

**T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI**

1960-1980 ARASI TÜRK ROMANINDA ESTETİK MODERNİZM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HAZIRLAYAN
BURAK BİÇER
1841010015**

**DANIŞMAN
PROF. DR. OKTAY YİVLİ**

**EKİM, 2021
MUĞLA**

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

1960-1980 ARASI TÜRK ROMANINDA ESTETİK MODERNİZM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
BURAK BİÇER
1841010015

DANIŞMAN
PROF. DR. OKTAY YİVLİ

EKİM, 2021
MUĞLA

T.C.
MUĞLA SITKI KOÇMAN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ VE EDEBİYATI ANABİLİM DALI

1960-1980 ARASI TÜRK ROMANINDA ESTETİK MODERNİZM

BURAK BİÇER
1841010015

Sosyal Bilimler Enstitüsünce
Tezli Yüksek Lisans
Diploması Verilmesi İçin Kabul Edilen Tez.

Tezin Enstitüye Verildiği Tarih :
Tezin Sözlü Savunma Tarihi :

Tez Danışmanı: Prof. Dr. Oktay YİVLİ
Jüri Üyesi: Doç. Dr. Veli UĞUR
Jüri Üyesi: Dr. Öğr. Üyesi Berna AKYÜZ SİZGEN

Enstitü Müdürü : Prof. Dr. Bayram COŞKUN

10/2021
MUĞLA

TUTANAK

Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'nün 01/10/2021 tarih ve 1003/4 sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin **24.** maddesine göre, Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı **Tezli Yüksek Lisans Programı** öğrencisi Burak Biçer'in "1960-1980 Arası Türk Romanında Estetik Modernizm" adlı tezini incelemiş ve aday 01/10/2021 tarihinde saat 11.00'da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra 60 dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan anabilim dallarından sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin **kabul** edildiğine oybirliği ile karar verildi.

Tez Danışmanı
Prof. Dr. Oktay YİVLİ

Üye
Doç. Dr. Veli UĞUR

Üye
Dr. Öğr. Üyesi Berna AKYÜZ SİZGEN

YEMİN

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “1960-1980 Arası Türk Romanında Estetik Modernizm” adlı çalışmanın, tarafımdan bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurulmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin Kaynakça’da gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanmış olduğumu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

01/10/2021

Burak BİÇER

YÜKSEKÖĞRETİM KURULU DOKÜMANTASYON MERKEZİ
TEZ VERİ GİRİŞ FORMU

YAZARIN

Soyadı :BİÇER

Adı : Burak

Referans No: 10424995

TEZİN ADI

Türkçe: 1960-1980 Arası Türk Romanında Estetik Modernizm

Y. Dil: Aesthetic Modernism in Turkish Novel Between 1960-1980

TEZİN TÜRÜ: Yüksek Lisans

Doktora

Sanatta Yeterlilik

●

O

O

TEZİN KABUL EDİLDİĞİ

Üniversite : Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi

Fakülte : Edebiyat Fakültesi

Enstitü :Sosyal Bilimler Enstitüsü

Diğer Kuruluşlar :

Tarih :

TEZ YAYINLANMIŞSA

Yayınlayan :

Basım Yeri :

Basım Tarihi :

ISBN :

TEZ YÖNETİCİSİNİN

Soyadı, Adı : YİVLİ, Oktay

Unvanı : Prof. Dr.

TEZİN KONUSU (KONULARI) :

- 1- Modernizm Nedir?
- 2- Estetik Modernizm Nedir?
- 3- Modernist Teknikler Nelerdir?
- 4- Modernist İzlekler Nelerdir?
- 5- Türk Romanında Modernist Yazarlar Kimlerdir?

TÜRKÇE ANAHTAR KELİMELEER (En az üç en fazla beş adet):

1. Modernizm
2. Estetik Modernizm
3. Modernist Teknikler
4. Modernist Yazarlar
5. Türk Romanında Modernizm

İNGİLİZCE ANAHTAR KELİMELEER:

1. Modernism
2. Aesthetic Modernism
3. Modernist Techniques
4. Modernist Writers
5. Modernism in the Turkish Novel

- | | |
|---|---|
| 1- Tezimden fotokopi yapılmasına izin vermiyorum | X |
| 2- Tezimden dipnot gösterilmek şartıyla bir bölümünün fotokopisi alınabilir | O |
| 3- Kaynak gösterilmek şartıyla tezimin tamamının fotokopisi alınabilir | O |

Yazarın İmzası :

Tarih : 25/11/2021

ÖZET

1960-1980 yılları arasında Türk romanında birden fazla anlayış aynı anda, aynı dönemde gelişmiştir. Kimi yazarlar köyün ve köylünün sorunlarını romanlarının merkezine alırken kimi yazarlar da geçim kaygısı sonucu popüler eserler verme yoluna girmişlerdir. Çalışmamızın ana konusu olan modernist estetik ise nicelik bakımından az sayıda yazar tarafından benimsenmiş bir anlayış olmuştur. Bu anlayışta eser veren yazar ve üretilen telif eser sayısı az olsa da bu dönemin etkisi ve kalıcılığı çok fazla olmuştur. Özellikle Adalet Ağaoğlu, Ferit Edgü, Oğuz Atay, Sevgi Soysal, Yusuf Atılgan gibi modernist teknikleri yoğun bir şekilde kullanan yazarların hem sonraki kuşak yazarlarda hem de okurlarda çok büyük etkileri olmuştur.

Modernizmin Avrupa’da ortaya çıkışı ve şekillenmesi yaklaşık dört yüz yıllık bir süreci kapsar. 1500’lü yıllarda Rönesans, reform ve Aydınlanma dönemleri ile başlayan modernizasyon süreci Sanayi Devrimi ile birlikte doruğa ulaşarak büyük şehirlerin kurulmasıyla ve kırdan kente yoğun göçlerle sonuçlanır. Böylece başta Fransa’nın Paris kenti olmak üzere Avrupa’da birçok büyük başkent modernliğin sancılarını yaşayan aydınlara ev sahipliği yapmıştır. Modernlikle yıldızları barışmayan aydınlar bu ilerlemeci anlayışa karşı geliştirdikleri düşüncelerle estetik modernizm adı verilen hareketi ortaya çıkarırlar.

20. yüzyılın ortalarından itibaren gerçeklik algısının da değişmesiyle birlikte romanda yeni teknik arayışlara yönelen yazarlar; kolaj-montaj, parodi-pastiş, laytmotif, bilinç akışı, iç monolog-iç diyalog gibi teknikleri romanlarında yoğun bir şekilde kullanmaya başlamışlardır. Böylece bireyi ve bireyin büyük şehirdeki bunalımını ele alan yazarlar, bu teknikler vasıtasıyla düşündüklerini ve hissettiklerini daha etkileyici aktarmayı denemişlerdir.

Modernizmin Türk romanına dâhil olması Batı kaynaklı düşüncelerin 1950’lerin sonlarından itibaren Türk düşün dünyasına yoğun etkisi sonucu gerçekleşir. Özellikle dergiler vasıtasıyla gerçekleştirilen çevirilerle bu etki gerçekleşir. Dergilere, çeviri romanlara fazla ilgi göstererek yetişen kuşak bu çevirilerin etkisiyle yeni tekniklerle tanışmış ve bu teknikleri başarılı bir şekilde romanlarında uygulamışlardır.

Avrupa’dakine benzer bir şekilde kırdan kente göçlerin arttığı bir dönemde Türk aydını için de şehirleşmenin, modernleşmenin sıkıntıları gün yüzüne çıkar. 60’lı 70’li

yıllara gelindiğinde modernliğin bunalımlarını yaşayan yazarlar, tıpkı Avrupa’da olduğu gibi yeni bir roman anlayışının Türkiye’de yerleşmesine öncülük ederler. Bu yazarlar eserlerinde kullandıkları, Türk romanı için yeni sayılabilecek tekniklerle Türk edebiyatına damga vururlar.

Anahtar Kelimeler: Modernizm, Estetik Modernizm, Modernist Teknikler, Türk Romanında Modernizm, Modernist Yazarlar.



ABSTRACT

Between the years of 1960-1980, more than one understanding of the Turkish novel developed at the same time, in the same period. While some writers put the problems of the village and the villagers at the center of their novels, some writers started to give popular works because of the concern for livelihood. Modernist aesthetics, which is the main subject of our study, has been an understanding adopted by a few authors in terms of quantity. Although the number of authors and copyrighted works produced in this understanding is small in number, the effect and permanence of this period were very high. Especially the authors who used modernist techniques intensively, such as Adalet Ağaoğlu, Ferit Edgü, Oğuz Atay, Sevgi Soysal, and Yusuf Atılgan, had a great influence on both the next generation of writers and readers.

The emergence and formation of modernism in Europe take approximately four hundred years. The modernization process, which started with the Renaissance, reform, and Enlightenment periods in the 1500s, reached its peak with the Industrial Revolution, resulting in the establishment of large cities and intense migration from the countryside to the city. Thus, many major capitals in Europe, especially Paris of France, hosted intellectuals living in the pain of modernity. Intellectuals, whose do not make peace with modernity, reveal the movement called aesthetic modernism with the thoughts they develop against this progressive understanding.

With the change in the perception of reality since the middle of the 20th century, the writers who searched for new techniques in the novel; have started to use techniques such as collage -montage, parody-pastiche, leitmotif, the stream of consciousness, internal monologue-internal dialogue in their novels. Thus, the authors who deal with the individual and the depression of the individual in the big city have tried to convey what they think and feel more effectively through these techniques.

The inclusion of modernism in the Turkish novel takes place as a result of the intense influence of Western ideas on the Turkish intellectual world since the late 1950s. This effect occurs especially with translations made through journals. The generation, who grew up with a lot of interest in magazines and translation novels, got acquainted with new techniques under the influence of these translations and successfully applied these techniques in their novels.

Similar to Europe, in a period when migration from rural to urban increases, the problems of urbanization and modernization come to light for Turkish intellectuals. In the 60s and 70s, the writers who experienced the crises of modernity pioneered the establishment of a new understanding of the novel in Turkey, just like in Europe. These authors mark Turkish literature with the techniques they use in their works, which can be considered new for the Turkish novel.

Keywords: Modernism, Aesthetic Modernism, Modernist Techniques, Modernism in the Turkish Novel, Modernist Writers.



ÖN SÖZ

Serüveni boyunca Batı'nın yoğun etkisi altında kalmış Türk romanı 1960'dan başlayarak 1980'e kadar modernist estetikte seyrini sürdürür. Özellikle dergilerdeki çeviri faaliyetlerinin katkısıyla Fransız edebiyatından büyük ölçüde etkilenen yazarların, eserlerinde bireyi yoğun bir şekilde ele alması Türk romanında yeni bir anlayışın habercisi olur. Bu yeni anlayış estetik modernizmdir. İçerik olarak bireyin modern şehirdeki yabancılaşmasını, yalnızlaşmasını ele alan modernist romanlarda biçim de önemli bir yer tutar. Modernist roman biçim üzerine kurulmuştur diyebiliriz. Biçime verilen önem sonucu teknik arayışlar romanda yoğun yer tutar. Öyle ki estetik modernizmin kimi örneklerinde teknik içeriğin önüne geçer.

İki bölümden oluşan bu çalışmada öncelikle estetik modernizmin Avrupa'daki gelişimi üzerine durulacaktır. Ardından modernist romanlarda hangi tekniklerin kullanıldığı, kullanılan bu tekniklerin amaçları, postmodernizmdeki kullanımlarından farkları ele alınacaktır. İkinci bölümde ise her teknik için o tekniğin yoğun bir şekilde kullanıldığı bir roman incelenecektir. Her bir teknik için yalnızca bir roman örnek olarak seçilmiştir. Böylece farklı romanlarda aynı teknikleri tekrar tekrar incelemekten kaçınmış olacağız.

Tez sürecinde desteklerini esirgemeyen danışmanım Prof. Dr. Oktay Yivli'ye teşekkürlerimi sunuyorum. Ayrıca lisans ve yüksek lisans yıllarımda yeni Türk edebiyatı öğrenimimde büyük katkıları olan Prof. Dr. Alâattin Karaca'ya, Doç. Dr. Veli Uğur'a ve benim için bir öğretmenden fazlası olan Prof. Dr. Pervin Çapan'a teşekkür ederim. Sevgileriyle bana her zaman destek olan annem Aysel Biçer'e, kardeşim Emine Biçer'e ve sevgilim Meryem Özmen'e de teşekkür borçluyum. Çalışmanın alana katkılı olmasını dilerim.

Burak Biçer

21.05.2021 / MUĞLA

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ	1
1960-1980 Arasında Türkiye’de Kültürel Ortam	3
a) Köy romanları ya da toplumcu gerçekçi roman	4
b) Popüler romanlar	6
c) Bireyin iç dünyasını merkeze alan modernist roman	12
1. BÖLÜM: MODERNİZM	17
1.1. Modernin Tanımları	17
1.2 Modernleşmenin Tarihçesi	19
1.3. Estetik Modernizm ve Modernist Teknikler	25
1.4. Modernist Romanda Kullanılan Teknikler	29
1.4. a) Kolaj ve montaj	30
1.4. b) Metinlerarasılık (Intertextuality)	32
1.4 c) Laytmotif	39
1.4. d) İç monolog ve iç diyalog (Interior monologue & interior dialogue)	41
1.4. e) Bilinç akışı (Stream of consciousness)	43
2. BÖLÜM: MODERNİST TÜRK ROMANI ÜZERİNE ARAŞTIRMA	49
2.1. Biçimsel Araştırma	49
2.1.1. <i>Anayurt Otel</i> Romanında Laytmotifler	49
2.1.2. <i>Ölmeye Yatmak</i> Romanında Kolaj Kullanımı	76
2.1.2.a- Gazete ve radyo haberleri ile kurulan kolaj örnekleri	78
2.1.2.b- Cumhuriyet ve kemalizm söylemleri ile kurulan kolaj örnekleri	83
2.1.2.c- Marşlar ile kurulan kolaj örnekleri	86
2.1.2.d- Hazır nesneler/markalar ile kurulan kolaj örnekleri	87
2.1.2.e- Şiir, şarkı/türkü ve diğer sanat eserleri aracılığıyla kurulan kolaj örnekleri	89
2.1.3. <i>Kimse</i> Romanında İç Diyalog Kullanımı	91
2.1.4. <i>Yenişehir’de Bir Öğle Vakti</i> Romanında Bilinç Akışı Örnekleri	98
2.1.5. <i>Tehlikeli Oyunlar</i> Romanında Metinlerarasılık Örnekleri	107
2. 2. İzlek Araştırması	123
2.2.1. <i>Anayurt Otel</i> Romanındaki İzlekler	124

2.2.2. <i>Ölmeye Yatmak</i> Romanındaki İzlekler	128
2.2.3. <i>Kimse</i> Romanındaki İzlekler	140
2.2.4. <i>Yenişehir’de Bir Öğle Vakti</i> Romanında İzlek Saptaması	148
2.2.5. <i>Tehlikeli Oyunlar</i> Romanındaki İzlekler	156
SONUÇ	177
KAYNAKÇA	183



GİRİŞ

Çalışmamızda Türk romanında modernizmin yerini belirginleştirmeye, kullanılan teknikleri açığa çıkarmaya çalışacağız. Ayrıca bu tekniklerin hangi yazarlar tarafından hangi amaçlarla kullanıldığını da tespit edeceğiz. Türk edebiyatında tam anlamıyla anlaşılmadığını düşündüğümüz, sık sık postmodernizm ile karıştırılan estetik modernizmi yüksek lisans tezi sınırları içerisinde ele alacağız. Gerek eleştirmenlerin, gerek edebiyat tarihi araştırması yapanların modernist teknikleri ve modernist yazarları postmodernist olarak nitelemeleri böyle bir çalışmanın yapılmasının faydalı olacağını göstermektedir. Çalışma 1960-1980 arasındaki yirmi yıllık süreci kapsayacaktır. Yirmi yıl içerisinde Türk romanında hangi alt başlıkların yoğun olarak işlendiği, hangi yazarların bu sürece dâhil olduğu, Batı'da gelişen sanat anlayışlarının bu sürece nasıl etki ettiği ele alınacaktır. Bu bağlamda ele alacağımız yazarlar Yusuf Atılgan, Adalet Ağaoğlu, Ferit Edgü, Sevgi Soysal, Oğuz Atay'dır. Yazarların sırasıyla *Anayurt Oteli*, *Ölmeye Yatmak*, *Kimse*, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* ve *Tehlikeli Oyunlar* adlı romanları incelenecektir. Bu yazarların seçilme sebebi romanlarının kurgularında kullandıkları tekniklerin yoğunluğudur. Seçilen her bir roman eşleştirilen teknik üzerine kurgulanmıştır. İsmi anılan yazarlar dışında Mehmet Eroğlu ve Rasim Özdenören de Türk edebiyatında modernist tarzda eser veren diğer yazarlardır. Bu yazarları araştırmaya dâhil etmeme nedenimiz tespit edilen beş adet tekniğe denk düşecek beş adet roman seçme zorunluluğundan kaynaklanmıştır.

1960-1980 dönemi Türk romanına bakıldığında, bu yirmi yıllık süreçte birbirinden farklı roman anlayışları dönemin yazarları tarafından tercih edilmiştir. Bu dönemde köyü ve köylüyü merkeze alan Anadolu'nun yoğun işlendiği köy romanlarından, Osmanlı'nın kuruluş yıllarını konu alan tarihî romanlara, darbeler ve siyasî çalkantılarla yoğrulmuş 12 Mart Romanları'ndan, sıradan okura hitap eden popüler romanlara kadar birçok roman anlayışının izlerini sürmek mümkündür. Yoğun siyasî gelişmelerin yaşandığı yıllarda yazarlar da bu ortamdan etkilenmiş, eserlerinde bu etkilerin izlerini göstermişlerdir. Her ne kadar dönemin siyasî şartları kentli bireyi, özellikle aydını ve onun yaşantısını etkisi altına almış olsa da bu dönemde eser veren bazı yazarlar romanlarında bu ortamdan kaçışın yollarını aramış, bir kısmı da başarılı olmuştur. Modernist roman olarak adlandırdığımız bu roman tarzının en önemli

özelliklerinden biri de kentte sıkışmış, bunalmış, bürokrasi ve devlet tarafından ezilmiş insanın açmazlarını vermektir.

Batı’da 19. yüzyılın başlarında ortaya çıkan modernist roman anlayışı birkaç on yıl gecikmeli olarak bizim edebiyatımızda da etkisini gösterir. Modernist roman, kentli aydının romanıdır. Batı’da ortaya çıkan ve gelişen modernist estetikle yazılmış romanlara baktığımızda özellikle Fransız İhtilali’nden sonra şehirleşen Avrupa’nın ve Avrupa insanının bu süreçteki sancılarını görebiliriz. Bu romanların hem yazarları hem de karakterleri şehirlidir. Robert Musil, James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka, Albert Camus, Jean-Paul Sartre gibi yazarlar, kendileri aydın birer şehirli olmaları dışında eserlerinin merkezindeki karakterler de şehirlidir. Şehirleşmenin, modernleşmenin sıkıntılarını yaşayan karakterlerin modernist romanın merkezinde yer aldığını görürüz.

Türk edebiyatında da Batı etkisinde gelişen modernist roman hemen hemen aynı adımları takip eder. Bizim edebiyatımızda da modernizmi işleyen romanlar kaleme alan yazarlar, büyük şehirlerde yaşayan, özellikle sanayileşmeyle birlikte şehirleşmenin ortasında kalan, tüm gelişmelerin canlı tanığı olan kişilerdir. A. Hamdi Tanpınar ile başlayan şehirdeki “öteki” bireyi ele alan roman anlayışı edebiyatımızda yaklaşık bir yirmi yıl kadar işlenir. 1980’li yıllardan itibaren postmodernizm Türk romanına hâkim olsa da günümüzde bile modernist anlayışla yazılmış eserler bulmak mümkündür. Tamamen bireyin kendine, “ben”ine yönelen, bireyin; modernleşmenin, şehirleşmenin, sanayileşmenin pençesindeki durumlarını ele alan roman anlayışını terk etmek hâliyle 21. yüzyılda bile mümkün olmamıştır.

Modernist romanın en önemli özelliği onun “teknîği” ön plana çıkaran bir roman olmasıdır. Estetik modernizm olarak adlandırılan bu anlayışta bilinç akışı, flashback-flashforward, iç monolog-iç diyalog gibi tekniklerle bireyin iç dünyası en iyi şekilde yansıtılmaya çalışılır. Yine laytmotif, pastiş, kolaj-montaj gibi tekniklerle deneysel anlatım yöntemleri denenmiştir. Özellikle Batı’da bu tarz eser veren yazarların tekniğe yönelmesi, roman sanatında yeni teknikler denemesi, bu anlayışın belirleyici özelliği olmuştur.

1960-1980 arasını seçmemizin nedeni modernist anlayışta edebî metinlerin yoğun olarak bu dönemler arasında verilmesidir. Özellikle romanda modernist estetiğin

görülmeye başlandığı yıllardır 1960'lı yıllar. 1970'li yıllarda modernizm etkisini ağır bir biçimde gösterecektir. Sosyal hayatı da etkisi altına alan akım, romancılarımızın sosyal hayattan yaptığı çıkarımlar sonucu metinlere yansımıştır. 1980'li yılların başından itibaren ise romanımız yeni bir arayışın içine girip anlam dünyasını değiştirmiştir. Dünyayı etkisi altına postmodernist anlayış Türk romanında da yavaş yavaş kendisine yer bulmaya başlamıştır. Kitle iletişim araçlarının aracılığıyla Batı dünyasının sanat anlayışı, üzerinden çok uzun yıllar geçmeden Türkiye'deki sanat anlayışını da hızlı bir şekilde etkilemeye başlamıştır. Teknolojinin gelişmesiyle birlikte Batıya hâkim olan sanat anlayışları aynı yıllar içinde Türk edebiyatını da etkisi altına alabilir duruma gelmiştir. Böylece 1980'li yıllar Türk edebiyatında postmodernist anlayışta eserlerin verilmeye başlandığı yıllar olarak edebiyat tarihinde yerini bulmuştur.

