizaç

⁴ KAPLAN, (1987:102)

ve karakter alır. Mithad Efendi, kahramanlarına ruh halleriyle içinde buldukları durum, sosyal çevre ve kültürleri arasında sıkı münasebetler kurdurur.⁵

A. Mithad Efendi, -diğer romanlarında olduğu gibi- **Felatun Beyle Rakım Efendi** romanında okuyucusuyla kendisi arasında sıcak ve samimi bir alaka kurar. Bunu daha romanın ilk sahifelerinden itibaren hissederiz. Mehmet Kaplan'ın tabiriyle adeta “ *merhaba*” der gibi başlar. Okuyucuyu karşısında hisseden A. Mithad Efendi, roman boyunca bu samimi ifade tarzını muhafaza eder. Zaman zaman; “ *bana sorarsanız?*” , “ *haydi bakalım*” , “ *kim hesap edebilir?*” , “ *ne dersiniz?*” , “ *vay!*” , “ *amma yaptınız ha!*” , “ *niçin olmasın?*” gibi soru ve ünlem cümleleriyle direk okuyucuya seslenir, onlarla karşındaymış gibi bağ kurar; sıcaklığını, cana yakınlığını, hoşsohbetliğini tüm çıplaklığıyla gözler önüne serer.

Romancı ile okuyucu, roman kahramanlarının hayatını beraberce seyir ve tetkik ederler. Mithad Efendi zaman zaman okuyucusuna, romanın kahramanı hakkında soru sorar ve onların sorabilecekleri muhtemel sorulara cevap verir. Bu davranış tarzı bizi roman sahifesinden gerçek hayata bakış tarzımızı yakınlaştırır, bizzat gerçek hayatın içine sokar. Romandan beklenen biraz da bu değil midir?

Romanın baştan sona kadar “*ak ile kara*” gibi iki zıt karakterin, iki dünya görüşünün, iki medeniyetin çeşitli konu ve durumlarda, davranış ve düşünce farklılıklarını ortaya koymak için kaleme alınmış olduğunu belirtmiştik. Bu maksatla yazar, Felatun Beyle Rakım'ı olay örgüsü içerisinde, çeşitli zaman ve Mekânlarda sık sık karşılaştırır. Burada Ziklas ailesi bu iki kahramanı bir araya getiren bir araç gibidir. Buluşmalar bu ailenin ekseninde gerçekleşir, tabii mukayese de. Yazar buluşmanın ve mukayesenin sınırlarını bu ailenin vasıtasıyla belirler. Yazar, bu ailenin gerçek anlamda Batı'yı temsil etmesinden yararlanarak, alafranga meraklısı Felatun'u bu çevre içerisinde çeşitli gülünç şekillere sokar ve okuyucunun gözünden düşürür, adeta rezil eder. Yazar, Felatun'un Avrupaî olmak uğruna öğrendiği yarım yamalak Fransızcasına, tuttuğu Avrupalı aktrist metresine, eğlencelerine, hileli kumarına, dar pantololununa, şaşkınlığına, babasının ölümü üzerine yas tutuşuna bıyık altından güler ve alay eder. Okuyucunun da onunla alay etmesini sağlamak için gerçek manada Batılı olan Ziklas ailesini romanın kurgusu içinde önemli bir yere oturtur. Rakım Efendi ise, tam bir Osmanlıdır. Batıyı ve Doğuyu çok iyi bilir. Felatun'un düştüğü hatalara düşmez. Saygı duyulan biri haline gelir.

Bu açıdan yazarın ve İngiliz aile fertlerinin bu iki kahramana bakışları çok önemlidir. Yazar Felatun'u Batılılaşma meraklısı, alafranga, cahil bir mirasyedi olarak değerlendirebilir. İngiliz ailenin de bakışı bundan farklı değildir. Kadınlara düşkün, cahil , güvensiz züppe bir tip...

⁵ KAPLAN, (1987:102)

Dikkat edilirse, yazarın ve İngiliz ailenin iki kahramana bakışı da birleşir. Yazar Rakım için, “*çalışkan, dürüst, güvenilir, Doğu ve Batı kültürünü bilen, şiir ve musikiden haberdar biri*” diye bahseder. Ziklas ailesi de bunu tasdik eder.

Romanda önemli bir hususta, yazarın Avrupa’ya bakışı ve bazı tesbitleridir. İngilizleri kibar, ancak meraklı ve çekingen olmayan yapıları ile tanıtır. Bazı adet ve geleneklerinden bahseder. Üstelik bunları İngilizlerin kendi ağızlarından işitiriz.

Yazar bununla yetinmez, romanına aldığı yabancılara Osmanlı’yı ve Osmanlı adetlerini, kültürünü kendi ülkeleriyle karşılaştırma görevi de yükler. Bu Avrupalı insanlar çoğu zaman Osmanlı’ya ve Osmanlı kültürüne hayran kalırlar. Bu şekilde Mithad Efendi, Batılılaşmak için çırpınan “*alafranga züppeleri*” uyarır.

Roman genel olarak üç temel fikir üzerine kurulmuş gibidir. Bunlar; “*çalışmak, tutumluluk ve eğitimin önemi*” dir.

Mithad Efendi Batılılaşmayı bu kavramlara indirgeyerek; biri olumlu, diğeri olumsuz iki tip ortaya koymuş ve olayları bu iki tipin etrafında geliştirmiştir. Bu nedenle yazarın okadar hayranlıkla tasvir ettiği Rakım Efendi, bir çok bakımdan A. Mithad’ın kendisine benzer. O da Mithad Efendi gibi çalışarak, alnının teri ile para kazanmış, başarı ve saadete kavuşmuştur.

Çalışma hayatında özellikle ticareti ön plana koyar. Rakım, Fransızca kitap tercüme etmek suretiyle para kazanmaya başlar. Boş durmaz özel ders verir. Bununla da yetinmez, bir Ermeni’ye arıza ve mektup yazar. Matbuat’ta gazete ve mecmualara; yazı ve çeviriler yapar. Rakım çalışmaktan yorulmaz. Gece gündüz çalışır. Hangi işi bulursa onu yapar, iş seçmez. Mithad Efendi para konusunda bir muhasebeci titizliğiyle paranın hesabını yapar.

Ahmet Mithad Efendi Rakım’ın çalışmasına hayrandır. Romanın bir yerinde ondan bahsederken, babacanca; “*...Hiç Rakım için iş bulunur da kabul edilmemek mümkün olur mu? Herif iş makinesi!...*” diyerek onu yüceltir

Rakım Efendi’nin dostlarının çoğu ekalliyetler ve azınlıklardır. Tek Türk dostu Felatun Efendi’dir. O da kurgu gereğidir. Rakım Efendi çalışmayı ve ticareti seven bir insandır. Osmanlının son dönemlerinde, Tanzimat Fermanı ve kapitülasyonlardan sonra ticaret Avrupa devletleri ve azınlıkların lehine gelişir ve sonuçta ticaret onların eline geçer. Mithad Efendi, bu gerçeği görmüş gibidir. Ekonomisi çöken bir milletin ayakta durması güçleşir. Yazar bunun bilincindedir. Bu maksatla Rakım’ı ekalliyetler ve azınlıklar içine sokar. Ticareti onların içinde öğretir. Onlar gibi

çalışkan ve tutumlu biri olur. Mithad Efendi Rakım'ı ticari hayata sokmakla, ticaretin önemini ve aydın insanların bu konuya eğilmelerini işaret eder gibidir.

A. Mithad Efendi Rakım'ı bize numune-i ahlak olarak tanıtır. Tanzimat gibi bir “*kültür değişimi*” ve “*geçiş döneminde*” Rakım'ın hiçbir felsefî ve içtimaî huzurluk yaşamamış olması pek doğru değildir. Zaten bu noktayı Tanpınar da tenkid eder. Gerçekten doğu ve batı arasında bir senteze ulaşmaya çalışılan Rakım'ın bu huzursuzluğu duymasını, hatta kendisinden çok emin ve rahat davranışlarını anlamak oldukça zordur. Öyle zannediyorum ki, Mithad Efendi, ülkenin içinde bulunduğu son derece zor şartlar içinde bir aydınının içtimaî ya da felsefî bir rahatsızlık duymasını yanlış bulur. Bu düşünce Rakım'ı baskı ve rahatsızlıklardan uzak tutar. Bunu başarabilmek için de, Rakım çok çalışkan bir iş makinesi olarak gösterilir. Bu da Rakım'ı düşünmekten alıkoyar. Oysa Tanzimat Doğu ve Batı kültürünün kentezini amaçlıyordu. Bunun için de düşünmek ve yorum yapmak şarttı. Düşünmekten ve yorumlamaktan uzak olan Rakım Osmanlı-Islam kültür dinamiklerine sıkı sıkıya dayalı bir Batılılaşmadan yana olur.

Rakım'ın bu entellektüel krizi yaşamayışı büyük ölçüde yazara bağlanmalıdır. Çünkü Rakım, birazda yazarı temsil eder. Tanzimat dönemine spürtüalist ve materyalist felsefeye dayalı iki görüş hakimdir. Oysa, Mithad Efendi'nin felsefî bir derinliği yoktur. Felsefî ve içtimaî bir huzurluk yaşamamış entellektüel krizden kilometrelerce uzak bir yazardan bu huzursuzluğu ve krizi yaşayan bir karakteri canlandırmasını beklemek ne kadar doğru olur ki?

Mehmet Kaplan, bu iki tipin Tanzimat'tan sonra Türkiye'nin içine girdiği medeniyet değişimi ile sıkı ilgisi olduğunu söyler. Buna göre; “*Felatun Bey Batıyı sathi şekilde taklit eden insanların örneğidir. Rakım ise Mithad Efendi'nin bizzat kendisinin olmaya çalıştığı yeni Türk tipidir.*”⁶

Rakım Efendi çalışmayı, para kazanmayı ve dünyada mesut olmayı gaye edinen Avrupalı bir burjuva tipini hatırlatır. Böyle olmakla beraber Rakım Efendi tam bir Osmanlı'dır. Ağır başlı, görgülü, Efendi, şahsiyetini muhafaza eden, Avrupalıların bile kendisine saygı duydukları bir Osmanlı.⁷

Felatun Bey ile Rakım Efendi romanı bu cephesiyle sosyal bir mana taşır. Burada Şemsettin Sami'nin eserinde olduğu gibi esti Türk örf ve adetlerine karşı cephe alınmamış bilakis onların en güzel ve müspet tarafları gösterilerek yüceltilmiştir.⁸

⁶ KAPLAN, (1987:101)

⁷ KAPLAN, (1987:101)

⁸ KAPLAN, (1987:101)

Romadaki önemli konulardan biri de mizah meselesidir. Mithad Efendi fikrini okurlara iletebilmek ve kabul ettirebilmek için her yolu denemekten kaçınmaz. Bu nedenle romana mizahı sokar. Kaba bir mizah anlayışıyla okuyucuyu hem eğlendirir, hem de ele aldığı olumsuz tipi okuyucunun gözünden düşürür. Bu özellik romana ilk kez A. Mithad' ile girmiştir.

Geleneksel Anlatım Şekillerinin Tesirleri:

Romadaki, “*ak ile kara*” gibi ortaya çıkan “*zıt kutupluluk*” ilkesi en dikkat çekici özellik olarak karşımıza çıkar. Thomas Mann'ın “**Büyülü Dağ**” adlı eseri bu ilkeyi başarılı bir şekilde uygular. Yazar kendisini aradan çekerek biri Doğu'yu, diğeri Batı'yı temsil eden iki kemel figür vasıtasıyla bu proplematığı anlatır. Mithad Efendi gibi taraf tutmaz. Batı'da Modernist romanda, romancı kendisini geriye çekerek iki karakteri, iki bakış açısıyla inceler. Gerçeği daha iyi yakalayan bir yaklaşım tarzıdır bu. Mesaj konusunda belirsiz ve subjektiftir. A. Mithad'ta ise, bu yok denebilir. Çünkü, A. Mithad Rakım'ın yanında tavır takınır. Romanı yazarken hakim olan görüş İslâm ideolojisidir. Bu yönü ile birazda mesnevileri andırır. Burada esere tek gözle bakılır. İslam ideolojisine dayanan bir dünya görüşünün yaklaşımı mevcuttur. Biraz abartırsak, **Felatun Beyle Rakım Efendi** romanı için “*tasavvuftan arındırılmış İslâmî ideolojiyi yansıtan bir mesnevidir*” de diyebiliriz.

Mithad Efendi'nin romanı, belli bir ideolojinin ya da islami ahlakın savunuculuğu ve öğretilmesinden ibarettir. Bu yüzden sanat değeri ölçülürken teknik bir hata göze çarpar. Felatun Beyle Rakım Efendi'de kahramanlar, romancının bakış açısıyla birleşirler. Bu yüzden kahramanlar karakterlerden ziyade tipleri temsil ederler. Bu itibarla da mesnevilerle benzeşirler.

Romanda olaylar biraz daha entrik bir şekilde işlenir. Mesnevilerde ise şematiktir. Aşk konusunu işlerler. “*Görme, aşık olma, ayrılma, birleşme ya da ölme*” şeklinde gelişir olaylar dizisi. Romanda ise, olay örgüsü çeşitli entrikalarla çoğaltılır ve zenginleştirilir. Kişiler işlenirken belli oranda psikolojik yönleri ve iç dünyaları ele alınır. Namık Kemal'in “**İntibah**” ında olduğu gibi çevre ile insan arasında ilişkiler ve bağlar kurulmaya çalışılır.

Felatun Beyle Rakım Efendi romanında aşk, yavaş yavaş ve içten içe gelişir. Yazar, romanın muhtelif bölümlerinde kısa kısa temaslarla bu aşkın gelişimini anlatır. Oysa **Taaşuk-ı Talat ve Fitnat**'ta aşklar, mesnevi ve halk hikâyelerinde olduğu gibi derhal birbirlerine vururlar. Arlarındaki aşk duygusu başka duygularla beslenmediği için basit bir seviyede kalır. Mithad Efendi bu noktada basit de olsa çeşitli duyguları birleştirmeye çalışmıştır. Bu psikolojik ve estetik açıdan yeni bir şeydir.

Felatun Beyle Rakım Efendi'nin getirdiği önemli yeniliklerden biri de, ibret verme yerine, bilgi verme anlayışıdır. Mesnevilerin mesajı son derece basittir. Mesneviler bu mesajı biraz da eğlendirerek verir. Roman ise yeni bir dünya görüşü ile ortaya çıkar ve bunu eski topluma dayatmaya çalışır. Yazar, romanı okuma aracı yapar. Mesnevinin ibret verme anlayışıyla, Tanzimat'ın bilgi verme anlayışı çelişir. Bu da eski ile yeni arasındaki büyük bir gerilimdir. Bu aynı zamanda eski ve yeni dönemin şartlarını ve farklılıklarını ortaya koyar.

Rakım tipinin benzerleri modern romanda biraz daha azdır. Roman ideal insanı bulmakta zorlanır. Rakım tipi birazda gelenek edebiyatına dayanır. Rakım Efendi mesnevilerdeki kahramanların biraz daha modern ve olağanüstülüklerinden arındırılmış bir örneğidir. Bu yüzden romancı hep yeni bir tipin arayışındadır. Mizancı Murat, **“Turfanda mı Turfa mı?”** eserindeki **“Mansur Bey”** tipiyle bu arayışı doğrular.

Tanzimatla başlayan bu arayışlar ve **“Felatun Beyle Rakım Efendi”** gibi zıt karakterlerin prototipi A. Mithad'ın romanlarına dayanır. Bu nedenle Felatun Beyle Rakım Efendi romanı bir gelenek oluşturmuştur denilebilir.

Bu açıdan bakıldığında mirasyedilik, alafrangalık ve Batılılaşma Tanzimat'tan 1950'lere kadar Türk romanında belirleyici bir rol oynamıştır.

“Felatun Beyle Rakım Efendi” romanında dikkatimizi çeken bir diğer husus da halk kültürü unsurlarının sıkça kullanılmasıdır. Aşık ve halk hikâyelerindeki sohbet havası, kıssadan hisse bölümlerindeki izleyiciye sesleniş ve bilgilenirme geleneği Felatun Beyle Rakım Efendi romanının teknik yapısını oluşturur.

A. Mithad Efendi yazımızın başında da belirttiğimiz gibi, romana okuyucu ile içiçe, sohbet edasında ve adeta merhaba diyerek başlar. Zaman zaman okuyucuya döner, onları olayın içine çekmeye çalışır. Yazar, roman içerisinde okuyucunun sorabileceği muhtemel soruları sorar ve yine kendisi cevaplandırır. Bütün bunlar aşık hikâyeleri ve meddah geleneğinin incelmış uzantısından başka bir şey değildir.

Pertev Naili Boratav, **“İlk Romanlarımız”**⁹ adlı yazısında ilk hikâye ve romanları değerlendirirken meddah hikâyelerinin önemi üzerinde durur. A. Mithad'ın romanı geniş okur kitlelerine kabul ettirebilmek için meddah gibi davrandığını, okuyucuyla konuştuğunu, onların fikirlerini sorduğunu, okuyucuların sorabileceklerine cevap verdiğini, kıssadan hisse çıkardığını

⁹ BORATAV, Pertev Naili, Folklor ve Edebiyat, Adam Yayınları, İstanbul, 1992, s.310

görüyoruz. Doğal olarak çocukluklarından beri dinledikleri ve okudukları masalların, halk hikâyelerinin meddah taklitlerinin oluşturdukları bir birikimden yararlanmışlardır.

Türk romanı sadece Avrupa romanını taklitle kalmamıştır. Onun eski Türk hikâyeciliğinde kökleri vardır. Modern Avrupa romanı bu hikâyecelik üzerine bir aşî vazifesi görmüştür.⁹

Tanzimat hikâye ve romanı başlangıçta Fransız romanından hareketle yola çıkmıştı. Ancak konu ve seçilen tiplerin ana kaynağı Fransız romanı değil, meddah ve âşık hikâyelerine dayanır.

Tanzimat dönemi Türk romanının belli başlı eserlerine bir göz atıldığında görülecektir ki, konu ve tipler eski hikâye geleneğimizin bir devamı gibidir.

Tanzimat romanının işlediği, esaret, görücü usulüyle evlenme, mirasyedilik, Batılılaşma hareketleriyle başlayan toplumsal değişim, eskiden beri Türk toplumunda yaşanan, zaman zaman dışa vurulan konulardır. Bunlar âşık ve meddah hikâyelerinde en çok kullanılan konular arasındadır.

Bu hikâyelerdeki akla - kara gibi iki zıt karakteri canlandıran tipler, biri melek diğeri şeytan kurbanı ya da kibar fahişe tipleri az çok Türk hikâye geleneğinde yer bulmuş tiplerdir.¹⁰

A. Mithad Efendi'nin romanlarında, okur kitlesinin çoğaltılması ve seviyelerinin yükseltilmesi için okurun dünyasına hitap edebilecek; İslâm ideolojisi, ahlâkı ve kültüründen hatta meddah ve âşık hikâyelerinden izler taşıyan basitten zora doğru bir gidiş vardır.

Romana şiir ve musikîsinin sokulması ve bunların üzerinde önemle durulması; bu suretle Osmanlı kültürü ve yaşayışını aksettirmek amacıyla olduğunu gösterir. Zaman zaman Divan edebiyatı geleneğinin etkileri görülür. “*Aşk, bâde, şarap, saki*” kelimeleri ile anlatılan eğlence meclisi, Divan edebiyatındaki meclisleri hatırlatır.

Can ile Rakım arasında geçen tutkulu aşk pasajları, Eski edebiyatımızda âşıkın sevgiliye ulaşması için çektiği binbir cefayı andırır. Vuslat ahirete kalır. Bir şartla ki, burada âşık olan kızdır, oysa Divan edebiyatında kız devamlı maşuktur. Mithad Efendi bazı kavramları değiştirmesine rağmen, Divan edebiyatındaki benzetme geleneğini devam ettirir.

⁹ BORATAV, (1992: 310)

¹⁰ MORAN, (1983:21)

Yazar, âşık hikâyeleri ve mesnevilerdeki yüceltilmiş sevgiyi Batının kokuşmuş cinselliğine tercih eder ve bu sevginin mükafatının ahirette mutlaka alınacağı inancını işler. Hatta bunu Hristiyan olan Can'ın ağzından söyler.

Romanda, Farsça şiirlere Türkçe şiirlerden daha fazla yer verilmiş olması oldukça dikkat çekmektedir.

A. Mithad Efendi, konu geçişlerinde çok kere kullandığı dil, üslûp ve ortaya koyduğu tavır bakımından, biraz da halk ve meddah geleneğinin devamı olduğunu gösterir.

Bu arada şunu da belirtmek gerekir ki; Mithad Efendi'nin, halk hikâyeleri, meddah geleneği ve Divan edebiyatı unsurlarını isteyerek kullandığını söyleyemeyiz. Bu durum tesadüf olmaktan çok, biraz da mecburiyetten kaynaklanır. Batı ile Osmanlı yaşayışını birleştirmek azmi onda aşık ve meddah geleneğinden faydalanma isteği uyandırmıştır. Kaldı ki, yüzyıllarca süren koca bir medeniyetin ideolojisi ve kültürü edebiyatında çoktan beri kullanılan belirli örnekler oluşturmuştur. Bu açıdan bakılırsa Mithad Efendi'nin yukarıda saydığımız unsurlardan etkilenmemesi, zaman zaman onları kullanmaması düşünülemez. Mithad Efendinin bu yönünü, romanın bizde daha yeni doğduğu bir devirde gayet tabii görmek ve hoş karşılamak gerekir. Aksini düşünmek, doğrusu ona haksızlık etmekten başka bir şey olamaz.

Felatun Bey ile Rakım Efendi romanı, gelenek esas alındığında bir sapma olarak görülür. Bu eserin; halk hikâyeleri, mesnevi, destan, masal ve meddah geleneğinden modern romana geçişi temsil ettiği söylenebilir. Romanı biraz daha matematiksel bir yaklaşımla, sıfır noktası düzlemi üzerinde değerlendirecek olursak; geleneğe karşı bir sapma ve büyük bir baş kaldırı açısından negatif, modern Türk romanının doğuşu, gelişimi, teknik ve prototipler açısından pozitif tarafta, bir kilometre taşı olarak ele alabiliriz.

İLK HİKÂyecİLERİMİZDEN EMİN NİHAD BEY VE MÜSÂMERET-NÂMEADLI ESERİ ÜZERİNE BİR İNCELEME

Tanzimatla birlikte edebiyatımıza giren nev'ilerden biri de hikâye ve romandır. Tercümelemlerle başlayan bu nev'i; Ahmed Mithad'ın “*Letaif-i Rivayet*” ve Emin Nihad'ın “*Müsâmeret-nâme*” si ile ilk yerli ürünlerini vermiştir.

Geleneğimizde eski ve önemli bir yere sahip olan hikâyeler Türklerin İslamiyeti kabulünden önceki devirlere kadar gider. Bu devirlerdeki destanlar ve Şamanist ozanların söyledikleri manzum ve mensur eserler, bu türün ilk örnekleri olarak düşünülebilir.