Özetle 1960'lı yıllarda başlayan modernist estetik 1970'li yılların sonuna doğru etkisini kaybetmiş, artık postmodernist döneme geçilmiştir diyebiliriz. Bundan dolayı bu çalışmada ülkemizde modernist edebiyatın yoğun bir şekilde etkisinin görüldüğü 1960-1980 yılları ele alınmıştır. Tabii ki 1980 sonrasında gerek içerik, gerek biçim bakımından modernizme yaklaşan eserler ve yazarlar da edebiyatımızda yerini almıştır. Fakat biz bu çalışmada sadece bu yirmi yıllık süreci ele alacağımız için bu yazarlar ve eserleri çalışma dışında bırakılacaktır.

1960-1980 Arasında Türkiye'de Kültürel Ortam

1960-1980 yılları arasında kalan dönemde Türk edebiyatı birbirinden farklı anlayışlarla gelişimini sürdürmeye devam etti. Özellikle 1950'den başlayarak çeşitlenmeye başlayan Türk edebiyatı bu yıllarda içerik çeşitliliği açısından doruk noktasına ulaşır. "1950 sonrası edebiyat ortamının en belirgin özelliği çok sesli ve çok yönlü oluşudur." (Dirlikyapan: 2019, 36) Bu dönem, köy edebiyatından postmodernist edebiyata değin, tarihsel süreç içerisinde yoğrulan Türk edebiyatı birçok alt başlık altında incelenebilir. Konumuz roman olduğu için bu süreç içerisinde gelişen edebiyatı roman özelinde inceleyeceğiz. Doğal olarak bu dönem şiir ve öyküde de farklı bakış açıları, çeşitli gerçeklik algıları bulunur fakat bu türleri dışarıda bırakarak sadece roman çevresine odaklanacağız. Ayrıca postmodernizm ve bu çerçevede gelişen roman anlayışı bizim edebiyatımızda 1980'li yıllardan sonra sistematik olarak ele

alındığı için araştırmamıza dâhil etmeyeceğiz. Yine de belirtmekte fayda var, postmodernist özellikler gösteren romanlar 1970’li yılların sonlarına doğru Türk edebiyatında yavaş yavaş yer almaya başlamıştır.

a) Köy romanları ya da toplumcu gerçekçi roman

Cumhuriyetin ilk yıllarında köy romanları köy hayatını, kırsal yaşantıyı ele alan romanlardır. İlerleyen yıllarda ise bu hayatın olumsuz yanları edebiyatımıza girecektir. “1940-1954 yılları arasında Türk eğitiminde yerini alan Köy Enstitülerinin kurulması ve buradan çıkan yazarların köy sorunlarına eğilmesiyle edebiyatımızda köy sorunu bambaşka bir kimlik kazanır.” (Kolcu, 2017: 64) Artık köy romanlarının konusu pastoral bir tablo çizmek değil köyde yaşanan güç çatışmasını, köylülerin maruz kaldığı zorbalıkları yansıtmaktır. Köy romanlarının izleği hemen hemen hep aynı şekilde seyreder. Değerler çatışması, sınıf çatışması bu dönem romanının ana özelliğidir. “Ağa ya da onun temsil ettiği erk (oğul, kardeş vb.) hemen daima din ve inancın temsilcisi olan imam, hoca, şeyhi ekonomik gücüyle satın alarak ırgat, maraba, çiftçi ve öteki alt yapı unsurlarını sömürme yollarını aramaktadır. Kimi tezli köy romanlarında bu gerici güçlere karşı öğretmen, doktor, mühendis gibi Türk aydınlanmasının etkin figürleri tarihsel roller oynar.” (Kolcu, 2009: 103) Köy romanlarında iyi ve kötünün çatışmasında aydın kesim hep iyi konumdadır. Genellikle köye atanan, kentten gelen aydın, ezilen köylüleri bilinçlendirerek onları “kurtarmaya” çalışır. Alemdar Yalçın da bu edebiyatın gelişmesinde en önemli faktörlerin birinin Köy Enstitüleri olduğunu belirtir. “Köy gerçeği anlayışının romana yansımada ikinci önemli gelişme ise kırklı yıllarda yapılan eğitim çalışmaları süresince *Köy Enstitülerinde* yetişen yazarların edebiyatımıza girmeleridir. *Köy Enstitülerinde* verilen eğitimin doğal yapısı gereği yeni bir yazar tipinin ortaya çıktığını görüyoruz.” (Yalçın, 2017: 83) Köy Enstitülerinden mezun olan aydınların, bu edebiyatın devam etmesinde büyük payı olduğunu görüyoruz. Bu dönem eser veren yazarların büyük bir çoğunluğu Köy Enstitülerinde eğitim görmüşlerdir

Köy romanına ve bu romanın temsilcilerine en şiddetli eleştiriler ise yazarların köy hayatının pek bilincinde olmadan, “köye şehirden bakarak” köy hayatını anlatmalarındır. Köy enstitülü yazarlar dışında kalan yazar kesimi, köyü gerçekten tanımamakla suçlanır.

Köy edebiyatının uzam değiştirmiş hâline toplumcu-gerçekçi roman diyebiliriz. Bu iki konuyu tek bir başlık altında ele alma nedenimiz de bundan kaynaklanmaktadır. Köyden kente göçlerin artmasıyla romanın uzamı köyden kente taşınır ve kentteki sorunlar köy romanının uzantısı şeklinde verilmeye devam edilir. Yine değerler çatışması vardır, yine ezen ve ezilen kesim vardır fakat bu sefer sıfatlar değişmiştir. İşveren ve işçi çatışmaları, sendikalar, grevler romanda yerini alır. Çatışma unsurları bu sefer fabrikatörler-sendikacılar, zenginler-fakirler, işveren-işçi olarak karşımıza çıkar. Tıpkı köy romanında olduğu gibi toplumcu-gerçekçi romanda da ezilen, sömürülen kitlelerin bilinçlendirilmesi gerekmektedir. Bu görevi de yine aydın kişiler, yazarın olumlu bir tip olarak romana soktuğu kişiler yerine getirecektir. “Bunun içinde çoğu tercüme ve Marksist literatürden uyarılma söylevler, insan ilişkileri ve bunların sonuçlarını birer mücadele unsuru olarak kullanırlar.” (Kolcu, 2009: 102-103)

Uzun bir süre Türk edebiyatında önemli bir yeri olan köy edebiyatı ya da toplumcu gerçekçi edebiyat günümüze yaklaştıkça etkisini kaybetmiştir. Köy romanlarının hem yazarlar hem de okurlar tarafından eskisi kadar tercih edilmemesinde en önemli nedenlerden biri bu anlayışta yazılan eserlerin insanı merkeze almamasıdır. Doğal olarak bu dönem romanında da insan vardır fakat romandaki karakterler birey olmaktan çok bir tiplmeyi yansıtmak için kullanılmıştır. İnsanın birey olarak değil sınıf olarak vasfı vardır toplumcu gerçekçi romanlarda. “Hatta bu çevre içinde bir insan olarak yoksulluğun bin türlü yansıması içinde oluşturduğu değer yargıları ile konuşmaz. Duygusu, düşüncesi, sevinç ve heyecanları romanın önemli bir kısmında yer edinmez.” (Yalçın, 2017: 86) Alemdar Yalçın’ın Mahmut Makal’ın *Bizim Köy* romanından hareketle yaptığı bu tespit neredeyse bütün köy romanları için geçerlidir. Köy romanlarında köylünün hisleri ve duyguları sadece yaşadığı şartların zorluğunu göstermek için verilir.

Köy romanları, adından da anlaşılacağı üzere olayların kırsal kesimde gerçekleştiği romanları konu edinir. Toplumcu gerçekçi roman ise Marksçı bir çizgide işlenen, feodal düzene başkaldıran eserleri içerir. Bu iki anlayış ilk başlarda birbirlerinden ayrı yerde konumlansalar da köy edebiyatının eski etkisini yitirmesiyle birlikte neredeyse birbirlerine eklemlenirler. Kırsaldaki işçileri, köylüleri, ırgatları ve onların ağır koşullarda, zor şartlar altında çalıştırılmasını işleyen köy romanı, ilerleyen yıllarda köyden kente göçlerin artmasıyla merkezdeki özne aynı kalmakla birlikte olayların

cereyan ettiği uzam değişmiştir. Özellikle 1960'ların sonlarından itibaren artık köydeki değil büyük şehirlerdeki, fabrikalardaki işçilerin yaşadığı zorluklar, haksızlıklar anlatılır. O yüzden bu anlayışı direkt köyü ya da köylü işçileri ele alan roman olarak nitelemek yerine, daha geniş bir perspektiften bakarak, toplumcu-gerçekçi anlayış olarak adlandırabiliriz. Toplumcu gerçekçi roman anlayışının ülkemizdeki evrimi bu şekilde gerçekleşmiştir.

Köy romanı içeriğine sahip eser kaleme alan yazarlar; Mahmut Makal, İlhan Tarus, Orhan Hançerlioğlu, Sunullah Arısoy Samim Kocagöz, Necati Cumalı, Talip Apaydın, Kemal Bilbaşar, Fakir Baykurt, Yaşar Kemal, Kemal Tahir. Kentteki işçiye ve onun sorunlarını anlatan, toplumcu-gerçekçi eser veren yazarlar ise; Attilâ İlhan, Nazım Hikmet, Orhan Kemal, Latife Tekin'dir. Özellikle Orhan Kemal'in romanlarında ve öykülerinin büyük bir bölümünde köyden kente göç eden işçilerin hayatı anlatılır. Yukarıda ismi geçen yazarlar aynı zamanda farklı başlık altında incelenebilecek romanlar da yazmışlardır fakat yoğun olarak işledikleri temalar göz önüne alınmıştır.

b) Popüler romanlar

Latince bir kelime olan popüler kelimesinin kaynağına baktığımızda onun "halk" ile doğrudan bir ilişkisi olduğunu görürüz. "Latince kökenli bir kelime olan 'popülizm', 'popularis' kelimesinden gelir. Hukuki ve siyasi olarak 'halka ait' anlamına gelen bu kelime, İngilizcede 'people', Fransızcada ise 'peuple' şeklinde kullanılır." (Sağlık, 2010: 91) Türk Dil Kurumu'nun çevrimiçi sözlüğünde de popüler kelimesi, "halkın arasında yaşayan motiflere, öğelere yer veren, onlardan yararlanan, halkın zevkine uygun, halk tarafından tutulan" olarak açıklanır. Hem köken itibarıyla hem de günümüzdeki kullanımıyla popüler kelimesinde bir "halk" tanımı dikkat çekiyor. Popüler kültürün bir ürünü olan popüler romanın tanımını yaparken de yine halk kelimesinden yola çıkılır. Azınlık olan aydın kesimin dışında kalan, kalabalığa, yığınlara, halka hitap eden romanlardır popüler romanlar. şaban Sağlık'a göre popüler romanlar "anlık etki uyandırmak, çabuk unutulmak, ticari kaygıyla yazılmak, basılmak ve dağıtılmak; gerçeklikten uzak olmak ve sanat-estetik değerden yoksun bulunmak" (Sağlık, 2010: 115) gibi özellikleriyle ele alınır. Oysa bu tanımda birçok sorunlu nokta vardır. Çabuk unutulmayan, etkileyiciliği uzun süren, gerçeklikten hiç de uzak olmayan birçok popüler roman örneği bulunur. Genel anlamıyla popüler romanları

tanımlamak için içeriklerinden yola çıkabiliriz. Popüler roman türüne dâhil edilen hemen hemen tür eserler bir şablon çerçevesinde oluşturulur. Her alt türün kendine özel bir şablonunu çıkarabiliriz. Popüler romanlarda izlekler daha eser yazılmaya başlamadan önce bellidir. Bu bağlamda popüler romanları tanımlarken onları “estetik yoksunu” bir ara tür olarak değil de daha çok şablonlar üzerinden kurgulanan bir tür olarak ele almak gerekir. Popüler romanların tanımlanmasında ve sınıflandırılmasında en ayırt edici unsur bu şablonlardır.

Ortaya çıktığı yıllardan itibaren roman hep iki farklı koldan ilerlemiştir. Birincisi estetik romanlar ikincisi popüler romanlar. Zimmerman, popüler romanlarla estetik romanlar arasındaki farkları şu şekilde sıralamıştır: “Popüler romanlarda yayın periyodik bir özellik taşır; estetik romanlarda periyodik bir yayın anlayışı yoktur. Popüler romanlar, reklamlarla tanıtılırlar; estetik romanlarda reklam isteğe bağlıdır. Popüler romanlar, her yerde pazar bulabilir; estetik romanların pazarlama durumu ise kısıtlıdır.” [aktaran, Narlı, 2009: 212]

1960’lı yıllardan 1980’lere kadar geçen sürede diğer türlerin yanında popüler tarzda da romanlar kaleme alınmıştır. Popüler romanları konulara göre alt başlıklara ayırmak mümkündür. Aşk romanları, tarihî romanlar, polisiye ve dedektiflik romanları, casusluk romanları, macera ve gerilim romanları, bilim kurgu romanları, hidayet romanları gibi alt başlıklar üzerinden bu tür romanları inceleyebiliriz.

Popüler Aşk Romanları: Bu tarz romanlarda rastladığımız izlekler, mucizevi karşılaşmalar, hayret verici rastlantılar, mutlu sonlar şeklinde sıralanabilir. Bu dönemde ele alınan aşk romanlarında genellikle başkarakter erkektir. Romanlardaki kadın karakterler biraz daha pasif konumda varlıklarını sürdürürler. Popüler içerikli aşk romanlarda aynı zamanda cinsellik de sık sık karşımıza çıkar. Veli Uğur’un, Ahmet Altan’ın *Tehlikeli Masallar* adlı romanını incelerken yaptığı saptama tüm cinsel içerikli aşk romanları için geçerlidir diyebiliriz. “Yazar giderek daha açık biçimde cinsel ilişkiyi anlatır. Bu satırların okuyucusu ise pornografi izleyicisine dönüşmektedir. Okuyucu için satırların edebi değerinden çok, bir zevk ifade etmek üzere yazılmış olmaları önem kazanır. Yazar, okuyucunun cinsellik dolu bir sahneyi okumasını değil seyretmesini ister. Bu sayede romandaki heyecan unsuru artacak, okuyucunun romanda aldığı zevk daha fazla olacaktır.” (Uğur, 2009: 181)

Aşk romanlarının şematik kurgusunu veren Şaban Sağlık ise bu kurguyu şöyle sıralar: “1- Genç kız ve erkek birbirlerini tanır ve severler (tanışma); 2- Belirli bir süre buluşurlar, birbirlerine evlenme sözü verirler (buluşmalar, geçici kavuşma); 3- Araya engeller girer, ayrı düşerler; acı çekerek kavuşmak için mücadele ederler; bazen pasif kalıp kadere boyun eğerler (ayrılık ve kavuşmak için mücadele etme); 4- Sonunda kavuşurlar ya da ölürler (mutlu son ya da ölüm).” (Sağlık, 2010: 134) Bu çerçevede işlenen aşklar genelde iki cinsin farklı toplumsal statülere sahip olması üzerinden verilerek bir çatışma unsuru oluşturulur: zengin kız-fakir erkek; okumuş, meslek sahibi erkek-okumamış, ev hanımı kız gibi unsurlarla çatışma ve engel oluşturulur.

Mukerrem Kâmil Su, Cahit Uçuk, Peride Celal, Kerime Nadir Azrak, Oğuz Özdeş gibi isimler 1960-1980 yılları arasında popüler aşk romanları kaleme almış yazarlardır.

Polisiye ve Dedektiflik Romanları: Popüler edebiyatın kendi içinde en çok popüler olan ve estetik edebiyata yaklaşan türüdür belki de polisiye ve dedektiflik romanları. Hem gizemi sürekli canlı tutması hem de okuyucudan zihnini açık tutmasını istemesi gibi unsurlar onun aslında sadece eğlencelik bir tür olmadığını ortaya koyar. Yine de polisiye ve dedektif içerikli romanlar geçmişten beri popüler romanlar sınıfına dâhil edilmiştir. Aynı gizem unsurundan yola çıkacak olursak, sadece okuyucunun bir sonraki sayfayı, bölümü merak etmesini sağlayan bu unsur dedektif romanlarını popüler romanların içine alan bir özelliktir. Polisiye ve dedektiflik romanları da kendi içerisinde alt başlıklara ayrılır. Ülkemizde verilen ilk polisiye roman örnekleri daha çok macera ve aksiyon romanları olarak nitelendirilebilecekken daha sonraki yıllarda -özellikle 1980’lerden sonra- bu tarz romanlar daha çok işin gizem çözme kısmına odaklanan dedektiflik romanlarına evrilmiştir.

Bu tarz romanların Batı’da ortaya çıkışı Edgar Allen Poe ile gerçekleşir. Dünya çapında popülerleşmesi ise Sir Arthur Conan Doyle’un Sherlock Holmes’ü ile gerçekleşir. Berna Moran da polisiye romanların kalıpsal özelliklerini Edgar Allen Poe’nun oluşturduğunu belirtir ve bu kalıpsal özellikleri şöyle sıralar: “1- Çözülmesi olanaksız görülen bir cinayet. 2- Aleyhine gözüken kanıtlar yüzünden haksız yere suçlanan bir şüpheli. 3- Polisin araştırmayı beceriksizce ve yanlış yönde yürütmesi. 4- Parlak zekâlı ve yetenekli bir dedektif. 5- Olayı ve çözümünü okura anlatan, dedektife hayran bir dostu. 6- İnanırcılığı sağlam görülmeyen kanıtların dikkate alınmaması

gerektiği aksiyomu.” (Moran, 1994: 106-107) Berna Moran, yazarın oluşturduğu kurgunun özelliklerini verirken Murat Belge de bu romanların popülerliğini sağlayan unsurların neler olduğunu ortaya çıkarır. Bu özellikler aynı zamanda okurun bilinç dışını da ortaya çıkarır. “1- Bilmece ögesinin çekiciliği: a) Katilin kim olduğunu bulmanın zevki / b) Okura esrarı çözme zevki vermesi; 2- Modern toplumda ‘suç’ kavramına ilgi duyulması: a) Kural dışına çıkmanın zevki / b) Normu bozan davranışlara olan ilgi; 3- Cinayet işlemesi beklenmeyen saygın kişinin cinayet işlemesi. Görünüş ile gerçeklik (iç ve dış) farklılığı; sürpriz durum; 4- ‘Polisiye roman, Tanrı’dan kopan insanın adalet aracıdır’, görüşünün yaygın oluşu.” [aktaran, Sağlık, 2010: 137]

Türk edebiyatında Tanzimat döneminde itibaren gerek çeviri gerek telif eserlerle polisiye romanlar kaleme alınmıştır. Araştırmamızın sınırlarını kapsayan 1960-1980’li yılların en önemli polisiye roman yazarı Server Bedi takma adını kullanan Peyami Safa’dır. Safa, bu yıllarda kaleme aldığı Cingöz Recai serisiyle edebiyatımızda gözü pek bir dedektif karakter akımı başlatır. “Cingöz Recai’nin başarısı başka yazarları da cesaretlendirir. Hemen hepsinin isminin başında gözü pekliklerini anlatan birer sıfat yakıştırılan dedektif, ajan, polis tipleri yaratılır. Civa Necati, Elegeçmez Kadri, Kartal İhsan, Kara Hüseyin, Kandökmez Remzi, Pire Necmi ve Bıdık Hilmi bunlardan bazılarıdır.” (Kolcu, 2017: 72) Peyami Safa’nın dışında, Afif Yesari, Aziz Nesin, Kemal Tahir, Nihal Karamağaralı, Zehra Aysun, Cevat Fehmi Başkut, Emel Dilman gibi yazarlar da polisiye-dedektif romanları yazmışlardır.

Popüler Tarihî Romanlar: Tarihî romanlar hem estetik hem de popüler olarak ikiye ayrılır. Daha çok tarihî kişilerin ve olayların ele alındığı bu tarz romanlarda kahramanlıklar anlatılır. Bu anlayış doğrultusunda yazılmış romanların ana özelliği ise milliyetçi bir anlayışa sahip olmalarıdır. Akınlar, fetihler, kahramanlıklarla maceracı bir anlatım esas alınırken diğer yandan da hep “ideal” bir tiplendirme yaratılır. Türkler her zaman kahramandır, iyi ahlaklıdır, erdemlidir. Türk kadınları ise hep namuslarını korurlar, tıpkı erkekler gibi vatanları için savaşır. Bu tarz romanlarda düşman genellikle Bizans’tır, Rum’dur. Düşman askerler beceriksiz, güçsüz ve iyi ahlaktan, erdemden nasibini almamış karakterlerdir. Düşman ulusun kadınları ise daima iffetsizdir, savaşçı Türk erkeğine hayrandır. Tarihsel romanlarda aynı zamanda dinî motifler de çok sık karşımıza çıkar. Kahramanlar en kanlı savaşların ortasında bile

ibadetlerini uygulamaktan geri kalmazlar. “Popüler tarihi romanlarda tekrarlanan formül şudur: Öncelikle iyi ve kötü taraflar belirlenir. İyi tarafta Türkler vardır; kötü tarafta ise Rumlar veya Avrupalılar. Kötüler, iyilere saldırarak hareketi başlatırlar. Ardından iyiler karşı saldırıya geçerek düşmanı bir şekilde yener ve adaleti sağlarlar” (Uğur, 2009: 551) Diğer popüler romanlarda da sıkça gördüğümüz “mutlu son” popüler tarihî romanlarda da karşımıza çıkar.

Akınların, fetihlerin, düşmanla çarpışmaların dışında, toplumsal yaşamı ve saray yaşantısını, taht mücadelelerini ele alan popüler tarihi romanlar da bulunur. Bu tür romanların ana özellikleri ise gerilim, entrika, aşk, cinsellik, macera gibi unsurların kullanımıyla birlikte okurun duygularının cezbedilmesidir. “Bu romanlardaki dürüst, akıllı, güçlü ve bazen çapkın kahramanlar, bir taraftan hamaset duygularını beslerken, diğer taraftan da, okurlara parlak geçmişten süzülen bir güven duygusu kazandırır. Özellikle Osmanlı tarihinde yoğunlaşan bu romanlar, akıncı kahramanlardan, taht kavgalarına, hanım sultanlardan, çeşitli entrikalara, meşhur muharebelerden, kale savunmalarına, Yeniçeri ayaklanmalarından, Bizans ve Haçlı entrikalarına kadar birçok konu çevresinde gelişen, zaman zaman eski Türk tarihine de uzana popüler tarih romanlarının, okur sayılarını gazete satışlarını arttırdıkları da bir gerçektir.” (Narlı, 2009: 219)

Abdullah Ziya Kozanoğlu, Murat Sertoğlu, Oğuz Özdeş, Mustafa Necati Sepetçioğlu, Ragıp Şevki Yeşim, Feridun Fazıl Tülbentçi, Ziya Hanhan, Bekir Büyükkarın, Yılmaz Boyunağa gibi yazarlar bu tarzda romanlar vermiş sanatçılardır. (Kolcu, 2017: 107-109)

Hidayet Romanları: Din, toplumun belli bir kesimi her zaman en çok ilgi çeken alan olmuştur. Bu ilginin popüler edebiyatta kazanca çevrilmesi kaçınılmazdır. “Dini içerikli popüler romanlar, milliyetçilik ve sosyalizmin yanında kendi kozasını örmeye başlayan ve büyük ölçüde bu iki örgütlenmeden farklı bir şekilde örgütlenmeye başlayan; dini, geleneksel ve ideolojik biçimde algılayan kitlenin romanlarıdır.” (Narlı, 2009: 221) Burada önemli nokta dinin ideolojik algılanmasıdır. Popüler dinî romanlar ya da hidayet romanlarında din, kul ile tanrı arasındaki duyguların işlenmesinden ziyade inancın ideolojik boyutunu yansıtmayı amaçlar. Bu anlayışta eser veren yazarlar daha çok eski, geleneksel olanın peşinde olmuşlardır.

Cumhuriyetin getirdiği modernlikle yıldızları barışmayan kesim, siyasi baskıların da sonucuyla özlem duydukları din temelli yaşamı eserlerine yansıtmışlardır. Hidayet romanlarında ana izlek dinin gerekliliklerini yerine getirerek yaşayanların mutlu, “huzur”lu bir hayata sahip olmaları, “imansız” bir şekilde yaşayanların ise mutsuz bir yaşantı sürmeleridir. Genellikle dinden uzaklaşıp, “sapkın” bir hayata sahip olan karakterler kötü yollara düşerler, başlarına çeşitli kötü olaylar gelir. Bu karakterler daha sonra imana gelip dinî bir hayatı tercih ettiklerinde iç huzurlarına erişirler.

Hidayet romanlarında her zaman hedef olarak toplumun bir sınıfı seçilir ve verilmek istenen ders o sınıf üzerinden verilir. Bu tarz romanlarda zengin ve aynı zamanda imanlı olmayan insanlar hedef kitlesi olarak seçilir. Çünkü zaten fakir ya da orta sınıfı temsil eden kitli Müslüman’dır. Asıl kazanılması gereken kesim elit ya da zengin kesimdir. “Zenginlerin renkli, hareketli ama manevi eksiklerle dolu dünyasının yanı sıra mankenler de hidayet romanlarının vazgeçilmezleridir. Birçok hidayet romanında mankenlerin nasıl ruhi bunalımlar geçirdiği, nasıl kullanıldıkları, İslam’ı seçtikten sonra ise ne kadar huzur buldukları anlatılır.” (Uğur, 2009: 387) Mankenlerin aynı zamanda o dönem genç kızların, kadınların da hayalini yaşadığı popüler sınıfı temsil ettiklerinden dolayı bu tarz romanlarda başrollerde olması doğaldır. Yazarlar mankenler üzerinden genç kızlara dersler vererek onlara imansız bir yaşamın ne kadar kötü sonuçlar doğuracağı düşüncesini aşılamaaya çalışır. “Her gün magazin programlarında mankenlerin hayatlarını merakla takip eden sıradan insanlar sadece görünen yüzü görmekte, bu görüntü altındaki ruhsal boşluk ise gizlenmektedir. Magazin kültürünün karşısında konumlanan hidayet romanı yazarı gerçeği göstermek amacıyla klişe tipler üretir. Bu klişe tipler aracılığı ile magazin dünyasının manevi açlığını ortaya koyar ve okuyucusuna bu ihtiyacın giderilmesi için başka bir seçenek sunar, bu da İslam’a dönüşür.” (2009: 387)

Hekimoğlu İsmail ve Emine Şenlikoğlu bu tür romanın en popüler yazarlarından. Onların yanında Ahmet Günbay Yıldız, Raif Cılasun, Üstün İnanc, Şule Yüksel Şenler ve Şerife Katırcı gibi isimler de hidayet romanı tarzında eserler vermişlerdir.

Diğer Popüler İçerikli Roman Türleri: Yukarıda incelenen aşk, polisiye-dedektif romanları, tarihsel romanlar ve hidayet romanları dışında popüler romanların alt başlığına dâhil edilen birkaç popüler roman türü daha vardır. Özet şeklinde

açıkladığımız alt başlıklar 1960-1980 yılları arasında Türk romanında yoğun bir şekilde işlendikleri için çalışmamıza dâhil ettik. Bu türlerin yanı sıra korku, fantastik, bilim-kurgu, casusluk gibi alt başlıklara ayırabileceğimiz popüler roman türleri bulunmaktadır. Bu türler bizim edebiyatımızda genel olarak 1980’li yıllardan itibaren nicelik olarak artmaya başladığı, popülerleştiği için ele alma gereği duymadık. Yine de bu alt başlıkların popüler edebiyata dâhil edildiğinin bilinmesi gerekir.

Korku içerikli popüler romanlar, halk hikâyelerinde ve dinî metinlerde var olan cin, hayalet, al karası gibi doğaüstü unsurlar aracılığıyla okurda korku, heyecan, gerilim gibi duyguları harekete geçirmeyi amaçlar. Fantastik ve bilim-kurguyu işleyen popüler romanlar yaşanılan dünyadan uzaklaşarak okura alternatif bir dünya sunmayı amaçlar. Fantastik roman, merkezine geçmiş zamandaki hayalî bir dünyayı alırken, bilim-kurgu romanlarının merkezinde ileride gerçekleşmesi mümkün bir dünya ya da gerçekleşmesi umulan bir ütöpik evren bulunur. Fantastik romanlarda büyü, sihir, efsunlu eşyalar gibi tematik unsurlar bulunur. Bilim-kurgu romanlarının tematik unsurları ise henüz gerçekleşmemiş teknolojik buluşlar, ileride gerçekleşmesi düşünülen sosyal ve siyasal yaşam tarzları, farklı gezegenlere yerleşim ya da uzaydan dünyaya gelen diğer canlılarla temas şeklinde sıralanabilir. Casus romanlarında genellikle ülkenin siyasal gündeminden yola çıkılarak bir komplo teorisi üzerinden gelişen olayları izleriz. Bu tarz romanlarda başrolde ya bir kahraman karakter bulunur ya da istihbarat teşkilatı gibi oluşumlar bulunur. Kahraman ya da teşkilat ülkemiz üzerinde oynanan oyunları ya da ülkemize yapılacak olan saldırıyı önceden sezer ya da haberini alır. Bunun sonucunda aksiyon gelişir.

c) Bireyin iç dünyasını merkeze alan modernist roman

Tanzimat’tan 1950’li yıllara gelene kadar Türk edebiyatında bireyin iç dünyasını merkeze alan romanlar bulmak çok zordur. Halit Ziya’nın bazı karakterleri dışında bu anlayışın ürünü sayılabilecek karakter sayısı bir elin parmaklarını geçmeyecek kadar azdır. Batı’da 19. yüzyılın sonlarından itibaren görülmeye başlanan içe yönelme 20. yüzyılın başında yoğun bir şekilde artarak devam eder. Sosyal, siyasal ve bilimsel gelişmelerin bir sonucu olan bireyin yalnızlaşması, içe kapanıklığı, gerçeklik anlayışının değişmesi gibi unsurların bizim edebiyatımızda görülmesi yine Batı kaynaklı eserlerin etkisiyle gerçekleşir. Böyle bir anlayışın bizim edebiyatımızda uzun

yıllar boyunca gerçekleşmemesinin sosyal sonuçlarını anlamak mümkün. Batı’da Fransız İhtilali ile başlayan bireyleşme, İhtilal sonucunda “burjuva” sınıfının ortaya çıkışı, ardından Sanayi Devrimi’nin etkileriyle kentleşmenin had safhaya ulaşması, gelişen teknoloji ve makineleşme vs. unsurlar neticesinde Batılı birey kendisini yeni bir dünyanın içinde bulur. Roman türünün ortaya çıkışı bile tüm bu olayların sonucunda oluşan burjuva sınıfı sayesinde gerçekleşir.

Modernizmin Batı’da ortaya çıkışı, tarihçesi, gelişimi, kaynakları, sonuçları araştırmanın ikinci bölümünde daha geniş bir şekilde ele alınacaktır. Türk edebiyatında modernist romanın ortaya çıkışı ise daha önce de söylediğimiz gibi Batı etkisiyle gerçekleşir. Batı’da yazılan eserlerin çeviri sonucu ülkemize girmesi, dönemin edebiyat dergilerinde bu yazarlar ve eserler hakkında yazıların yazılması Türk romancısı için yeni bir anlayışın kapısını açar. Türk romanının tarihine baktığımızda ortaya çıktığı ilk yıllardan itibaren “fayda” amacı güttüğünü görürüz. Tanzimat döneminde başlayan bu faydacılık anlayışı cumhuriyetin ilk yıllarına kadar devam etmiştir. Tabii ki arada ana akım anlayışın dışına çıkarak farklı tarzda eserler veren yazarlar mevcuttur fakat sayıları çok azdır. Uzun bir süre boyunca Türk aydınının meselesi halkı aydınlatmak, bilinçlendirmek olmuştur. Batı’daki modernist etkinin Türk edebiyatında artmasıyla birlikte bu anlayışın değiştiğini gözlemleyebiliriz. “1960’lardan sonraki bazı romanlarda bunalan aydın, artık Tanzimat ve Cumhuriyet romanlarındaki aydın gibi, keskin inançları olan, iddiası ve önerisi olan aydın değildir. Bu romanlardaki aydının bunaltısı, yeni bir kimliği arayan, kökleriyle bağlar kurmak isteyen Peyami Safa’nın ve Tanpınar’ın aydınlarının bunaltısından da farklıdır. Bu aydınların bir kısmı, neyi niçin yaşadığını bilmeyen ve yaşadıklarını anlamlandıramayan, bir anlamın peşinde de olmayan; bir kısmı, uğruna savaştıkları ideolojik değerlerle birlikte yenilgiye, ihanete, baskıya uğrayan; maddileşen ve sıradanlaşan ilişkilerle başa çıkamayan; bir kısmı felsefeyle hayat arasında kalan, inançlarındaki merkez kuvveti kaybeden aydınlardır.” (Narlı, 2009: 192) “1950’li yılların romanında ‘aydın bakışının egemen’ olduğu ‘aydınlanma’ ve ‘aydınlatma’ ön plandayken, 60’lı yıllardan sonraki romanlarda aydınlatmanın yanında insanı tanıma ve insanın iç dünyasına nüfuz etme ön plana geçer.” (Gülendam, 2015: 507)

Batı kaynaklı bir tarz olan modernist roman anlayışının alt yapısını oluşturan felsefe de Batı kaynaklıdır. Özellikle psikanalizin gelişmesi ile birlikte beynin yapısı ve çalışma şekli daha detaylı anlaşılmıştır. “Batı’da Jung ve Freud’un buluşlarıyla düşsel alan ve bilinçaltı, sürrealizm gerçeğini ortaya çıkardığında bu, Türk edebiyatında ilkin şiir alanına İkinci Yeni ile yansiyacaktır. Bu dönemde Tanpınar’ın psikolojik zaman kavramını ortaya atması, ardından Yusuf Atılgan, Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay, Ferit Edgü gibi isimlerin insanın bilinçaltına ve iç dünyasına eğilmeleri, fantastik öğeleri romana sokmaları ile XX. yüzyıl modernizmi edebiyatımıza hükmetmeye başlar.” (Koçakoğlu, 2017: 334) Jung ve Freud’un çalışmalarının yanı sıra Henri Bergson’un ve Marcel Proust’un zaman hakkındaki düşünceleri de Türk edebiyatındaki modernizmin kurgusal altyapısı için önemlidir.

Artık aydının meselesi, halkı aydınlatmak, bilinçlendirmek değil bizzat kendisidir. Kendisini tanımak için kendi içine yönelen aydının romanda işlediği konular, bu konuları işleyiş biçimi de değişecektir doğal olarak. Kendini tanıma, anlama amacıyla yola çıkan birey, bilinç dışı kavramıyla da karşılaşacaktır. Bilincin işleyişi daha iyi anlaşıldıkça da romanlardaki kurgu alt üst olacaktır. Beynin zaman-dizimsel bir şekilde çalışmadığı öğrenilince romana yansıtılan gerçeklik de değişir. Klasik roman gerçekliğinde olaylar neden sonuç ilişkileri içinde verilirken zaman hep ileriye doğru akar. Modernist romanda ise geriye dönmeler (flashback) ve ileriye sıçramalar (flashforward) ile birlikte bilincin karmaşık akışı romanın kurgusuna yansıtılır.

Modernist romanın teknik meselesini yoğun bir şekilde ele alan bir anlayışın ürünü olduğunu daha önce de söylemiştik. Bilinç akışı, iç monolog-iç diyalog, metinlerarasılık, kolaj-montaj, pastiş, laytmotif, flashback-flashforward gibi teknikler modernist romanlarda sık sık karşımıza çıkan tekniklerdir. Bu teknikler aynı zamanda postmodernist romanda da kullanılır. Bunların postmodernist edebiyatta kullanılması bu teknikleri postmodernist yapmaz. Türk edebiyatı alanında yapılan araştırmalarda sıklıkla bu hataya düşüldüğünü görmekteyiz. Alemdar Yalçın postmodern romanda kullanılan tekniklerden bahsederken bu tekniklerin postmodern anlatıya özgü olduğunu belirtiyor. Örneğin kolaj tekniğini ele alırken James Joyce’un da bu tekniği kullandığından bahsediyor. “Böylece çağ ötesi (postmodernite) romanda birden fazla anlatım türünün yer almaya başladığını, bazı yerlerde gazete haberlerinin, gazete köşe yazılarının romana aynen taşındığını görüyoruz. Hatta *James Joyce* bir müzik

parçasının notası ile birlikte, bir alışveriş listesini aynen *Ulysses* romanına taşımıştır.” (Yalçın, 2017: 432) Buradan önce ele aldığı, bilinç akışı, metinlerarasılık gibi teknikleri anlatırken de aynı yanılgıya düşer Yalçın. Bu teknikler postmodern anlatılarda yoğun olarak kullanılsa da modernist anlatılara özgü tekniklerdir. Yalçın bir yanılgıya kapılarak bu tekniklerin romana girişinin postmodernite ile birlikte olduğunu belirtiyor. Özellikle kolaj tekniğini anlatırken verdiği James Joyce örneği ise kendisinin de tam olarak bu akımların içinden çıkamadığını gösteriyor. Modernist roman anlayışının öncülerinden ve en önemli temsilcilerinden kabul edilen Joyce’u ve romanında kullandığı teknikleri postmodernist unsurlar olarak örneklendirmesi yanılgısının boyutunu büyütüyor. Ali İhsan Kolcu da aynı yanılgıya düşerek *Türk Romanı El Kitabı* adlı edebiyat tarihi kitabında kesinlikle modernist olarak nitelenmesi gereken Adalet Ağaoğlu, Oğuz Atay, Yusuf Atılgan gibi yazarları postmodernist olarak niteliyor. Yalnızca Yalçın ve Kolcu değil edebiyat tarihi araştırması yapan başka yazarlar da bu yanılgıya düşmüşlerdir. Çalışmamızın ikinci bölümünde bu teknikler daha detaylı bir şekilde ele alınıp neden modernist romana dâhil edilmesi gerektiği açıklanacaktır.

Türk romanındaki modernist estetiğin yerel kaynakları da bu anlayışın gelişimini anlamamız bakımından önemlidir. Modernist Türk romanının oluşmasında en önemli iki kaynağı roman türünün dışındaki türlerde görebiliriz. Şiir alanında İkinci Yeni’nin, öyküde ise 1950 Kuşağı’nın “yenilik” anlayışları, gelenek yıkıcılığı, “arayış” içinde olmaları Türk edebiyatında estetik modernizmin gelişimine kaynaklık etmiştir diyebiliriz. Özellikle İkinci Yeni’nin sürrealist etkiyle ele aldıkları bilincin sunumu biçimi ve 50 Kuşağı öykücülerinin şehirli insanın bunalımlarını, açmazlarını ele almaları 1960 sonrasında gelişen modernist Türk romanının yerel kaynakları olmuşlardır. 1960 sonrası modernist anlayışta roman yazan romancıların bazıları 1950 Kuşağı öykücülerindendir aynı zamanda. O kuşağa dâhil olmayan modernist romancılar da kuşağın öykücülerıyla yakından tanışıyorlardır. Semih Gümüş de Türk romanındaki modernist estetiğin gelişiminde 1950 Kuşağı’nın öneminden birkaç defa bahseder. Gümüş’e göre de modernist anlayışın “bilinçli” olarak edebiyatımızda kullanılması 60’lı yıllara denk düşer. “1950 Kuşağı’nın bütüncül bir yenilikçilik ortaya koyması, bu arada düşüncenin evreninin Marksizm dışına da açılmaya başlamasıyla ancak 1960’larda modernizmi çok yönlü biçimde keşfetmeye başladık.” (Gümüş,

2019: 55-56) Yine Gümüş, modernist romancıların bu kuşaktan ne kadar etkilendiğini vurgulamak için, Oğuz Atay üzerinden, “Etkilendiği alanlardan biri 1950 Kuşağı’nın Batı’dan aldıklarıyla tam da *Tutunamayanlar*’ın yazıldığı yıllara kadar oluşturduğu edebiyat anlayışydı.” (2019: 85) saptamasını yapar. “1950’lerde yepyeni yazınsal arayışlarla ortaya çıkıp modernizmi edebiyatımızın atardamarına şırınga eden yazarlar...” (2019: 94) diyerek bir kez daha bu kuşağın önemini belirtir Gümüş.



1. BÖLÜM: MODERNİZM

1.1. Modernin Tanımları

Modern kelimesinin kavram alanı çok geniştir. Ortaya çıktığı tarih olarak 5. yüzyıl öne sürülmektedir. Childs'a göre kelime Latince *modo*'dan türetilmiştir ve “hâlihazırda olan, şimdiki zaman ait olan” (Childs, 2010: 22) anlamlarına gelir. Yine Latince bir kelime olan *modernus*, o zamanlar Hristiyanlarla çok tanrılı dinî inanışa sahip olan kimseleri ayırmak için kullanılan bir kelimedir. Eskinin inanç sisteminden kurtulmuş, *yeni* bir inanç sistemini benimsemiş Hristiyanlar için kullanılır *modernus* kelimesi. “Bu büyümlü sözcük aslında, ‘ilk olarak 5.yy.da, dinsizliği reddetmek (paganizm) anlamında, Hristiyan toplulukları işaret etmek için kullanılmıştır. Modern kavramının ilk anlamı Hristiyan olma, günümüzde ulaştığı son anlamı ise Batı’lı olmaktır.” (Uçan, 2008: 467) 5. yüzyıldan günümüze gelene kadar bu kelime etrafında farklı yeni kelimeler türetilerek içinde yaşanan çağın “yeni” unsurlarına vurgu yapılmıştır. Bu bağlamda modernite, modernleşme, modernlik, modernizm, modernist gibi yeni kelimeler türetilmiştir.