İslamiyetten sonra ise, Dede Korkut'tan başlayarak içine; Hint, İran, Arap gibi doğu ve islam unsurlarının karıştığı halk hikâyeleri ile divan edebiyatının manzum ve sembolik mesnevi tarzı hikâyelerini de ilave etmek yerinde olur.

Modern Türk hikâyesinin başlamasında hiç şüphesiz tercümenin rolü büyük olmuştur. Herşeyden önce, batının o zamana kadar aşına olmadığımız birtakım meseleleri gündeme gelmiştir. İkinci olarak da tercümelemler, eski inşa tarzını zorlayarak nesir diline daha bir rahatlık getirmiştir.

Avrupa hikâyelerinin bu tür tesirlerine yerli klasik unsurların da eklenmesiyle, ilk hikâye denemeleri 1870-1875 yılları arasında görülür. Bunlardan, ilki A.Mithat Efendî'nin “*Letaif-i Rivayet*” adlı hikâyesinin ilk beş cüz'üdür. Modern Türk hikâyesinin ikinci önemli hikâyesi de, Emin Nihad Bey'in “*Müsâmeret-nâme*” adlı eseridir. (1871-1875)

Emin Nihad Bey'in hayatı hakkında bir tek kaynak dışında hiçbir bilgiye sahip değiliz. Elimizde, daire arkadaşı olduğu anlaşılan Yusuf Neyyir adında birinin “*Gülzâr-ı Hayal*” (1289/“1873”) adlı hikâyesinin başına yazdığı bir “*takriz*” mevcuttur.¹¹⁹ Yazarın son kitabı 1875'te yazıldığına göre o tarihten sonra –fakat bilinmeyen bir yılda- öldüğü anlaşılıyor.

Müsâmeret-nâme, mevzu itibarıyla Türk hikâyesinde yeni ufuklar açar. Vak'a, konu, dil ve üslûp açılarından birtakım yenilikler getirirken, sosyal meseleleri de hikâyenin içine sokar. Hikâyenin geçtiği alanı genişleterek, Türk hikâyesini ülke dışına çıkarır.

A) Müsâmeret-nâme Üzerine Yapılan Çalışmalar:

Modern Türk hikâyesinde önemli bir yere sahip olan Müsâmeret-nâme hakkında yaptığımız araştırmalarda, şimdiye kadar yapılmış müstakil bir çalışmaya rastlayamadık.

Edebiyat tarihlerinin birçoğunda, Müsâmeret-nâmeden kısaca bahsedilip geçilmiştir.

Edebiyat tarihleri içerisinde en geniş bilgiyi “*19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*” nde buluruz. Tanpınar, eserinde Müsâmeret-nâmeye kısa bir bölüm ayırmıştır. Burada Müsâmeret-nâme'nin Türk hikâyesine getirdiği yenilikler ile vak'a, konu, dil ve üslûp açısından kısa bir inceleme sunulur.

¹¹⁹ Neyyir, Yusuf, “*Gülzâr-ı Hayal*”, A. Mithad Matbaası, İstanbul, 1289/1873

Tanpınar bu incelemesi sırasında, Müsâmeret-nâme ile diğer hikâyeler arasındaki isim benzerliğine dikkat çeker. Kuruluş açısından, eskiden beri şarkta ve garpta benzerleri görülen ve topluluk önünde anlatılan bir yapıya sahip olduğu ve bu yapının eski meddah hikâyelerinin bir devamı olduğunu söyler. Tanpınar'a göre Müsâmeret-nâme, muhteva açısından, Türk hikâyesine büyük bir yenilik getirir. Hikâye mevzuunda yeni ufuklar açar. Ve hikâyeyi memleket dışına çıkarır. Müsâmeret-nâmenin üslûbu, eski halk hikâyeleri ile Ahmed Mithad'ın ilk hikâyelerindeki halk konuşmasına yakın, çözümlenme arzusuyla vüzüh adeta şekilsiz bir üslûp arasındadır.¹²⁰

Nihat Sami Banarlı, "*Resimli Türk Edebiyatı*" adlı eserinde, Tanzimat Edebiyatında hikâye ve roman konusunu işlerken, Müsâmeret-nâme'yi de ilk telif hikâyeler arasında saymaktadır.¹²¹

Cevdet Kudret, "*Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*" adlı eserinde, Müsâmeret-nâme'ye, "*Emin Nihad*" başlığı altında kısa bir bölüm ayırmıştır.¹²²

Yazarın hayatı ve eserleri ile ilgili kısa bilgiler vererek başlayan bu bölümün devamında, Müsâmeret-nâme ile ilgili kısa bir tahlil de verilir. Burada Emin Nihad'ın hikâyeleri ile klasik ve halk hikâyeleri arasındaki benzerlikler anlatılır. Son olarak Müsâmeret-nâme içinde yer alan iki hikâyeden örnek parçalar sunulur.

Mehmet Kaplan, "*Yol Mecmuası*" nda "*Binbaşı Rifat Bey in Sergüzeşti*" üzerine kısa bir incelemede bulunmuştur.¹²³

Bu konuyla ilgili önemli çalışmalardan biri de M.İsmet Uzun'un "*Gece Hikâyeleri*"¹²⁴ adıyla yayınladığı eseridir. Eser, Müsâmeret-nâme'nin 1.,5., ve 7. hikâyelerini sadeleştirerek hazırlanmıştır. M.Uzun bu çalışmasında, önce Batı'da ve bizde roman-hikâyenin doğuşunu anlatmış, ardından Emin Nihad Bey ve eseri üzerinde bilgiler vermiştir. Yazar, eser hakkında bilgi verirken, 12 ciltten oluşan 7 hikâyenin özetini vermiş, bir de eseri genel olarak tanıtmıştır.

Müsâmeret-nâme'ye dair ulaşılabildiğimiz son çalışma Orhan Okay tarafından yapılmıştır. Okay, "*Tanzimat Edebiyatı*"¹²⁵ adlı ders notlarında "*Müsâmeret-nâme*" başlığıyla kısa bir bölüm ayırmıştır. Yazar burada, Müsâmeret-nâme'nin "*Binbir Gece*" ve "*Decameron*" hikâyeleri arasındaki benzerliğine temas ettikten sonra, dil ve üslûp incelemesine yer vermiştir. Eski hikâyelerle Müsâmeret-nâme arasındaki benzerlikler ve farklar üzerinde durmuştur.

Bu arada, Müsâmeret-nâme ile ilgili ulaşılabildiğimiz başlıca çalışmalar şunlardır.¹²⁶

Boratav, P.Naili, "*Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği*", Ankara, 1946

Özon, M.Nihat, "*Türkçe de Roman*" İletişim Yayınları, İstanbul, 1985 2.b.

Türk Dili Dergisi, "Roman Özel Sayısı I", Sayı:154, Ankara, Temmuz 1964

Bunların yanında bazı ansiklopedilerde de bu konudan bahsedilmiştir.¹²⁷

¹²⁰ Tanpınar, Prof Dr.A.Hamdi, "*19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi*", Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1985

¹²¹ Banarlı, N.Sami, "*Resimli türk Edebiyatı Tarihi*", M.E.B.Yay., İstanbul, 1987, c.II, s.1000

¹²² Kudret, Cevdet, "*Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*", İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1987

¹²³ Kaplan, Prof Dr.Mehmet, "*Yol Mecmuası*", 25 Şubat 1966, Nu:2, s.15

¹²⁴ Uzun, M.İsmet, "*Gece Hikâyeleri*", Tercuman 1001 Temel Eser serisi, İstanbul, 1973

¹²⁵ Okay, Orhan, "*Tanzimat Edebiyatı*", A.Ü, Fen-Ede.Fak.Yay.Erzurum 1990

¹²⁶ Bu eserler müstakil birer çalışma olmadıkları için sadece adlarını saymakla yetindik.

“Türk Dili ve Edebiyatı Ansiklopedisi”, c.3, s.32 ve c.6, s.480, Dergah Yayınları, İstanbul, (2.b.)

“Türk Edebiyatı Ansiklopedisi”, Atilla Özkırımlı, c.3, s.887, Cem Yayınevi, İstanbul, 1993 (2.b.)

“Görsel Genel Kültür Ansiklopedisi”, c.5, s.2940, Görsel Yayınları, İstanbul, 1984

“Grolier İnternational Americana Ensydopedia”, s.318, Medya Holding A.Ş. İstanbul, 1993

Buraya kadar yaptığımız çalışmalardan, Emin Nihad Bey ve Müsâmeret-nâme hakkında akademik bir çalışmanın yapılmadığı görülmektedir.

B) müsâmeret-nâme :

Müsâmeret-nâme Emin Nihad Bey’in başlıca eseri olup 1871-1875 yılları arasında neşredilmiştir. Eser on iki ciltten oluşur. İçinde irili ufaklı toplam 7 hikâye mevcuttur. Bunlar:

1. (Cilt I) “*Binbaşı Rıfat Bey’in Sergüzeşti*”, 7 Temmuz 1288 “1871”, 55 sayfa, HacıMurat Efendi Mat. Bas.

2.(Cilt II-III) “*Kapı Kethüdası Behçet Efendi ile Makbule*

Hanım’ın Sergüzeşti”, 15Mart 1289 “1872”, 144 sayfa, Hacı Mustafa Efendi Mat. Bas.

3. (Cilt IV) “*Bir Osmanlı Kaptanın Bir İngiliz Kızı ile Vukû Bulan Sergüzeşti*”, 21Temmuz 1289 “1872”, 100 sayfa, Hacı Mustafa Efendi Mat. Bas.

4. (Cilt V) “*Gerdanlık Hikâyesi*”, 17 Ramazan 1290 “1873”, 55 sayfa, Hacı Mustafa Efendi Mat. Bas.

5. (Cilt VI-VII) “*Vasfî Bey ile Mukaddes Hanım’ın Sergüzeşti*“ 9-25 Şevval1290 “1873”, 140 sayfa, Hacı Mustafa Efendi Mat. Bas.

6. (Cilt VIII-IX) “*Faik Bey ile Nuridil Hanım’ın sergüzeşti*”, 15 Muharrem - 15 Safer 1292 “1875”, 210 sayfa, Kırk Anbar Mat. Bas.

7. (Cilt X-XI) “*Ihsan Hanım –Yahut- Atiye Hanım’ın Sergüzeşti*”, 21 Şaban - 25 Ramazan 1292 “1875”, 216 sayfa, Tasvir-i Efkâr Mat. Bas.

İşte Müsâmeret-nâme yukarıda belirtilen bu 7 hikâyeyi ihtiva etmektedir.

Müsâmeret-nâme ismi altında neşredilen eser, 12 ciltten meydana gelmiştir. Her cilt “Müsâmeret-nâme” umumi adıyla birlikte, bir cilt numarası ve ayrıca, içindeki esere göre bir başka isim de almaktadır. İlk cilt 1288 “1871” tarihinde neşredilen, “*Binbaşı Rıfat Bey’in Sergüzeşti*” isimli

¹²⁷ Daha geniş bilgi için bahsedilen ansiklopedilerin “*Emin Nihad*” veya “*Müsâmeret-nâme*” maddelerine bakınız.

hikâyedir. Sekizinci hikâyeden itibaren cilt yerine cüz ismi kullanılmaktadır. Basiret Gazetesi'nde ilk cildin neşri ile ilgili ilanda şöyle denilmektedir:

*“Erbab-ı dirâyet ve hamîyyetten bazı zevâtın gayet garip ve ibret-âmız sergüzeştlerinden ibâret olmak üzere Müsâmeret-nâme namıyla tab' ve neşri mütasavver olan risâleden asîlzâdegân-ı vatandan Binbaşı-yı merhum Rifat Bey sergüzeştini hâvi cild-i evvel tab' olunarak Sehzadebaşı kıraathânesi'nde ve Çemberlitaş'ta Celil ve Bahçekapısı'nda Hasan Ağa'ların dükkânlarıyla, Üsküdar Kıraathânesi'nde ve bazı gazete müvezzilerinde üç kuruş fiyatla fûruht olunmaktadır.”*¹²⁸

Yine Müsâmeret-nâme'nin ilk cildinin başında şu ifadelere raslanmaktadır:

*“Leyâl-i fasl-ı şîta bir müsait mevsim-i müsâmeret-pirâ olan hem o avân-ı bürûdet nişânı bir hoşça imrâr etmek ve hem de geçen zamandan istifade eylemek üzere hem efkâr olan bazı ehîbbâ-yı hakikat-âşinâ ile bi'l-ittifâk münâvebeten her akşam bir mahalde ictima' ve her gece gün-a-gün cerîde-i mebâhis-i müfîde endahte-i mevkî'-i beyân ve istima' olunup olanların mütâla'a ve tetkîkiyle ifâde ve istifâde olunmaktaydı. Bir eyyam şu vechile güzêrân ettikten sonra bazı gecelerin de ibretü's-samî'n-i huzzârdan her birerlerinin gençlik münâsebetiyle vukû' bulan sergüzeştlerinin hikâyesine inhîsârı karalaştırılmış olmasıyla...”*¹²⁹

Bu sözlerden bir evde toplanan kafa dengi bir takım insanların (dostların) eğlenmek ve vakitlerini geçirmek için, gazete okuduklarını, bir zaman sonra da dinleyenlere ibret olması için, gençliklerinde başlarından geçen maceraların anlatılmasına karar verdiklerini anlıyoruz.

İlk cildin sonuna konan bir notta ise;

*“İş bu Müsâmeret-nâme vakâyı'-ı sahîhadan olmak üzere ibret-âmız on adet fikarâtı hâvi olup bunların beş cilt üzerine tertibi mütasavver idiye de mütâlâasına tenezzül ve rağbet buyuran zevâta işturasını teshîl için yalnız iş bu sergüzeşt birinci cilt ittihaz olunmuştur. Derûnunda bulunan sehviyyat ve hatâyanın damen-i afv ü faziletle mestûr buyurulmak ricâsıyla ikinci ve üçüncü ciltlerinin tab' ve neşri der-dest bulunduğu arz olunur.”*¹³⁰ diyerek Müsâmeret-nâme'nin gerçek hadiselerden oluşan, ibret verici on adet hikâyeyi ihtiva ettiği bildiriliyor.

Bu notlardan anlaşıldığına göre, toplantıya katılan herkes –on kişi- her gece bir hikâye anlatmış ve böylece on gecede on hikâye anlatılmış gibi gösterilir. Bu olayla, hikâye türünün kurucusu Boccacio'nun “Decameron” adlı eserinin meydana gelmesi arasındaki benzerlik dikkat çekicidir.

On tane olması gereken hikâyelerin yedide kaldığını görüyoruz. Yazar bunun sebebini on ikinci cildin sonunda şöyle belirtmektedir:

“İş bu Müsâmeret-nâme, on cilt olmak üzere yedi parça sergüzeştten ibâret olup cild-i evvelin zeylinde on adet fikarât gösterilmiş idiye de, üçünün tahrîrleri malûmları olmak üzere erbâb-ı kalemden bazı zevât-ı fâzilet-simât tarafından taahhüt olunmuştu. Eser-i kemterânemin ikbâl ve nâil-i nazar-ı itibar olabilmesi ancak zevât-ı müşarun ileyhim'in himem-i âli-rakam-ı edibânelerinden

¹²⁸ Basiret Gazetesi, 5 Zilhicce 1289, Nu: 846, 850, 853 ve 856

¹²⁹ Emin Nihat, “Müsâmeret-nâme”, c.I, s.2

¹³⁰ Emin Nihat, “Müsâmeret-nâme”, c.I, s.54

müntazır olduğu halde her nasılsa taahhüdât-ı mebhûsedden hiç birisi keşîde-i sahîfe-i husûlî olmaması iş bu Müsâmeret-nâme'yi mahsûlî hâme-i acz-ı câmeye munhasır bırakmıştır.

Ma'âmafih şu dâire-i acz-ı bahirede vekâyi-i gayrı mestûrenin tasviri dahi nâ-mümkün değilse de gerek tercüme ve gerek telîf olarak kiraathâne-i yadigâra vaz' olunan âsâr-ı ahîre-i esâtirâne me'al olanlardan kat'-ı nazar cümlesi bihakkın hayret-efzâ-yı kari'in-i ruzgâr ve Müsâmeret-nâme eshâb-ı sergüzeştini bile hayran ve lâl edecek derecelerde müteber ve kıymetdârdır.

Şu cihetle bir iki ciltten ma'adâsı dikkat-ı mütemâdiye altında büyütilen kıymetli bahçe mahsûlî gibi emsâlî içinde olmayan iş bu eser-i naçizanemin fevka'l-had mazhar olduğu rağbet-i umûmiyeye nazaran noksan bırakılması revâ görülmediği misillü tasâvvûrât-ı ibtidâ'iyeyi vicdâniyenin tevsîri dahi ber-vech-i ma'rûz Per-der-pey tekessür eden emsâl-i kıymet-iştimâl arasında şeb-tab-ı mehtâb gibi beyhûde ve abes kalacağından iş bu sergüzeşt hâtîme add olunup bunun ve eczâ-yı mesbâkasının ekseriyet-i münderecâtı olan hatilât ve sehviyâta nazır-ı âliye-i hata-pûşâne ile bakılması mütâlâ'asına tenezzül ve rağbet buyuranlardan ricâ olunur.”¹³¹

Bu ifadelerden yazara birer hikâye vermeyi taahhüt edenlerden üçünün sözlerini yerine getirmediğini ve bu yüzden yedi hikâye neşredildiğini, tamamlamak mümkünse de artık bu tarz gayet kıymetli eserlerin neşrolunmasıyla, yazarın buna lüzum görmediğini anlıyoruz. Bu sözler, aynı zamanda, yazarın bir iddia taşımadığının ve eserini bu nev'i için bir ilk ve örnek olarak meydana getirdiğinin de delilidir.

Müsâmeret-nâme, ilk ciltten itibaren gittikçe değişen bir takım şekiller arz etmektedir. Ebadı 10 x 16.5 cm dir. İlk beş ciltte; ilk sayfada yazarın ismi, basıldığı yer ve tarih yazılmıştır. Matbaa ismi yoktur. Sadece her cildin sonuna da bir tarih vardır. Yine bu ilk ciltlerde noktalama yok denecek kadar azdır ve gelişigüzedir. Daha önceki ciltlerde, konuşma cümleleri normal cümlelerden ayırt edilemeyecek şekilde yazılmışken, 4. ciltten itibaren konuşma çizgileriyle başlatılmıştır. Son hikâyelere doğru noktalamalara dikkat edilmiş, tertip ve düzen getirilmiştir. Vak'alar birbirinden fasıla çizgisiyle ayrılarak tasrih edilmiştir.

Ayrıca son hikâyelerde ilklerine nazaran teknik bir üstünlük kendini göstermeye başlamıştır. Bütün hikâyelerde romantizmin yanında az da olsa bir realizm göze çarpmaktadır. Realizme sadık kalınmak istenildiğinden, hikâyeleri anlatan şahıslar, vak'a içinde kendilerinin müdahil oldukları hadiseleri anlatırken dipnotta “*hikâyeyi nakleden zat*” şeklinde gerçekte bağlantı kurulmak istemişlerdir.¹³² Yahut hadisenin bilahare ne şekilde sona erdiğine dair bir not eklenir.¹³³ Bütün hikâyeler -Fransızca'dan tercüme edilen Gerdanlık hikâyesi hariç- ana hatlarıyla İstanbul'da geçer. Bu bakımdan devrinin İstanbul hayatı için enteresan bir müşâhedeler mecmuası olarak kabul edilir.

Emin Nihad'ın hikâyelerinde, modern Türk hikâyesinin ana çizgilerinin yanında, halk ve divan edebiyatındaki klasik hikâyelerin etkisi açıkça görülmektedir. Bu etkiyi Cevdet Kudret;

¹³¹ Emin Nihat, “**Müsâmeret-nâme**”, c.XII, s.609

¹³² Emin Nihat, “**Müsâmeret-nâme**”, c.X, s.81 (Dipnot)

¹³³ Emin Nihat, “**Müsâmeret-nâme**”, c.VI-VII, s.53 (Muharririn notu)

“Eskiden yeniye geçişin bu ilk ürünlerinde eski ile yeninin özellikleri her noktada yan yana ve iç içe yürümektedir.”¹³⁴ diyerek belirtir.

Tanpınar, bu özellikten bahsederken, ilk hikâyelerin isimlerine dikkati çeker. Ahmet Mithad’ın “*Letaif-i Rivayet*” i bir çok hikâye içinde en güzellerinin seçildiği izlenimini bırakır. Emin Nihad’ın “*Müsâmeret-nâme*” sinin de gece sohbetleri anlamına geldiğini ve böylelikle her iki muharririn de eski meddah hikâyelerini devam ettirdiklerini belirtir.¹³⁵

Kuruluş açısından da; “*Eskiden beri şarkta ve garpta emsâline tesadüf edilen şekilde ahbap topluluğunda anlatılan şahsi bir macera veyahut uzaktan seyir ve takip edilen bir vak’a gibi anlatılan hikâyelerden oluşur.*”¹³⁶ diyen Tanpınar, bu şekilde eski hikâyelerin *Müsâmeret-nâme* üzerindeki etkisini gösterir.

Müsâmeret-nâme’nin muhteva açısından, Türk hikâyesine büyük bir yenilik getirdiği göze çarpar. Tanpınar bunu şu şekilde belirtir:

“*Garpta munâsebetlerimizin az çok derinleştiği bir devirde hikâyeci muhayyilesine ilk ilham edecek şeyler olan iki mevzuu da kaçırmamıştır. Bunlardan birisi, Müslümanları Hristiyan etmeğe çalışan bir Avrupalı kadının çapraşık oyunlarından son dakikada kurtulan bir Türk gencinin hikâyesidir. İkincisi ise İngiltere’deki tahsili esnasında bir İngiliz kızı ile sevişen bir Türk kaptanın başından geçenlerdir.*”¹³⁷

Bu hikâye ile ülkemizde yavaş yavaş mesele halini alan “*Beyoğlu*” hikâyemize girer ve hikâyemiz memleket dışına çıkar.

Memleket dışına çıkan hikâyeler için Tanpınar, “*Gözleri kapalı zihni bir seyahat, bir ufuk değiştirme*” diye bahseder.

“*Bu hikâyelerde, ne Londra Londradır, ne İngiltere İngiltere. Bununla beraber, ne olsa bu hikâyede örf ayrılığı, dış alem tasviri, kızın babası ve akrabası gibi ikinci, üçüncü derecede şahısların potreleri, hatta hususiyetleri edebiyatımızda başlangıç sayılabilecek şeylerdir.*”¹³⁸

Realiteye uygun, göze derhal çarpan olayların yanında, konusunu eski klasik hikâyelerden alan ve tesadüflerin yardım ettiği aşk vak’aları sık sık göze çarpar. Bunların çoğunda kahramanlar esirdir. Bazen de komşu çocukları birbirini sever.

Tanpınar’a göre, Emin Nihad’ın kahramanları, adeta otomatlar gibi içleri boş olarak sevişirler. Hiç bir psikolojik realiteleri yoktur.

Müsâmeret-nâme deki hikâyeler, imparatorluğun geniş coğrafyası üzerinde cereyan eder. Birtakım sosyal olaylardan gayri tabii harem eğlencelerine varıncaya kadar devrin yaşayış tarzını az çok aksettirir.

C) Dil ve Üslup:

¹³⁴ Kudret, Cevdet, “*Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman*”, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1987, c.I, s.67

¹³⁵ Tanpınar. Prof Dr.A.Hamdi, “*19.Asır Türk Edebiyatı Tarihi*”, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1985, s.289

¹³⁶ Tanpınar, a.g.e., s.289

¹³⁷ Tanpınar, a.g.e., s.290

¹³⁸ Tanpınar, a.g.e., s.290

Bu ilk tecrübelerde, ne psikoloji, ne canlı karakter, ne de etraftaki hayatı canlandırmak endişesi yoktur. Fakat vak'aların tertip şekli, kahramanlarla etraf arasında kurulmak istenilen alâkalar, hadiseler üzerinde duruş tarzı ve bazı müşâhade sızıntıları ile eski hikâyelerden de çok ayrılırlar.

“Müsâmeret-nâme'nin üslûbu, Emin Nihad Efendi'nin ilk hikâyelerinin halk konuşmasına çok yakın ve vüzûh arzusu ile çözüük, adeta şekilsiz üslûbu ile, eski halk hikâyelerinin üslûbu arasındadır.

*Ma'âmâfih son hikâyelere, hafif bir Namık Kemal tesiri karıştır.”*¹³⁹

Dil itibariyle, eski secîli nesirden tekellüfsüz yazı diline geçiş için çalışıldığından bir karışıklık görülmektedir. Bu arada İstanbul halkının konuşma dili başarı ile verilmiştir.

Müsâmeret-nâme dil ve üslûp açılarından *“geçiş dönemi”* özelliği taşır. Yer yer halk diline yakın, sade bir dille yazarken, yer yer de Divan Edebiyatının secîli ve söz sanatlarıyla örülü inşa tarzını devam ettirir. Halk diline yakın olan bölümlerde cümleler oldukça kısa ve anlaşılır, Divan Edebiyatının inşa tarzını andıran bölümler ise oldukça ağır, sanatlı ve anlaşılmaz çeşitli terkip ve tamlamalarla doludur. Cümlelerin bazen bir sayfayı bulduğu olur.

Hikâyelerin çeşitli bölümlerinde Arapça, Farsça sözcüklerden başka, İngilizce ve Fransızca bir takım kelimeler telaffuzları parantez içinde olmak üzere kullanılmış ve bunların anlamları da dipnotta verilmiştir.

Emin Nihad'ın hikâyeleri görünüşte tek bir kahramanın serüveni gibi görünmesine rağmen çeşitli kişilerin birbiri içine giren serüvenlerinden oluşmuştur.

Yazar hikâyelerinde, yalnız olayları anlatmakla yetinmeyip kahramanların ruh yapılarını da anlatmaya çaba göstermiştir. Bunu yaparken de Divan Edebiyatının kalıplarını sıkça kullanmıştır. Ancak kişilerin psikolojik derinliklerine inememiştir.

Kişi potrelerini tasvir ederken Divan Edebiyatında sıkça kullanılan; *“duhter-i perî-peyker”*, *“gonce-i nev-küşâde”*, *“hüsn-i dil-ârâ”*, *“simâ-yı letâfet-pirâ”*, *şimşâd* ve *“serv-i refâtâr”* gibi kalıplaşmış sözlerle anlatırken, bir yandan da kişilerin dış görünüşleriyle ilişki kurmaya çalışmıştır.

Hikâyelerde baş kahramanların yanında ikinci, üçüncü derecede rolü olan kişilerin potreleri ve özellikleri de anlatılmıştır.

Yer tasvirlerinde, bir yandan eski edebiyatın; *“af-tâb-ı cihan-tâb”*, *“ru-yı zemin”*, *“envâr-ı didâr”* gibi kalıplaşmış manzumlarını tekrarlamış, bir yandan da, bu yolda soyut anlatımlardan kurtularak gözlemlerinden yararlanmıştır.

Eserde bir takım ata sözleri ve deyimler kullanılmıştır. Bunların çokluğu dikkat çekicidir:

“Bilmediğin atı almaktansa, istediğin kısrağı almak yeğdir.” (Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızı ile Vukû Bulan Sergüzeşti, s.154)

“Dizleri Kesilmek, Ayakları suya ermek”, (Bir Osmanlı Kaptanının Bir İngiliz Kızı ile Vuku Bulan Sergüzeşti, s.151)

¹³⁹ Tanpınar, a.g.e., s.289

Bunlardan başka, konuşma dilinde, özellikle İstanbul ağzında, kimi sözlerin asıllarından uzaklaşarak aldıkları şekilleri yazıya geçirmiş ve bu tür sözlerin doğrusunu dipnotta göstermiştir.

Emin Nihad'ın hikâyelerinde “romantizm” akımının birçok özelliği görülmektedir.

Yazar, eserde kendi kişiliğini gizlemez. “*Ey kaari*”, “*Ey kaarie*” diye okuyucuya seslenir. Konuyu yarıda keserek kendi fikir ve düşüncelerini söyler. Bu yöntem meddahların hikâye anlatma tekniklerine çok benzer. Yazar tıpkı onlar gibi, seslendiği toplumun dikkatini konu üzerinde dağıtmamak için hikâyelerini okuyucularla konuşa konuşa yürütür. Kimi zaman kendi kendine seslenir, kimi zaman da hikâyesini anlattığı kişilere kendisi de kızar, acır, yapılan hareketleri beğenir veya beğenmez ve böylece vak'anın akışına sık sık karışır. Yazar, hikâyeleriyle bireyi eğitme ve toplumu düzeltme amacı gütmektedir. Hikâyelerinin sonunda iyiler mutluluğa ulaşır, kötüler cezalandırılır. Eserde okuyucuya yönelik “*kıssadan hisse*” çıkarma amacı ön planda tutulmuştur.

D) Sonuç :

Müsâmeret-nâme, Tanzimat Edebiyatının hikâye türündeki ilk ve önemli eserlerinden biridir. Yazarı Emin Nihad Bey'dir. 12 ciltten oluşur. Bu ciltlerde toplam 7 hikâye bulunmaktadır. (1871-1875)

Müsâmeret-nâme konusunu günlük hayattan alan realiteye uygun fakat zaman zaman tesadüflerin yardım ettiği aşk vak'alarıyla takviye edilmiştir. Mevzu açısından, Türk hikâyesine yeni ufuklar açarken, hikâyemizi de memleket dışına çıkarır. Müsâmeret-nâme eski ile yeni arasında renkli bir çizgi yakalamıştır. Bu bakımdan Müsâmeret-nâme'ye bir “geçiş dönemi” ürünü demek yanlış olmaz.

Hikâyeler şekil itibariyle eksik ve yetersizdir. Son hikâyelere doğru teknik bir gelişme göze çarpmaktadır. İlk hikâyelerdeki imla hataları, diyaloklardaki tutarsızlık vb. bir takım eksiklikler son hikâyelerde kendilerini düzene, intizama bırakırlar.

Müsâmeret-nâme kahramanlarını toplumda yaşayan insanlar içinden seçer. Hikâyelerin zamanı genel olarak XIX. yüzyıldır. Mekân olarak İmparatorluğun geniş coğrafyası kullanılır. Hatta ülke dışına çıkılır.

İNTİBAH ROMANININ TAHLİLİ

Giriş

Namık Kemal'in İntibah adlı romanı, ilk olarak, 1876 yılında Vakit Matbaası'nda cüzler halinde basılmaya başlanmıştır. İlk baskısı çeşitli eksikliklerle yapılmıştır. İntibah, Türk edebiyatında roman türünün ilk örneği olarak kabul edilmektedir. Edebiyatın hemen hemen bütün türlerini deneyen Namık Kemal, iki de roman kaleme almıştır. 1873-1875 yılları arasında, Magosa zindanında sürgünde iken, İntibahı yazmıştır. Evvela “**Son Pişmanlık**” olarak çıkan bu roman, Maarif Nezareti'nce sansür edilmiş ve romanın adı “**İntibah -Sergüzeşt- i Ali Bey**”e çevrilmiştir. Kitap daha sonraki baskılarında yalnızca “**İntibah**” adıyla çıkmıştır.

Namık Kemal, Celal Mukaddimesi'nde İntibah'ın yazılış gayesi ve konusu ile ilgili şunları söylemektedir:

“Bendeniz de Son Pişmanlık ünvanıyla bir hikaye yazmış ve maarif tarafından namı İntibah' a tahvil olunduktan sonra neşrine muvaffak olabilmıştim.

Hikaye mahiyet-i lisanın o yola olan istidadını tecrübe yolunda tertib olunmuş ise de tasavvur ve tasvirde bir suabete düşmemek için mevzuu gayet sade tuttuğum halde yine fikdan-ı istidad cihetiyle gönlümün istediği dereceye götüremedim.”

Namık Kemal, roman türüne örnek olsun diye kaleme aldığı ve konusunu basit tuttuğu İntibah'a başarılı bir deneme yapamadığını söylemektedir. Yazar, denemeğe çalıştığı bu yeni teknikte, dili önemli bir unsur olarak ele almakta, dilin zenginleşmesi ile birlikte, bu yeni türün de gerçek kıvamına ulaşabileceğini sezdirmektedir.

Romandaki çatışmalar Ali Bey üzerine kurulmuştur. Ali Bey, hali vakti yerinde, zengin, iyi bir ailenin çocuğudur. İyi terbiye görmüş, kibar, nazik bir beyefendidir. Babasının ölümünden sonra, hayatını annesi, kitapları ve çalıştığı kalem yönlendirmektedir. Yazar böyle bir insanın karşısına, deyim yerindeyse, feleğin çemberinden geçmiş, İstanbul'un bütün hovardalarının tanıdığı bir fahişe olan Mehpeyker'i çıkarır. Ali Bey, Mehpeyker'de güzelliği ve aşkı; Mehpeyker de Ali Bey'de saflığı ve güzelliği bulur. Bu ilişki romandaki iki kahramandan Ali Bey'in kayıtsız şartsız Mehpeyker'e bağlılığını getirir. Ali Bey'in kalem arkadaşları ve annesi Mehpeyker'in karşısına Dilaşup adında, gayet saf, çok güzel bir kız çıkarırlar. İşte romandaki çatışma da bu andan itibaren başlar. Roman, Ali Bey'in Mehpeyker ve Dilaşup arasındaki kararsızlıkları, saflıkları ve maceraları anlatır.

İntibah adlı romanın konusu şöyle gelişmiştir: *Babası ölmüş olan Ali Bey'in tek eğlencesi kır gezintileridir. Kalem arkadaşları ondan bir gün ziyafet isterler. Hep birlikte Çamlıca deresine giderler. Gezinti esnasında arkadaşları kadınlara laf atarlar. Ali Bey de onlara uyar, geçen arabalardan birine işaret verir. Arabadaki kadından karşılık görür. Arabadaki kadın, meşhur fahişe Mehpeyker'dir. Ali Bey, onu, temiz bir kadın zanneder. İki birbirine aşık olur, birlikte yaşarlar. Ali Bey, evini ve yaşadığı daireyi unuttur. Ali Bey'in annesi, oğlunu Mehpeyker'den vazgeçirmek için eve Dilaşup adında gayet güzel bir odalık alır. Ali Bey'in gözü, Mehpeyker'e olan aşkı sebebiyle, Dilaşup'u*

görmez. Bir gün, Mehpeyker'i evde bulamayınca, kıskançlık duygusuna kapılır, onunla kavga eder. Annesinin evine dönen Ali Bey, Dilaşup'la yaşamaya başlar.

Fakat Mehpeyker, Ali Bey'den vazgeçmez. Onu Dilaşup'dan ayırmak için, dostu Abdullah ile birleşerek, bir takım çareler arar. Dilaşup'un hamama gittiği bir gün Mehpeyker de hamama gider. Orada Dilaşup'un vücudunun gizli yerlerinde iki ben olduğunu öğrenir. Dilaşup'a ait bu gizli sır, bir gün, Abdullah'ın parasıyla tuttuğu iki adam sayesinde, Ali Bey'in olduğu bir mecliste söyler.

Parayla tutulan iki adam, Dilaşup isminde bir kadının kendisine devamlı işaretler yaptığı, vücudunun gizli yerlerinde iki benin bulunduğunu Ali Bey'in yanında fısıldar. Ali Bey çılgına döner, artık Dilaşup'un da kötü bir insan olduğuna inanır. Onu evden kovar. Ali Bey'in kovduğu Dilaşup'u Mehpeyker satın alır, kötü yola sürmeğe çalışır. Ali Bey ise rezilce bir hayatın içerisine girer. Kendisinin ve annesinin bütün paralarını yiyip bitirir. Mehpeyker, yeniden Ali Bey'le birlikte olma hevesine karşılık, Ali Bey'den ilgisizlik ve ağır hareketler görür. Abdullah, Mehpeyker'in bu kızgınlığından faydalanarak, bir rakibinden de kurtulmak gayesi ile, Mehpeyker'i cinayete zorlar. Ali Bey, içkili ve kadınlı bir gecede, Abdullah'ın kır evinde tuzağa düşürülür. Mehpeyker, Dilaşup'u da oraya getirir. Devamlı işkenceye maruz kalan ve fahişe olmaya zorlanan Dilaşup, bu korkunç durumda, iki kişi arasında geçen bir konuşmadan Ali Bey'in öldürüleceğini duyar. Ali Bey, pencereden atlar, zabıtaya haber vermeğe gider. Bu sırada, Mehpeyker'in tuttuğu katil, üşüyerek sırtına Ali Bey'in paltosunu geçiren Dilaşup'un cansız bedenine sarılır, ona karşı yaptığı fenalıklardan dolayı son derece pişman olduğunu söyler.

Yukarıda kısa bir özetini sunduğumuz romanı iki değişik cephenin mücadelesi olarak değerlendirmek de mümkündür. Bu cephelerden biri Dilaşup, diğeri de Mehpeyker'e aittir. Dilaşup'a ait cephede, Ali Bey'in annesi, Atif Bey ve Mesut Bey vardır. Mehpeyker'e ait cephede ise Suriyeli Abdullah ve Ali Bey'i ilk defa istemeyerek de olsa Çamlıca'ya götüren kalem arkadaşları bulunmaktadır. Bu durumda Atif Bey, önce Ali Bey'i Mehpeyker'e taşımış, sonra da ondan kurtarmaya çalışmıştır. Her iki cephenin de hedefi saflığıyla ön plana çıkan Ali Bey'i kendi taraflarına çekmektir. Bütün mücadelelerin ve başvuru entrikaların hareket noktası buradadır. Bu arada Dilaşup cephesinin romanın sonuna kadar yanında olan yazarı da unutmamak gerekir. Yazar, henüz romanın başında Ali Bey'le Mehpeyker'in karşılaşmalarında, “zavallı Ali Bey ileride başına gelecekleri nereden bilsin” sözüyle taraflı olduğunu ortaya koymuştur.

Namık Kemal'in kahramanların roman içerisindeki fonksiyonlarını tayin etmede nedenli taraf tuttuğuna Ahmet Hamdi Tanpınar da işaret etmektedir. Namık Kemal'in Mehpeyker'e karşı düşmanca bir tavır içerisinde olduğunu söyleyen Tanpınar, Mehpeyker'in aşık bir kadın kimliğiyle hareket ettiğini ve konuşturulmadığını vurgulamaktadır: “Kitabın en canlı tipi şüphesiz Mehpeyker'dir. Fakat onu muharririn bize gösterdiği ışıktaki değil de kendisi olarak almalıdır. Pek az kitapta muhayyilenin yarattığı şahıs o muhayyilenin kendisine bu küçük hikayede olduğu kadar itiraz eder. Bu yüz kırk sayfa boyunca muharririn sesinden fazla biz behemehal olduğunun dışına çıkarılmak istenen

biçare kadının itirazlarını duyarız. Sanki durmadan: 'Fakat ben bu değilim... Ben hiç bir zaman düşündüğüm insan olmadın!... Bırakın da ben kendimi anlatayım...' der gibidir."

Ahmet Hamdi Tanpınar, yazarın bu tavrının Mehpeyker'in mazisinden kaynaklandığını, bunun da Mehpeyker'in suçu olmadığını belirtir. Dilaşup, Mehpeyker'in karşısına saflığın, temizliğin ve iffetin sembolü olarak çıkarılmıştır. O, suçsuz bir kurbandır. Tanpınar'a göre Dilaşup, şahsiyetli olmayan silik bir tiptir. Yalnızca fuhşun karşısında temiz bir insandır.

Romanda konu olan bu iki kadından biri fahişe, diğeri esirdir. Romanın kaleme alındığı yılların geleneksel Türk kadın tipini yalnızca Ali Bey'in annesi vermektedir. Ali Bey'in annesi, roman içerisindeki çatışmalarda, Ali Bey'e doğru yol gösterme fonksiyonunu üstlenmiştir. Çehresi ziyadesiyle çiçek bozuğu olan, çirkin Abdullah ise, romandaki kötü adam rolündedir. Onun kötülüğünün sebeplerinden biri de Mehpeyker'in yanında olmasıdır. Namık Kemal, menfi bir fonksiyonla karşımıza çıkardığı Abdullah'a, fiziki olarak da çirkin özellikler yüklemiştir. Suriyeli Abdullah, Dilaşup'a hazırladığı oyunla, romanın kötü bir sonla bitmesini hazırlayan insan durumundadır. Atıf Bey'le Mesut Bey ise Ali Bey'e, önce İstanbul'un fuhuş bataklıklarını gösteren, sonra da onu bu bataklıktan kurtarmaya çalışan tipler olarak karşımıza çıkarlar.

Namık Kemal, İntibah romanında tutku haline gelmiş bir aşkın, insanda meydana getirdiği tahribatı işlemektedir. Bu temel temanın yanında esirlik ve Osmanlı toplumunda kadının yeri de roman içerisinde sezdirilen problem arasındadır. Bir terbiye dersi niteliğinde olan İntibah'a, saflığın, araştırma yapılmadan hareket etmenin ve körü körüne bağlanmanın kötü sonuçları da hissettirilmektedir.

İntibah romanında tasvir esastır. Namık Kemal tasviri realizmin bir unsuru olarak görür. Tasvire dayanan bir romanın da gerçekçi olduğuna inanmaktadır. Nitekim roman, uzun bir Çamlıca tasviriyle başlamaktadır. Namık Kemal'in Çamlıca tasvirine girişi de akılla izah edilmektedir. Ona göre, babası ölen Ali Bey bunalım içerisinde. Onu bu bunalımlardan, bir nebze de olsa, uzaklaştırmak için, Çamlıca'ya götürmek lazım gelmektedir. Bu da beraberinde Çamlıca tasvirini getirir. Bu tasvir, büyük mesnevilerin başında bulunan kasidelerin nesib kısmına benzer. Nedim'in:

“Gel ey fasl-ı baharan maye-i aram u habımsın

Enis-i hatırım kam-ı dil-i pür ıstırabımsın.”

beytiyle başlayan bu kısım; yine kasidelerde bulunan bahariyye ve şitaiyyeleri hatırlatmaktadır.

Güzin Dino, Namık Kemal'in bu tasvirini geleneksel kültür kalıntılarını yenilemek isteği olarak değerlendirir: “ ... bu ilkyaz betimlemesi tutarlı bir gelişme ile belirtilmiş değildir; mevsimin yeri, belli, kesin' bir tablo ile gösterilmez; çeşitli ve genel ilkyaz imgeleriyle belirtilir: Canlamaya başlayan kurumuş ağaçlar, yeşilliğin egemenliği, düzeylerin değişken renkleri, güllerin ve lalelerin güzelliği, çayırlara ışığın düşüşü, güneş doğuşunun ve batışının, mehtap ve yarım ayın ayrıntılı betimlemeleri, vb... Bu sıralama, klasik bahariyyeleri yansıtır. Ama onlar sadece örgensel, kavramsal ve simgesel bir görüntülü açıklamadan arka arkaya bir sıralamayla yetinir, oysa Namık Kemal'in

metninde genel sıralama toplu ve somut bir kaç görüntüyü, uygun ve yeni uyumlu aritmik cümle kuruluşlarıyla çerçeveleyerek belirtmek çabasıdır.”

İntibah'ta kullanılan dil, o dönemin şartlarına göre, sadedir. Namık Kemal, bazı kelimelerin halk tarafından kullanılan şekillerini vermiş, kelimelerin asıllarını da parantez içerisinde sunmuştur. Entari, okka, merdiven gibi. Sıfatlarla tasvirler fazladır. Yalnız Namık Kemal'in tiyatroları ve diğer yazılarıyla kıyaslandığında İntibah'ın oldukça sade bir dille yazıldığını görmekteyiz. Duygular ve düşünceler oldukça abartılı bir dilde ifade edilmişlerdir.

İntibah, önce Güzin Dino, daha sonra da, yine Güzin Dinoya dayanarak Berna Moran'ın ifadesiyle Hançerli Hanım Hikaye-i Garibesi adlı halk hikayesinin tesiri altında kaleme alınmıştır. Güzin Dino, her iki eserdeki benzerlikleri şöyle sıralar: “Hançerli Hanım hikayesiyle Ali Bey' in serüveni arasındaki benzerlik göze çarpmayacak gibi değildir. İkisinde de, tutkusu gözünü karartmış, hiç bir suçtan çekinmeyen kötü bir kadının pençesine düşen saf bir genç adam söz konusudur. Ali Bey, tıpkı Süleyman gibi varını yoğunu kaybeder ve kendini sefihliğe verir. Dilaşup'a, Kamer'e olduğu gibi, dostu tarafından bırakılmış bir kadının öç alma duygularıyla zulmedilir. Her ikisinde de aile dostları, durumu düzelmek için nafîle uğraşırlar. Benzerlik, kıskanç kadınların vefasız sevdalıları, ya da köleleri ortadan kaldıracak olan adamlara kadar uzanır. Süleyman, Hançerli Hanım'ın yalısına nasıl gidiyorsa, Ali Bey de Mehpeyker'in Boğaz'daki yalısına gider, vb...” Süleyman, Kamer ve Hançerli Hanım; Hançerli Hanım Hikaye-i Garibesi'ndeki kahramanlardır.

Bu benzerlik, bize, ilk dönem Türk romancılarının başvurduğu kaynağın eski halk hikayelerimiz olduğunu göstermektedir. Dolayısıyla Güzin Dino'ya ve modern Türk romanının kaynaklarından birini de geleneksel Türk meddah hikayeleri olarak gösteren Berna Moran' a biz de katılıyoruz.