Modernite ya da modernlik kavramları bir arada ele alınabilir, bireylerin ve toplumların modernleşmesini, çağdaşlaşmasını vurgulayan bir kavramdır. Şehirleşme, laikleşme, endüstrileşme gibi süreçler aracılığıyla bir gelişimi, çağın “yeni”leştiğini belirtir. Tanımı daha geniş perspektiften değerlendirecek olursak modernleşme: Rönesans, reform, Sanayi Devrimi gibi süreçler sonrasında Avrupa’da başlayan ve devam eden, insanlığın, insan aklının tarihsel süreç içerisinde sürekli geliştiğine inancı olan bir anlayıştır. Avrupa’nın 16. yüzyıl ile 20. yüzyıl arasındaki gelişim sürecini tanımlar. Modernitenin ortaya çıkışı Bauman’ın ifadesiyle “‘tarihin les lumieres’in durdurulamaz yürüyüşü olarak görülmesi, aklın duygulara ya da hayvanca içgüdülere karşı, bilimin dine ve büyüye karşı, hakikatin önyargıya karşı, doğru bilginin batıl itikada karşı, düşünmenin eleştirel olmayan varoluşa karşı, rasyonelliğin duyguların egemenliği ile göreneğin yasasına karşı yürüttüğü zorlu ancak zaferle sonuçlanan bir savaşım’ olarak görülmüştür.” [Bauman’dan aktaran, Erkilet, 2008: 82] Salih Nurdağ da kavramın dört devrimi beraberinde getirdiğini belirtir. “Akıl ve bilim temelli olarak şekillenen ‘moderniteye geçişi belirleyen dört devrim bilimsel, siyasal, kültürel, teknik ve endüstriyel devrimlerdir.’” (Nurdağ, 2008: 524) Peter Childs “modernity”

kelimesinin ilk kez Baudelaire tarafından kullanıldığını belirtir. Onun da modernite tanımı Avrupa’da gerçekleşen bu dinamik süreci belirtir. “Bir seçenek olarak modernitenin bir çağdan çok bir davranış biçimi olduğunu söylenmiştir. (...) Modernite kapitalizmin gelişimini betimler; toplumsal gelişme ve devlet düzenlemelerini, gelişim içindeki inançları ve endüstrideki kitlesel üretime yol açan verimliliği, kurumsallaşmayı, yönetim ilişkilerini ve teftişleri. Destekleyicileri onu, tüm insanların kitlesel kurtuluşuna götüren evrensel bir çaba olarak savunmuştur.” (Childs, 2010:27-28) Modernite ile modernizmin karıştırılmaması adına bu tanım önemlidir. Modernite insan aklının, insan türünün kurtuluşu olduğuna inanır. Tarihsel süreç içerisinde aklımız aracılığıyla sürekli daha iyiye doğru gittiğimiz düşüncesine sahiptir modernite. Modernizm ise kendisini tam olarak modernitenin, modernleşmenin karşısında konumlandırır. Modernizmin modernite ile problemi vardır. Modernist yazarların karakterleri modernite sonucu pasifize edilmiş karakterlerdir. Roman kahramanlarının da modernite karşısında “ezildiğini” rahatlıkla söyleyebiliriz.

Modernizm işte tüm bu gelişmeler sonucu ortaya çıkan bir kavramdır. Özünde Avrupa’nın 16. yüzyıldan başlayarak 20. yüzyılın ortalarına kadar geçirdiği dinamik süreci vurgulayan modernitenin bir ürünü olsa da içeriğinde bu dinamik sürecin insanlığı, toplumları ve devletleri getirdiği konumu eleştirir. “*Modernizm* terimi genel anlamda ‘modernleşmenin sonucunda ortaya çıkan toplumsal pratikleri’, özel anlamdaysa *estetik modernlik* olarak *kültür ve sanat alanındaki* oluşumları ifade etmek için kullanılmıştır. (Avcıoğlu, 2015:3-4) Modernitenin bir dinamik süreci kapsayan dönemi tanımladığını belirtmiştik. Modernizm ise kelimenin sonuna gelen “izm” ekinden de anlaşılacağı üzere bir akımı, bir düşünce biçimini, bir ideolojiyi kapsayan tanımdır. Bu bağlamda Matei Calinescu da iki tür modernlik olduğundan bahseder. Ona göre Batı’da iki farklı modernlik gelişir. Birincisi Batı uygarlığının tarihteki bir aşaması olarak ortaya çıkan ve daha çok bilimsel ilerleme, teknolojik gelişme, Sanayi Devrimi ve kapitalizm sonucu ortaya çıkan “burjuva” tarzı modernlik, ikincisi ise estetik bir kavram olan modernliktir. İlerlemeye olan inanç, ilerlemenin getirisi olan öğelerin fayda sağlayacağına dair inanç, akli ve hümanizmi ön plana çıkaran düşünce sistemi burjuva modernliğinin dayanak noktasını oluştururken “öteki modernlik” yani estetik modernlik “romantik başlangıçlarından beri radikal burjuva karşıtı tutumlara

eğilimliydi. Orta sınıfın değer ölçeğinden tiksiniyordu ve bu tiksintisini çok çeşitli yollarla, isyan, anarşi ve kıyametçilikten aristokratik sürgüne çıkmalara dek uzanan yollarla dışavuruyordu. Bu yüzden kültürel modernliği tanımlayan şey, olumlu isteklerinden çok onun burjuva modernliğini, bu modernliğin tüketici olumsuz tutkusunu açıkça reddetmesidir.” (Calinescu, 2013:47-48) Calinescu’nun tanımındaki “kültürel modernlik” aslında bizim estetik modernizm olarak adlandırdığımız olgudur.

1.2 Modernleşmenin Tarihçesi

Her sanat hareketi belli bir sürecin sonucunda ortaya çıkar. Tarih boyunca ortaya çıkan tüm sanat hareketlerinin ortaya çıkışında toplumsal olaylar, bilimsel gelişmeler v.b durumların etkilerini görmek mümkündür. “Aslında hiçbir yeni dönem, insanların bir sabah uyanınca hazır buldukları bir şey değildir.” (Akerson, 2017: 113) Akerson’un da belirttiği gibi her yeni dönem birtakım olayların gerçekleşmesiyle var olur. O yüzden modernizme gelmeden önce onu hazırlayan şartlardan bahsetmekte fayda var. Modernizmin moderniteye karşı daha olduğunu daha önce söylemiştik. 16. yüzyıldan başlayarak özellikle Avrupa’da gerçekleşen gelişmeler sonucunda kıta halkı 20. yüzyıla gelinceye kadar köklü değişikliklere şahit olur. Modernizmi hazırlayan ana koşullar bu dört yüzyıl boyunca gerçekleşir. Rönesans ve reform ile başlayan bu süreç Aydınlanma, Fransız İhtilali, Sanayi Devrimi gibi kitlesel gelişmelerle neticelenir.

Descartes ve Newton öncülüğünde gelişen “uygulamalı bilim” modernliğin habercisidir. Bir diğer haberci ise Rönesans ve reform sonrasında Batı insanının doğaya bakışının değişmesi sonucu filizlenmeye başlayan kapitalizmdir. Rönesans ve öncesi dönemde “doğa” genel olarak bilinmez bir konumdaydı. Bu bilinmezlik dolayısıyla da doğaya karşı sevgi ya korku gibi duygularla yaklaşma söz konusuydu. Doğa “ana tanrıça” olarak görülüyordu. Kapitalizmin filizlenmesi işte bu sevilen, saygı duyulan ya da korkulan doğa anlayışının terk edilmesiyle gerçekleşir. Artık doğa tanrıça konumundan çıkarılır ve insanlık ona egemen olmaya başlar. Doğaya egemen olma da yine Descartes ve Bacon gibi rasyonalist düşünürlerin fikirleri sonucu gerçekleşir. Rönesans aynı zamanda insana bakış açısını da değiştirir. Cemaat hayatından bireysel hayata geçişin ilk adımlarının Rönesans döneminde atıldığına şahit oluruz. Modernleşmenin önünü açan en önemli hareketlerden Aydınlanma

döneminin önünü açan hareketler olması bağlamında da önemlidir Rönesans ve reform hareketleri.

Aydınlanma akılcılık ve tarihselcilik gibi önemli özelliklere sahiptir. Aydınlanma'nın en önemli düsturu akıl ve bilinçtir. Öyle ki Descartes varlığa ulaşırken aklını kullanır ve düşüncemiz sayesinde var olduğumuzu savunur. Tarihselcilik de akıl yoluyla insanlığın sürekli olarak daha iyiye gittiğini savunan bir anlayıştır. Bu düşünceye göre insanlık geçmiş çağlardan Aydınlanma dönemine kadar hep daha iyiye doğru bir "ilerleme" gerçekleştirmiştir. Aydınlanma düşüncesi bunun ileride de böyle devam edeceğini öngörür. Özellikle Darwin'in evrim teorisiyle birlikte ilerlemeci tarihselciliğe olan inanç artar. Akerson da modern ve çağdaşın bu dönemlerde ortaya çıktığından bahseder. "Çağdaş insanın Avrupa'da, Aydınlanma ile birlikte oluşmaya başladığı ileri sürülebilir (modern kimilerine göre, Descartes'la başlamıştır). Bu anlamda çağdaş insan, kendi aklıyla hareket eden, ilerlemeye inanan, güdümlenmek istemeyen, birey olarak siyasi ve toplumsal açıdan belli haklara sahip olduğunu düşünen kişidir. Siyasi ve kısmen dini anlamda kul olmaktan çıkmış, belli haklara sahip bireyler olmaya doğru yol alınmaya başlanmıştır." (vurgu bana ait, Akerson, 2017: 123) Bu bireyleşme de bireyin sanatı olan romanın gelişmesinde önemli bir kilometre taşıdır. Calinescu da 16. yüzyılın sonlarında ve 17. yüzyılın başlarında gerçekleşen Eski-Yeni çatışması ile modernliğin temellerinin atıldığını belirtir. "Montaigne'nin *Denemeler*'i, Francis Bacon'ın *Öğrenimin Geliştirilmesi* ve *Yeni Alet*'i, Descartes'ın *Yöntem Üzerine Söylev* adlı eseri modernliğin kendini ortaya çıkarma tarihindeki önemli yol taşlarından sadece birkaç tanesi." (Calinescu, 2013:31) Rönesans ve reform özgür düşünceyi önceliyordu. Aydınlanma ise akıllı ve bireyi önceleyerek modernleşme yolunda önemli bir kilometre taşını gün yüzünü çıkarır. Aydınlanma döneminin modernleşme sürecindeki bir diğer etkisi de "dinsel dogmatizmin ya da paradigmanın yıkıldığı dönem" olması ve "her türlü meşruiyetin kaynağı[nın] bilim olm[asıdır]" (Şaylan, 2009: 136)

Fransız İhtilali'nin modernleşme sürecindeki en önemli etkisi daha önce var olmayan bir toplumsal sınıfı ortaya çıkarmasıdır. İhtilal ile birlikte Fransa'da adına "burjuva" denilen yeni bir toplumsal sınıf ortaya çıkar. Roman türünün ortaya çıkışı da burjuva sınıfı neticesiyle gerçekleşir. İleride üzerinde durulacağı gibi modernist romanın baş

düşmanı bu burjuva sınıfı olacaktır. İhtilal aynı zamanda şehirleşme, kentleşme gibi olgulara ön ayak olması bakımından da modernleşme süreci içinde önemli bir yer tutar.

Sanayi Devrimi, modernleşme sürecinin son ve en önemli adımıdır. Sanayi Devrimi ile birlikte Avrupa ülkelerinde kentleşme ön plana çıkar. Sanayi Devrimi ve kentleşme modernist romanın oluşumunda en büyük payı oynayan toplumsal gelişmedir. Çünkü modernizm, bu modernleşme sürecinin son aşamasında ortaya çıkar. Her şeyden önce modernist roman kenti ve kentte yaşayan bireyi ele alan roman olduğu için kentleşmenin getirilerini anlamak bu akımın daha iyi anlaşılmasında yardımcı olacaktır.

Sanayi Devrimi sonrasında Avrupa’da üretim şekli değişir. Tarıma dayalı ekonomi tarzından sanayi ürünlerinin şekillendirdiği fabrikasyon bir üretime geçilir. Kırsalda azalan iş imkânları ve kent merkezlerindeki yoğun istihdam fırsatları insanları göçe zorlamıştır. “Sanayi devrimi sırasında kentleşme olgusu farklı bir nitelik kazanmıştır. Ulaşımın kolay olduğu, hammadde kaynaklarına yakın yerlerde kurulan fabrikalar, kendi bölgelerine göç olmasına zemin hazırlamışlardır. Buna bağlı olarak şekillenen kentler, nüfus hareketleriyle birlikte gittikçe kalabalıklaşmaya başlamıştır.” (Yürek, 2008: 31) Kalabalıklaşan kentte zaten kentli olan insanlar ile kırsaldan göç eden insanlar arasında ayrımlar oluşmuş, “Dandy”, “Bohem”, “Flaneur” gibi yeni insan tipleri ortaya çıkmıştır^{1 2}. Yine bu kalabalıklaşma sonucu bazı aydınlar içinde yaşadıkları toplumdan yabancılaşmış, yeni bir anlayışın önünü açmışlardır.

Sanayi Devrimi ile birlikte kapitalizm de büyümeye devam etmiştir. Nüfusu git gide artan büyük şehirler etrafında bu şehirlerin ihtiyaçlarını karşılayacak tüketim alanları oluşmuş, şehirde yaşayan üreticilerin aynı zamanda tüketici olmaları sağlanmıştır. Değişen ekonomi, para piyasası sonucunda insan ilişkileri de değişmiştir. “Ana değer olarak paranın alınması, sevgi, saygı, hoşgörü, dayanışma gibi insani değerlerin arka planda kalmasına sebep olmuştur. Bu da insanlar arasındaki iletişimi asgari seviyeye indirmiş; insanların birbirine yabancılaşmasına zemin hazırlamıştır.” (Yürek, 2008:

¹ Bu konudaki ayrıntılı bilgi için bkz. Charles Baudelaire, *Modern Hayatın Ressamı*, Çev.: Ali Berktaş, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.

² <https://www.youtube.com/watch?v=EcTnVpuFjVE> (Son erişim tarihi: 28.05.2021)

31) Bu yabancılaşma da ileride ortaya çıkacak olan modernist romanın kahramanlarının ortak özelliği olacaktır.

Yukarıda kısa bir özet verilen bu toplumsal gelişmelerin dışında, Avrupa'nın modernleşme sürecinde, bireysel olarak birkaç kişinin adı da önem arz eder. Peter Childs, bu süreç boyunca beş ismin modernizmin ortaya çıkışında başat konumda olduğunu belirtir. Ona göre, "Marks, Darwin, Freud, Nietzsche ve Einstein" (Childs, 2010: 5) Avrupa modernleşmesinin öncü isimleridir. Recep Duran da modernleşme sürecine ilk eleştirilerin bu isimlerden bazıları tarafından yapıldığını belirtir. "Modernizmin içerden eleştirisi, postmodernizmden çok daha önce, bizzat modernizmin kuruluş ve gelişme evrelerinde bile görülür. Modernleşme hedeflerine ulaşamadığı görüşünün yaygınlaşmasından sonra Aydınlanma ilk olarak Marks, Nietzsche ve Sigmund Freud gibi isimler tarafından eleştirilmeye ve sorunsallaştırılmaya başlanmıştır." (Duran, 2008: 145) Birçok düşünür bu isimlerin modernizmin edebî anlamda olmasa da düşünsel anlamda kurucuları olduğunda hemfikirdir. Modernist yazarların dünya görüşünün ve romanlarının kurgulanışının bu isimlerin düşüncelerinden etkilendiğini açık bir şekilde görebiliriz. Bekir Şakir Konyalı da bu isimlerin önemini şöyle belirtir: "Modernizm düşüncesi, insanoğlunun aklıyla evrende var olan her şeyi öğrenebileceğine, onu istediği gibi yönlendirerek gerçek mutluluğa erişebileceğine inanan Locke, Marks, Freud vb. kişilerin eliyle ete kemiğe büründü." (Konyalı, 2008: 368)

Marks, yeni ekonomik üretim sistemlerini tartışırken aynı zamanda modernizmin hazırlanmasında da rol oynar. Onun kapitalist çağın merkezinde konumlandığı bunalım, insanın üretimine, doğaya ve kendine yabancılaşması, modernist roman için önemli bir kaynak olacaktır. Peter Childs, aynı zamanda, "'Manifesto' bir bakıma, pek çok geçmişten köklü bir biçimde kopmak için (gerekli olan) modernist bildirinin ilki olarak görülebilir. Modernist yazarlar yabancılaşmış kentsel yaşamı sergilemeye çalışan bu yapıttan çok açık bir biçimde etkilenmişlerdir" (Childs, 2010: 52-53) diyerek Marks'ın modernist yazındaki önemini vurgular. Alain Touraine de Marks'ı "ilk büyük postmodern entelektüel" (Touraine, 2010: 140) olarak tanımlar. Touraine bu tanımlı yaparken Marks'ın modernite karşısında olmasından yola çıkarak onun postmodern olduğunu vurgular. Daha önce de belirtildiği gibi birçok modernizm

savunucusunun asıl problemi modernitenin kendisidir. Marks da modernite ile yıldızı barışmayan bir düşünür olarak modernizme yakın konumlandırılabilir.

Modernist kurgunun oluşumunda ne önemli buluşlar Freud'a aittir diyebiliriz. Onun bilinç üzere çalışmaları, insan beyninin nasıl çalıştığına dair çığır açıcı düşünceleri 20. yüzyıl romanının kurgusunun nasıl kurulacağını belirlemiştir diyebiliriz. Freud'un modernist romana etkisini, "kuramları modern sanatı başka hiç kimsenin etkilemediği ölçüde etkilemiştir" diyerek vurgular Childs (Childs, 2010: 73). Romanın merkezine bireyi alan modernist anlayışta onu tüm gerçekliğiyle yansıtmak asıl sorunlardan biridir. Freud bu açıdan modernist romancılara geniş bir patika açmıştır. "Pek çok modernist, psikolojideki gelişmelerden, insan karakterini sunmanın yolunu değiştirmek adına oldukça etkilendi." (2010: 74) Yine estetik modernizmde en yoğun olarak kullanılan, bilincin sunumunu kolaylaştıran "bilinç akışı" tekniği de Freud'un çalışmalarının sonucu ortaya çıkmıştır. Kendisine gelen hastaları sağıltmak adına "serbest çağrışım" uygulayan Freud, bu bağlamda bilinç akışı tekniğinin öncüsüdür diyebiliriz. Touraine de onun *Ben ve İd* adlı eseri için "yapıtı modernlik ideolojisine karşı yürütülen en sistematik saldırıdır" (Touraine, 2010: 155) der. Tıpkı Marks gibi Freud da modernitenin karşısındadır. Modernist roman kurgusunun oluşmasında bir diğer önemli isimse Fransız düşünür Henri Bergson'dur. Onun zaman hakkındaki görüşleri 20. yüzyılın gerçeklik anlayışında devrim yaratır. "Sanatta yeni tekniklerin, örneğin pek çok modernist romanda tepeden inme başlangıç ve açık bitimli sonuçların kullanılması"da (Childs, 2010: 73) Bergson'un zaman hakkındaki görüşlerinin etkisi vardır. Freud'un "benlik" kavramı ve zihin üzerine yorumlarıyla Bergson'un "durée" kavramı ve zamanın algılanışı üzerine yorumları estetik modernizmin temelini oluşturur. Calinescu da bu iki kavramın önemini şöyle belirtir: "*zaman ve benlik*'in özdeşleşmesi modernist kültürün temelini oluşturur." (Calinescu, 2013: 13)

Nietzsche, Aydınlanma'nın insanlara dayattığı "özne" kavramına karşı çıkmasıyla moderniteyle problemi olan aydınların arasında konumlanır. Postmodernist olarak anılan bazı düşünürler (Foucault, Lyotard, Deleuze gibi), Nietzsche'yi kendilerine kaynak olarak göstererek, onun ilk postmodernist olduğunu vurgularlar. (Best & Keller, 2016: 5-6) Oysa Nietzsche de diğer modernist düşünürler gibi moderniteyle yıldızı barışmadığı doğrultuda modernisttir diyebiliriz. Harvey, Touraine, Childs gibi yazarlar da onu bu bağlamda modernizmin safında konumlandırırlar. Harvey,

Nietzsche'nin Aydınlanma'ya karşıya yönelttiği öfkeli "taarruzu" "bir intikam tanrısının gazabı" (Harvey, 2010: 29) olarak nitelendirir. Nietzsche, Aydınlanma düşüncesinden uzaklaşmanın başlangıcını yapmıştır. Ayrıca Nietzsche'nin sanat ve estetik hakkındaki düşünceleri de estetik modernizmin yolunu açmıştır. Estetik modernizme yol açması bağlamında Touraine de onun moderniteye karşı olduğunu belirten düşünürlerdendir. "Nietzsche'ye birlikte düşünce antisosyal ve antimodern bir niteliğe bürünür. Kimi zaman burjuvazi karşıtı, demokrasi karşıtı da olacak, ama her zaman modernliğin toplumsal güçleri ve edimcilerinden ve onların yüz yüze ilişkilerinden çekinecektir." (Touraine, 2010: 150)

Sanatın gerçeklik algısı uzun yıllardır bilimin o dönemki bulguları doğrultusunda şekillenmiştir. Bilimdeki geniş çaplı her buluş, her yenilik, evren algımızla ilgili her yeni gerçek sanatın gerçekliğini de doğrudan etkilemiştir. Newton'un ortaya attığı fizik yasaları geçerliliğini sürdürdüğü ölçüde birçok sanat akımının gerçekliği yansıtmaya biçimi de bu doğrultuda gerçekleşir. Hatta temel tezleri bağlamında birbirlerine karşıt görünen Realizm ve Romantizm gibi sanat akımlarının bile gerçeklik algısı genel anlamda aynı noktada buluşur. 20. yüzyıla geldiğimizde Einstein'ın "Özel Görelilik Kuramı", Heisenberg'ün "Belirsizlik İlkesi" gibi yeni görüşler sanat alanında da devrimsel yeniliklere yol açacaktır. Einstein'ın "Özel Görelilik Kuramı"na göre fizikte tek bir gerçek, doğru yoktur. Çünkü doğru/gerçek, gözlemci tarafından algılanır ve gözlemci sayısı kadar doğru vardır. Gözlemcinin konumu değiştiği müddetçe doğru/gerçek de değişecektir. Bu doğrultuda sanatın gerçekliği bir kez daha bilimden etkilenecektir. Böylece modernist anlatılarda çok sık gördüğümüz zaman kırılmaları, geriye dönüşler, ileriye sıçramalar kurgunun ana unsurlarından birisi hâline gelecektir.