İntibah'ta yalnızca Hançerli Hanım adlı halk hikayesinin etkisi yoktur. Roman Dumas Fils'in La Dame aux Camelia'sının (Kamelyalı Kadın) büyük ölçüde etkisini taşımaktadır. Ahmet Hamdi Tanpınar, bu etkiyi aşağıdaki şekilde anlatır: “Bu pişmanlık romanı Namık Kemal'e hiç şüphe yok ki Dumas Fils'in ela dame aux Camelia'sından gelmişti. Fakat Namık Kemal'in sünni ahlakı, içtimai hayatı evin ve aile bağlarının etrafında toplamak arzusu, düşmüş bir kadını haklı çıkaramazdı. O halde ne yapacaktı; kendisine ela dame aux Camelias'dan gelen Mehpeyker'in şahsiyetinin romanın baş taraflarında ki bir kaç çizgi yüzünden bir türlü bozulmamasıdır. Ali Bey'in Mehpeyker'i iyice dövdükten sonra evden uzaklaşırken bir kaç yüz liralık banknotu yüzüne atması da ela dame aux Camelias' da kuman sahnesinin sonundaki jeste benzer.” Tanpınar, La Dame aux Camelia etkisini, Mehpeyker tipi ve bazı sahneler üzerinde göstermektedir.

Sonuç olarak, diyebiliriz ki, Namık Kemal'in İntibah adlı romanı, biraz halk hikayesi, biraz da batılı tarz roman etkisi içerisinde, divan edebiyatı terbiyesi altında yetişmiş bir yazar tarafından kaleme alınmıştır. Adı geçen etkilerin tümünü eserde yakalamak mümkündür. Bütün bunlara rağmen, İntibah, modern tarz Türk romancılığında hem ilktir, hem de önemlidir.

Şimdi romanı materyal unsurları açısından inceleyelim:

ANLATIM TEKNİKLERİ

BAHAEDDİN ÖZKİŞİ'NİN ROMANLARINDA ANLATIM TEKNİKLERİ

Yrd.Doç.Dr.Salih OKUMUŞ-Ayşe KARPUZOĞLU*

GİRİŞ

Edebî türlerden biri olan roman, içerik açısından çeşitli konu ve meselelerin insanlara aktarılması için bir çıkış kapısı olmuştur. İnsanlığı ilgilendiren meseleler romanlarda işlenmiştir. Böylece insanların çeşitli konularda bilgilendirilmesi sağlanır.

Roman, insanlara ulaşmada bir araç olarak görülebilir. Bu yüzden romanın niteliklerini belirlememiz gerekir. Bu noktada romanın nitelikleri nasıl belirlenir. Sorusu akla geliyor. Romanın özelliklerini belirleyen etmenlerden birincisi materyal unsurların bir düzen ve uyum halinde verilmesidir. Roman, yazıldığı dönem ve vakanın gerçekleştiği süreç düşünülerek değerlendirilmelidir. Eserde şahıslar, mekânlar ve dil o dönemi yansıtmalıdır. Romanın niteliğini belirleyen bir diğer husus ise romanın teknik unsurlarıdır. Yazarın bu unsurları kullanmasının amacı nedir? Romanda geniş yer tutuyor mu? Bu unsurlar olayla bütünlük sağlıyor mu? Romanda kullanılan teknik unsurlar (anlatım teknikleri) bu sorulara cevap verebilmelidir.

Bu nedenle, edebiyat türlerinde anlatım tarzları romanın değerinin belirlenmesi açısından çok önemlidir. Kaliteli bir roman yazmayı amaçlayan yazar, anlatım tarzlarını başarılı bir biçimde kullanabilmelidir. Biz de bu bağlamda Bahaeddin Özkışı'nin eserlerine açıklık getirilmesi amacıyla yazarın romanlarını teknik açıdan incelemeye çalıştık.

Burada bahaeddin Özkışı hakkında kısaca bir bilgi vermek yerinde olacaktır sanırım.

Bahaeddin Özkışı, 19 Haziran 1928'de İstanbul'un Fatih/Karagümrük semtinde dünyaya gelir. Ailesi ve çevresinde tasavvufu ve dinî ilimleri öğrenir. Özkışı'nin çocukluk yılları Fatih çevresinde geçer. İlk ve orta tahsilini burada tamamladıktan sonra Sultan Ahmet Sanat Enstitüsü'ne kaydolar. 1946 yılında Devlet Deniz Yolları'nda işe başlar. Askerden sonra bir ara işsiz kalır. Ticarete atılır ancak başarılı olamaz. Daha sonra devlet Hava Yolları ve İstanbul Teknik Üniversitesi'nin atölyelerinde çalışır. 1960 yılında mesleği ile ilgili bir eğitimi için Almanya'ya gider. İki yıl burada kalır. Özkışı, 1969'da Özden Hanım ile evlenir. Bu evliliğinden Zeynep adlı bir kızı dünyaya gelir. Özkışı, 9 Kasım 1975 yılında İstanbul'da hayata gözlerini yumar. Mezarı İstanbul'da Edirnekapı şehitliğindedir.

Yazarın edebiyata ilgisi Sanat Enstitüsü'ndeyken başlar. Özkışı'nin okumaya meraklı bir kişiliği vardır. Psikoloji, sosyoloji, tarih, edebiyat kitapları ve tasavvufî eserlere merak salar. Bilhassa Mevlâna Celâleddin Rumî, Muhyiddin-i Arabî, Rabindranath Tagore, Franz Kafka, Rainer Maria Rilke, Yahya Kemal ve Ahmet Hamdi Tanpınar'la ilgilenir. Bu kişiler onun edebî kişiliği ile yazı hayatının seyrini olumlu bir şekilde etkiler. Yazmaya başladığı yıllarda A. Hamdi Tanpınar'la tanışır.

* O.Ü. Fen-Ede. Fak. Türk Dili ve Edebiyatı Böl.

Tanpınar'ın yönlendirmesiyle birçok hikâye kaleme alır. Hikâye ve romancı kişiliğiyle karşımıza çıkan yazar, sanatın diğer dallarıyla da uğraşır. Tezhip sanatını öğrenerek cam işlemeciliği yapan Özkişi, İstanbul'un eski evlerini örnek alarak maket çalışmalarında bulunur. Yazarın bütün yapıtlarında Türk kültürünün izleri hissedilir. 1959 yılında hikâyelerini “**Bir Çınar Vardı**” adlı kitapta toplar. Bundan sonra hayatında edebî anlamda bir durgunluk göze çarpar.

Özkişinin yazın hayatını etkileyen diğer önemli iki unsur da Almanya'daki yılları ile eşidir. Yazar Almanya'da Batı edebiyatını yakından öğrenir, böylece fikrî anlamda derinleşmiş olarak yurda döner. Bu fikirler onun dünyasını zenginleştirir. Artık yazarın hayatında sanatsal bir yoğunluk göze çarpar. Bir yandan etrafında gördüklerini resmeder, bir yandan da maket ev çalışmalarını sürdürür. Mimariye bakışını şekillendiren unsurları roman ve hikâyelerine konu eder. Ayrıca eşinin yardım ve desteğini her zaman arkasında hisseder. Bu yıllarda yazın hayatında bir canlanma görülür. 1970-1971 yılları arasında “**Sokakta**”, “**Köse Kadı**” ve “**Uçdaki Adam**” adlı romanlarını yazar. 1975 yılında “**Bir Çınar Vardı**” adlı kitabındaki bazı hikâyeleri düzelterek “**Göç Zamanı**” adıyla yeniden yayınlar. Artık hikâyeleri yeni bir hüviyet kazanmıştır. Eski hikâyelerinde göze çarpan acemilik, yapı ve kompozisyon kusurlarına bu eserde rastlanmaz. Hikâyeleri sağlam ve oturmuş bir yapıda karşımıza çıkar. Konuları pek değişmeyen hikâyeler yapı, kompozisyon ve üslûpta mükemmelliğe doğru değişmiştir.

Özkişi, “*Sanat Sanat İçindir*” anlayışını benimsemesine rağmen eserlerinde sosyal sorunlara da yer verir. Özkişi'nin, ince sezisi, çevresine olan ilgisi sanatına da etki etmiştir. O, gördüğü her şeyi aslına sadık kalarak- eserlerinde uygulamayı başarmıştır. O, eserlerinin kurgusuyla geçmiş geleceğe taşıyan ender insanlardan biridir. 1950'lerin sonlarında başlayıp giderek tırmanan şiddet olayları ülkenin hareketli bir dönemden geçmesine sebep olur. Bu durum Bahaeddin Özkişi'nin eserlerine de yansır. Bu dönem eserlerinde işlenen en önemli konu, manevî değerlerini yitirmiş insanların Batılılaşma fikrine kapılmasıdır. Toplum yapısına uymayan bu düşünce Özkişi'nin “**Sokakta**” adlı romanında işlenir. Tasavvuf eğitimiyle büyümesi onun İslâmcı yönünü ortaya koyar. Dönemin siyasî olaylarına kayıtsız kalamayan Özkişi bu ortamda Turancılık fikrini benimser onun eserlerinde milliyetçi muhafazakâr bir yazar olduğu hissedilir. Kısa yaşamına rağmen birçok eser veren yazara gereken önemin verilip verilmediği tartışma konusudur.

Bahaeddin Özkişi, eserlerinde birçok tekniği birlikte kullanmıştır. Bunlar arasında özellikle tasvir, leitmotiv, geriye dönüş tekniği, özetleme, açıklama, yorumlama, diyalok anlatma/gösterme ve mektup tekniklerini sayabiliriz.

Bu çalışmada Özkişi'nin üç romanı incelenmiştir. İlk romanı **Sokakta**¹⁴⁰ psikolojik özellik taşıyan bir romandır. Eserin önemli teması “değişim”dir. Ancak yazar romanı “ölüm” vak'ası üzerine

¹⁴⁰ Bahaeddin ÖZKİŞİ, **Sokakta**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2004. Bu eserin Ötüken yayıncılıktan çıkmış beş baskısı vardır. 1. basım 1975'te, 2. basım 1990'da, 3. basım 1995'te, 4. basım 1998'de yayınlanmıştır. Bizim kullandığımız 2004'te yayınlanan 5. basımdır. **Sokakta** 1975 yılında Peyami Safa Roman Yarışmasında “*Başarı Ödülü*” almıştır. Konusunu geçtiğimiz son 150 yıldan alır. Eserde aldatılmış insanlığın hikâyesi küçük bir sokakta anlatılır. Folklorik ve dinî motifler en ince ayrıntısına kadar işlenir. Yazar, **Sokakta**'nın hikâyesini “*Onlar*”ın üzerine kurmuştur. “*Onlar*” diye bahsettiği ise cinlerdir. Eserde işlenen asıl tem ise son

kurarak, sokaktaki “değişim”i de Doğu-Batı çatışması ekseninde ele alır. Romanda insan ve mekân tasvirleri ön plana çıkar. Eserin psikolojik özellik taşıması kahramanların iç dünyasına girmeyi gerektirir. Bu noktada yazar, iç/dış diyalog tekniğini kullanır. Ayrıca bu eserde, geriye dönüş, leitmotiv, özetleme, tahkiye/anlatma, anlatma/gösterme, açıklama/yorumlama ve çözümleme teknikleri de kullanılır.

Özkişi'nin **Köse Kadı**¹⁴¹ ve **Uçdaki Adam**¹⁴² adlı romanları konu bakımından benzerlik arz ettiği için birlikte incelenecektir. Bahaeddin Özkişi'nin bu romanlarında tarihî konular işlenmiştir. Bu eserlerde tip tasvirleri ayrıntılı bir şekilde yapılır. Ancak mekân tasvirlerine pek değinilmez. Bunun sebebi olayların geniş bir coğrafyada geçmesidir. Eserlerde geriye dönüş tekniğine de sıkça başvurulur. Bu kırılmalarda on beş-yirmi yıl öncesinden bahsedilir. Geriye kırılmalarla, olaylar arasında bağlantı kurmak amaçlanır. Romanlarda diyaloglar da geniş yer tutar. Özkişi'nin bu romanlarında **Sokakta**'dan farklı olarak mektup tekniği de kullanılır. Mektupların çoğu şifrelidir. Ayrıca her iki romanda özetleme tekniğinden de yararlanır. Aylar süren savaş hazırlıkları ve yapılan savaşlar bir iki paragrafla anlatılır. Böylece gereksiz ayrıntılara girilmez.

Şimdi Özkişi'nin eserlerindeki anlatım tekniklerini incelemeye çalışalım:

1. Tasvir:

Tasvir, anlatıma dayalı sanat eserlerinde sıkça başvurulan bir tekniktir. Tasvir sayesinde okuyucunun zihninde resim çizilir. Yazar, duygu, düşünce, hayal ve izlenimlerini tabiatı, insanı ve eşyayı resmederek anlatır. Tasvir bir şeyi söz veya yazıyla anlatma işidir. Yazar, fikirlerini okuyucuya ulaştırmada tasviri bir sıçrama tahtası olarak görür. Böylece duygu ve düşüncelerini okuyucuya iletir.

“Anlatma esasına bağlı eserlerdeki itibari dünya olgusu, kahramanların belli bir mekâna bağlı olma veya olayların belli belli bir mekânda yaşanması mecburiyeti, tasvir tarzı anlatımı çok

yüz elli yılda karşımıza çıkan değişimdir. Bu “Değişim”in değerlerimizi nasıl yok ettiği ve sokakta bıraktığı derin izler anlatılır. Değişim tek tek bireyleri etkilemiş ve cemaat bilinci ortadan kalkmıştır. Artık insanlar birbirlerinden habersizdir. Eserde insan, tabiat (çevre) ve Allah ilişkisi dikkate değerdir. Yazara göre sokağı koruyan cami, türbe, ve şadırvan gibi unsurlardır. Değerlerine bağlı olan insan bunları korumak zorundadır. Roman bir cinayeti araştıran Komiser'in arkadaşının ölümünden sonra nöbeti devralmasıyla son bulur. Bu nöbet sokağın bozulmasını önlemek için girişilen çabanın ürünüdür. Bu son mutlak bir son değildir. Romanın bitiminde umudun hala devam ettiği görülür.

¹⁴¹ Bahaeddin ÖZKİŞİ, **Köse Kadı**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2004. Köse Kadı'nın Ötüken Yayınları'dan çıkmış başka baskıları da vardır. 2004 yılında yayınlanan ve bizim kullandığımız eserin iç kısmında bu basımların bazılarının tarihleri de verilmiştir. Buna göre, birinci basım 1974, Altıncı basım 1997, Yedinci basım 1999'da yayınlanmıştır. **Köse Kadı**, Özkişi'nin tarihi konulu ilk romanıdır. Eserde, Osmanlı'nın yükseliş döneminde serhatlerde verilen mücadele anlatılır. Sınır boylarındaki kalelerde yaşanan olaylar gözler önüne serilir. Bu eserde İstolni-Belgrad üst olarak seçilmiştir. Eserin ana konusu bu bölgede kurulan haber alma teşkilatıdır. Bu sistemin temelinde üç isim vardır. Kale kumandanı Ali Bey, Şeyh Necmeddin Efendi ve sistemin beyni Köse Kadı'dır. Bu şahısların üstün zekâsı yok denecek kadar az bir kuvvetle Osmanlı'yı burada asırlarca tutar. İşte yükselişin kaynağı da budur. Eserde ayrıca “Adalet, Kardeşlik ve İnsanlık”la ilgili mesajlar verilir. Romanın konusu ve olaylar arasındaki bağlantı ustaca işlenmiştir. Romanda heyecan ve hareketlilik son cümleye kadar devam eder.

¹⁴² Bahaeddin ÖZKİŞİ, **Uçdaki Adam**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2004. Eserin Ötüken Yayıncılık'tan çıkmış iki baskısı vardır. Bunlardan birincisi 1975 yılında, ikincisi ise, 1999'da basılmıştır. Bizim elimizde bulunan ikinci basımdır. Bu eser, **Köse Kadı**'nın devamı mahiyetindedir. Burada da kahramanlarımız aynı amaç doğrultusunda savaşırlar. Devlet-i Ebed Müddet'in varlığı için kendi varlıklarını ortaya koyarlar. Roman, **Köse Kadı**'da İstolni-Belgrad kalesinden kaybolan Kadı'nın hayatının bilinmeyen yönlerini anlatırken, bir yandan da Kadı'nın yerini alacak olan Paşaoğlu namı Murat Bey'den bahseder. Artık olayların merkezinde o vardır. Üstün zakâsıyla Köse Kadı'nın boşluğunu kısa sürede dolduracaktır.

daha zarurîdir” (Çetişli, 2004:100) “*Tasvir, en kısa tanımla ‘eşyayı görünür hale koyma’ sanatıdır. Romancı, eşya ve insanı görünür hale koyarken, eşya ve insanın bariz vasıflarını görmek, seçmek zorundadır.*” (Tekin, 1989:73)

Toplumun bir parçası olan insan, yaşadığı toplumun özelliklerini de yansıtır. Onun yaşadığı yer ve çevre özellikle de evinin içi insanın karakterini yansıtması açısından önemlidir. Bu anlamda tasviri, insan ve mekân tasvirleri olarak ikiye ayırmak daha doğru olacaktır. Çetişli, “*Tasvir; insan, tabiat, eşya veya mekânın kelimelerle resmedilmesi; âdeta görünür hâle getirilmesidir.*” (Çetişli, 2004:100) der.

Romancı, insanı ve eşyayı görünür hale koyarken, bu unsurların özelliklerini de vermek zorundadır. Tasvir yapılmaya başlandığında zamanda bir duraklama göze çarpar. Bu duraklama okuyucuyu romandan uzaklaştırmaz.

a. Mekân Tasviri:

Sokakta adlı romanda mekân tasvirleri oldukça geniş yer kaplar. Ancak bu mekânlar çok geniş sınırları kapsamaz. En geniş mekân olarak olayın geçtiği sokağı söyleyebiliriz. Diğer mekânlar sokağın içinde var olan yerlerdir. Romanda en çok kullanılan mekân karakoldur. Bunun dışında konak, katilin doktoru kaçırdığı garip mekân, sokakta göze çarpan diğer evler başlıca mekânları oluştur.

Romanda geçen mekânlar insanın psikolojisini yansıtması bakımından önemlidir. Bu noktada karakol geçmişle hâli birleştiren bir hüviyet kazanırken, karakolun yapısı da kahramanlar üzerinde son derece etkili olur ve onların iç dünyasıyla örtüşür. Bu noktada Komiserin karakolu tasvirine dikkat edelim:

“Halbuki şimdi. Çocukluk arkadaşım ve ben, aramızda tam otuz ayrılık yılı, bu karakol odasında, bu soğuk, bu kesin, bu asrımız mantığıyla şartlanmış odada, bu kabaralı pastalını ruhumuz üzerinde hissettiğimiz ortamda oturmuş ONLAR’dan bahsediyorduk.” (Özkişi, 2004/1:5)

Komiser olay anlatımlarına geçmeden önce mekân tasvirlerine sıkça başvurur. Önce çevre hakkında bilgi verir ve bu bilgiyle olayları bağdaştırmaya çalışır. Romanda geçen evler birbirine yakınlığıyla göze çarpar. Bu yakınlık insanlar arası ilişkileri etkiler. Samimi bir ortam ortaya çıkar.

Komiser, sokağı tasvir ederken sıfatlar ve benzetmelerden de yararlanmıştı. Sokak onun için insanın içine huzur veren bir mekân durumundadır. Yıllar sonra bile bu sokağa gitmek onu çocukluk yıllarındaki gibi sevindirir. Sabah güneşiyle beliren ışık onun içine huzur verir. Burada yer alan mescit, yadır, kabir de onun özlemle hatırladığı mekânlar arasındadır. Ona göre kabir güleç yüzlü bir dededir. Bu huzur dolu ortam onun ağzından şöyle anlatılır:

“Sabah güneşi hiç kullanılmamış ışıklarıyla iyi dilekler yüklüydü. Hayatın acılarına rağmen şu anda sevinçle, ben yaşıyorum, diye haykırmamak çok güçtü. Evler konakla yüz yüze huzur içinde diz çökmüşlerdi. Mescidin parmaklıklarından taşmış güür yeşillikten hayat gülümsüyordu. Tahta kaplamalı, tahta minareli küçük bir binaydı mescit. İnsan garip bir çağrışımla mimarisi bestinigâr mekânında diyordu. Yadır mescidin sağ tarafındaydı. Gün ışığı oradan da gölge evhamları

beraberinde sürükleyip götürmüş ve kabir güleç yüzlü bir dede görünüşünde yaşamaya katılmıştı.”
(Özkişi, 2004/1: 91)

Tasvir boyunca mekânlar insansı özellikler yüklenerek romanda akıcılık sağlanmıştır. Bu tasvirlerle romana renk ve ahenk gelmiştir. Tasvirlerde sokak adeta gözlerimizin önünde belirir. Bu da yazarın tasviri kullanmadaki yeteneğini gösterir.

Cesedin bulunduğu mekân ile katilin doktoru kaçırdığı yer garip ve olağan dışıdır. Yazar, bilhassa doktorun kaçırıldığı ve şeytan ayinlerinin yapıldığı bu yer hakkında okuyucuyu bilgilendirmeyi amaçlar. Anlatılan mekânla okurda çeşitli izlenimler belirir. Okuyucuyu normal dışı olan bu mekâna karşı antipati duyar. Bunun sebebi, buhurandan yayılan tuhaf koku, duvarlarda yer alan tuhaf ve iğrenç şekillerdir. Bu mekân hakkında bilgi Komiser’in ağzından anlatılır:

“Merdivenler dar, küçük bir antreyle bitiyordu. Önümde sağlam bir kapı vardı. Kapı dokunmamla aralandı ve sessizce açıldı. Burası uzun gayretlerle meydana getirilmiş geniş bir salondur. Girişte iki büyük buhurandan tuhaf bir koku yayılıyordu... Duvarlar garip ve iğrenç şekilli heykeller, resim ve rumuzlarla kaplıydı. Mihrap olması gereken yerde büyük bir heykel duruyordu.”
(Özkişi, 2004/1:127)

Mekânlar kimi zaman toplumsal olayları da yansıtır. İnsanlar arası etkileşimi yansıtmada mekânlar araç olarak kullanılır. Böylece okuyucu o günün şartlarında gelişen olaylar hakkında bilgi sahibi olur.

Sokakta adlı romanın mekân tasvirlerinde dikkati çeken en önemli özellik insanın ruhunda uyandırdığı intibadır. Roman, ölüm konusu üzerine kurulu olduğundan kahramanlarda psikolojik bir bunalım görülür. Romanda insana huzur veren mekânlar da mevcuttur. Bunlar kahramanlar üzerinde olumlu etki yapar. Mescit, yatır ve kabir bu türden mekânlardır. Mekânlar romanda bir hareketliliğe sebebiyet vermiştir. Olaylardan önce okuyucunun zihni canlı tutulur. Böylece okurun konuya hâkimiyeti sağlanır.

Bahaeddin Özkişi’nin **Sokakta** adlı romanında geniş yer tutan tasvir tekniğine, **Köse Kadı** ve **Uçdaki Adam**’da pek rastlanmaz. **Köse Kadı**’da mekânlar; Macaristan’dan Avusturya’ya, Osmanlı’dan, Rusya’ya kadar geniş bir coğrafyayı kaplar. Bunun dışında İstanbul, Viyana, Edirne gibi şehirler; Beç Yanık, İstolni- Belgrad gibi kaleler **Köse Kadı**’daki diğer mekânlardır.