Realist romanda, "sözüne güvenilen nesnel anlatıcı; dünyaya tek bakış açısının, tutarlı, güvenilir bilimsel yasaların yönettiği bir bakış açısının baskısı altındaydı. Zaman doğrusaldı ve anlatıcı kronolojik doğru boyunca ilerliyordu. (...) Bunun tersine olmak üzere modernizm; zamanın arklarda, geriye dönüşlerde, atlamalarda, yinelemelerde ve her şeyin de ötesinde öznel sıçramalarda ve sapmalarda devindiğini açıklıyordu. Uzak baskılanmıştı, bunaltıcı, tehdit ediciydi ve *öznel* bir biçimde algılanıyordu." (vurgu bana ait, Childs, 2010: 90) Einstein'ın buluşları doğrultusunda artık romanın gerçekliği de tamamen öznel hâle gelmiştir. Yıldız Ecevit de Einstein'ın teorileriyle

birlikte modern kurgunun yenilendiğini belirtir. “Yeni estetik, bütünlüğünü ve güvenilirliğini yitirmiş bu yeni dünyayı parçalara bölerek anlatmaktadır artık. (...) Göreceleşmiş zaman ise çizgisel akmamaktadır yeni metinlerde; dün-bugün-yarın alışılmadık bir biçimde birbirine karışır.” (Ecevit, 2018: 29)

Scott Lash da ismi geçen bu şahısların sanılan aksine modernitenin değil modernizmin kahramanları olduklarını savunur. “İkinci iddiam, bu büyük toplumsal düşünürlerden her birinin, mantığı moderniteye değil, modernizme ait bir modern anlayışını gerektiren bir konumu dile getirdikleri yolundadır.” (Lash, 2018: 154) Bu düşünürler modernleşmiş toplumlarda, modernleşmiş şehirlerde, modernitenin merkezinde yaşamalarına rağmen düşüncede her zaman modernist olmuşlar, aynı zamanda estetik modernizmin kurucuları olarak ona hizmet etmişlerdir.

1.3. Estetik Modernizm ve Modernist Teknikler

Modernizmi tanımlamaya çalışan hemen hemen her araştırmacı bu eylemin zorluğundan bahseder. Calinescu “Sadece estetik alanında modern düşüncenin terminolojik tarihini ayrıntılı bir şekilde izleyebilmek büyük olasılıkla akıl almaz büyüklükte bir inceleme gerektirir.” (Calinescu, 2013:90) diyerek böyle bir çalışmanın hacimsel anlamda epey zorlayıcı olacağından bahseder. David Harvey de postmodernizmi tanımlamanın zorluğundan bahsederken “Modernizmin anlamı da çok karışık olduğundan, ‘postmodernizm’ olarak bilinen tepki ya da kopuşu kavramak iki kez daha zor.” (Harvey, 2010: 21) der. Peter Gay ise, “Modernizmi örneklemek tanımlamaktan çok daha kolaydır.” (Gay, 2017: 23) diyerek modernizmi örneklerle anlatmanın onu tanımlamaya çalışmaktan daha mantıklı olduğunu belirtir. Modernizm üzerine yazılan birçok kitapta da Gay’in bahsettiği bu yaklaşımı görebiliriz. Yalçın Armağan da *İmkânsız Özerklik* adlı çalışmasında modernizmi tanımlamanın ne kadar zor olduğunu sık sık vurgular ve sonunda “Zaten bu kitapta da modernizmin bir tanımının verilemeyeceğini söylüyorum. Herkesin zihninde farklı bir modernizm tanımının varlığı, her şeyi baştan konuşmayı zorunlu kılıyor.” (Armağan, 2011: 11) diyerek kavramın herkesin zihninde farklı anlama geldiğini vurgular. Biz de çalışmada modernizm adıyla anılan hareketi tüm ayrıntılarıyla ele alamayacağımız için bu hareketi “estetik modernizm” ve kullandığı teknikler bağlamında incelemeye karar verdik.

Estetik modernizmin içerikten ziyade tekniği önemseydiğini belirtmiştik. Modernist estetikte yeni teknikler denemek, 20. yüzyılın ruhunu iyi yansıtan bir özelliktir. Jameson, “Modern felsefede yirminci yüzyılın bütün büyük okulları ortak bir tutumla *içerik*’ten vazgeçiyor, kendilerini gerçekleştirme olanağını biçimcilikte, töze ve insan doğasına ilişkin bütün önkabullerin reddinde ve metafizik sistemin yerine yöntemin geçirilmesinde buluyorlar” (Jameson, 2016: 33), diyerek modernistlerin tekniğe, biçimciliğe verdiği önemi vurgular.

Moderniteyle problemi olan modernist yazarlar, artık eski anlatım tekniklerinin, eski anlatım tarzlarının yeni dönemde geçerliliği olmadığına inanıyorlardı. Eski tekniklerin tükendiğine inanan yazarlar yeni yöntemler bulmak adına romanda deneyselliğe başvurdular. Woolf, Joyce, Musil gibi estetik modernizmin öncü romancıları bireyi ve onun iç dünyasını en gerçekçi biçimde anlatmak adına geleneksel anlatı yöntemlerine savaş açarak tamamen bireysel üsluplara yöneldiler. Peter Gay’e göre “Bütün modernist sanatçılar geçmişin ağırlığını üzerlerinde hissediyor, reddetmek için uğraşıyor, öcüleştiriyor, isyankâr amaçlarla parçalıyor ya da en çekici örneklerini klasik mertebesine yükseltiyorlardı.” (Gay, 2017: 392) Ona göre de modernist sanatçıların asıl savaşı gelenekledir. Harvey’e göre modernistlerin geleneklere ve geçmişe saldırmalarında bir haklılık payı vardır çünkü modernistlere göre yeniyi yaratmak için eskiyi yıkmak gerekir. “Deneyseldir, biçimsel olarak komplekstir, (...) içinde yaratmanın olduğu ölçüde yeniden yaratmanın da öğelerini barındırır ve sanatçıların gerçeklikten, materyalizmden, geleneksel türlerden ve biçimlerden kurtulma tasımlarını kültürel kıyamet ve felâket tasımlarıyla birleştirmeye eğimlidir.” (Childs, 2010: 10) Peter Childs da estetik modernizmin deneyselliğine ve gelenek karşıtlığına vurgu yapar.

Modernizm sık sık moderniteyle karıştırılarak ya da aynı bağlamda ele alınarak anlatılagelmiştir. Aslında modernizm Calinescu’nun bahsettiği “iki modernlik” tanımı üzerinden ayırt edilebilir. Daha önce de belirtildiği gibi 16. yüzyıldan 20. yüzyıla gelinceye kadar Avrupa’da gelişen toplumsal hareketlerin oluşturduğu modernitenin izinden giden modernizm aslında burjuvazi modernizmidir oysa estetik modernizm burjuvazi modernizmine karşı çıkan bir anlayıştır. “*Modernleşme* kapitalist sanayileşme sürecini, *modernizm* ise modernleşmeyi kıyasıya eleştiren şair, yazar ve düşünürlerin tutum ve kültürel değerlerinin toplamını ifade ediyorsa” (Mollaer, 2016:

62) bu iki kavram çerçevesinde gelişen akımları da bir arada değerlendirmemek gerekir. Mollae'r'in belirttiği gibi estetik modernizm, modernite ve modernleşme ile çatışma hâlinedir. Özellikle Batı'da bu akımın öncü yazarlarına baktığımızda hemen hepsinin modernleşmeyle birlikte kentleşmeye, bürokrasiye vs. karşı çıktığını, modernitenin kurumları ve kurallarıyla yıldızlarının barışmadığını görürüz. Aynı anlaşmazlık bizim edebiyatımıza da yansımıştır. Türk edebiyatında modernist romanlara baktığımızda da bireyin modern kentle, moderniteyle, modernleşmeyle olan problemlerini rahatlıkla görebiliriz. Dolayısıyla modernizmi ve modernist estetiği modernitenin ve modernleşmenin yanında bir düşünce olarak görmek onun değerleriyle çelişecektir.

Estetik modernizmi ortaya çıkmasına vesile olan kişi de Fransa'nın başkenti Paris'te, içinde yaşadığı burjuva modernizminden bunalmış bir aydın olan Baudelaire'dir. "Tek bir şair, tek bir ressam ya da besteci modernizmin 'tek yaratıcısı' olduğunu iddia edemez. Ama bu rol için en makul aday Charles Baudelaire'dir. Modernizm tarihi için kesinlikle vazgeçilmezdir." (Gay, 2017: 57) Baudelaire ve onun düşünceleri çerçevesinde gelişen estetik modernizmin önemli bir özelliği de onun içeriğinin kente ve kentli bireye ait olmasıdır. Peter Gay, modernizmin büyük şehirle ne kadar iç içe olduğunu vurgulamak için "Modernizmin harcı sanayileşen ve şehirleşen devletlerde yaygınlaşan refahla karıldı." (2017: 40-41) der. Hatta bu şehirler içinde Paris'in özel bir konumu vardır. Gay kitabının farklı yerlerinde bu şehri, "modernist sanat dünyasının başkenti" (177), "modernist Mekke olan Paris" (205) şeklinde tanımlar. Jameson da "büyük modernist edebiyat –Baudelaire ve Flaubert'den *Ulysses* ve ötesine- şehir edebiyatıdır." (Jameson, 2016: 222-223) diyerek kentin modernist edebiyattaki önemini belirtir.

Baudelaire'in varlığı sonraki modernistler için çok büyük örnek teşkil eder. Onun sanatsal kişiliğinin izlerini birçok modernist sanatçının eserlerinde takip etmek mümkündür. "Estetik modernliği savunan Baudelaire, aynı zamanda modern sanatçının toplumdan ve çağının resmi kültüründen yabancılaşmasının neredeyse mükemmel bir örneğidir. Şairin tam da eşitlikçilik dönemindeki aristokratik imanı, bireyciliği yüceltmesi ve onun *yapayın* kültü hâline getirilmiş *sanat* dini onun hâkim bir orta sınıf uygarlığına, içinde reddedilmeyen tek ölçütün yararcı ve merkantil olduğu bir uygarlığa yönelik kesin düşmanlığını gösterir." (Calinescu, 2013: 60) Calinescu

burada Baudelaire'nin nasıl bir şair olduğundan bahsediyor. Bu tipleme aynı zamanda estetik modernizmin temelini de oluşturur. Özellikle Batı'da gelişen estetik modernizmin membaı Baudelaire olduğu için onun bizzat kendi karakteristik özelliklerinin 20. yüzyıl modernist roman kahramanlarında görülmesi şaşırtıcı olmayacaktır.

Modernizm ortaya çıkışı itibarıyla karma bir sanat akımını andırır. Tarihsel süreç içerisinde ortaya çıkan gelenek karşıtı birçok akımın ve hareketin etkilerini modernizmde görmek mümkündür. Özellikle Varoluşçuluk, Gerçeküstücülük gibi akımların yoğun etkisini gördüğümüz modernist estetikte, bu akımların ortaya çıkışını hazırlayan geçiş süreci sanat hareketlerinin izine de rastlayabiliriz. Bu geçiş süreci sanat hareketleri ise, Dadaizm, İzlenimcilik ve Dışavurumculuk, Kübizm, Fütürizm gibi hareketlerdir. Bu anlayışların ortak noktası ise gelenek karşıtlığı, biçim ve teknik denemelerindeki yoğunluktur. Tüm bu hareketler modernizmle iç içe geçmiş bir şekilde sanat tarihinde yer alırlar. Modernizm bu sanat hareketlerinden, bu sanat hareketleri de modernizmden mümkün oldukça beslenmiştir. Bazı eleştirmenler modernizm ile aynı tarihsel döneme (on dokuzuncu yüzyılın sonlarından yirminci yüzyılın ortalarına kadar geçen sürece) denk gelen bu yenilikçi sanatsal hareketleri direkt olarak modernizmin içine dâhil eder. Örneğin Peter Gay, İzlenimcilik, Sembolizm, Dışavurumculuk, Kübizm, Gerçeküstücülük gibi resim sanatında gelişen akım ve hareketlerin modernizm için önemli olduğunu vurgular. Zira bu “isimler karnavalı”nın ressamı “estetik olarak nesnel bir mütekabiliyet arayışında, öncelikli olarak kendi samimi tepkilerine kulak vererek, tarih, janr, eski efsaneler ve elbette dış gerçekliği bir kenara koydular.” (Gay, 2017: 130) Bu hareketler hem ortaya çıktıkları ve geliştikleri yıllar açısından hem de içeriklerinin yeniliği, bireyselliği ve deneyselliği açıdan modernizme yakın konumlanırlar. Modernist romanda kullanılan bazı teknikler farklı bilim ve sanat dallarından romana adapte edilmiştir. Sözelimi kolaj tekniği resim, montaj tekniği sinema, laytmotif tekniği müzik sanatının; bilinç akışı, iç monolog, iç diyalog gibi teknik unsurlar da psikoloji biliminin modernizme getirdiği yeni anlatım biçimleridir.

1.4. Modernist Romanda Kullanılan Teknikler

Bu bölümde ele alınacak teknikler modernist romanda kullanılmakla birlikte postmodernist romanlarda da sık sık okurun karşısına çıkan tekniklerdir. Bazı araştırmacılar bu teknikleri yalnızca postmodernist kurgu teknikleri olarak açıklayarak hata yaparlar. Tekniklerin postmodernist romanda da kullanılması bu tekniklerin postmodern döneme ait olduğunu söylemek için yeterli değildir. Zaten birçok düşünür de postmodernizmin modernizmin devamı niteliğinde olduğunu belirterek bu iki akımın bazı ortak özellikleri olduğunu belirtir. “Lyotard’a göre postmodernizm, modernizmin bir parçasıdır ve her ikisi de birbirleriyle sürekli bir dönüşüm içindedir. Postmodernizm, amacında olmasa da oluşumunda modernidir ve bu oluşum sürekli dir.” [aktaran, Yıldız, 2020: 22] “Modernizmin uzun tarihi ile postmodernizm adını taşıyan akım arasında, farklılıktan çok daha fazla süreklilik mevcuttur.” (Harvey, 2010: 137) diyerek Harvey de postmodernizmi modernizmin ötesinde bir düşünce biçimi olarak değil de onun devamı niteliğinde olan bir anlayış olarak görür. Anthony Giddens (2004), *Modernliğin Sonuçları* adlı kitabında postmodernizmi, estetik modernizmin bir devamı olarak düşünen görüşlere katılır. Musfaya Aydın da “çıkış noktası ve vardığı sonuçları bakımından moderniteden ayrı düşünülemez” (Aydın, 2008: 34) der. Postmodernist kuramcılardan İhab Hassan’a göre de bu iki kuram birbiriyle yakın ilişki içerisinde dir. O, modernizm ve postmodernizmi birbirinden apayrı iki akım olarak ele almanın zorluğunu “modernizm ve postmodernizm Demir Perde ya da Çin Seddi ile birbirinden ayrılmaz” (Hassan, 2008: 270) diyerek belirtir.

Postmodernizmin özellikle roman alanında kullandığı tekniklerin birçoğu estetik modernizmin zaten yoğun olarak kullandığı tekniklerdir. Bu iki akımın teknikleri kullanışı arasında bir nüans vardır o da amaç ve araç ilişkisidir. Modernist romanlarda bireyi yansıtmaya amacına hizmet eden bu teknik araçlar postmodernist eserlerde sadece tekniği kullanma amacına dönüşmüştür. Postmodernist yazarlar bu teknikleri bildiğini belli etmeyi severler hatta bazen eserlerini sadece bu teknikleri kullanmak üzerine kurarlar. Böylece modernizmin araçsal anlamda kullandığı teknikler postmodernist metnin kuruluşunda bir amaç olur.

1.4. a) Kolaj ve montaj

Kolaj ve montaj teknikleri, metne, metin dışı bir türün dâhil edilmesi bağlamında birbirlerine yakın iki tekniktir. Bu iki teknik genellikle aynı içeriği kapsamaktadır. Montaj sinema sanatında kolaj ise resim sanatında yoğun olarak kullanılan tekniklerdir. Klasik anlayışta resim sanatına dâhil olmayan hazır nesneleri tuvalin üzerine eklemek, yapıştırmak aracılığıyla avangart bir deneme olan bu teknik sanatın diğer alanlarında da o türe ait olmayan “şeylerin” o türün içerisine dâhil edilmesiyle gerçekleştirilir. Bu tekniğin ortaya çıkması Picasso ve Braque gibi Kübist ressamların resimlerine hazır malzemeleri yapıştırması sonucu gerçekleşir. “Romanda ‘kolaj’, malzeme bakımından (harfler, sözcükler gramer) türdeş; bu malzemelerin yarattığı formlar (sözlük, ansiklopedi, makale...), bu formların ait olduğu kurmaca ve kurmaca olmayan edebî türler (tiyatro, şiir, destan, deneme, mektup, günce...) gibi temel ölçütler bakımından çok farklı alanlara/hedeflere hitap eden, bu bağlamlar içerisinde ‘işlevsellik’ kazanan gerçek ya da kurmaca ‘metin’lerin, bir romanın ana metnine serpiştirilerek yerleştirilmesi tarzında uygulanmaktadır.” (Sazyek, 2015: 203) Kısacası bu tekniğin roman sanatında kullanılışı, roman türünün dışında kalan diğer yazılı eser türlerinin (bazen sözlü eserler de olabilir) romanın içeriğine eklenmesidir. Necip Tosun da bu tekniği “Kolaj farklı metinlerden, nesnelerden, resimlerden yararlanarak yeni bir bütünlük oluşturmaktır.” diyerek tanımlar. (Tosun, 2008: 378) Bazı kaynaklarda bu iki teknik birbiri yerine bazı kaynaklarda ise birbirlerinden farklı teknikler olarak ele alınırlar. Biz çalışmamızda bu iki tekniği “kolaj” adı altında anmaya devam edeceğiz. İki teknikte de metin dışı unsurların romana dâhil edilmesi gerçekleştiği için biz de bu iki teknik arasında roman sanatı açısından fark olmadığını savunan araştırmacılara katılıyoruz.

Kubilay Aktulum kolaj tekniğini metinlerarasılığı imleyen bir teknik olarak algılar. Ona göre “alıntılanan unsurlar yeni bir bağlamda yinelenerek, yeniden yazılarak metinlerarasılığın kapısı aralanmış olur.” (Aktulum, 2000: 235) Kolaj ve montaj da diğer modernist teknikler gibi metinlerarasılık üst başlığı altında incelenebilir. “Yazınsal metinlerden parçalar almakla yetinmezler, gazete parçalarını, afişlerde yer alan siyasi sloganları, prospektüsleri, tabela yazılarını vb. aralarında bir benzeşiklik ilişkisi kurma gereği pek duymadan yapıtlarına sokarlar.” (2000: 228-229) Bu yöntemle de aslında bir çeşit bellek sunumu gerçekleştirilir. Modernist yazarlar, klasik

gerçekçilikten ayrılarak eserlerinde yeni gerçekçiliği bu şekilde yansıtırlar. Zihin hiçbir zaman doğrusal bir çizgide hareket etmez. Doğal olarak, akışı sırasında farklı olaylara, farklı zamanlara, farklı mekânlara uğrar. Bu uğramalar esnasında sürekli farklı şeyler hatırlanır. Kolaj tekniğiyle anlatının içine farklı türlerden alıntılar yaparak bu yeni gerçekçilik okura yansıtılır. Birçok yazar kolaj tekniğiyle “anlatıda sürerlilik, bütünlük düşüncesini büyük ölçüde siler.” (2000: 230) Bu tekniğin kullanılmasındaki amaç artık eski anlatı geleneğiyle yeni bir şeyler anlatılamayacağının anlaşılmış olmasıdır. 20. yüzyıl metinlerde artık “bir metnin, metin dışı söylemlere yer vermemesinin son derece güç olduğu” (2000: 231) anlaşılmıştır. “Aragon, kolajın, modernitenin hizmetinde bir kılıf, bir yazı tekniği olduğuna, onunla eski metinlerin güncelleştirildiği, modern anlamda dönüştürüldüklerine inanır” [aktaran, Aktulum, 2000: 234] Hasan Yürek de yüksek lisans tezinde kolajın kullanılmasının modernist romanın kurgusundaki “yabancılaşma” kavramına hizmet ettiğini savunur. “Bu tekniğin romanın biçim açısından yabancılaştırılmasına da hizmet ettiğini belirtmek gerekir. Farklı alanlardan parçalara alınarak genel roman anlatımının dışına çıkılmakta ve böylece bir yabancılaşma sağlanmaktadır.” (Yürek, 2008: 161) Gürsel Aytaç da montaj tekniğinden bahsederken “amaç ya bir çeşit yabancılaştırma sağlamak ya da yeni bir bütünlüğe ulaşmak ve sarsmak, düşündürmektir” (Aytaç, 1999: 233) diyerek kolaj-montaj tekniğinin “yabancılaştırma” unsuruna dikkat çeker.

Kolaj da diğer birçok modernist teknik gibi postmodernist yazarlar tarafından da kullanıldığı için birçok yazıda bu tekniğin de postmodernist teknikler arasına dâhil edildiğini görürüz. Fakat tekniğin ortaya çıkışı modernist ressamlar aracılığıyla gerçekleştiği için bu tekniğe rahatlıkla modernist bir tekniktir diyebiliriz. Estetik modernizmde kolaj tekniği, içinde yaşanan zamanın karmaşıklığını yansıtmak açısından önemlidir. Böylece tıpkı beynin çalışma düzeni gibi romanın kurgusu da dışarıdan etkilere açık, sürekli yolundan sapıp farklı patikalara savrulan bir durumdadır. Postmodernist romanlarda bu teknik sadece metni oyunsulaştırmak ve çoksesli bir hâle getirmek için kullanılır.

Kolaj tekniğinin yoğun kullanıma örnek olarak Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’ı ya da Adalet Ağaoğlu’nun *Dar Zamanlar* üçlemesi öne çıkan eserlerdir. Ağaoğlu’nun kolaj kullanımını tezin son bölümünde detaylı bir şekilde incelenecektir.

1.4. b) Metinlerarasılık (Intertextuality)

Metinlerarasılık tekniği, kavram alanı fazlasıyla geniş olduğu için, anılan teknikler içinde en geniş çaplı incelenmesi gereken tekniklerden biridir. Tıpkı bilinç akışı gibi metinlerarasılık da yukarıda anılan tekniklerden birkaçını içinde barındırır. Pastiş, parodi, kolaj ve montaj teknikleri Kubilay Aktulum'un çalışmasında metinlerarasılık ana başlığı altında incelenmiştir. (Aktulum, 2000: 5-6) Onun dışında bir eserin kendinden önce yazılmış eserlerle herhangi bir şekilde ilişki kurması da metinlerarasılık bağlamında tanımlanabilir. Bu ilişki gönderme, parodi, pastiş, alıntı; direkt alıntı, dolaylı alıntı gibi yöntemlerle sağlanmış olabilir. Aktulum bu tekniği "anıştırma" adıyla anarken tekniği şöyle tanımlar: "bir metinde, bir resme, bir müzik parçasına, ortak bir duyguya, bilime, siyasete, dine, kısacası yazınsal metnin alanında yer almayan her şeye" (2000: 110) yapılan göndermedir. O da bu tekniğin kullanım ve tanım alanının genişliğine vurgu yapar. "Alıntı gibi anıştırmanın da geniş bir kullanım alanı vardır." (2000: 110) En genel anlamıyla metinlerarasılık, bir yazarın eserini oluştururken, kendisinden önce yazılmış bir eserin bütününe ya da bir parçasına; o eserin biçimine, içeriğine, tekniğine ya da karakter ve karakterlerine yaptığı "anıştırma" işlemidir. Tekniğin adlandırılması yirminci yüzyılın ikinci yarısında gerçekleşirken tekniğin varlığına ve kullanımına daha önceki metinlerde de rastlamamız mümkündür. "Farklı başlıklar altında postmodern öncesi dönemde de varlığından bahsedilen metinlerarasılığın kuramsal anlamda varlığı modern ve postmodern döneme tekabül etmektedir." (Bulut, 2018: 4) Metinlerarasılık tekniği her ne kadar postmodern eserlerde de yoğun olarak karşımıza çıksa da modernist estetiğin olmazsa olmaz unsurlarındandır. Zaten postmodernist anlayışta eser veren yazarların birçok teknik özelliği modernist estetikten esinlenerek kullandığını daha önce de vurgulamıştık. Yıldız Ecevit de bu bağlamda, "kendine yeni bir poetika, yeni bir estetik üretmeyen postmodernizmin biçimsel düzlemdeki ana özellikleri genelde modernizmden alınmıştır" (Ecevit, 2018: 71) diyerek, postmodernizmin modernist estetikten ne kadar beslendiğini vurgulamış olur.

Tekniğe adını veren isim Julia Kristeva olmuştur. Kristeva, "bir metnin, hatta tüm yazının bütünüyle önceki metinlerden alınan parçalarla, tümcelerle yeniden dağıtılarak yazıldığını ileri sür[er]." [aktaran, Aktulum, 2000: 191] Ona göre, "her metin bir alıntılar mozayiki üzerine kuruludur, her metin, bir başka metnin sindirilmesi ve

dönüşümüdür.” [aktaran, Aytaç, 1999:136] Kristeva’den önce de bilinen ve kullanılan bu teknik Kristeva, Genette, Barthes, Riffaterre gibi araştırmacıların çalışmaları sonucunda daha da geniş çaplı bir içeriğe ulaşır. Kristeva’ya göre tüm yazınsal eserler, kendilerinden önce yazılmış eserlerle metinlerarası bir ilişki içindedir. Böylece üretilmiş tüm eserler dolaylı yoldan da olsa birbirleriyle ilişki hâlinde olduklarından dolayı her eserde metinlerarasılık kavramını yakalamamız mümkündür. Her ne kadar edebiyat dünyasında bu tekniğin kâşifi olarak Kristeva gösterilse de birçok eleştirmen Kristeva’nın, Bakhtin’in düşüncelerinden yola çıkarak bu sonuca ulaştığı konusunda hemfikirdir. Nitekim Aktulum da “aslında kavram özünü Rus eleştirmen Mikhail Bakhtin’den alır” (2000: 25) diyerek, Bakhtin’in bu konudaki öncülüğünden bahseder. Hakan Sazyek de tekniğin Kristeva tarafından bir tanım hâline getirilmesinden önce Bakhtin tarafından çerçevesinin çizildiğini belirtir. Sazyek’e göre de “metinlerarasılık yönteminin asıl temellerini atan kişi, odur.” (Sazyek, 2015: 226) Tekniğin son geliştiricisi olarak da Fransız yapısalcı Gérard Genette gösterilir. O da metinlerarasılık tekniğini “ana-metinsellik, yan-metinsellik, üst-metinsellik, yorumsal üst-metin” (2015: 227) gibi alt başlıklar altında inceler. Fakat Genette’in görüşleri daha çok postmodernist estetik çevresinde geliştiği için bu alt başlıkların detaylarına girmiyoruz.

Kristeva’nın görüşlerinden yola çıkarsak diyebiliriz ki edebiyat ortaya çıktığı andan itibaren üretilen tüm eserler birbirleri ile dolaylı bir ilişki içerisindedirler böylece tüm metinler arasında dolaylı da olsa metinlerarası bir ilişki vardır. Klasik roman anlayışında da birçok yazar birbirinden etkilenmiş, yazarlar kendilerinden önce yazılmış eserlerin etkisinde kalarak eserlerine şekil vermişlerdir. Klasik estetikte bu uygulama bilinçli ya da bilinçsiz bir şekilde yapılırken modernist estetikte metinlerarası ilişkinin kuruluşu kesinlikle bilinçli olarak gerçekleşir. Hatta daha da ileriye giderek bu tekniğin modernist sanatta kullanılması bir zorunluluk hâline gelmiştir. “Metinlerarasılık, çağdaş sanat kuramlarında bir tercih olmanın ötesine geçirilerek bir zorunluluk olarak görülmektedir.” (2015: 225) Muhlise Coşkun Ögeyik de metinlerarası ilişkinin doğal bir “gereklilik” olduğunu vurgular. “Her metin doğası gereği başka metinlerle veya dış dünyadaki bildik olgularla ilişki içindedir. Bu bağlamda metinlerarasılık metnin kaçınılmazıdır ve o metnin dokusudur.” (Ögeyik, 2008: 6) Klasik roman anlayışında kullanılan metinlerarasılık tekniği daha çok “yazar

merkezli özellik taşır[ken]” (Sazyek, 2015: 227) modernist anlatılarda tekniğin merkezi daha çok metne doğru yönelir. Modernist yazarlar metinlerarasılık tekniğini “motif, imge, yapı gibi estetik düzlemde” uygularlar. “Böylelikle farklı metinler kapsadıkları bilgi ya da içerik öğelerinden çok, metin olma özelliğini kazandıkları yönler bağlamında değerlendirilmektedirler.” (2015: 227-228)

Metinlerarasılık tekniğinin modernist metinlerde yoğun olarak kullanılması sonucu araştırma alanımıza bir kavram daha eklenir: Alımlama estetiği. Alımlama estetiği edebiyat eserlerinin anlamını ve yorumunu incelerken okuru merkeze alan bir eleştiri kuramıdır. Tekniğin kullanılmasıyla birlikte o an okuduğumuz metnin daha önceki metinlerle kurduğu ilişkiyi anlayabilmek için anırtırma yapılan metinleri bilmemiz de bu tekniği kavramamız açısından önem arz eder. Dolayısıyla okurun kültürel bilgi-birikimi, öncelenen metinlerle tanışıklığının olması gibi etkenler metnin içeriğinin daha net bir şekilde anlaşılmasını sağlayacaktır. Metinlerarasılık tekniğinin gelişiminde katkısı bulunan isimlerden biri de Riffaterre demiştik. Onun görüşleri doğrultusunda bu tekniğin kavranmasında, dolayısıyla da metnin alımlanmasında okurun payı ön plana çıkmaya başlar. “Metinlerarasının her şeyden önce bir okuma etkinliğine bağlı olduğunu söyleyerek ilk kez okura önemli bir işlev yükley[en]” (Aktulum, 2000: 60) isim olmuştur Riffaterre. Mehmet Rifat da metinlerarasılık tekniğinde okurun yerini vurgulama amacıyla “*metinlerarası ilişkilerin incelenmesi* de, romanın anlamsal evreninin ufkunu, başka metinlere açılış ufkunu, *örnek okurların* (Eco) ya da *üstokurların* (Riffaterre) alımlayış yeteneğine göre belirleyecektir” (Rifat, 2011: 31) der. Zaten modernist edebiyat ortaya çıktığı andan itibaren, anlaşılma noktasında okurunda da bir şeyler bekleyen bir akım olmuştur. Bu bağlamda da daha önceki sanatsal hareketlerden ayrışır. Modernist sanat seçkinci olduğu için nicelik anlamında daha kısıtlı bir kitleye hitap eder. Bunun nedeni de takipçilerinden nitelik olarak beklentilerinin olmasıdır. Estetik modernizmin temsilcilerinin büyük şehirlerde yaşadığı problemlerden bahsetmiştik. Bu problemler sonucunda yabancılaşan ve yalnızlaşan aydın-yazarlar dış dünyadan kaçarak metinlerin dünyasına sığınır. “Somut yaşamdan çok, daha önce üretilmiş metinlerin dünyasında dolaşmaktan hoşlanır modernist yazar; metinlerarası doğa çayır-çimenli somut doğadan daha çok yer kaplar bu metinlerde.” (Ecevit, 2018: 56) Hem kendi kültürel kimliğini hem de edebî kimliğini diğer metinlerle ilişkisi üzerinden kuran modernist aydın-yazar,

eserlerinde bir nevi “anlatı ormanlarında gezintiye” çıkar. Eserini kurarken etkilendiği, örnek aldığı, yazarlara; onların eserlerine, o eserlerdeki karakterlere saygısını ve beğenisini göstermek için bu tekniğe başvurur yazarlar. Postmodernist metinlerde bu teknik, kurgudaki oynusuluğu vurgulamak amacıyla genellikle üst kurmaca ile birlikte kullanılırken estetik modernizmde ustaya ve eserine saygı bağlamında kullanılır. Metinlerarası ilişki sadece anlam düzeyinde değil aynı zamanda “yazı, noktalama, fonoloji, morfoloji, kelimesi hazinesi veya sentaks gibi dilbilimsel açılardan, ayrıca metrik, retorik veya anlatım biçimlemeleri açısından” (Aytaç, 1999: 137) da oluşturulabilir. Okurun bu tekniğin tespitindeki bir diğer önemli husus da metinlerarası ilişkinin kuruluş şeklidir. Feyza Bulut’a göre metinlerarası ilişki iki şekilde kurulur. Birincisi “kolektif bilinçten gelen veya planlanmamış metinlerarasılık” ikincisi ise “bilinçli ve amaca yönelik oluşturulmuş metinlerarasılık.” (Bulut, 2018: 8) Kolektif bilinçten gelen metinlerarasılık adından da anlaşılacağı üzere yazarın farkında olmadan, bilinç dışından süzülüp gelen öncül metinlerin etkisinde oluşturulmuş metinlerarası ilişkidir. “Metin yazarı her şeyden evvel bir okur olarak birçok metni bilinçaltına almış kimsedir” (2018: 8) Bu tarz metinlerarası ilişkiyi tespit etmek okur için zor olan bir yöntemdir. Yine de yazarın ulaşmak istediği “örnek okur”, yazarın bilinç dışından süzülüp gelen bu metinlerarası ilişkiyi saptayacak niteliktedir. İkinci tür metinlerarasılık kullanımında ise yazar açık bir şekilde önceki metne yaptığı göndermeyi belli etmeye çalışır. Tabii ki metinlerarasılığın bu tarz kullanımında da yine okurdan bir kültürel birikim beklenmektedir. Aksi takdirde önceki metinle kurulan bu açık ilişki de dikkatten kaçacaktır. Sözgelimi, metinde “böceğe” yapılan bir gönderme varsa, Kafka’nın *Dönüşüm*’ünden haberdar olmayan sıradan okur, bu ilişkinin farkında olmadan okumaya devam edecektir.

Bu tekniğin kullanımda bir diğer önemli detay ise metinlerarası ilişkinin kesinlikle var olan eserlerle kurulmasıdır. Şöyle ki postmodern edebiyatın sacayaklarından biri olan üst kurmaca tekniği bu bağlamda metinlerarasılık tekniği ile ilişki kurulabilecek bir tekniktir. Nitekim Yıldız Ecevit de bu hataya düşerek metinlerarasılık olan özelliği üst kurmaca olarak açıklar. “Üst kurmaca yazarı çoğu kez, kendi ürettiği öykülerin yanı sıra, daha önce başka yazarlar tarafından üretilmiş metinleri de malzeme olarak kullanır romanında; onlardan yola çıkarak yeni metinler üretir.” (Ecevit, 2018: 110) Bu bölümde Ecevit’in tarif ettiği teknik tam olarak metinlerarasılıktır. Çünkü

üstkurmacada belirleyici olan yazarın “kendi ürettiği öyküler” iken, anıştırma yapılan eserler kurmaca düzleminden değil de gerçek hayattan alındığında bunun adı metinlerarasılık olur. Ana metnin dışındaki farklı metinlere yapılan bu tarz göndermelerde bu ayrım önemlidir. Eğer ilişki kurulan metinler, yazarın o eser içinde ürettiği “alt anlatılardan” biriye bu üstkurmaca; yazarın gerçek hayatta daha önceden okuduğu ya da bildiği bir eser ise bu teknik metinlerarasılık bağlamında incelenmelidir.

1. 4. b) 1. Pastiş ve parodi

Pastiş ve parodi de birbirlerine benzer tekniklerdir. Parodinin pastişten farkı “alay”ı içermesidir. Ciddiyetsiz bir uzamı imlediği için parodi tekniği modernist romanlarda yoğun olarak karşımıza çıkan bir teknik değildir. Pastiş ise bir başka metnin konusunu, içeriğini, üslubunu, alay söz konusu olmadan taklit etme işidir. Parodi ve pastiş postmodern metinlerde sık sık uygulandığı için incelemelerde bu iki teknik bir arada kullanılır. Rose da “kısa geçmişine ve parodi ile arasındaki farklılıklara rağmen, pastiş parodinin eş anlamlısı olarak kullanılmaktadır” (Rose, 2016: 130) diyerek buna dikkat çeker. Bu yüzden böyle bir başlıkla tekniği ele alma gereği duyduk. Fakat daha önce de belirttiğimiz gibi parodi, öncelenen metin üzerinden bir nevi dalga geçme, onu aşağılama, onunla alay etme gibi özellikler içerdiği için estetik modernizmde çok sık karşılaştığımız bir teknik değildir. Daha çok avangart ve yıkıcı olmayı deneyen bazı modernist sanatçılar bu tekniği denemişlerdir.

Parodi, Aristo’nun *Poetika*’sından beri kullanılagelen bir teknik olduğu için inceleyeceğimiz teknikler arasında köken itibarıyla en eski tekniktir. Diğer bütün teknikler görece daha modern zamanlarda ortaya çıkmışken parodinin tarihi Antik Yunan’a kadar uzanır. Parodi tekniği daha çok postmodernist metinlerde “gülünç dönüştürüm” tekniği ile birbirlerini içerler şekilde kullanılmaktadır. Gürsel Aytaç, parodiyi, “bir edebi eserin biçimini konusundan koparıp, o konunun yerine başka ve aykırı bir konu yerleştirerek *gülünç* bir uyumsuzluğu ortaya çıkarmak ve böylece *alaya alan* bir taklit etkisi uyandırmak” (vurgular bana ait, Aytaç 1999: 237) olarak tanımlar. Aytaç’ın tanımındaki “gülünç”lük ve “alaya alma” tabirleri önemlidir. Zira bu tekniğin neden modernist değil de postmodernist metinlerde daha sık karşımıza çıktığını daha iyi açıklar. Kubilay Aktulum da “bir taklit ilişkisine göre gerçekleşen pastiş (öykünme)

ve bir dönüşüm ilişkisine göre gerçekleşen parodi (yansılama) ve alaycı dönüştürüm, ana-metinsellik başlığı altında yer alırlar” (Aktulum, 2000: 85) diyerek parodi ile alaycı dönüştürümü birbirlerine yakın teknikler pastişi ise bunların bir adım uzağında bir teknik olarak konumlandırır. Aktulum parodi kelimesine yerine “yansılama”, pastiş için ise “öykünme” kelimelerini kullanır. O da parodinin alaycılığına vurgu yapar. “Yansılama ve alaycı dönüştürüm, alt-metnin çoğu zaman gülünç bir etki yaratmak ya da eğlendirmek amacıyla dönüştürülmesine dayanır; öykünme ise bir gönderge-metnin biçimini taklit etmeye dayanır, bir "taklit" ilişkisine göre kurulur.” (2000: 116) Hakan Sazyek de parodinin örnek olarak ele alınan önceki metni “dönüştürücü” bir özelliğın olduğunu vurgular. (Sazyek, 2008: 270)

Görüldüğü gibi parodinin birçok tanımında alay etme, dalga geçme gibi özellikleri ön plana çıkar. Seçkinci, elitist olmayı amaçlayan estetik modernizmde kendisine yer bulamama nedeni de bu özelliğinden kaynaklanır. Tanımını vermiş olmamıza rağmen romanları incelerken bu romanlarda parodi tekniğini araştırmayacağız.

Pastiş de kolaj gibi, ilk olarak resim sanatında kullanılmıştır. Kelime köken olarak ise İtalyanca “pasticcio”ya dayanır. “Birçok farklı malzeme içeren ‘hamur’ ya da ‘pasta’” (Rose, 2016: 104) anlamında kullanılan bu kelime daha sonra resim sanatında farklı eserlerden imge veya motif içerip oluşturulan tablolar için kullanılmıştır. Sanatta kullanılma şekli de kelime kökenine dayanan hamur işine gönderme içerir. “Bir hamura tadını veren birden çok malzemedir ama sonunda ortaya tek bir tat çıkar; sahte eserler de böyledir, bir *pastici* terkip eden sahte eser yalnızca tek bir gerçeği gerçekleştirme eğilimindedir.” (2016: 105) İlk ortaya çıktığı dönemlerde “taklit” ya da “intihal” içerdığı için olumsuz anlamda eleştirilen bu teknik günümüzde “yazarının yaşadığı döneme göre geçmişte kalan şeyleri canlandırma yollarından biri” ve “o dönemden ödünç alınan şeylere sempati duyulduğunun bir işareti” (2016: 107) gibi olumlu anlamlar kazanmaya başlamıştır. Bazı araştırmacılar da modernist sanatçıların yalnızlaşmaları ile böyle bir tekniğe başvurmaları arasında bağlantı kurarlar. Yıldız Ecevit, “dış dünyayı yansıtmak istemeyen bu edebiyatın yazarının, eski metinlerin dünyasından yola çıkarak kendine oyunsu bir yeni yaşam alanı yaratmak için başvurduğu teknikleri başında *parodi* ve *pastiş* gelir” (Ecevit, 2018: 75) diyerek, pastişin farklı bir kullanım amacına dikkat çeker. Böylece yaşadığı dünyaya yabancılaşan, gitgide yalnızlaşan yazarın kendisini dış dünyaya kapatıp edebî

dünyayla ilişki kurması sonucu pastişe başvurduğunu görürüz. Bu bağlamda pastiş taklit ya da özenmenin ötesinde farklı bir anlamda da yazarların başvurduğu bir teknik olur.