Köse Kadı’da mekânlar anlatıcının diliyle okuyucuya ulaşır. Kılavuz ve Gall Adam’ın yolculuğu sırasında karşımıza çıkan mekân tasviri bütün canlılığıyla verilmiştir:

“Önlerinden birden havalanan bir karatavuk sürüsüyle irkildiler. Akşam, su birikintilerini pembeye boyamıştı sanki. Göz alabildiğine uzanan ıslak ova, yeryüzündeki madenî pırlıtların ardında, sanki pek çok tehlikeyi gizliyor gibiydi.” (Özkişi, 2004/2:8)

Akşam vaktinin anlatıldığı bu mekân, yeryüzündeki bütün tehlikeleri gizler gibi düşünülür. Akşam, güneşin batmasıyla su birikintilerinin üzerini pembeye boyar. Yolculuğun devamında Kılavuz ve Gall Adam bir hana girerler. Hanın tasviri anlatıcı tarafından yapılır. Çam kütüklerinin yanarken çıkardığı ses, odaya hâkim olan kokular, odada yer alan eşyaların özellikleri ayrıntılı bir şekilde

anlatılır. Hanın içinde bulunan şahıslar Kont tarafından anlatılır. Mekân içindeki kişiler anlatılırken odanın özellikleri de verilir:

“Gözleri loş aydınlığa alıştıkça oturanları teker teker seçer oldular. Hemen yanlarındaki masada iki tâcir, bilmedikleri bir lisanla hararetli bir konuşmaya dalmışlardı. Duvarın dibinde iki kişi, peyke iskemle arası bir oturağa yan yana oturmuşlar, alçak sesle konuşuyorlar ve gelenlere aldırış etmez görünüyordu.” (Özkişi, 2004/2:8)

Kont’un Yanikkale’deki odasının tasviri yine anlatıcı tarafından yapılır. Bu mekânın anlatımında yorumlar yer almaz. Anlatıcı gördüğü her şeyi olduğu gibi verir.

Köse Kadı’nın beşinci bölümünde karşımıza çıkan Arşidük Karoli’nin yaşadığı kalenin tasviri yapılırken teferruattan kaçılmıştır. Bu tasvirlerde niteleme sıfatlarına başvurulur. Sıfatlar, insan duygularını yansıtması açısından önemlidir. Mekânın çirkin görüntüsü insanı ezecek kadar heybetlidir:

“Nehrin kenarına kurulmuş binanın pencereleri, günün son ışığında ateş rengiyle göz alıyordu. Bu koca taş yapı, köşelerinde yükselen kuleleri ve nehre uzanan geniş terasıyla çirkin, ama insanı ezecek kadar heybetliydi. Etraf kayın ve kavak ağaçlarıyla çevrilmişti. Kule mazgallarında, zaman zaman nöbetçiler görünüp kayboluyordu.” (Özkişi, 2004/2: 25)

Doğanın insanın ruhunda uyandırdığı etki dokuzuncu bölümde kendini gösterir. Bu yerin tasviri Kont’un içinde bulunduğu psikolojik duruma göre şekil alır. Doğa, Kont’un mutlu olduğu zaman rengârenk, cıvıl cıvılken; Kont mutsuzken bütün canlılığını ve neşesini kaybeder. Eserde yer alan mekânlar, insan psikolojisini yansıtması açısından önemlidir.

b. İnsan/Portre Tasviri:

Sokakta romanda mekân tasvirlerinin yanında insan/portre tasvirleri de önemli rol oynar. İnsan toplumun en küçük yapı taşıdır. Onun varlığıyla her şey vardır. Bu bağlamda insan varsa roman da vardır. Yazarlar mekânları tasvir ederken insanı da tasvir ederler.

İnsan/portre tasvirinde kahramanın hem dış görünüşü hem de iç dünyası yansıtılır. Eserde fizikî portreden çok ruhî portreye önem verilmiştir.

Romanın en önemli kahramanlarından biri olan Komiser hakkında bilgi *Son Söz* bölümünde verilir. Bu bölümde eserin asıl anlatıcısı karşımıza çıkar. Komiser’in tasviri de onun ağzından yapılır. Burada Komiser’in fiziki görünüşünde bir değişme göze çarpar. Onun dış görünüşünde çeşitli tuhafıklar görülür. Saçları beyazlamış, yüzündeki çiller daha belirgin bir hal almıştır. Bu durum insanlar tarafından değişik bir şekilde değerlendirilir. Onlar, kahramanı cinlerin çarptığına inanırlar.

Eserde karşımıza çıkan tiplerin Komiser’le veya Komiserin arkadaşı olan zanlı ile bir bağlantısı vardır. Komiser’ in çocukluk yıllarında yaşamış olan Gülüm de böyle bir kahramandır. Onun tasviri de yine Komiser tarafından yapılır.

Romanın büyük bir bölümünde karşımıza çıkan doktor, birinci bölümün anlatıcısı konumunda olan Komiser tarafından tasvir edilir. Burada doktorun en belirgin özelliği genç görünümlü, hayat dolu ve neşeli oluşudur.

Kaptanlar ailesi, romanda psikolojik tasvir olarak gösterilebilir. Çünkü burada Kaptan'ın dış görünüşü anlatılırken ruhî portresi de verilmiştir. O, cinnet geçirmiş bir kişi olarak nitelendirilir. Onun bu özelliği dış görünüşüne de yansımıştır. Hayattan kopuk yaşadığı sezilen kahraman iri vücutlu ve ak saçlı biri olarak karşımıza çıkar. Hareketlerinde normal dışı bir durum vardır. Saatlerce oturduğu yerden bir noktaya bakar. Sanki orada dünyanın bütün gerçeklerini görüyor gibidir. Kaptanlar ailesi ve Kaptan'ın tasvirini zanlı yapar:

“Dertli bir ana ve Akdeniz’ de gemisinin kendi ihmali yüzünden battığına inandığı için cinnet geçirmiş oğuldan oluşan bir aile. Benim yeni geliştiğim devirlerde o artık pek genç değildi. Çok iri yapılı, bembeyaz saçlı bir beydi. Onun pek az konuştuğunu hatırlıyorum. Evinden hiç çıkmaz kış yaz pencerede oturur mescidin arka taraflarına, kilometrelerce uzakta olduğunu sandığım bir noktaya ısrarla bıkmasına bakardı.” (Özkişi, 2004/1:37-38)

Komiser, Gülüm’le ilgili hatıralarını anımsarken Arnavut göçmeninden bahseder. Bu tahlillerle romandaki monotonluk giderilmeye çalışılmıştır. Bu şahıslar romanın gerçek vakasının dışında karşımıza çıkar.

Arnavut göçmeni romanda psikolojisi bozuk bir insan olarak karşımıza çıkar. O sevdiğini Tevfik diye birine kaptırmıştır. Bu da onun psikolojisinin bozulmasına neden olmuştur. Bu tip tahlilinden sonra asıl vakaya geri dönüş yapılır. Asıl vakanın kahramanlarından olan hastabakıcı Komiser tarafından tasvir edilir. Kadının giydiği kıyafetlerde bir maksadın olduğu sezilir. O, dişiliğini ön plana çıkaracak şekilde giyinir. Bu da o dönemin toplum ahlâkına aykırı düşmektedir:

“Esmer, uzun boylu, güzel bir kadındı bu. Beyaz önlüğü biçimli vücudunda göğüslerini, kalçasını belirtiyor, dizlerinin üstünü hafifçe açıkta bırakıyordu. Kadınlığı gelişmiş ve dışa taşmıştı. İnsan onu çevreye yaydığı teneffüs ediyordu. Sürdüğü hafif parfüm bu etkiyi daha da çoğaltıyordu. Odada gidip geldikçe, dizinin üzerinde daha açık renk gözükene cildi, bu kıyafetin düzenlenmesinde bir maksadın var olduğunu insana söylüyordu ancak sesi ve yüz çizgileri heyecanlandığı muhayyileyi tereddüde itiyordu. Kadının sesi çirkin bir şekilde yırtık, yüzü pek çok kere, ısrarla tekrar edilmiş, ve kanıksanmış zevklerle dolu bir hayatın hikâyesini öğünerek tekrar ediyordu.” (Özkişi, 2004/1:54)

Hastabakıcının tahlili bizlere değişim rüzgârına kapılmış, manevi değerlerden yoksun bir insan izlenimi veriyor. Kadın, toplum ahlâkına aykırı davranışlarıyla göze çarpar. Bu tipin tahlili ana temlerin zihnimize canlanmasını sağlar. Hastabakıcının tahlili hem değişim, hem de Doğu-Batı çatışmasıyla ilgili temi açıklamada da kullanabiliriz.

Komiser’in zihninde cereyan eden, geçmişle ilgili anılarında yer alan bir Bulgar göçmeninin tasviri şöyledir: *“Saman sarısı saçları, açık yeşil gözleri vardı.”* (Özkişi, 2004/1:88). Bu tipin tahlili geçmişte yaşanan bir olayın girişinde verilmiştir. O cesaretin sembolüdür.

Komiser, cinayeti çözmek için Küçük Bey’le konuşur. Konuşmalar esnasında Küçük Bey’in dadısı söz konusu olur. Küçük Bey dadıyı Batı düşüncesine göre değerlendirir. Burada önemli olan manevi değerlerden çok maddî unsurlardır. Bu iki şahıs arasında geçen sohbette dadının tasviri yapılır:

“O cinsinin en alımlı tiplerinden biriydi. Bazen böyle bir güzelliğin, bu renkte bir deri içinde meydana gelmesine akıl sır erdiremezdim. Neş’eliydi, güleç yüzlü, hoş sohbetti.” (Özkişi, 2004/1:199)
“Misafir gittikten sonra dadım yeni seçer olduğu çarpıcı renkli entarileri içinde dimdik göğüsleri, biçimli kalçası, incecik beli ve iri gözleriyle salınırdı. Böyle anlarda sabrımın taşacağını hisseder, sokağa fırlar, saatlerce dolanır ve yorgun argın dönerdim.” (Özkişi, 2005/1:100)

Küçük Bey, Batı’yı temsil eden bir şahıstır. Bu yüzden tasvirlerde ruhi görünümünden çok fiziki görünümü anlatmıştır. Onun için ten, vücut, kısacası dış görünüş önemlidir. Bunlar maddesel varlığın örnekleridir.

Köse Kadı ve **Uçtaki Adam** romanları, on altıncı yüzyılda Osmanlı’nın uç boylarında geçen olayları konu alır. Bu doğrultuda şahısların tasvirinde savaşın ve esaretin verdiği etki kendini gösterir.

Köse Kadı’daki esir İbrahim’in tasvirinde bu oldukça belirgindir. Esirin kulakları ve burnu kesilmiş, dişleri sökülmiş bir haldedir. Bu da onu korkunç bir görüntüye büründürmüştür:

“Onlar çevreyi sessizce gözlerken bir yanaşma, elinde şarap testisi ve iri toprak kupalarla göründü. Adamın kulakları, burnu kesilmiş dişleri sökülmiş, yanak etleri lime lime yarılmıştı. İnsan-hayvan arası korkunç bir görünüşü vardı.” (Özkişi, 2004/2:9)

Romanın üçüncü bölümünde karşımıza çıkan ve roman boyunca türlü vesilelerle karşımıza çıkacak olan Deli Gak’ın tasviri onun karakterini de yansıtır: *“Anasız, babasız bir zavallı. Sıska bir vücut üzerinde yerleşmiş kocaman bir başı vardı. Tek gözünü kırparak türlü maskaralıklar yaptı Bey’in karşısında.”* (Özkişi, 2004/2:16)

Arşidük Karoli’nin Başpiskoposu beklerken takındığı hal ile yirminci bölümde karşımıza çıkan ve bir kıza tecavüz ile suçlanan Çavuş’un yüzündeki korku dolu ifadeler, onların dış görünüşlerine yansır. **Köse Kadı**’nın yirmi ikinci bölümde yer alan Arşidük Karoli’nin babasının tasvirinden de onun oldukça yaşlı biri olduğu anlaşılır.

Ayrıca eserde, olayın seyrine fazla bir etkide bulunmayan şahısların tasviri de çok kısa bir şekilde verilir. Ali Bey’in kız kardeşi, Kont’un teyzesi olan Ayşe ile Pena bu şahıslardandır. Her ikisinin de tasviri bir iki cümleyle verilir. Bilhassa Ayşenin tasvirinde ortaya çıkan Türk kadını tiplemesi dikkate değerdir.

Uçdaki Adam’da ilk tasvir ikinci bölümde karşımıza çıkar. Bu tasvirle romana yeni bir kahraman girer. Bu kahraman ileride Macaristan için önemli görevlerde bulunacak olan Paşaoğlu namıyla anılan, Murat Bey’dir.

Murat Bey ile Kont Macar teşkilatının sözde dağılması üzerine uzun bir süre görüşmeme kararı alırlar bu karar düşmanı yanıltma politikasıdır. Karşılaşmaları uzun bir süre sonra gerçekleşir. Kont, Murat Bey’i görünce şaşkınlığını gizleyemez. Görmeyeli Bey çok değişir. Murat Bey’in cılız görüntüsü yerini heybetli bir şekle bırakır. Artık o eski çelimsiz görünümlü insan yoktur. Savaşa hazır güçlü bir insan vardır:

“Kont, komşusunun atın üzerindeyken ne kadar değiştiğine hayretle dikkat etti. Şu anda o tanıyageldiği silik, iddiasız, kendi halinde, çelebi görünüşlü adam değildi artık. Vücudu yay gibi kıvrak, bakışları mağrur, duruşu heybetliydi...” (Özkişi, 1999:61)

Roman kahramanlarından Kara Ali Bey gün geçtikçe yaşlanmaktadır. Bey’de görülen fiziksel ve ruhsal değişiklik romanın on birinci bölümünde kendini gösterir. Burada Kara Ali Bey’in gençliği ve yaşlılığı mukayese edilir. Yaşanan olaylar Bey’i çökertir. Bu, hem fiziksel hem de ruhsal bir çöküştür. Kara Ali Bey’de gerçekleşen bu değişim anlatıcının yorumlarıyla aktarılır:

“Gerek zorluklar içinde geçmiş gençliği, gerekse yaşadığı son olaylar Kara Ali Beyi görülür şekilde çökertmişti... O tuttuğunu koparır çelik pençeli Kara Ali Bey gitmiş, yerine kır saçlı, kır sakallı, yumuşak yüzlü bir insan gelmişti. Geçen her gün onun gönlünde gittikçe derinleşen bir hislik yaratıyordu. İnsan ızdıraplarını zaten duyagelmış Ali Bey, son zamanlarda his zenginliğinin, deli akan bir nehir gibi içini doldurduğunu, taşıdığını, çağladığını hissediyordu.” (Özkişi, 1999:71-72)

Romanın ilerleyen sayfalarında yeni yeni olaylar belirir. Bu olaylarda karşımıza yeni kahramanlar çıkar. Bu kahramanlar ana vakayı destekleyen yardımcı şahıslardır. Eserde çok önemli bir fonksiyonları yoktur. Buna rağmen tip tahlilleri verilir. On altıncı bölümde Würzburg Başpiskoposu Viyana’ya gönderilmek üzere yirmi kadın seçer. Bunların Viyana’ya gönderiliş amacı Avusturya’nın çıkarları gereği kullanılmasıdır. Avusturya bu kadınları Macarlara karşı koz olarak kullanır. Onların güzelliklerinden yararlanır. Bu nedenle içlerinden en güzel ve en alımlıları seçilir

Yine eserde Saray Bosna’da hüküm süren bir çetenin başı vardır ki, bu kişi Mileva Kadın’dır. Halk, bu kadının ecinni taifesi olduğuna inanır. Kötülük yapmak isteyen her kişi ona başvurur. Kadın bu işin dışında dilencilik yapmaktadır. Ancak dış görünüşü itibarıyla bir dilenciden çok çok farklıdır. Oldukça sağlıklı bir kişidir. Hiçbir fiziksel sorunu yoktur, ancak yine de dilencilik yapar.

Özkişi’nin **Köse Kadı** ve onun devamı olan **Uçdaki Adam** adlı romanlarında yapılan tip tasvirleri dönemin özellikleri hakkında bilgi sahibi olmamızı sağlar. Savaşın verdiği yıkım şahısların fiziksel ve ruhsal yapılarını etkiler. Bu eserlerde fiziksel ve ruhsal tasvirler bir bütünlük halinde verilir.

2. Geriye Dönüş Tekniği:

Geriye dönüş, eserlerde oldukça sık başvurulan bir tekniktir. Yazarlar, kahramanın kimliğine açıklık getirmek ve hâlde meydana gelen olayları açıklamak amacıyla bu tekniğe başvururlar. Böylece geçmiş ile şimdiki zaman birleştirilmiş olur. Bu teknik genellikle yorumlar biçiminde anlatılır. Ali İhsan Kolcu geriye dönüş tekniğini anlatma zamanıyla ilgili bir problem olarak görür. Buna göre: “Öykü anlatıcısı olayı içinde bulunduğu şimdiki zamandan alıp karakterin geçmişine ya da olayın meydana geldiği zamana gider. Hatırlama geriye dönüş tekniğinin bir başka yönüdür. Anlatıcı geriye dönse bile şimdiki zamanın jargonunu kullanır. Bu bakımdan bu, şimdiki zamandan tamamen soyutlanmış bir geriye dönüş değildir.” (Kolcu, 2005:52) diyerek tarif eder.

Bu manada roman, zaman bakımından geçmiş, hâl, gelecek zamanı için barındırır. Eser şimdiki zamanın hâkimiyetinde devam ederken bir anda geriye ve ileriye kırılmalarla geçmiş zaman bir süre sonra da gelecek zamana geçişler görülür.

Sokakta adlı romanda bu teknik, cinayetin çözümlenmesi amacıyla sıkça kullanılmıştır. Komiser, bu teknikle çocukluk arkadaşı olan zanlının geçmişine giderek, bugünle kıyaslamalar yapmaktadır. Geriye dönüşlerin Komiser'in zihninde cereyan eder.

Kırılma anlatıcının arkadaşı ve annesiyle ilgili düşünceleri boyunca sürer. Komiser'in, otuz yıl öncesinde tanıdığı ve güzelliğini hala unutamadığı Gülüm'le ilgili kısımlarda da geriye kırılma söz konusudur. Gülüm'ün anlatıcının çocuk ruhunda uyandırdığı tablo teşbihler ve sıfatlarla verilmiştir. Saçlarının güzelliği, uzun boyu, sağlam ve narin endamı onun üzerinde tesirler bırakır. Bir kedi gibi Gülüm'e yaklaşan Komiser, onun göğsünde huzur bulur. Kokusuyla adeta kendinden geçer:

“Akıncı dedelerin nasılsa kaybolmadan zamanımıza gelmiş tek tük türkülerinden birinin anlattığı hikâye, Gülüm'ün saçlarıyla ilgiliydi. Civan Aliş'in Tuna boyunda bağrına bastığı slav dilberinin katkısıyla doğan lepiska saçlar, Gülüm'e miras kalmıştır. Bu saçlar gün ışığını emmiş, gür topraklara çağlayan birer güzellik nehriydiler. Çocuk gözlerim onun uzun boyunda, noksansız güzelliğinde, sağlam ve narin endâmında, iri hülyalı gözlerinde, dayanılmaz bir ihtiyaçla bir kedi uysallığına bürünür, ona sokulurdum. Beni kucaklar, diri göğüslerine basar, kokusuyla sarhoş ederdi. O nasıl bir korkuydu? Nasıl olur da insana bu kadar hazlar verirdi, bilmiyorum. O biraz ıtır, biraz sabun, biraz... hayır hayır o Gülüm kokardı.” (Özkişi, 2004/1:17)

On yedinci sayfadan başlayan bu kırılma yirmi birinci sayfaya kadar devam eder. Kırılmanın uzun sürmesinin sebebi, Gülüm'ün romanın başkahramanlarının hayatında önemli bir yer tutmasıdır.

Komiser'in cesedi teşhis için gittiği evde araştırma yaparken karşısına çıkan eşyalar ona geçmişini hatırlatır. Bu esnada anlatım yine geriye dönüş şeklinde verilir. Komiser, cinayet hakkında soruşturmasını sürdürmek için sokağa gider. Burada çocukluk yıllarından tanıdığı insanlarla karşılaşır. Geçmiş yeniden hatırlanır. Komiserin, yıllar sonra gördüğü Kaptan, Bulgar Gömeni ve Küçük bey ile karşılaşmalarında da vak'a yine halden geçmişe kayar. Bu geriye dönüşlerle otuz yıl öncesi anlatılır.

Geçmişteki olayları anlatanlardan biri de Gülüm'ün annesidir. O, kızıyla ilgili olan kısımları ve Komiser'in babasıyla aralarında geçenleri anlatırken geçmişe döner. Okuyucu, yaşananları bir bir onun ağzından öğrenir. Gülüm'ün annesinin geriye dönüşler şeklinde anlattığı kısım romanın kırk üç ve kırk beşinci sayfaları arasındadır.

Köse Kadı, zaman bakımından yaklaşık on yıllık bir süreyi kapsar. Bu dönem, 1577-1587 tarihleri arasında geçen bir mücadele dönemidir. Romanda geriye kırılmalar, olaylar arasındaki bağlantıları kurmak için önemlidir. **Köse Kadı**'da geriye dönüş tekniği, çok sık kullanılmaz.

Bu teknik sadece Başpiskopos'un yıllar önce âşık olduğu kadını hatırlayışıyla karşımıza çıkar. Bu bölümde Başpiskoposun bir Türk kızına zorla sahip olması anlatılır. Başpiskopos zalim ve acımasızdır. Zorla sahip olduğu kadından bir oğlu olur. Burada Kontun gerçek kimliği karşımıza çıkar.

O, bir Türk kadınının çocuğudur. Ne yazık ki annesini babasının yüzünden kaybeder. Çünkü kadın bu katı yürekli adama dayanamaz ve intihar eder:

“Baş Kapitan tekrar tekrar “Zehra..” diye mırıldandı. Oh, bir deli tutkusuydu onunki. Aklına gelen hemen her şeyi kadına sahip olabilmek için uygulamıştı. Ama ne aç bırakmak, ne kırbaç, ne yalvarmak kâr etmişti... Çok daha sonraları, çingene karısının verdiği ilaçla ancak emeline nail olabilmışti. Ne narin, ne hoş, ne güzel, ne cesurdu. ...Zehra, durumu derin bir tevekkülle kabul etmiş görünmüştü. Birkaç ay sonra ise kadının hamile olduğu meydana çıkmıştı. Aylar kadın için de Başpiskopos için de çok zor geçmişti ve nihayet bir gün, gürbüz bir bebek, “Gall Adam” dünyaya gelmiştir... Bir sonbahar sabahıydı. Odasına girdiğinde Zehra dalgın bakışlarla uzakları seyrediyordu.. Kadın, neden sonra gözlerini uzaklardan çekmiş ve geri dönüp, onu görmüştü. Dışlerini hırsıyla gıcırdattı. Güzel esirin gözünde iğrenme o kadar bâriz idi ki... Ona “Defol!..” demişti... Ne “Zehra..” diye inlemesi, ne yalvarması para etmişti... Dinlememek bir yana, gülümseyerek ona doğru yürümüştü, sonra ah sonra pencereden eğildiğinde Zehrâyı yere doğru uçarken görmüştü.” (Özkişi, 2004/2:44)

Bu **Köse Kadı**'da karşımıza çıkan tek geriye kırılmadır. Eserde genellikle günlük olaylar anlatılır. Geçmişe pek dönülmez. Savaş dönemi olduğu için ileride yaşanabilecek olaylar anlatılır.

Bahaeddin Özkişi'nin **Uçdaki Adam** adlı romanında anlatılan olaylarda da zaman zaman geriye kırılmalar görülür. Bu kırılmalar gelecekte yaşanacak olayların aydınlanması için gereklidir. Buradaki geriye dönüşlerle kahramanların geçmişi anlatılır.

Romanda ilk geriye kırılma ikinci bölümde Ali Bey ile Murat Bey arasında geçen konuşmada cereyan eder. Murat Bey kendisini Ali Bey'e tanıtırken, kendisini eşkıya olmaya iten sebepleri geriye kırılma yöntemiyle anlatır. Bu bölümde Paşaoğlu'nun hayat serüveni de anlatılır. Daha çocuk yaşta birçok olayla karşılaşır. Gerçekleşen olayların bir bölümünü bu teknikle vermeye çalışalım:

“Nihayet yıllardır beklenen felaket bir ağustos gecesi geldi çattı. Bağdat'ta sarayımızdaydık. O gece nedense erken yatmıştık. Yatışından birkaç saat sonra sıkıntılı bir hisle uyandım. Ne kadar uğraştıysam bir türlü uyuyamadım. Bunun üzerine bahçeye çıkmak için giyindim. Tam bu sırada silahlar patlamağa çığlıklar işitilmeğe başladı. (...) Ne var, ne oluyor dememe kalmadan lalam Şahin odama daldı, kapıyı sürmeledi beni kucaklayarak karşıki dama fırlattı. O da peşimden geldi. (...) Babam, annem, kardeşlerim çoğu bize minnettar olması gereken adamlar tarafından öldürülmüş, nemiz var nemiz yok her şeyimiz soyulmuştu. (...) Uzatmayalım, aylar sonra dilim tarif edemeyeceği eziyetlerle Torosları bulduk. Bir gün, Gülek boğazı taraflarında sarp bir noktada, ummadığımız bir anda bir eşkıya çetesi bizi çevirdi.” (Özkişi, 1999:16)

Uçdaki Adam'ın dokuzuncu bölümünde, Macaristan'ın geçmişten bu güne kadarki evreleri anlatılır. Bu kısımda yine geriye ket vurma yöntemi kullanılır. Bu bölüm de okura anlatıcının ağzından verilir. Macarların nereden geldiği, Avrupa'ya nasıl yerleştikleri hakkında bilgiler verilmeye çalışılır.

Yirminci bölümde karşımıza çıkan Meho Serayliya'nın hayatı da geriye kırılma ile anlatılır. Okuyucu, kahramanın hayatını kendi ağzından dinler. O, yıllar önce tanınmış bir ipek tüccarıdır. Bir takım insanlar tarafından kaçırılır. Sonra yaşlı bir beye satılır. Uzun maceralardan sonra kendini sarayda bulur.

3. Leitmotiv Tekniği:

Leitmotiv, bir eserde tekrar eden kelime ya da kelime gruplarına verilen addır. Kelime anlamı, ana motif, kılavuz motiftir. Müzik eserlerinde de tekrarlanan bir düşünceye karşılık gelir. (Kolcu, 2005:51). Yazarlar eser süresince bazı kelimeleri sıkça kullanırlar. Bununla verilmek istenen, bir düşünceye okuyucuyu yoğunlaştırabilmektir. Böylece roman kahramanlarıyla baş başa kalan okuyucu, yazarın dünya görüşü hakkında bilgi sahibi olacaktır.

Bahaeddin Özkıışı, **Sokakta** adlı romanında Leitmotiv tekniğini oldukça fazla kullanmıştır. Romanın ahengi bu teknikle sağlamaya çalışılır. Leitmotiv tekniği, ayrıca muhtevada sürekliliği de sağlar.

Eserde kullanılan başlıca motifler Onlar, Ölüm, Şeytan, Değişim ve Otuz yıldır. Şimdi Leitmotiv olarak kullanılan kelimelerin eserdeki dağılımını vermeye çalışalım.

Onlar; sayfa 5'te 7, 6'da 8, 7'de 1, 9'da 5, 16'da 3, 20'de 1, 24'te 1, 29'da 1, 34'te 2, 36'da 7, 45'de 2, 46'da 2, 47'de 1, 55'te 1, 69'da 4, 70'te 1, 71'de 1, 80'de 2, 107'de 1, 114'te 3, 147'de 3, 149'da 1, 150'de 5, 151'de 2, 152'de 1, 153'te 2 olmak üzere eser boyunca toplam 63 kez tekrar edilmiştir.

Ölüm motifinin dağılımı ise şöyledir: sayfa 6'da 2, 8'de 3, 9'da 2, 10'da 3, 22'de 1, 26'da 1, 29'da 1, 34'te 1, 42'de 1, 43'de 1, 45'de 1, 48'de 6, 50'de 10, 51'de 2, 52'de 2, 53'te 2, 54'te 2, 56'da 1, 57'de 1, 59'da 3, 61'de 2, 63'te 5, 68'de 1, 70'de 1, 72'de 1, 75'de 2, 76'da 1, 79'da 4, 80'de 2, 82'de 2, 84'te 2, 85'te 3, 87'de 2, 93'te 4, 94'te 1, 95'te 1, 98'de 1, 99'da 7, 100'de 2, 101'de 1, 104'te 5, 107'de 2, 108'de 2, 109'da 2, 118'de 3, 119'da 3, 120'de 3, 122'de 1, 123'de 1, 125'de 1, 135'te 2, 136'da 2, 140'da 3, 141'de 4, 142'de 1, 143'de 1, 144'te 1, 146'da 2, 147'de 4, 148'de 4, 149'da 4, 154'te 1, 155'te 1 olmak üzere toplam 144 defa kullanılmıştır.

Şeytan ise; sayfa 9'da 2, 15'te 5, 26'da 2, 30'da 3, 45'te 1, 49'da 1, 69'da 6, 73'te 1, 87'de 1, 116'da 1, 123'te 1, 128'de 1, 131'de 1, 137'de 1, 147'de 1, 149'da 1, 152'de 1, 153'te 1 olmak üzere toplam 34 kez kullanılmıştır.

Değişim; sayfa 12'de 4, 14'te 5, 15'te 1, 19'da 1, 35'te 1, 44'te 1, 45'te 1, 46'da 1, 49'da 4, 59'da 1, 60'da 1, 64'te 1, 67'de 1, 110'da 1, 113'te 1, 145'te 1, 153'te 1 olmak üzere toplam 27 defa tekrarlanmıştır.

Otuz yıl motivi; sayfa 5'te 5, 6'da 2, 9'da 1, 10'da 1, 12'de 1, 13'de 1, 142'te 1, 17'de 1, 20'de 1, 272'de 1, 48'de 1, 49'da 1, 57'de 1, 71'de 1, 86'da 1, 93'te 1, olmak üzere 21 kez kullanılmıştır.

Eserde kullanılan bu değerler normalin üstündedir. Yazar bu motifleri kullanarak romanda akıcılığı sağlamış ve merak unsurunu uyandırmıştır. Böylece okuyucunun, eseri okurken sıkılmaması sağlanmış olur.

Romanın ilk sayfasında “*Onlar*” motivi 7 defa kullanılmıştır. Daha ilk sayfadan belirsizlik aklımızı kurcalamaya başlar ve bu belirsizlik birçok soruyu da beraberinde getirir. “Yazarın Onlar diye bahsettiği kimdir?” “Cinayeti Onlar mı işledi?” “Gerçek suçlu Onlar mı?” “Onlar’ın kimliği ileride belirecek mi?” Bu sorular roman boyunca süreklilik arz eder.

Değişim motivi, Onlar’dan sayıca daha az yer almasına rağmen romanın temelini oluşturur. Değişim, hem leitmotiv hem de tem olarak ele alınır. Değişim motifi, temel düşüncenin en önemli yapıtaşdır. Temel fikir, Batıcılık fikriyle ülkemize giren maddeciliğin meydana getirdiği yıkımdır. Bu fikir, eserin geneline hâkimdir. Değişim de bu bağlamda sıkça karşımıza çıkmaktadır. Değişim, genel itibariyle çatışmaların sahnelendiği bölümlerde kendini gösterir. Bu, değişim’i kabul eden ve “ona” karşı “olanların” çatışmasıdır.

Otuz yıl motifi, eserde 15 defa tekrarlanmıştır. Bu motifin sıkça kullanılmasının sebebi ise, eserde meydana gelen olayı gün yüzüne çıkarmaktır. Otuz yıl, genellikle Komiser ile zanlının diyalogu esnasında karşımıza çıkar. Bu iki şahsın otuz yıl öncesine dayanan bir arkadaşlığı vardır. Olay anlatılırken, geriye dönüşler şeklinde geçmiş hatırlanır.

Eserde en çok kullanılan motiflerden biri de “ölüm” dür. 53 defa kullanılan ölüm motifi olayların şekillenmesinde önemli bir rol oynar. Roman “cinayet” vak’ası üzerine kurulur. Diğer olaylar ise bu cinayetin etrafında şekillenir. Ölüm bilinmezliklerle doludur. Romanın sonuna kadar bu belirsizlik devam eder. Amaç ölümün nasıl sonuçlandığı değil, manevi değerlerin nasıl yok edilmeye çalışıldığının ortaya çıkarılmasıdır.

Romanda 18 defa kullanılan Şeytan motifi, Ölüm motifiyle paralellik arz eder. Ölümün sebepleri araştırıldığında şeytan karşımıza çıkar. Şeytan değişikliğin getirdiği bir unsurdur. Maddeye bağlı insanların, manevi değerlerini yitirmiş ve aldatılmış insanların karşılığıdır. Şeytan romana olağanüstü bir olayla girmiştir. “*İfritin kılına sahip olma*” tabiriyle devamlılığı sağlamıştır. İfritin kılına sahip olmaya çalışan insanlar ise açgözlü, sapkın düşünceleri olan, insanlıktan uzaklaşmış ve bütün ilâhi değerlere sırt çevirmiş olarak değerlendirilen kişilerdir. Romanın başından beri “Onlar” motifiyle devam eden belirsizlik “şeytan” motifiyle son bulmuştur.

4. Özetleme:

Özetleme eserlerde geçen olayların kısa bir şekilde verilmesidir. Özkişi’nin **Sokakta** romanında, özetleme tekniğine çok sık rastlanmaz. Olaylar, ayrıntılı bir biçimde verilmeye çalışılır ve yan hikâyelerle desteklenir. Komiser’in katil tarafından vurulması ve iyileşme süreci özet şeklinde anlatılır. Böylece olaylar uzamamış, asıl vakaya hemen dönüş yapılır.

“Son Söz” bölümünde de özetleme tekniğine başvurulur. Anlatıcı, Komiser’in başından geçen olayları okuyucuya özet şeklinde sunar. Bu bölümde Komiser’in suçluyu yakalamasından anlatıcı ile karşılaşmasına kadar geçen süre anlatılır:

“Ertesi günü ilk isim gazete arşivlerini karıştırmak oldu yazıkki, başında bu olaya pek az yer verilmişti. Sadece birkaç basit bilgi. Davranışından ötürü Komiser vazifeden uzaklaştırılmış, katili sorguya getirildiği sırada kaçmak isterken vurulmuş katilin kardeşiyle bir hırsızlık suçlamasıyla hapse düşmüş ve orada bir tutuklu tarafından öldürülmüştü.” (Özkişi, 2004/1:140)

Özkişi’nin tarihî konulu birinci eseri olan **Köse Kadı** adlı romanda özetleme tekniğine sıkça başvurulur. Roman, yaklaşık on yıllık zamanı içine aldığından kimi olaylar teferruata girilmeden verilir. Böylece verilmek istenen düşünceler kısa bir şekilde anlatılır.

Şeyh Necmeddin ile Rahip Milko arasında geçen konuşmalar Müslümanlık ve Hıristiyanlık dininin karşılaştırılması bakımından önemlidir:

“Bu düğüm noktası, aslında Türk-Macar halkının bulunduğu durumun iki ayrı açıdan eleştirilmesiydi. Onlar, bilerek veya bilmeyerek bu noktayı zorluyorlardı. Sonuç alınması güç bir konuydu bu. Hazreti Muhammed ve Hazreti İsa gibi bir birini doğrulayan iki insanın, iki büyük peygamberin yaydıkları iyilik dolu fikirlerin birbirlerinde, zamanla böylesine derin uçurumlarla ayrılabilmesi hayret vericiydi. Ama, sohbet ilerleyip, Allah fikrinde birleştikleri zaman, biri Aziz Nikola, biri Mevlânâ ismiyle başlıyor, birbirlerini andırır engin fikirlerin aydınlık dolaylarında derin bir ruh neşesiyle konuşuyor, konuşuyorlardı.” (Özkişi, 2004/2:86)

Günlerce, haftalarca, aylarca süren bu konuşmalarla iki ayrı inancın savunucuları fikirlerini karşı tarafa kabullendirebilmek için uğraşırlar.

Macarların elinde esir bulunan Köse Kadı’nın ve diğer esirlerin kurtarılışıyla ilgili yapılan teferruatlı plân ile Türk ajanı Martoli Matyas’ın Macaristan’daki çalışmaları okuyucuya özet şeklinde anlatılır. Haber alma teşkilatında olan Matyas’ın görevi insanlar arasında ikilik yaratmaktır. O, bunu şeytanî zekâsıyla kolaylıkla başarır. Özetlenen bu olay okuyucuya anlatıcı tarafından aktarılır.

“Martali Matyas üç ay çalışmış, o şeytanî zekâsıyla Macar beyleri arasına artık birleşemeyecekleri kadar kesin bir nifak sokmuş ve Budin çevresindeki boş araziye büyük, ama gerçekte bağlantısız binlerle ifade edilebilecek insanla doldurmuştu.” (Özkişi, 2004/2:131)

Ayrıca Filek yakınlarında Macarlarla yapılan savaş ve kale baskınları da önce özet şeklinde anlatılır, sonra bütün olaylar teferruatlarıyla verilir. Eserde özetleme tekniği sayesinde sayfalarca sürecek savaş anları, kale baskınları bir iki paragrafta okuyucuya anlatılır. Böylece gereksiz bütün ayrıntılardan kaçınılmış olur.

Bahaeddin Özkişi’nin savaşı konu alan ikinci eseri **Uçdaki Adam**’da da özetleme tekniği kullanılır. Geniş bir coğrafyayı ve geniş bir zamanı içine alan romanda özetleme tekniği kullanılarak olayların uzamasına engel olunur.

Almanların Macarlara savaş açması Ali Bey’i bazı tedbirler almaya yöneltir. Bu tedbirlerin konuşulması için Ali Bey’in evinde toplanılır. Bu durum anlatıcının ağzından okuyucuya aktarılır. Bu

bölümde özet içinde özet yapılır. Ana vaka Ali Bey'in evinde yapılan toplantılar ve gelişen olaylardır. Yardımcı vaka ise ileri sürülen fikirdir. Roman kahramanlarından Murat Bey'in, yıllar önce kaçırılışı ve serbest kaldıktan sonra gelişen olaylar anlatılırken de özet tekniğine başvurulur.

Bahaeddin Özkişi'nin tarihi konulu eserlerinde özet tekniği oldukça fazla kullanılır. Böylece olayların bağlantısı kopmaz. Eserlerde yapılan özetlerin uzunluğu gözden kaçmaz. Bazen bir iki saatlik bir sürenin anlatıldığı kısaltmalarda bazen on yıl gibi uzun bir süre anlatılır. Bunlar olayların gelişine göre şekillenir.

5. Tahkiye/Anlatma – Anlatma/Gösterme:

Anlatıma bağlı edebî eserlerde, tahkiye/anlatma oldukça önemlidir. Bu eserlerde dil, okuyucuya anlatmak, nakletmek veya hikâyeye etmek için kullanılır. “Anlatma/tahkiye; anlatıcının birtakım olayları ve bu olaylar çerçevesindeki insanları, belli bir mekân ve zaman çerçevesinde dinleyici/okuyucuya nakletmektir.” (Çetişli, 2004: 93)

Anlatma-gösterme tekniği ise, olay anlatımlarının olduğu eserlerde görülür. “Romancı için orta ve ideal yoldur. Bu yolla yazarın eser üzerindeki tasarrufu, denilebilir ki, en aza indirilmiştir. Bu teknik dâhilinde yazara düşen görev, olayları ve kişileri uzun uzadıya anlatmak değil, birtakım mizansenlerle okuyucunun dikkatini hikâyeye ve hikâyede yer alan kişiler üzerine çekmekten ibarettir. (Tekin, 1989:71). Bu tür eserlerde olayı anlatan kişi hep ön plandadır. Anlatıcı, eserle okuyucu arasında olduğunu her zaman hissettirir. Gösterme tekniği ise tiyatro türünden esinlenerek ortaya çıkmıştır. Olay içerikli eserlerde okuyucuyu gösterme tekniği sayesinde hadiseleri zihninde canlandırma olanağı bulur. Böylece okuyucu olaylara kilitlenmiş olur. Göstermede okuyucu ile eser karşı karşıyadır. Anlatıcı geri plana itilir. Gösterme daha çok **Köse Kadı** ve **Uçtaki Adam** romanlarında görülür.

Sokakta romanının ilk bölümünde anlatıcı konumunda olan şahıs Komiser'dir. Bu bölümde anlatma işini Komiser yapar. Olayların çoğu onun ağzından anlatılır. Küçük Bey'in öldürülüşü eserde ayrıntılı bir biçimde verilir.

Romanda “*Son Söz*” bölümüne gelinceye kadar anlatıcı Komiser'dir. Bu yüzden anlatılan olaylar genel itibarıyla onun ağzından gerçekleşir. Komiser'in evine gidişi ve yaşanan diğer olaylar anlatma/tahkiye esasına bağlı olarak anlatılır:

“Daire kapısını açmak için elimi uzatır uzatmaz kapı kendiliğinden açıldı. Aynı anda tabancamı çekmemle kendimi yan tarafa atmam bir oldu. Sonra sakınarak içeri girdim. Daire boştu. Bütün elektrik açıktı. İçerde bir şeyler araştırmış ve eşyalar karmakarışık bırakılmıştı.” (Özkişi, 2004/1:125)

Bahaeddin Özkişi'nin **Köse Kadı** ve **Uçtaki Adam** adlı romanlarında Osmanlı İmparatorluğu'nun sınır boylarında geçen olayları anlatır. Bu olaylar anlatma-gösterme tekniğiyle okuyucuya sunulur. Yazarın burada amaçladığı okuyucuyu eserle buluşturmak ve onun dikkatini

çekmektir. **Köse Kadı** adlı romandan alacağımız örneklerde altı çizili satırlarda anlatma, diğerlerinde gösterme, dolayısıyla parçanın bütününde anlatma-gösterme tekniği kullanılır.

“İhtiyar kumandan, oğlunun ardından uzun uzun baktı. Onu çok beğendiğini, delice sevdiğini hissetti. İçinden: ‘Tıpkı benim gençliğim gibi’ diye geçirdi. ‘Mağrur, sert, zeki va alingan. Ümitliyim bu oğlandan.’ Bu yiğit görünüşlü, genç, artık tamamn onundu. Onu bildiği gibi yoğuracak ve Macaristan için eşsiz bir kumandan olarak yetiştirecekti. Ona uç’un icaplarını, genel politik gerçeklerini kavrattırarak, dış tesirler ne kadar etkili olursa olsun sarsılmayacak kadar güçlendirecekti. ‘Ya.’ Diye düşündü... ‘Ya bilse gerçeği! İnce bir üşümeyle ürperdi. Yürmi yıl önceki olay gözünde bir an canlandı.” (Özkişi, 2004/2: 24)

Anlatma-gösterme tekniğinin uygulandığı bir başka bölüm de Başpiskoposun oğlu hakkındaki düşüncelerinde karşımıza çıkar. Tekniğin kullanıldığı bu bölümde, Başpiskoposun Kont hakkındaki düşünceleri verilir. O, oğlunu kendi gibi acımasız yetiştirmek ister. Yazar bu olayı daha çarpıcı bir şekilde anlatabilmek için anlatma ve gösterme tekniklerini bir arada kullanır. Yazarın aktarmak istediği olay şu şekilde gelişir:

“Yaşlı adam, atlinin ardından uzun uzun baktı. Zihni hızlı işliyordu. ‘Cahil çocuk’ diye dişlerinin arasından mırıldandı. Yaşlı kurdun pırl pırl zekâsı gerçeğe iftirayı birbirinden biranda ayırıverdim. Ama esirler konusundaki tutumu iki önemli gerçeği ortaya koyuyordu. Kont merhametliydi ve maddiyata karşı hırsı yoktu. Dudakları kötü ve manalı bir gülüşle kıvrıldı: ‘Onu bizzat kendi örsümde döveceğim, diye söylendi. Ve ondan asrın istediği gibi bir kumandan imal edeceğim.” (Özkişi, 2004/2:42)

6. Açıklama/Yorumlama:

Sanatkârın okuyucuya iletmek istediği bir takım mesajlar vardır. Sanatçı mesajın iletmek için kullandığı yöntemlerden biri de açıklama/yorumlama’dır. Açıklama/yorumlama, yazarın çeşitli meseleler, olaylar, durumlar ve insanlar hakkındaki düşünce ve kanaatlerini, ya doğrudan ya da anlatıcı veya kahramanlar vasıtasıyla iletmesidir.

Açıklama/yorumlama tekniği, **Sokakta** adlı romanda, doktor ve Komiser’in arkadaşı arasında geçen konuşmalarda kendini gösterir. Doktorun “*Ama siz çılgın bir idealistsiniz.*” cümlesine verdiği yanıt, yazarın düşüncesini de yansıtır. Burada kullanılan kelimelerle ilgili bilgiler verilirken, kelimelerin hor kullanılmaması gerektiği vurgulanır. Ayrıca kelimelere gereğinden fazla anlamlar yüklemenin de yanlış olacağı belirtilir. Açıklama muhatap tarafından yapılır:

“İdealistlikten ne murat ettiğinizi bilmiyorum. Ciddi münakaşalara girdiğim insanlarla önce kullanılan kelimeler üzerinde bir anlaşmamız olsun isterim. İnsanların nedense kelimeleri pek hor kullanırlar. Bakarsınız türlü ihtimamla sarf edilmesi gereken bir kelime, olur olmaz yerde sık sık kullanılmaktan yıpranır, eğrilir, büzülür, liğme liğme olur. Çok zaman pek zayıf bir kelimecik güçsüz omuzlarına taşıyamayacağı yükler yüklenir. Onun bu zavallı ve aciz durumu rahatsız eder insanı. Bazense kocaman etli canlı bir kelime, adaleli omuzların da hafif bir anlam yüklenir. İsrafın akıl

almaz bir şeklidir bu. Yerli veya yersiz çok ya da az demeden tam bir düşüncesizlikle insan ağızlarında sakız olur, çiğnenir lâflar. Bu sorumsuzca sarf, sorumsuzca fikir ve aksiyonun annesi sayılacak bir döl bereketine sahiptir.” (Özkişi, 2004/1:111). Muhatabın açıklaması doktorun sorduğu yeni bir soruyla sürer. *“Bir idealist sözü üzerinde bu kadar durursanız insanların bu en yaygın anlaşma aracına ambargo koymuş olamaz mısınız?”* (Özkişi, 2004/1:112)

Muhatabın cevabı yine bir açıklama mahiyetindedir. Kişileri içinden çıkılmaz duruma sokan yalnızca laf olsun diye sarf ettiği kelimelerdir.