Modern sanatta kullanılan pastiş tekniği de parodi tekniği gibi taklit içerir fakat pastişte taklit edilen eser gülünç bir dönüştürüme uğratılmaz, değeri düşürülmez ya da alaya alınmaz. Pasticheteki taklit, taklit edilen türün biçemi üzerinden gerçekleşir. “Taklit edilen, öykünülen, başlı başına bir türe, tarza has söylem, biçim formatıdır.” (Sazyek, 2008: 276) Hakan Sazyek’in belirttiği üzere taklit edilen türün kendisi veya içeriği değil söylemidir. Sözgelimi postmodernist yazarlarımızdan İhsan Oktay Anar’ın romanlarında çok sık kullandığı bir tekniktir pastiş. Bilindiği üzere Anar, tarihsel içeriği yoğun metinlerinde, Osmanlı döneminde tarihî metin yazan yazarların, vakanüvislerin söylem tarzını taklit eder. Onun romanlarında Osmanlı dönemindeki anlatılara ait söz öbeklerinin sık sık ve art arda kullanıldığını görebiliriz. Örneğin, *Puslu Kıtalar Atlası*, “Ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdi ki” (Anar, 2014: 13) şeklinde, *Kitab-ul Hiyel* “Râviyân-ı ahbar ve nâkılan-ı âsâr kâh hayretü minnet, kâh nefretü ibretle şunları rivayet ve hikâyet ederlerdi” (Anar, 2017: 11) şeklinde başlar. Anar pastiş ile beraber aynı zamanda bu söylem tarzlarını dönüştürerek ve bu söylem tarzlarına biraz da mizah unsuru ekleyerek parodi de uygulamış olur. Pastiche ile parodiyi birbirinden ayırt etmek için Rose’un tanımı önemlidir. “Pastiche farklı eserlerin bir araya getirilişinde parodideki komik uyumsuz yapı ya da komik etkinin genellikle olmayışı” (Rose, 2016: 104) bu iki tekniği birbirinden ayırma konusunda yeterli yardımı sağlayacaktır. Kubilay Aktulum ise pastiş yerine “öykünme” terimini kullanır. Ona göre “öykünme” bir yazarın dil ve anlatım özellikleri, sözleri taklit edilerek gerçekleşir.” (Aktulum, 2000: 133) Fakat pastişte sadece dil ve anlatım özellikleri değil aynı zamanda “bir metnin özgün içeriği, izleği de taklit edilebilir.” (2000: 133)

Pastiche tekniğinin modernist metinlerde kullanılış amacı genellikle öncelenen metne saygı duymak, onu yüceltmektir. Yazarlar, özellikle üsluplarından, yeteneklerinden etkilendikleri yazarların eserlerindeki bir karakteri, eserin konusunu, eserin anlatılış şeklini beğenerek kendisi de bu şekilde bir eser kurmaya girişebilir. Estetik modernizm sürecinde Türk edebiyatında bu etki genellikle Batı kaynaklı gerçekleşmiştir. Özellikle 1960-1980 arasında eser veren yazarlarımızın, Joyce, Woolf, Kafka, Sartre, Camus,

Nabokov gibi yazarların eserlerinden, düşüncelerinden, karakterlerinden yoğun bir şekilde etkilendiğini görebiliriz. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ı metnin kuruluş şekli itibarıyla Joyce'un *Ulysses*'ine benzer. Yusuf Atılgan'ın romanlarındaki karakterlerin Kafka'nın karakterleri gibi pasifize edilmiş, silik, "ezik" karakterler olduğu dikkatlerden kaçmaz. Tanpınar'ın romanlarında Proust tarzı, andan başlayıp geçmişe dönen, ardından tekrar şimdiki zamana doğru ilerleyen; lineer olmayan kurgu şekli iki yazarı da bilen okurlar tarafından hemen anlaşılır. Bu yazarlar, etkilendikleri romancıların üsluplarını, karakterlerini açık bir şekilde kendi metinlerinde de kullanmışlardır. Bu yüzden modernist romancıların pastiş kullanış şeklinde bir saygı, hürmet ve beğeni ifadesi dikkat çeker.

1.4 c) Laytmotif

Laytmotif tekniği Türk edebiyatında bazen "leitmotif" olarak da karşımıza çıkabilir. Bu tekniğin ilk kullanıldığı alan müziktir. Laytmotif, bir müzik parçasında belli seslerin tekrar etmesi anlamına gelir. "Müzikte belli aralıklarla tekrarlanan seslerle, hem ritm ve hem de süreklilik elde edilir; dolayısıyla dinleyen üzerinde hoş bir etki bırakır." (Tekin, 2001: 251) Romanda ise bu tekniğin kullanılışı bazen bir jest, mimik aracılığıyla bazen de bir söz veya söz öbeği aracılığıyla gerçekleştirilir. Müzikte kullanılış amacı dinleyenlerin kulaklarında hoş bir etki bırakmak olan laytmotif tekniği roman özelinde karakterler hakkında can alıcı fikir verme amacıyla okurun zihnine hitap eder. "Özellikle natüralist romancıların kullandığı bu teknik, roman şahıslarının belirleyici tipik özelliklerini vermede kullanılır. Belli bir kelimenin dikkati çeken telaffuzu, ya da belli şartlar altında tekrarlanan mimikler, sonra her fırsatta hatırlatılan bazı yaratılış özellikleri leitmotiv özellikleri taşır." (2001: 251) Örneğin, geç modernist olarak tanımlayabileceğimiz; hem modernist hem de postmodernist özellikler gösteren Hasan Ali Toptaş'ın *Gölgesizler* adlı romanında bu tekniğin kullanımı bir karakterin romanın belli yerlerinde, aralıklarla "Kar, neden yağan kar?" şeklinde sormasıyla uygulanır. Bu tekniğin modernist romanda kullanılış şekli natüralist romandaki kullanılışına benzer fakat modernist romanda laytmotif örneği sergileyen karakterler genellikle "deli", "kaçık" olarak nitelendirebileceğimiz, akli dengesiyle ilgili problemi olan karakterlerin bu özelliği sezdirilmesi için kullanılır. Laytmotifin "tekinsiz" bir durum yaratma amacıyla da kullanıldığını görürüz. Anlatıcı güvensiz bir konuma çekilerek anlatıya gizem duygusu katılır, okur da muallakta

bırakılır. “Ancak ‘leitmotiv’ tekniğinin kapsamı sadece bunlardan ibaret değildir. Bir romanda sık sık tekrarlanan söz grubu, herhangi bir dize, yine konu veya kişilerle ilgili olarak tekrarlanan bazı kelimeler de ‘leitmotiv’ olarak kabul edilmelidir.” (2001: 252) Gürsel Aytaç ise laytmotif tanımına “nesne”yi de ekleyerek tanımını genişletir. “Edebiyatta sık sık tekrarı bir çeşit karakterize ediş ya da hatırlatmaya yarayan motif, durum, formül ya da nesne demektir.” (Aytaç, 1999: 231) Hakan Sazyek de tanımında nesnenin tekrarını da kullanır. Ona göre romanın dünyasında tekrarla vurgulanan bu unsurların “laytmotif özelliği kazanabilmesi için eserin düşünsel örgüsü içinde özel bir anlam taşıması” (Sazyek, 2008: 217) gerekir. Tabii ki romanın sayfalar süren oylumu içinde birden fazla kelime, jest ve mimik tekrar tekrar sahne alacaktır. Sazyek’in vurguladığı gibi bu tekniğin kullanıldığını anlamak için tekrar edilen kelimenin, söz öbeğinin, jestin ya da mimiğin romanın anlam dünyası içinde ayrı bir yeri olması gerekir.

Laytmotif tekniğinin modernist romanlarda kullanılışı genellikle karakterlerin tekrar eden sözleri üzerinden gerçekleşir. Bu genellemeye Yusuf Atılgan’ın *Aylak Adam* romanı dâhil değildir. Atılgan, *Anayurt Otel*i’ndekinin aksine *Aylak Adam*’da laytmotif kullanımını jest aracılığıyla gerçekleştirir. Bu romanda C. adlı karakterin “kulak kaşıma” eylemi okurun gözüne sokulur. Hem C.’nin karakteristik bir özelliği olması açısından hem de romanın anlam dünyasında özel bir yeri olmasından dolayı bu eylem laytmotif tekniğinin jest aracılığıyla kullanımına güzel bir örnektir. Mustafa Karabulut da *Aylak Adam*’da sözel olmayan dört adet laytmotif tespit etmiştir. Bunlar, “bıyık ve kulak tiki ve kadın bacakları ve aylaklık”tır. (Karabulut, 2012: 7) Onun dışında birçok modernist yazarımız bu tekniği söz ve söz öbekleri aracılığıyla kullanır. Oğuz Atay *Tutunamayanlar*’da “bat dünya bat” (Atay, 2015: 297, 314, 401, 416, 438, 545...) söz öbeğini tekrar tekrar kullanması, *Tehlikeli Oyunlar*’da Hikmet adlı karakterin, karakteristik olan “Ha-Ha” kahkahası ya da kelimelere takıntısı olan aynı Hikmet’in “kelebek canım, bildiğimiz kelebek” (Atay, 2015: 101) ve benzeri şekilde kurduğu tekrar eden söz öbekleri de bu teknik bağlamında incelenebilir. Laytmotifin kullanımında önemli bir detay da metnin kurgusu içinde önem arz eden bu tekrarların metnin son bölümüne kadar belli aralıklarla kullanılmasıdır. Bazı tekrarlı kullanımların romanın birkaç yerinde göründükten sonra kaybolduğuna şahit oluruz.

Bu şekilde karşımıza çıkan laytmotifler için “körmotif/blindmotiv” (Sazyek, 2008: 218) tanımları kullanılır.

1.4. d) İç monolog ve iç diyalog (Interior monologue & interior dialogue)

İç monolog ve iç diyalog teknikleri tanım açısından birbirlerine çok yakın olduklarından dolayı aynı başlık altında incelenecektir. Kullanılış şekli itibarıyla da benzerlik gösteren bu iki teknik arasındaki fark, adlarından da anlaşılır. İç monologda karakter bizzat kendisiyle konuşurken, iç diyalog tekniğinde konuşma için ikinci bir özne gereklidir. İç diyalog tekniğinde bazen bu ikinci öznenin karakterin kendisi, “alt benliği” ya da karakterin kafasından kurguladığı hayalî bir kişiyle karşılıklı konuşması okura verilir. İç monolog da iç diyalog da psikoloji biliminin romana kazandırdığı tekniklerdir. Freud, Jung gibi psikoloji alanında çalışmalarıyla modern romancılara örnek olan bilim insanlarının bulguları sonucunda modern roman, karakterin iç dünyasını yansıtmada konusunda yeni tekniklerle tanışmıştır.

Gerçekte insanların her duygu ve düşüncelerini dile getirememesi, bazı şeyleri içinde ve sessiz bir şekilde yaşaması roman gerçekliğinde iç monolog-iç diyalog gibi kavramların ortaya çıkmasına vesile olmuştur. Roman türü ilk ortaya çıktığı andan itibaren kullanılagelen bu tekniklerin modern romanda ismi değişmiş ve içeriği, kullanım şekli daha da geliştirilip modern romana uygun hâle getirilmiştir. 19. yüzyılın sonlarına değin romanlarda anlatıcının ya da karakterin dile getirmediği veya getiremediği düşünceleri, duyguları, içinden geçirdikleri “iç çözümleme” tekniği ile birlikte okura yansıtılırdı. Modernist estetikle birlikte “iç çözümleme” tekniği yerini “iç monolog”, “iç diyalog”, “bilinç akışı” gibi tekniklere bırakmıştır. Bilinç akışından farklı olarak iç monolog ve iç diyalogda konuşma akışı ya da düşüncelerin yansıtılışında normal, günlük konuşmadaki gramer kuralları varlığını korur. Yöntemin uygulandığı bölümlerde yazarın daha doğrusu anlatıcının varlığı ortadan kalkar; muhtemel yorum ve açıklamalar, okuyucuya bırakılır. Bu tekniğin uygulandığı bölümlerde anlatıcının tek muhatabı okurdur. Hakan Sazyek de buna vurgu yaparak, “iç konuşma kitabîliği aşan bir mantıklilikle ve konuşma dilinin serbestliğiyle yapılan ‘sessiz’, dolayısıyla ‘dinleyicisi olmayan’ bir konuşmadır” İç konuşmanın tek şahidi bireyin bilincidir. Konuşma herhangi birine karşı değil direkt birey tarafından kendisine yöneltilir. (Sazyek, 2008: 170) der. “İç monologda dikkat çeken özellik,

zihnin serbestçe ve etkin bir şekilde çalışmasıdır.” (Tekin, 2001: 265) Modern romanda kullanılan iç monoloğun yansıtmacı romanda kullanılan iç çözümlemeden farkı anlatıcının üst katmanda yer almamasıdır. “Yani iç monolog tekniğinin uygulandığı parçalarda ne ‘iç çözümleme’ yönteminde anlatıcının marifetiyle düzenlenmiş mantıktan gücünü alan cümlelerle, ne de ‘bilinç akımı’ yönteminde mantık silsilesi bozulmuş cümlelerle karşılaşırız.” (2001: 265) İç konuşma gerçekleşirken “cümleler, düşüncelerin, duyguların doğal akışına uygun olarak serbest bir akışla şekillenir.” (2001: 265) Şaban Sağlık da modernist romanda iç konuşma tekniğinin kullanımının modernist anlayışta bireyin önem kazanmasıyla birlikte yoğunlaştığını belirtir. “Modernist olan bu yazarlar otobiyografiye önem verirler. Bu da modernizmin ‘kimliğe’ ve ‘bireyin varoluşuna’ vurgu yapması ile ilgili bir durumdur. Birey merkeze alındığına göre, onun iç dünyası ve iç çatışmaları da önem arz edecektir. Öykü ve romanda bu durum, ‘iç monolog’ ve ‘bilinç akışı’ gibi modern anlatım tekniklerinin kullanılmasına sebep olmuştur.” (Sağlık, 2008: 305) Milan Kundera ise Joyce’un *Ulysses* adlı eserini incelerken güzel bir iç monolog tanımı yapar. “Joyce, Bloom’un kafasının içine bir *mikrofon* koymuştur. İç monologdan başka bir şey olmayan bu fantastik *casusluk* sayesinde biz ne olduğumuz konusunda çok şeyler öğrendik.” (vurgular bana ait, Kundera, 2016: 36)

Yansıtmacı romanda kullanılan iç çözümleme tekniğiyle modernist romanda kullanılan iç konuşma arasındaki farkları açıklamaya girişen Sazyek birkaç fark belirtir. İç çözümleme tekniğinde “dış dünyanın zihin üzerinde gizli bir egemenliği kendisini hissettirirken ‘iç konuşma’da dış dünya üzerinde bilincin etkisi gerçekleşir.” (Sazyek, 2015: 171) Bir diğer fark ise “iç çözümlemede figürün ‘ne’ düşündüğü ya da hissettiği; iç konuşmada ise onun ‘nasıl’ düşündüğü ya da hissettiği öncelik kazanır.” (2015: 171) 1960-1980 yılları arasında Türkiye’de varlığını sürdüren modernist anlayıştaki hemen hemen bütün romanlarda iç konuşma, iç diyalog, bilinç akışı gibi tekniklere rastlamak mümkündür. Estetik modernizmi kullanan hiçbir yazar yoktur ki, bireyin iç dünyasının derinlerine nüfuz eden, onu en iyi şekilde yansıtmada kullanılan bu teknikleri eserinde kullanmasın.

İç konuşmadan farklı olarak iç diyalog tekniğinde, anlatıcı direkt olarak içinden konuşmaz, bu konuşma “monolog” hâlinde gelişmez. İç diyalog tekniğinde konuşan karakterin yanında yöresinde bir karakter daha belirir ya da yazar böyle bir karakter

yaratır. Her zaman farklı bir karakter olmak zorunda değildir, bazen yazar aynı karakteri ikiye bölerek onu farklı iki kişiymiş gibi de konuşturabilir. Sazyek bu tekniği, “salt bir kişinin, kendi içinde oluşturduğu hayalî bir muhatap ya da figürleştirdiği psikolojik bir merkez ile gerçekleştirdiği içsel konuşmadan meydana gelir” (2015: 164) diyerek tanımlar. *Tutunamayanlar*’daki Olric bu tekniğe güzel bir örnektir. Turgut’un zihninde yarattığı bir karakter olan Olric onunla diyaloga geçerek iki kişinin karşılıklı konuşması şeklinde bir anlatı oluşturur. Fakat okur bu diyalogun aslında Turgut’un zihninde gerçekleştiğini sezer. Sazyek, iç diyalog tekniğinde karşılıklı konuşmanın var olduğunu fakat normal bir diyalogdaki “‘dedi’, ‘diye karşılık verdi’ gibi klâsik diyaloga özgü tamamlayıcı ibareler[in]” (2015: 164) olmadığını belirtir. “‘İç diyalog’ tekniğinin, ‘iç konuşma’dan diğer bir farkı, cümleler arasında anlamca keskin bir karşıtlığın olmasıdır. (...) Bu kesinlik, kişinin kendi içinde oluşturduğu çatışmayı, açmazı ya da çelişkiyi figüratif bir düzlemde kutuplaştırma işlemi yapmasına paralel gelişmektedir.” (2015: 166) İç diyalogdaki konuşmalar genellikle karakterin vicdanıyla olan çatışması olarak algılanabilir. Yazarın amacı da böyle bir ikilik yaratarak vicdanî muhasebeyi okura yansıtmaktır. İç diyalog tekniğinin kullanıldığı bölümlerde genellikle diyaloga dâhil olan ikinci karakterin ya da yaratılan hayalî karakterin birinci karakterin tam karşısında konumlandığını görürüz. İç konuşmada tekniğinde de kişi kendisiyle konuşur fakat iç diyalogdaki gibi karşılıklı bir konuşma olmadığı için vicdan hesaplaşması ya daha az vardır ya da yoktur diyebiliriz.

1.4. e) Bilinç akışı (Stream of consciousness)

Bilinç akışı tekniği de tıpkı iç monolog tekniği gibi modernist romanların olmazsa olmaz teknik unsurlarından biridir. Adından da anlaşılacağı üzere tekniğin kullanılış amacı karakterin bilincini olduğu gibi yansıtmaktır. Karakterin bilinci okura yansıtılırken kullanılan birkaç araç vardır. Bilincin yansıtılışında en önemli araçlar geriye dönüş (flashback) ve ileriye kırılma (flashforward) gibi yardımcı tekniklerdir. Modernist romanlarda yoğun olarak kullanılan bu zamansal sıçrayış teknikleri bilinç akışı tekniği adı altında ele alınacaktır. Geriye dönüş ve ileriye sıçrama teknikleri klasik romanda da kullanılan teknikler olduğu için bazı araştırma kitaplarında ayrı başlıklar altında ele alınırken, modernist romanda bu teknikler bilinç akışını sağlayan aracı unsurlar olarak kullanıldığı için bu başlık altında incelemekte beis görmüyoruz.

Bilinç akışı tekniği Türk edebiyatında ortaya çıktığı ilk yıllarda “bilinç akımı” adıyla kullanılmıştır. “Elektrik akımını” andıran bu komik tanım, ilk örneğin peşinden giden geleneksel araştırmacılar tarafından kullanılagelmiştir. Oysa terimin İngilizcedeki anlamından yola çıkarsak “stream” tanımı onun bir nehir gibi aktığını vurgulamak için kullanılır. Nitekim bu tekniğin kullanılışında bilinç herhangi bir engelle karşılaşmaksızın, doğrudan okura aktarılır. Bilincin akışında mantık, gramer kuralları, zaman algısı gibi kavramlar göz ardı edilerek bilincin sunumu yapılır. Yıldız Ecevit de bu tekniği tanımlarken onu “bilinçakımı” şeklinde adlandırır. “Roman kişinin iç dünyasında, zamandan zamana atlayarak, her türlü determinist ve dilbilgisel kısıtlamanın dışında özgürce dolaşma olanağı sağlar bilinçakımı.” (Ecevit, 2018: 43)

Yine ilk tanımlanmaya başlandığı yıllarda bilinç akışı tekniği iç monolog tekniği ile sık sık aynı anlamda ya da bu iki tanım birbirine karıştırılarak kullanılmıştır. Örneğin Alemdar Yalçın bu tekniği ele alırken “bilinç akımı tekniğinin daha çok ‘interior monolog’ veya ‘internal monolog’ olarak tanındığını biliyoruz” (Yalçın, 2017: 445) der. Yine bu iç monolog tekniğini örneklerken de aslında örnek olarak gösterdiği tekniğin bilinç akışı tekniği olduğunun farkında değildir Yalçın. İç monologda zihin yansıtılırken dilin gramer kuralları geçerliliğini korur. Bilinç akışında ise zihin yansıtılırken önünde hiçbir filtre bulunmaz. Örneğin karakter ya da anlatıcı duyduğu bir kelimeden, şarkı sözünden ya da aldığı bir kokudan yola çıkarak bambaşka yerlere varabilir. Nitekim Proust’un yedi ciltlik *Kayıp Zamanın İzinde* eseri, başkarakterin yediği “Madlen” kurabiyesinin onu geçmişindeki anları hatırlatmasından mürekkep oluşturulur. Bir tat, bir koku neticesinde yirminci yüzyılın en büyük eserlerinden biri olarak kabul edilen romanı meydana getirilir. İşte bilinç akışındaki bu “kontROLSÜZLÜK” yazara bu tür imkânlar da tanır. Joyce’un *Ulysses*’inde, Tanpınar’ın *Huzur ve Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanlarında anlatının bir ya da birkaç gün üzerinden kurulması bu teknik aracılığıyla gerçekleştirilir. Bu bağlamda bilinç akışı tekniği modernist romanda zaman sıçramalarının yoğun olarak kullanıldığı her eserde karşımıza çıkacaktır. Tekniğin ilk deneyen romancı olarak Tolstoy gösterilir fakat bu tekniği “geliştiren M. Proust, doruğa çıkaran ise *Ulysses* romanıyla J. Joyce olur.” (Tekin, 2001: 272)

Modernist romanın asıl meselesi bireyi yansıtmak olduğundan dolayı, bireyi yansıtmanın en önemli araçlarından birisi olan bilinç akışı tekniği, bu tarz romanlarda

ana kurgu ögesidir. On dokuzuncu yüzyılın sonlarında psikoloji alanında ortaya çıkan bu kavram modernist romanda da karakterlerin iç dünyasını yansıtmaya amacıyla en sık kullanılan teknik hâline gelecektir. Bilinç akışı tekniğinde “yazar, araya girmeden okuyucuyu, kahramanın iç dünyasıyla karşı karşıya bırakma” (2001: 272) amacı güder. Tekniğin ortaya çıkışında ve yaygın olarak romanda kullanılmasında psikoloji bilimi kadar Henri Bergson ve Marcel Proust’un da etkisi vardır. “Bergson, insanın iç dünyasının dış dünyadaki zamana uygun bir şekilde zamanı algılamadığını ortaya koyar. Dış dünyada, geçmiş-an-gelecek düzeni içerisinde bir zaman zinciri söz konusudur; ancak Bergson insanın iç dünyasında böyle bir silsile olmadığını dile getirir. İnsanın iç dünyasında geçmiş ve an iç içe yaşayabilmekte; an içinde geçmişe yönelik yorumlar yapılabilen, bir bakıma geçmiş yaşanmaktadır. Bergson’un bu görüşleri, bilinç akışını ortaya çıkmasına zemin hazırlar.” (Yürek, 2008: 155-156) Marcel Proust’un Bergson ile yakınlığı bilinmekte, dolayısıyla onun düşüncelerinden etkilendiğini kolaylıkla söyleyebiliriz. Böylece Bergson’un zamanın algılanışı hakkındaki düşüncelerini ilk elden dinleme, okuma fırsatı bulmuştur ve bu düşünceleri romanlarında da kullanmıştır.