7. Diyalog:

Söz üzerine kurulu olan anlatımlarda söz, ya sese dönüşür ve dışarı yansır ya da sese dönüşmeden insanın iç dünyasında kalır. Bundan hareketle insanın iki tür konuşma tarzı vardır: Bunlardan biri dış, diğeri ise iç konuşmadır.

Diyalog, iki veya daha fazla kişinin karşılıklı konuşmasıdır. **Sokakta** adlı eserde diyaloglar oldukça geniş yer kaplar. Olaylar, bu diyaloglarla çözülmeye çalışılır. Kahramanlar arasında geçen konuşmalar okuyucunun zihninde birçok fikrin şekillenmesini de sağlar. Diyaloglar umumiyetle Komiser ve diğer kahramanlar arasında gerçekleşir.

Komiser’le zanlı arasında geçen konuşmada savaştan bahsedilir. Bu savaş *“Onlar”*a karşı yapılır. Zanlı, bu bölümde, sokakta beliren değişimden bahseder. O, geleneklerine bağlı bir kişidir. Manevi değerleri de güçlüdür. Bu yüzden değişimden etkilenmez. Ancak bu fikri yakından takip eder. O, bu düşüncelerini okuyucuyla şöyle paylaşır:

“ ‘Savaş’ diye sordum. ‘Nasıl bir savaş bu? Neye, kime karşı?’ kaşları çatıldı. ‘Onlar’a karşı tabii’ dedi. ‘Onlar’ ve sokak’ dedim. ‘Aralarında bir bağlantı kurmakta güçlük çekiyorum.’ Anlayışla başını salladı. ‘Haklısın’ dedi. ‘Sen, sokağımızdan ayrılıp değişmenin kucağına düştün çünkü. Sen, böylece yaşanması gereken hayat olarak içinde bulunduğun ortamı kabul ettir. Oysa ben, değişmeyi daha sokağımızda attığı ilk adımda tanıdım. Benim elimde birim vardı. Bu ölçüyü bana sokağımızda imanla yaşamış yüzyıllar, konak, mescid, evliya veriyordu. Bu sebepten ilk adımları ve karşılaştığı direnmeyi pek yakından izlemem mümkün oldu?’ (Özkişi, 2004/1:34)

Bu diyalogda, romanın hemen hemen tamamına hâkim olan değişim fikrinin sinyalleri verilir.

Komiser’le zanlı arasında geçen bir konuşmada, Komiser’in Gülüm’ün annesine ziyaretinden sonra gerçekleşir. Kadının bu iki şahıs üzerinde etkili olduğu hissedilir. Bu diyalogla romanın seyri bir anda Gülüm’e kayar. Gülüm, Komiser ve arkadaşının çocukluklarında var olan ve halâ unutamadıkları bir kişidir.

Komiser’le Küçük Bey arasında geçen konuşmalar Bey’in fikrini yansıtması açısından önemlidir. Küçük Bey Batının temsilcisidir. O, romanda Doğu-Batı çatışması içinde Doğu karşıtı olarak karşımıza çıkar. Bu yüzdende millî ve manevî değerleri reddeder. Bu bağlamda Komiser’le

Küçük Bey arasında sık sık bu tür konuşmalar gerçekleşir. Burada yeniden başlayacak olan savaştan bahsedilir. Küçük Bey Doğu fikrinin kusurlarını şöyle anlatır:

“ ‘Cinayeti ilk sanığın işlemediği sabit olduğuna göre savaş yeniden başlıyor demektir sokağımızda. Bir bakıma onun dönüşünü beni memnun ediyor. Çünkü mücadele insanın yaşama gücünü artırıyor.’ ‘Karşı tarafı hiç dinlediniz mi?’ diye sordum. ‘Hayır’ diye cevap verdi. ‘Ben hiçbir zaman böylesine anlamsız bir için bol vakte sahip olmadım. O karanlıkların adamlarıyla gerçek pırıl pırıl gözlerimin önündeyken konuşamaz kulak veremezdim onlara? ‘Bir soru daha’ dedim. ‘Onlar sizce aptal mıydılar?’ Durdu tereddüt ediyordu. ‘Gerçeği söylemek gerekirse hayır’ dedi. ‘Onlar aptal değillerdi. Zekiydiler belki ama akıllı olmadıkları muhakkaktı. Onlar intibak kabiliyetinden yoksundurlar. Bu kusur bir bakıma savundurdıkları inancın kökünde yatıyordu.’” (Özkişi, 2004/1:97-98)

Bahaeddin Özkişi'nin romanlarında diyaloglar çoktur. Bu diyaloglar genellikle karşıt fikirdeki insanlar arasında geçer. Olayların çözüme kavuşması için bu konuşmalar önemlidir.

Köse Kadı'da da diyaloglara sıkça rastlanır. Bu, diyaloglar iki kişinin karşılıklı konuşması şeklinde sürer. Ancak zaman zaman araya anlatıcının yorumları girer. Köse Kadı'da anlatımın egemenliği anlatıcıdadır. Anlatıcı, okuyucu ile eser arasında olup olayları görür ve yorumlar. Köse Kadı'dan alacağımız örneklerde anlatıcının etkisi hissedilecektir. Anlatıcı kahramanların konuşmalarına yorumlar yaparken olayların aydınlatılmasına da yardımcı olur:

“- Hancı kurtardı bu adamı, diye devam etti. Tâ o zamandan beri handa karın tokluğuna hizmet eder. Bir köpek gibi de sadıktır hancıya. Ağır çalışmasından fırsat buldukça ben diyeyim beş, sen de on defa ger gün elini yüzünü yıkar.

Asil Kont:

- Yıkar mı?...diye irkildi.

Kılavuz beyin hayretinden duyduğu derin memnunlukla,

- Elbet, dedi. Müslüman kâfirinin hepsi böyle davranır. Bunlar her gün birkaç kere ellerini yüzlerini yıkarlar.

Genç adam içten bir kahkaha ile sarsıldı:

- Yıkarlar mı? Neden ama? dedi.

Kılavuz çok şeyler bilen bir adam edâsıyla,

- Çünkü, diye cevap verdi, bunların sapık inançlarında yıkanmak vardı...” (Özkişi, (2004/2:10)

Bu konuşmalar eserin ilk bölümlerinde karşımıza çıkar. Kont'un Türk kültürünü hiç bilmediği bu diyaloglardan anlaşılır. Bütün bu konuşmalar, ileride onun Türk'ler hakkındaki fikirlerinin oluşması için önemli olacaktır. Çünkü Kont yavaş yavaş Türk kültürünü sevecek ve Türk'ler gibi davranmaya başlayacaktır. Ayrıca eserde, Başpiskopos ve Arşidük'ün konuşmasının ardından, Başpiskopos ile haberci arasında geçen konuşmada da yine anlatıcının etkisi söz konusudur.

Eserde karşımıza çıkan diyaloglarla hareketlilik sağlanır. Savaş konulu eserlerde durağanlık yoktur. Canlı ve etkileyici anlatım vardır. Bu anlatımın etkileyici olabilmesi için bazı yöntemlere başvurulur diyalogda bu yöntemlerden biridir.

Köse Kadı'nın devamı niteliğinde olan **Uçdaki Adam**'da diyaloglar oldukça geniş yer kaplar. Bu diyaloglarla anlatıma zenginlik kazandırmak amaçlanır. Genellikle savaş ve savunma konulu olan bu diyaloglar çok uzun sürmez. Konuşmalar esnasında anlatıcının varlığı okuyucu tarafından hissedilir. O, olaylara müdahale eden ve olayları yorumlayan kişi konumundadır.

Eserin beşinci bölümünde karşımıza çıkan bir diyalogda Ali Bey ile Murat Bey Almanya karşısında aldıkları galibiyeti kutlamaktadırlar. Uzun süre birbirlerini göremeyen bu şahısların hasret dolu konuşmaları esere şu şekilde yansır:

“Hepsi selametlendikten sonra Bey sevgili misafirine yürüdü, kucakladı.

- *Gazan mübarek olsun Murat Bey, dedi. Genç adam gerçek bir tevazu ile,*
- *Cümlemiz için beyim, diye cevap verdi.*

Ali Bey sözüne devamla,

- Nihayet gönüllerden bu akşam sizinle yeniden konuşmak fırsatı elimize geçti, dedi. Sesinizi duydukça büyük dostumuz Kadı Efendimizle geçirdiğimiz demleri yeni baştan yaşar gibi oluruz.

Gülümsedi Murat Bey,

- *Biz dahi günlerdir sohbetinize ihtiyak duyarız, diye cevap verdi.”* (Özkişi, 1999:38)

Eserde farklı dinlere mensup insanlar da yer almaktadır. Hoşgörülü bir düşüncenin hâkim olduğu ülkede insanlar birlik ve beraberlik içinde yaşamaktadırlar. Macaristan'ın uç bölgesinde yaşayan Rahip Milko, Şeyh Necmeddin Efendi ve Ali Bey'in uzun süreli bir dostlukları vardır. Bu şahıslar sık sık bir araya gelerek hoş sohbetlerde bulunurlar.

Bahaeddin Özkişi'nin **Köse Kadı** ve **Uçdaki Adam** adlı eserlerinde diyalog tekniği oldukça çok kullanılmıştır. Bu teknikle kahramanların olaylar karşısındaki davranışları öğrenilir.

8. İç Diyalog:

İç diyalog, bir kişinin kendi kendine, sanki karşısında biri varmış gibi sessiz bir biçimde içinden konuşmasıdır. İnsanlar psikolojisi gereği başkalarıyla paylaşmadığı veya paylaşmak istediği şeyleri sadece kendine anlatır. Bu da iç konuşmayı doğurur. Bu iç konuşma kişinin iç dünyasını okuyucuya aktarması bakımından önemlidir. “İç diyalog, cümleleri genel olarak gramer kuralları dahilinde düzgün bir görünüm arz eder. Konuşma havası hakimdir. Cümle düzenini tayin eden kişinin içinde bulunduğu psikolojik durumdur. Cümleler, kişinin o anki durumuna göre, telaş ve heyecanına, sevinç ve kederine göre şekillenir, öylece okuyucuya yansır.” (Tekin, 1989:100)

Sokakta romanında iç diyalog tekniği Komiser'in çocukluk arkadaşının anlattıkları karşısında geçmişi hatırlamasıyla gerçekleşir. Komiser içinde bulunduğu psikolojiyle kendi kendine sorular sorar. Yaşamın gayesi ile ilgili düşünceler belirir. O, değişimin kaçınılmaz olduğunu düşünür. İç diyalog böylece şekillenir:

“Ne yapmışım ben? Yaşamımdan maksat bir lisan öğretmek bir meslekte söz sahibi olmak mıydı? Yaradılışın ve yaradılışının sırrı bu mahdut olabilir miydi? Tabiatın kucagında yaşanması gereken hayat böyle mi sarf edilmeliydi? Beni tutup sürükleyen rüzgâr neydi? Hiçbir şey değişmemiş olmalıydı diye düşünüyordum. Ama değişme mukadderdi. Zihnim değişme üzerinde ısrarla durdu.” (Özkişi, 2004/1:12)

Komiser’in evine gelip doktoru bulamayışı üzerine aklından geçenler de iç diyalog tekniğiyle anlatılır. Bu sırada kendi kendine birçok soru sorar. Bu sorular sabah saatlerine kadar sürer. Komiser’in sabaha kadar süren bu düşünceleri uyandıktan sonrada devam eder. Olayları anlamlandırmaya çalışır. Artık sorularına cevap bulur. Aranılan şeyin muska olduğunu anlar.

İç diyalog yöntemi, Özkişi’nin bütün eserlerinde kullanılır. Ancak bu yöntemde genellikle kahramanın düşüncelerine müdahale edilmez. **Köse Kadı** ve **Uçdaki Adam** adlı romanlarda bu kural geçerli değildir. Anlatıcının etkisi buradaki iç diyaloglarda ciddi biçimde hissedilir. Bilhassa **Köse Kadı**’da iç diyaloglara romanın anlatıcısı hâkimdir. Anlatıcı kahramanların zihninden geçenleri ve bütün düşüncelerini bilir. Hatta onun hareketlerinde etkili olur.

Köse Kadı’da Kont Gall Adam ile yüzbaşı arasında geçen çatışmada Kont galip gelir. Yüzbaşı bu durumu gururuna yediremez ve öfkesine yenik düşer. Yüzbaşının Kont’a duyduğu öfke okuyucuya iç diyalog tekniğiyle aktarılır. Anlatıcının etkisi burada da kendini gösterir.

Bir gün Kont, penceresine konan kuşun ayağında şifreli bir mektup bulur. Kont, bu notu çözmek için gerçekleşen olayları akıl süzgecinden geçirir. Bu da okuyucuya, iç diyalog tekniği ile sunulur:

“Esir mektubu kelimesi kelimesine şöyle okumuştum: ‘Tasavvurlarınız uygundur. Kız babasını öpecek. Ayın gölgesi duvara vurunca.’ Yazıyı olduğu mânâda kabul edersek, ona en anlaşılabilir gelen cümle: ‘kız babasını öpecek’ idi. Cümlede katiyet vardı. Bu nasıl bir kızdı ve babasını öpmesi böyle bir mektup da yer alacak kadar niçin önemliydi? Kalede bulunan bir kızın böyle bir ihanete önderlik edeceği düşünülebilir miydi? Kız, kız, kız, diye düşündü. Ne demek istemişti, Neydi bu kız.” (Özkişi, 2004/2:53)

Görüldüğü gibi iç diyalog tekniği, kahramanın kendi kendine sorular sorarak olayları çözmesiyle gerçekleşir. Bu bir iç konuşmadır. Bu durumda zihinde bir hareketlilik görülür. Böylece sırlarla dolu olaylar kolaylıkla çözüme kavuşur.

Köse Kadı’nın yirmi dokuzuncu bölümünde Kont’un Macaristan ile ilgili düşüncelerinde de iç diyalog tekniği kullanılır. Kont vatansever bir gençtir.

Köse Kadı’nın devamı niteliğinde olan **Uçdaki Adam**’da iç diyaloglarla çok sık karşılaşırız. **Köse Kadı** kadar hareketli olmayan bu roman yazarın kullandığı bu teknikle yeni bir hareketlilik kazanır. Bu hareket zihinsel bir şekilde belirir. Savaşın konu olduğu eserde kahramanların zihninin canlı tutulması kaçınılmazdır.

Uçdaki Adam adlı eserde iç diyalog, birinci bölümde Rahip Milko’nun düşünceleriyle okuyucuya yansıtılır. Bu bölüm Rahib’in ölümle ilgili düşüncelerini içerir. Öbür dünyayı düşünürken

Müslüman arkadaşlarının cehenneme gidecek olmasına üzüldür. Rahib'in bu düşünceleri yine anlatıcı aracılığıyla verilir:

“Oysa unun tanıdığı Müslümanlar vardı. Ve çoğunu da galiba sevmiştii. Ya onlar, cehennem esfel-i sâfilinde bin bir acı içinde kıvrılırken Rahip Milko şarap akan derelerin, ‘beni ye’ diye yalvaran olgun cennet meyvelerinin, mezâmir çağıran altın sesli melaike-i kirâmın zevkine varabilecek miydi? Gerçi hayatta olanlardan daha ümidi vardı. Ya ölmüş olanlar ya İsa'nın şefaatine nâil olmadan göçen o kâfirler sürüsü? Ya hele Kadı Efendi? ‘Yüce Meryem’ diye, mırıldandı. Ne vardı gönlünü böylesine insan sevgisine aç kılacak. Hem gerçekten bu adamları seviyor muydu?” (Özkişi, 1999:6)

Ayrıca romanın ikinci bölümünde Ali Bey'le oğlu arasında geçen konuşma adeta bir hesaplaşma mahiyetindedir. Ali Bey'in bu konuşma neticesinde aklından geçenler de iç diyalog örneğidir:

“Ali bey, bu genç yüze şaşkın bakakaldı. Aman yarabbi! Oğlu büyümüş de ona vazifesini hatırlatıyordu, öyle mi.? Derin çizgilerle dolmuş, yüzünde mahzun bir tebessüm belirdi. Aklından yaşılanıyorum diye geçirdi” (Özkişi, 1999:9)

Ayrıca vatansever bir genç olan Kont'un Macaristan'ın geleceği ile ilgili düşünceleri, romanın başkahramanlarından Murat Bey'in Telli Hasan Paşa'dan aldığı mektubun içeriğine yönelik hayalinde canlandırdıkları, ailesini öldüren Server Paşa'ya duyduğu kin ve intikam alma çabaları ve Ali Bey'in eşi Şeyma Hanım'ın psikolojisi bozulan oğulları için duyduğu derin üzüntüler de birer içsel konuşma mahiyetindedir.

Bahaeddin Özkişi'nin **Köse Kadı** ve **Uçdaki Adam** adlı romanlarında iç diyalog tekniği oldukça çok kullanılır. Özellikle Uçdaki Adam iç diyaloglar açısından oldukça zengindir. Romanda iç diyalogların geniş yer kaplaması sonucu diğer teknik unsurların azalmasına sebep olur. Yazar kişilerin iç hallerini bu diyaloglarla verir. Bu konuda diğer tekniklere pek başvurmaz.

9. Monolog:

Söz üzerine kurulu olan anlatımda söz, ya sese dönüşür ve dışarı yansır ya da sese dönüşmeden insanın iç dünyasında kalır. Bundan hareketle insanın iki tür konuşma tarzı vardır: Bunlardan biri dış, diğeri ise iç konuşmadır.

a-Dış Monolog: İnsanın düşüncelerinin sesli olarak dışa yansıtmasıdır. bu yöntemle insanların fikirleri öğrenilmiş olur. Bu konu birçok yazar açıklık getirmeye çalışmıştır.

“Bir kişinin karşısındaki insana veya insanlara fırsat vermeden tek taraflı ve uzun bir biçimde konuşmasıdır.” (Çetişli, 2004:105)

Sokakta adlı romanda Zanlının Komiser’le yaptığı konuşmada dış monolog hâkimdir. O çocukluk arkadaşı olan Komiser’e zihninden geçenleri olduğu gibi aktarır. Bu aktarma sırasında zanlının düşüncelerine müdahale edilmez. Bu bölümde zanlının doğada gördüklerinden bahsedilir. Etrafına gördükleri onu başka başka âlemlere götürür. O, bu durumdan büyük bir haz alır. Tabiat olayları onu neşelendirir. Bazı hallerde ise şaşkınlığını gizleyemez. Bu durum eserde şu şekilde anlatılır:

“Bazen bir deve-dikeninde bir gün boyunca ne renkler görürüm. Bir tek yaprağının çizdiği gölge şekiller ne kalıplara girmezdi. Arsada yetişen daha nice yabancı-çiçekler, böcekler, arılar, sinekler, kelebekler var. Bütün bunlar tek tek tanınması, üstünde düşünülmesi, bazı sonuçlara varılması gereken ülkeler, uzun uzun sohbetler edilmesi gereken varlıklar değil mi? Edindiğimiz kanaatler eğer hayatımıza yön veren faktörlerse, o zaman bir tek bitki, bir ülke renk ve hareketinden olmak durumuna gelmez mi? Bütün bunları incelerken içim türlü değişen hislerin etkisiyle neşeler veya şaşkınlıklarla dolardı. Hayatın narin bir yaprak gövdesinde gerindiğini seyretmek ne zengin bir seyahatti. Tabii sen haklısın. Çiçekler insana polislik mesleği hakkında pek bir şey söylemezler. Ama türlü ülkelerde bütün canlılar ve cansızlar hakkında edindiğin bilgileri, pek âlâ bizim arsadan sağlayabilirdin.” (Özkişi, 2004/1:11)

Dış monolog, insanların sıkça başvurduğu bir konuşma türüdür. Bazen insanlar içinde buldukları durumları sesli bir şekilde anlatma gereği duyarlar. Böylece muhatap olunan kişi çeşitli konular hakkında bilgilendirilir.

Özkişi’nin **Sokakta** adlı romanında farklı kahramanlar kendi fikirlerini karşısındakine anlatmaya çalışır. Yeri geldikçe de karşısındakini eleştirir.

b. İç Monolog: İç monolog dış monologdan farklı olarak insanın iç dünyasını yansıtır. Bu tekniğin kullanıldığı devrede yazar aradan çekilir. Kahraman okuyucuyla baş başadır. Burada genellikle kahramanların psikolojileri üzerinde durulur.

“İç monologun bariz özelliği, zihnin serbestçe ve faal bir şekilde çalışmasıdır. Hâl böyle olunca-bilinç, aklımın tersine-iç monolog dil, konuşma diline benzer.” (Tekin, 1989:101)

Yazarın aradan çekilmesiyle okuyucuyla baş başa kalan kahraman sanki karşısında biri varmış gibi kendi kendine içsel olarak konuşur. Bu sırada kahramanın düşünceleri de okuyucu tarafından öğrenilmiş olur. O, bu bölümde olayı çözmek için ipuçlarını birleştirmeye çalışır. Olay şu şekilde şekillenir:

“Zaptı tekrar okur gibi yapmanın ardını sığınyor ve düşünüyordum. Olay bütün ölçülere göre, bütün görünüşüyle çılgın bir insan tarafımdan işlenmiş bir cinayetti. Ölünün yaşlı vücudunda yirmini üzerinde yara tesbit edilmişti... Mantığım gözlerini cinnet fikrine dikmişken, hissım içinde bulunduğumuz karakol odasını soğuk, hayale yer vermeyen varlığına rağmen ‘Bunu ancak ONLAR yapabilir’ diyordu.” (Özkişi, 2004/1:6)

Kahramanın cinayet zaptını okurken aklından geçen bu düşünceler mantıksal ve hissel birleşim içinde verilmiştir. Kahramanın (Komiser'in) bu konuşması içsel bir konuşmadır. Kahraman olayı iç dünyasında, iç dünyasının mantığı ile çözmeye çalışıyor.

10. İç Çözümleme:

İç çözümleme kahramanların düşüncelerinin bir anlatıcıyla okuyucuya aktarılması demektir. Bu tür tekniklerde anlatıcı roman kahramanlarından biri gibi düşünülebilir. Mehmet Tekin iç çözümleme tekniğini “*anlatıcının araya girerek roman kahramanının duygu ve düşüncelerini okuyucuya aktarması anlamına gelmektedir.*” (Tekin, 1989:81) şeklinde tarif eder.

Bahaeddin Özkişi'nin **Köse Kadı** ve **Uçdaki Adam** adlı romanlarında anlatıcı ön plândadır. Anlatıcı kahramanların dışındadır. Bu nedenle romanda cereyan eden bütün olaylar anlatıcının bakış açısıyla okuyucuya yansıtılır. Bunun sonucu olarak da anlatıcı iç çözümleme yoluna başvurur. O, bu teknikte roman kahramanı ile okuyucu arasına girer ve kahramanın içinde bulunduğu durumu ve aklından geçenleri okuyucuya aktarır.

Köse Kadı adlı eserde Arşidük Karoli'nin Macar haber alma teşkilatının kurulması ile ilgili düşünceleri, Macar kumandanlarından Bebek'in Macaristan'la ilgili Matyas'la yapacağı plânla ilgili fikirleri zihinlerinden geçtiği gibi aktarılır. Ancak bu aktarma anlatıcının kontrolünde yapılır. O, her cümlelerin sonuna “*diyordu, karar kılmıştı, demişti, uygun yerd*” gibi yüklem ekler. Böylece olaylar üzerinde etkisi hissedilir. Babek'in yapacağı planla ilgi aklından geçirdiklerinin anlatımına dikkat edelim:

“*Bebek, ‘Matyas gerçekten zeki’ diye düşünüyordu. Çünkü altı yüze yakın Macar beyini teker teker tartmış ve kendisinde karar kılmıştı. Konuşmaları üzerine Budin'i şimdilik bırakacaklardı. ‘Çünkü’ demişti Matyas, ‘Önemli şehirler harap olmamalıdır. En akıllıcası bir rivayete Türk askeri ovaya çekilmeli ve yok edilmelidir. Böylece işin tâ başında Bebek elindeki mâmur kaleler ve sonsuz servetlerle Macaristan Kralıyla eşit seviyeye geliverecekti. Filek civarı Matyas'a göre Türkleri imha için en uygun yerd.*” (Özkişi, 2004/2:133)

Başarılı bir iç çözümlemede anlatıcının etkisinin olması gereklidir. Bu objektiflik açısından önemlidir. Oysa Bahaeddin Özkişi'nin romanlarında anlatıcının etkisi görülür. Anlatıcı kendi duygu ve düşüncelerini olaylara yansıtır. Özkişi'nin romanları, bu anlamda Ahmet Mithat'ın romanlarıyla benzerlik gösterir. Ahmet Mithat da romanlarında araya girer ve çeşitli yorumlarda bulunur.

11. Mektup Tekniği:

Bu teknik sadece Özkişi'nin **Köse Kadı** ve **Uçdaki Adam** adlı romanlarında kullanılır. Mektup tekniği haberleşme teşkilatı için önemlidir. Bu nedenle Köse Kadı'da mektup tekniğine sıkça başvurulur. Olayın geçtiği zamanı ve şartlar göz önünde bulundurulduğunda insanlar arasında iletişimi sağlamak kolay değildir. Yazar, meydana gelecek bu eksikliği mektuplarla gidermeye çalışmıştır.

Mektuplar, özellikleri bakımından farklılık gösterir. Bu yazılar, gizli(şifreli), açık ve anı biçimlerinde karşımıza çıkar. Gizli mektuplar, casuslar aracılığıyla alıcıya ulaştırılır. Açık mektuplar ise, iki düşman devletin birbirlerini uyararak maksadıyla elçiler vasıtasıyla gönderilir. Romanda Zehra'nın, oğlu Gall Adam'a yazdığı mektuplar anı şeklinde kaleme alınmıştır.

İlk mektup, Macar ajanı Fecer Lorinz tarafından Arşidük'e yazılan mektuptur. Ajan mektubunda İstolni-Belgrad'daki asker sayısı hakkında bilgi verir. Mektupta ayrıca kalenin fethedilmesi için gerekli hazırlıkların yapıldığından da bahsedilir.

Diğer bir mektup, Ali Bey tarafından ele geçirilen ajanların itirafı sonucu ortaya çıkarılır. Mektup İstolni-Belgrad muhtarından Arşidük Karoli'ye ithafen yazılmıştır. Mektupta Türklerin çalışmaları hakkında Arşidük'e bilgiler verilir:

“Türkler Macarlar arasındaki ikiliği biliyorlar ve bunu körükliyorlar. Hedefleri, Haşmetli İmparatorumuz yerine Leh Kralı Bartori İstvan'ı geçirmek. Lütfen bu konuda müteyakkız olunuz. Her kalede Türklerin durmadan nal vurduğunu ve atları yeme aldıkları haberi kulağımıza geliyor. Burada da durum aynı. Durmadan hazırlanıyor Türkler. Yalnız İstolni-Belgrad'da bunların kâfir Türk'ün büyük taarruzunun habercisi olduğu zannındayız.” (Özkişi, 2004/2: 97)

Roman kahramanlarından Zehra'nın, oğlu Gall Adam'a yazdığı on bir mektup anı türünde yazılmıştır. Zehra bu mektuplarında çocuğunun doğumunu, küffar iline gelişini, çektiği işkenceleri, başından geçen olayları anlatır. Konuya açıklık getirmesi açısından bu mektuplardan sadece bir örnek vermekle yatacağız:

“Oğlum dün doğdu. Bütün olanların Allah'ın emriyle vuku bulduğuna inandığım için dayanabiliyorum. Yoksa çok güç. Bu ne idiği belirsiz küffar elinde sana oğlum bile diyebilmem güç. Çünkü, sen benim arzum hilafına ve bana yapılan şen'i bir tecavüzle meydana geldin. Her gün saatlerce bu çocuğun iğrenç babasına benzememesi için dulalar ediyorum. Eğer o papaza benzerse, o zaman her şey tamamen mahvolacak. Allah'dan olduğudur. Bu inançlıdır ki bu yavruya bakıyor, ona şefkat gösteriyorum.” (Özkişi, 2004/2:109)

Ayrıca ferman niteliğinde olan mektuplar da vardır. Macaristan Kral'ının Arşidük'e gönderdiği mektup bu cinstendir. Arşidük mektup sayesinde Kont Gall Adam'ı öldürme planından vazgeçmek zorunda kalır.

Yanık bölgesinde Katolik bir papazın yedi yaşındaki bir çocuğun ırzına geçmesi üzerine Arslan Bey, bir mektupla, durumu Budin Beylerbeyine bildirerek ondan görüş ister. Kara Üveys Paşa'nın mektuba verdiği karşılık Osmanlı'nın din ve inanç özgürlüğünü anlatması bakımından son derece önemlidir. Türk kanunlarına göre cezalar kişinin kendi inanç sistemine göre verilir. Mektubun içeriği şöyledir:

“Her inanç sahibi kendi inancıyla amel etmeye mecburdur. Aksi o şahsın cezalandırılmasını gerektirir. Burada temas ettiğimiz Katolik din adamları, vakayı duyduktan sonra kaçamak cevaplar verdiler. Prensibimiz icâbı şer'i hükümlere göre suçluyu cezalandırmamaktayız. İnşaaalah ind-i ilâhîde bizi mes'ul duruma düşürmez kanaatiyle şu cezayı münasip gördük. Sirtından katran rengi

stresi giymesine bir daha müsaade edilmemek şartıyla çıkartılıp, ayakları altına değnekler urula. Ve dahi halk içre rüsva yediler. Ve dahi ana iktiba eden zümreye yakışksız hareketlerinin hiçbir dine ve inanca sığmadığı belirtülüp böylece amel oluna, vesselâm.” (Özkişi, 2004/2:158)

Köse Kadı'da karşımıza çıkan mektuplar özellikleri bakımından farklılık arz eder. Kimi zaman bir anı şeklinde yazılan mektup kimi zaman da bir ferman şeklinde karşımıza çıkar. Bahaeddin Özkişi, mektup tekniğini eserinde ustaca kullanır.

Özkişi'nin **Uçdaki Adam** adlı romanında mektup tekniği **Köse Kadı**'ya göre daha az yer kaplar. Bunun sebebi bu romanda dikkati çeken durağanlıktır. **Köse Kadı** da on altıncı yüzyıl yani Osmanlı'nın yükselme devri anlatılır. Devletin yaşadığı bu renkli ve ihtişamlı dönem romana da yansır. **Uçdaki Adam**'da ise artık o ihtişam, savaşlarda kazanılan zaferler yoktur. Osmanlı duraklama dönemine girmektedir. Romanın son bölümlerinde ise gerileme ortaya çıkacaktır. Artık savaşlar zaferlerle sonuçlanmamaktadır. Bu sebeple **Uçdaki Adam**'da mektup tekniğiyle pek karşılaşmayız. Ancak Telli Hasan Paşa'nın Murat Bey'e gönderdiği ve Osmanlı Devleti ile ilgili çeşitli haberlerin verildiği bir mektuptan bahsedebiliriz.

Sonuç

Bahaeddin Özkişi'nin romanlarında birçok anlatım tekniği birlikte kullanılmıştır. Ancak bu teknikler eserlerin konularına göre farklılık arz eder. Yazarın psikolojik ve sosyal konulu eseri olan **Sokakta** ile tarihî mahiyette olan **Köse Kadı** ve **Uçdaki Adam** adlı romanlarındaki teknikler zaman zaman örtüşmeyebilir. Örneğin mektup tekniğine **Sokakta**'da hiç rastlanmaz oysa bu teknik diğer eserlerde çok sık kullanılır. Buna karşılık **Sokakta**'da kullanılan iç monolog tekniğine de diğer eserlerde rastlanmaz.

Anlatım teknikleri Özkişi'nin eserlerinde oldukça geniş ve dikkatli işlenir. Burada anlatım teknikleri sanki birbirlerinin içine geçmiş bir halde karşımıza çıkarlar. Yazar bu sayede şahısların iç dünyasına girmeyi ve geçmişten haberler almayı başarır. Ayrıca burada kullanılan tekniklerin bir kısmı da olaylar arasında bağlantıları kurabilmek ve vak'adan vak'aya geçişi sağlamak amacıyla kullanılır.

Özkişi'nin eserlerinde tasvirler son derece canlıdır. Asıl vak'aya geçmeden önce verilen tasvirlerle okuyucunun olaya odaklanması amaçlanır. Böylece tasvirler, yazarın asıl vak'aya geçebilmesi için bir basamak görevi üstlenir. Bu durum kişi, mekân ve olaylar arasındaki ilişkiyi de kuvvetlendirir. Yazar, bazı eserlerinde umumiyetle geri dönüşler yapar. Bu durum ana vak'anın çözülmesi ve okuyucuya ip uçları verilmesiyle ilgilidir. Bunun yanında yazarın okuyucuya vermek istediği bir de mesaj vardır. Yazar geriye dönüşlerle iki zıt fikri savunan insanları anlatmıştır. Çatışan bu iki zıt fikir Doğu–Batı fikridir. Geçmişte anlatılan insanlar ya bu fikirlerden birini temsil ederler ya da bu fikirleri temsil eden insanlarla bağlantı içerisindedir.

Eserlerde sıkça karşılaştığımız kelime veya kelime grupları leitmotiv tekniğini oluşturmuştur. Yazar, bu teknikle mesajını okuyucuya kolaylıkla yansıtmaya çalışırken, teferruatı kaçınmak için de zaman zaman özetleme tekniğine başvurmuştur. Tahkiye/Anlatma,

Açıklama/Yorumlama tekniklerinin kullanılmasındaki amaç, olayı okuyucuya ulaştırmaktır. Yazar, yeri geldiğinde sözünü okuyucuya emanet etmiş ve onu anlatmayla görevlendirmiştir. Kahramanların zaman zaman yaptığı yorumlar aslında yazarın düşüncelerini yansıtır.

KAYNAKÇA

Bahaeddin ÖZKİŞİ, **Sokakta**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2004.

Bahaeddin ÖZKİŞİ, **Köse Kadı**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2004

Bahaeddin ÖZKİŞİ, **Uçtaki Adam**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2004.

Ali İhsan Kolcu, Öykü Sanatı, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara 2005

İsmail Çetişli, metin tahlillerine Giriş, Akçağ yayınları, Ankara 2004

Metin Tekin, **Roman Sanatı ve Romanın Unsurları**, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya

1989

SONUÇ

Bahaeddin Özkişi, 19 Haziran 1928'de İstanbul'un Fatih-Karagümrük semtinde dünyaya gelir. Ailesi ve çevresinde tasavvufu ve dinî ilimleri öğrenen yazar, okul yıllarında lâik eğitimle tanışır. Yazarın edebiyata ilgisi Sanat Enstitüsü'nde yayınlar başlar. Uzun bir süre yazmaya ara veren Özkişi, Fatma Özden ile evlendikten sonra eşinin teşvikiyle yeniden yazmaya başlar. Altı yıllık evlilikleri boyunca Özkişi, birçok eserini yayınlama imkânı bulur.

Özkişi'nin okumaya meraklı bir kişiliği vardır. O, bulduğu her şeyi ayırt etmeksizin okur. Yazmaya başladığı yıllarda A. Hamdi Tanpınar'la tanışır. Tanpınar'ın yönlendirmesiyle birçok hikâyeye kaleme alır. Hikâyeye yazmakla fazla zaman kaybetmeden romana geçer. Özkişi'nin romanlarında daha çok sosyal ve tarihî konular işlenir.

Cumhuriyet sonrası Türk edebiyatının yazarlarından olan Bahaeddin Özkişi'nin genç yaşta hayatını kaybetmesi, edebî çevrelerce tanınmasına engel olur. Özkişi, hayatı boyunca tanınmaktan şöhretten uzak durur ve tanınma kaygısı taşımaz.

Hikâyeye ve romancı kişiliğiyle karşımıza çıkan yazar, sanatın diğer dallarıyla da uğraşır. Tezhip sanatını öğrenerek cam işlemeciliği yapan Özkişi, İstanbul'un eski evlerini örnek alarak maket çalışmalarında bulunur. Yazarın bütün yapıtlarında Türk kültürünün izleri hissedilir.

Özkişi'nin en önemli özelliği, bütün eserlerinde manevî duyguları ustaca işliyor olmasıdır. Yazarın eserlerinde onun dünya görüşü hakkında da bilgi bulmak mümkündür. Kahramanlara ve olaylara yaklaşımı onun İslâmî ve Türkçü kişiliğini ortaya koyar.

Tema, muhteva ve teknik açılardan incelediğimiz eserlerin usta bir yazarın kaleminden çıktığı bellidir. İncelemelerimiz sonucunda yapıtların kıymeti daha iyi anlaşılacaktır. Ben de yaptığım bu tez çalışmasıyla bu kıymetleri bir nebze de olsa ortaya çıkarıp, ilim dünyasına bir şeyler katabildiysem kendimi mutlu sayarım.

KAYNAKÇA

A. Eserleri:

1. Romanları:

- a. Özkişi, Bahaeddin; **Sokakta**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2004.
- b. Özkişi, Bahaeddin; **Köse Kadı**, Ötüken Yayınları, İstanbul 2004.
- c. Özkişi, Bahaeddin; **Uçdaki Adam**, Ötüken Yayınları, İstanbul 1999.

2. Hikâyeleri:

- a. Özkişi, Bahaeddin; **Göç Zamanı**, Ötüken Yayınları, İstanbul 1998.

B. Hakkında Yazılanlar:

1. Akbulut, A. Ömer; “Bahaeddin Özkişi Dosyası”, www.dergibi.com/dosya/bahaeddin_ozkisi.asp.
2. Aköz, Emre; “Kim Bu Bahaeddin Özkişi?”, Sabah Gazetesi (___).
3. (___), “Bahaeddin Özkişi Bibliyografisi”, www.otuken.com.tr/yazardetay.asp?yazarID=16.
4. (___), “Bahaeddin Özkişi”, www.biyografi.net/kisiayrinti.asp?kisiid=205.
5. (___), “Gündemdeki Yazar Bahaeddin Özkişi”, www.tyb.org.tr/hvba_oku.asp?id=20.
6. Lekesiz, Ömer; “Özkişi’ye Rahmet”, Vakit Gazetesi, 21 Ağustos 2002.
7. Özdemir, M. Niyazi; “Osmanlı’nın Uç Beyi Bahaeddin Özkişi”, Türkiye Gazetesi, 10 Kasım 1997.
8. Sevim, Ayşe; “Es Geçilen Bir Üstad” Yeni Çağ Kitap, ss.25.
9. Yardım, M. Nuri; “Bahaeddin Özkişi”, **Türk Edebiyatı Dergisi**, Türk Edebiyatı Vakfı Yayınları, S. 373, İstanbul 2004, ss. 4- 10.
10. Yardım, M. Nuri; “Kayıp İstasyon- Bahaeddin Özkişi”, **Kitap Haber**, Karakutu Yayınları, S. 14, İstanbul 2002- 2003.
11. Yardım, M. Nuri; “Romanımızın Özkişisi”, Türkiye Gazetesi, 10 Kasım 1996.
12. Yardım, M. Nuri; **Romancılar Konuşuyor**, Kaknüs Yayınları, İstanbul 2000.

C. Faydalanılan Diğer Kaynaklar:

- 1.Ağaoğlu, Samet; **Demokrat Parti'nin Doğuş Ve Yükseliş Sebepler**, Baha Matbaası, (___).
- 2.Aktaş, Şerif; **Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş**, Akçağ Yayınları, Ankara 2000.
- 3.Balabanlılar, Mürşit; **1923- 1998 Gün Gün Cumhuriyet Tarihi**, Tempo Yayınları, İstanbul 1998.
- 4.Çetişli, İsmail; **Metin Tahlillerine Giriş / 2**, Akçağ Yayınları, Ankara 2004.
- 5.Ekinci, Necdet; **II. Dünya Savaşından Sonra Çok Partili Düzene Geçişte Dış Etkenler**, Toplumsal Dönüşüm Yayınları, (___).
- 6.Kolcu, A. İhsan; **Öykü Sanatı**, Salkımsöğüt Yayınları, Ankara 2005.
- 7.Kutlu, Mustafa; **Yoksulluk İçimizde**, Dergâh Yayınları, İstanbul 1986.
- 8.Kuyaş, Ahmet; Akarçay- Gürbüz, Ayça; İnsel, Ahmet; Karaömerlioğlu, M. Asım; Kentel, Ferhat; Kuyaş, Esra; Sarıbay, A.Yaşar; **Gençler İçin Çağdaş Tarih**, Epsilon Yayınları, İstanbul 2004.
- 9.Sağlık, Şaban; “Kurmaca Âlemin Kurmaca Sözcülerinden Romanda Zaman- Mekân, Tasvir”, **Hece Aylık Edebiyat Dergisi (Türk Romanı Özel Sayısı)**, S. 65 / 66 / 67, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul Mayıs / Haziran / Temmuz 2002, ss. 130- 163.
10. Tuncay, Mete; **Türkiye Tarihi- 4**, Cem Yayınları, İstanbul 1989.
11. **Türkçe Sözlük**, TDK Yayınları, Ankara 2005.
12. **Türk Dil Kurumu Yazım Kılavuzu**, TDK Yayınları, Ankara 2005.
13. Tonga, Necati; **Mustafa Kutlu ve Yoksulluk İçimizde**, Akçağ Yayınları, Ankara 2005.

ANLATI BİLİMİ

KAYNAKÇA

AKTAŞ, Şerif Aktaş, “Roman Olarak Hüsn ü Aşk”, **Türk Dünyası Araştırmaları**, S. 27 (İstanbul 1983) s. 94-108.

AKTAŞ, Şerif; *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Birlik Yayınları, Ankara 1984, s.

AKTAŞ, Şerif; *Ahmet Rasim'in Eserlerinde İstanbul*, Kültür Bakanlığı Yayınları, İstanbul 1988, 719 s.

AYTAÇ, Gürsel; *Genel Edebiyat Bilimi*, Papirüs Yayınları, İstanbul 1999, 272 s.

AYTÜR, Necla; *Amerikan Romanında Gerçekçilik*, DTCF Yayınları, Ankara 1974, s.

DEMİR, Yavuz Demir, “Bir Sezai Karakoç Hikayesinde Ritmik Oluşum”, **Yedi İklim**, 44-45 (1993) s. 47-51.

DEMİR, Yavuz Demir, “Roman ve Hikayede Bakış Açısı”, **Kardelen**, 3-4

DEMİR, Yavuz Demir, “Anlatı Biliminin Temel Terimleri”,

DEMİR, Yavuz Demir, “Romancı ve Sırları Üzerine”,

DEMİR, Yavuz; “Edebi İncelemenin Hususiyetleri”, *OMÜ Eğitim Fakültesi Dergisi*,

DEMİR, Yavuz; *İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Akçağ Yayınları, Ankara 1995, 143 s.; *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, Dergâh Yayınları, İstanbul 2002, 112 s.

ECEVİT, Yıldız Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*

ESEN, Nüket Esen, *Kara Kitap Üzerine Yazılar*,

GÜMÜŞ, Semih; *Başkaldırı ve Roman (Hayır... İçin Bir Çözümleme Denemesi)*, Oğlak Yayınları, İstanbul 1998, 132 s.

GÜZELŞEN, Mehmet Rifat; *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, (*)

MORAN, Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, (*)

MORAN, Berna; *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*,

MORAN, Berna; *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, İletişim Yayınları, İstanbul 1991, 4. Baskı, 256 s; Cem Yayınevi, İstanbul 1991, Genişletilmiş 8. Baskı, 330 s. C. 2, İletişim Yayınları, İstanbul 1991, 2. Baskı, 248 s; C 3, İletişim Yayınları, İstanbul 1994,138 s.

ÖZDEMİR, Emin Özdemir; *Eleştirel Okuma*, Bilgi Yayınevi, Ankara 2000, 4. Baskı. (Okur merkezle Eleştiri hk.)

ÖZÜNLÜ, Ünsal; *Edebiyatta Dil Kullanımları*, Multilingual, İstanbul 2201, s. 165-202. (Sözeylem ve Düşünce Aktarımları hk.)

PARLA, Jale; *Babalar ve Oğullar*, İletişim Yayınları, İstanbul 1990.

TEKİN, Mehmet; “Roman Sanatında “Mekân” Unsurunun Yeri ve Önemi”, *Millî Eğitim*, S. 87 (Temmuz 1989) s. 4-5.

TEKİN, Mehmet; *Roman Sanatı ve Romanın Unsurları*, Selçuk Üniversitesi Yayınları, Konya 1989, 112 s.

YILMAZ, Ayfer Yılmaz; “*Sevinç Çokum’un Hikâyelerinde Tahkiyenin Üç Unsuruna (Zaman, Mekan, Şahıslar Kadrosu) Umumi Bir Bakış*”, **Türkiye Sosyal Araştırmalar Dergisi**, C. 3, 1 (Mart 1999) s. 177-186.

YÜCEL, Tahsin; *Anlatı Yerlemleri (Kişi / Süre / Uzam)*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul 1993, 2. Baskı, 196 s.

YÜKSEL, Ayşegül; *Yapısalcılık ve Bir Uygulama: Melih Cevdet Anday Tiyatrosu*, Gündoğan Yayınları, Ankara 1995, 2. Basım, 265 s.

ZİMMERMANN, H. D.; “Edebiyat Estetiğinde Sembol ve Gösterge”, *Hece*, S. 52 (Nisan 2001) s. 92-100.