Tekniğin ortaya çıkışında iç konuşmanın yetersiz kalması da etkili olmuştur. “Bütün doğallığına ve doğrudanlığına rağmen iç konuşmanın bu düzensizliği tam anlamıyla temsil edemediği görüşüne dayalı teknik kaygılar, ‘bilinç akışı’ tekniğinin başlıca oluşum gerekçesini oluşturur.” (Sazyek, 2015: 77) İç konuşma tekniğinde zihin yansıtılırken gramer kurallarına, anlatı düzlemindeki gerçekliğe ve zamanın akışına bağlı kalındığını belirtmiştik. İç konuşmada karakter, romanın gerçekliğinden çıkamaz. Kurduğu cümleler hâlâ romanın dünyasında tutarlılıklar gösterir. Bilinç akışı tekniğinde ise karakter bulunduğu uzamdan izole olur. Geçmiş, an, gelecek hepsi birbirini izleyen cümlelerde yer alabilir. Dış gerçeklikten tamamıyla kopulmuştur. Karakter sadece zihnini takip eder. İç konuşmada karakter, romanın diğer unsurlarıyla dolaylı bir iletişim içindedir. Ya bulunduğu uzamla ya da diğer karakterlerle ilgili düşünceleri takip ederiz. Bilinç akışında ise karakterin zihni tamamen filtresiz bir şekilde, tüm çıplaklığıyla adeta savrulur. Hakan Sazyek, bu tekniğin çağrışımsallığına vurgu yapar. “Zihnin serbest işleyişinin bire bir metne dönüştürümü olarak tanımlayabileceğimiz bu uzaklığı yaratan temel öge ise çağrışım olur. Bir düşünce, bir başkasını çağırır, o da ötekini.” (2015: 78) Berna Moran da “bilinç akımını”

tanımlarken bu tekniğin çağrışımı içerdiğini vurgular. “Karakterin akıp giden düşüncesinde mantıksal bağlar yerine çağrışım ilkesi egemendir. Sanki bilincin daha alt tabakalarına inilmiştir ve akıp giden düşünce nehri kişinin denetiminden çıkmıştır.” (Moran, 2001: 274) Sazyek ve Moran’ın “çağrışım” a yaptığı vurgu Chatman’da “duyum izlenim”lerine yönelir. Seymour Chatman bilinç akışını tanımlarken tekniğin karakterin zihninde bulunan ancak sözcüklerle formüle edilmemiş “duyum izlenimleri” olduğunu belirtir. (Chatman, 2009: 175)

Bilinç akışı tekniğin kimi kullanımlarında ise Sürrealizm’e öncü olacak bir kullanım şekli görülür. Bilinç ve mantığın oluşturduğu tüm kurallar ortadan kaldırılır. Dilin kendisi de matematiksel bir yapı olduğu için mantık çerçevesinde kurulmuştur. Kimi yazarlar bilinç akışı tekniğinin kullanımında bu mantıktan yola çıkarak dilin gramer kurallarını da yıkmayı hedefler ve sayfalar boyunca süren anlatılarında ne bir virgül ne de nokta kullanırlar. “Dışa yansıtma doğallığı korumak isteyen bazı romancılar, akışı engellediğini varsayarak noktalama işaretlerini kullanmamışlardır.” (Tekin, 2001: 273) Bu tarz noktalama işaretli kullanımı “aşırı” gören Hakan Sazyek ise “tekniğin kimi uç uygulamalarında noktalama işaretlerinin dahi kullanılmamış olması dikkat çekicidir” (vurgu bana ait, Sazyek, 2015: 78) diyerek tekniğin kullanılışındaki avangart özelliğe dikkat çeker. Türk edebiyatında bu şekilde “uç” bir bilinç akışı kullanımı ilk olarak Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar* adlı romanında görülür. O da James Joyce’un *Ulysses*’inden yola çıkarak böyle bir teknik denemeye girişir. Joyce da hacimli romanında ilk kez böyle bir bilinç akışı kullanımını denemiştir. Sayfalar boyunca anlatı, bilinç akışı hiçbir şekilde kesintiye uğratılmaz, bu yüzden noktalama işaretleri bile anlatıya dâhil edilmez.

Bilincin bu tarz yansıtılışında bireyin zihnini yansıtmanın yanında onun içinde yaşadığı dünyaya ne kadar yabancı olduğu, bulunduğu durumun kaotikliği de vurgulanır. Bu bağlamda bilinç akışı tekniği “bireylerin psikolojik boyutunu sadece aracısız olarak okura iletmekle kalmaz; onların ‘kaos hâlindeki karmakarışık iç yaşamlarının yeniden yaratılmasına’ kadar uzanır.” (2015: 80) Christopher Butler da bilinç akışı tekniğinin önemini vurgularken onun yirminci yüzyıl romanı için çığır açıcı bir özelliği olduğunu vurgular. “Yaratılan bu tarz karmaşık bilinç durumları, modernizmin en önemli kazanımlarından biridir; hatta pek çok açıdan çığır açıcı sayılabilir. Bu karakterlerde ve onların algılayış biçimlerinde, toplumumuzda yaklaşık

kırk yıl boyunca baskın olacak, neredeyse iki nesli etkileyen bir bilinç yapısının varlığı görülür. Onlar bize 20. Yüzyıl insanının kalıbını çıkarmıştır.” [Quinones’ten aktaran Butler, 2013: 89] Gerçekten de kullanılmaya başlandığı ilk yıllardan günümüze gelene kadar geçen süreçte bireyi merkezine alan hemen hemen bütün romanlarda bilinç akışı tekniği yoğun olarak kullanılmıştır. Yalnızca modernist metinlerde değil, postmodernist metinlerde de bu tekniğin sık sık kullanıldığını görebiliriz.

Bilincin akışında zaman sıçramalarının önemli olduğunu söylemiştik. Karakterin zihninin sunumunda bilinç akışı gerçekleşirken anlatı zamanı sürekli değişir. Bu zaman sıçramaları geriye dönüş (flashback) ve ileriye kırılma (flashforward) aracılığıyla yansıtılır. Bilindiği üzere Bergson’un *durée* (süre) kavramı sayesinde zamanın birey için algılanışındaki farklılıklar ortaya çıkar. Bergson’da “süre, onun bazen matematiksel, bazen de çizgisel olarak adlandırdığı dünyevî zamanı da yutan, ardışık olmayan ve parçalanamayan ‘içsel bir zamanı’ temsil eder. (Demir, 2019: 3) Bergson böylece “süre” ile matematiksel zamanı birbirinden ayırmış olur. Matematiksel zaman sürekli ileriye doğru hareket eden, lineer çizgide ilerleyen bir gerçekliğe sahiptir. Fizikî evrende bu yasa asla değişmez. Ne zamanı durdurup şimdiki zamanda asılı kalabiliriz ne de zamanda ileriye ya da geriye doğru hareket edebiliriz. Oysa insan kendi kişisel algısında zihni aracılığıyla an’da durabilir, geçmişe ya da geleceğe “seyahat” edebilir. Bu görüşler ışığında bilinç akışı tekniğiyle birlikte karakterlerin bilinçleri okurlara yansıtılırken zamansal kırılmalar sık sık romanın içinde yer etmeye başlar. Estetik modernizmin zaman algısı da bu doğrultuda oluşturulur. “Modernizm zamanı temsil zamanı olarak ele alır, yani zaman nesnel olarak, dış dünyada akar ama öznel olarak, yani duygu, düşünce ve kavrayışta akamaz.” (Antakyalıoğlu, 2013: 158)

Modernist romanda kullanılan geriye dönüş tekniği tamamen psikolojiktir. Klasik romanda kullanılan geriye dönüş tekniğinden farklı olarak modernist romanda geriye dönüşün amacı eskiyi anlatmak değil, yazarın ruh hâlini anlamamızda yardımcı olmaktır. Karakterin gelişimi bu geriye dönüşlerle okura yansıtılır. Bazen de sadece içinde bulunulan andan ve ortamdan uzaklaşma ihtiyacıyla ve aynı zamanda karakterin zihninden geçenleri yansıtmak amacıyla bu teknik kullanılır. “Modernist roman sistemi kapsamında yer alan başkışı anlatıcılı romanlarda bu hatırlama eylemi tamamen psikolojik bir hâl alır ve figürün görülmeyen yaşantısı içine gizlenir. Başkışı,

içinde bulunduğu ortamdan içsel kopuşlarla uzaklaşarak anlık hatırlamalar yaşar; böylelikle geçmişe uzanır.” (Sazyek, 2015: 140) Sazyek geriye dönüş tekniğini “bütüncül” ve “kısmî” olmak üzere iki ayrı başlık altında daha inceler. Bütüncül geriye dönüş için “romanın kurgusunda çok belirleyici rol oynaya[n]” (2015: 82) vurgusunu yapar. Bütüncül geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı romanlarda kurgu genellikle zaman sıçramaları üzerine kurulmuştur. Tanpınar’ın *Huzur*’u, Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* romanı gibi romanlarda bütüncül geriye dönüş tekniği kullanılır. Yıldız Ecevit de bu şekilde kurulan romanlar için “birkaç günde, birkaç saatte geçen, buna karşılık bilincin/bilinçaltının soyut zamanında yüzlerce yılı tüketen çok sayfalı romanlardır bunlar.” (Ecevit, 2018: 43-44) tanımını yaparak tekniğin kullanımındaki zaman algısını yansıtır. Kısmî geriye dönüş tekniği ise “iç konuşma ve özellikle bilinç akışı gibi, figürün bilincinin olay akışı sırasında devreye sokularak gösterilmesi şeklinde bir yapıya sahiptir.” (Sazyek 2015: 197) Bu teknikte de önemli olan karakterin bilincinin devreye girmesiyle anlatı zamanının geçmişe gitmesidir.

2. BÖLÜM: MODERNİST TÜRK ROMANI ÜZERİNE ARAŞTIRMA

2.1. Biçimsel Araştırma

Estetik modernizmde biçim, romanın kurgusunda önemli bir yer tutar. Yazarların deneySELLİĞE başvurarak yeni teknikler üzerinde eserler kurguladıklarına da şahit oluruz. Bu bağlamda ele alınan her bir romanda yalnızca bir tekniğin izini süreceğiz. Bir önceki bölümde tespit ettiğimiz beş farklı teknik için beş farklı roman seçtik. Doğal olarak her romanda birden fazla teknik özelliği görmemiz mümkündür. Fakat ele alınan romanlarda en yoğun şekilde kullanılan teknikler üzerinden ilerlemenin daha sağlıklı olacağı düşündüğümüz için bu şekilde bir araştırma gerçekleştirdik.

2.1.1. *Anayurt Otel*³ Romanında Laytmotifler

Yusuf Atılgan *Anayurt Otel* romanında psikozları olan bir otel kâtibinin hayatını yansıtırken kurguda laytmotif tekniğine yoğun bir şekilde yer vermiştir. Bilinç akışı, iç monolog, laytmotif gibi modernist anlatım yönteminin tekniklerini kullandığı için bu roman modernist bir romandır diyebiliriz. Atılgan'ın ilk basımı 1973 yılında yapılan bu romanını araştırmamıza dâhil etmemizin nedeni laytmotif tekniğinin ustaca kullanılışıdır. İçerik bağlamında romana baktığımızda da yaşadığı topluma yabancılaşan, birçok açıdan bu toplumla uyuşamayan yalnız ve ayıksı bir bireyin hayatına tanıklık ederiz. Bu yabancılık, uzun süren yalnızlık, mutluluğu arayıp bulamama gibi izlekler Atılgan'ın romanını modernist roman sınıfına sokan bir diğer özelliktir. Anlatısını özellikle laytmotif tekniği üzerine inşa etmesi, takıntılı bir karakter olan Zebercet'in nasıl bir kişiliği olduğunu okura yansıtmaya açısından kolaylık sağlar. Romanda tespit edebildiğimiz laytmotifler şunlardır:

Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın: Söz öbeğinin geçtiği sayfa numaraları, 9 14, 16, 19, 22, 24, 26, 30, 35, 49, 72 ve 97'dir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın romandaki en önemli motiftir diyebiliriz. Romanın içindeki herhangi bir karakter olmanın ötesinde işlevi vardır. Zebercet ne adını bilir bu kadının ne hayatını. Sadece bir gece gecikmeli Ankara treniyle otelde konaklamak için gelmiştir. Daha sonra da buradan bir köye gidecektir. Bundan başka varlığı bulunmasa da Zebercet için bir "umudu" ve "hayal kırıklığını" temsil ediyor oluşuyla önemli bir motif hâline gelir.

³ Alıntılanan sayfa numaraları Can Yayınları'nın 2020 basım yılına ait olan kitabından yapılmıştır.

Gecikmeli Ankara treniyle gelen bu kadının karakter olarak önemi o kadar azdır ki anlatıcı tarafından sekiz bölüme ayrılarak tanıtılan varlıklar arasında “kedi” kadar bile yer tutmaz. Bu bölümler; “Kasaba”, “Otel”, “Zebercet”, “Ortalıkçı kadın”, “Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın”, “Emekli subay olduğunu söyleyen adam”, “Kedi”, “Odadaki iki havlu” başlıklarını taşır. (s. 13-20) Romanda önemli yeri olan varlıkların tanıtıldığı bu bölümlerden “Kedi” beş satırda anlatılırken, “Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın” üç satırda anlatılır. Hakkında bilinenler çok az olduğu için bilinmeyen kısımlar Zebercet tarafından tahminler yürütülerek aydınlatılmaya çalışılır. Kadının otele geldiği gün “olağan bir şeymiş gibi nüfus kâğıdım yok demişti” (s. 9) demesi de onun bu “kimliksiz” bırakılışının vurgusudur.

Roman, “İstasyona yakın Anayurt otelinin kâtibi Zebercet üç gün önce perşembe gecesi gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının o gece kaldığı odaya girdi, kapıyı kilitledi, anahtarı cebine koydu” (s. 9) cümlesiyle başlar. Kadının otele gelişiyle Zebercet’in yıllar süren tekdüze hayatı değişmeye başlar. Kadın otelde bir gece kalıp ertesi sabah 8’de oteli terk eder. Onu ilk gördüğü andan itibaren ondan fazlasıyla etkilenen Zebercet, kadına adını bile soramaz. “Adını soramazdı artık, gidiyordu.” (s. 10) Adını bile bilmediği bu kadın Zebercet’in umudu olmuştur. Yusuf Atılgan’ın birinci romanı *Aylak Adam* ile ikinci romanı *Anayurt Oteli* arasında benzerlikler vardır. Benzerliklerden biri de yine bir kadın üzerinden tüm hayatının düzene gireceği düşüncesidir. Zebercet de tıpkı C. gibi kurtuluşunu buna bağlar.

Başkişinin tanıtıldığı bölüm olan “Zebercet”te de, Zebercet’in fiziksel özellikleri sıralanırken yine gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın üzerinden bir portre çizilir:

“Başı bedenine göre büyükçe, alnı geniş; saçları, kaşları, gözleri, bıyığı koyu kahverengi; yüzü kuru, biraz aşağıya çekik ama gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının gittiği sabah aynaya baktığında gördüğü kadar değil.” (s. 16)

“Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın” adlı bölümde kadının fiziksel özellikleri şöyle verilir:

“Yirmi altı yaşlarında. Uzunca boylu, göğüslü. Saçları, gözleri kara; kirpikleri uzun, kaşları biraz alınmış. Burnu sivri, dudakları ince. Yüzü gergin, esmer.” (s. 19)

Böylece hakkında sınırlı bilgiye sahip olduğumuz bu kadının bilinen tüm özellikleri verilmiş olur.

Kadın, otelden gittikten bir gün sonra fişleme işlemi sırasında tekrar Zebercet'in aklına gelir: "On iki kişi yazılıydı; gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının kaldığı oda boş görünüyordu." (s. 22) Bu sayfada bir sorun daha çıkar Zebercet'in karşısına. İşlediği fişlere bu odada kalan kişinin kimlik bilgilerini yazması gerekiyordu ama kadının adını dâhi bilmediği için bir şey yazamıyordu da. Fişleme işleminin önemi daha sonra ele alınacaktır. Fakat bu bölümde Zebercet'in kadına dair algısını yansıtan bir özellik daha vardır. O gece o odada birinin kaldığını fişlemek istemesine rağmen -ki bu işlem Zebercet'in yıllardır düzenli bir şekilde yaptığı işlemdir- "gene de rastgele bir kadın adı veremezdi" (s. 22) diyerek kadının onun için ne kadar önemli olduğuna vurgu yapılır. Herhangi bir kadın olamazdı o.

Kadının oteli terk etmiş olmasına rağmen geri döneceğine dair yoğun bir umudu ve beklentisi vardır Zebercet'in. Kadının döneceğine dair umudu olduğu sürece odadaki hiçbir nesnenin yerini değiştirmez. Her gün düzenli bir şekilde odaya girip eşyaları kontrol eder, inceler. Öyle ki o gittikten sonra odasını kimseye vermez. Kadının kaldığı odanın kapısını kilitleyip anahtarını da her zaman yanında taşır. Mağazada kendisine yeni kıyafetler aldıktan sonra da bu ayrıntıyı görürüz:

"Eski ceketinin ceplerindeki yenisine aktarıyordu. Ankara treniyle gelen kadının kaldığı odanın anahtarını, mendili sağ cebine, dış kapının anahtarını, sigara paketini, kibriti sol cebine, kasanın anahtarını, tırnak çakısını iç cebine koydu." (26-27)

Duyduğu her tren sesi Zebercet'i heyecanlandırır. Çünkü kadının döneceğine dair umudu hâlâ vardır. Gelen her tren yalnızca oteli değil Zebercet'in içini de titretir. Yine bu anlardan birinde gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının laytmotifi karşımıza çıkar:

"Aşağıya inince on sekiz kırk trenini sesini duydu; küllükleri çöp sepetine boşalttı. Ankara treniyle gelen kadının odası önünde durdu; elini yuvarlak tokmağa koydu. Dış kapı açılınca elini hızla çekip döndü: Öğretmenlerdi." (s. 30)

Kadın gittikten sonra “kutsal bir yeri ziyaret edercesine” (Moran, 2001: 300) her gece odasına giden Zebercet kapı çalınca heyecanlanıp kadının geldiğini düşünür. Arkasına döndüğünde tekrar hayal kırıklığına uğrar.

Pazartesi günü fişleri alıp karakola teslim etmek için gelen gazeteciyi, henüz kadının ismini yazmadığı için başından savıp ertesi gün gelmesi için ikna eder. Gazeteci fişleri almak için salı günü tekrar geldiğinde artık fişleri vermek zorunda olduğunu hisseder. “Masasına gidip çekmeden fişleri çıkardı, adama verdi. Böylece perşembe gecesi gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının o odada yattığı belgelenmeden kaldı.” (s. 35-36) Böylece kadının kimliğine dair sınırlı bilgimiz olduğu gerçeğine bir de kadının resmi kayıtlarda otelde kalmamış olması eklenir.

Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın motifinin geçtiği bir başka bölüm ise cinsel içeriklidir. Artık ona dair duyguları yüksek bir yoğunluğa ulaşmış, ortalıkçı kadının yarı uykulu, sessiz, tutkusuz cinselliğinden bıkmış bir durumdayken o meçhul kadının odasına “kutsal mabede” girer. Onun bıraktığı, temas ettiği eşyalara duyduğu şehvet git gide artar:

“On ikiye doğru kalktı. Kapıyı demirledi, kilitledi; ışıkları söndürdü. İkinci katın ayakyoluna işeyip döndü; Ankara treniyle gelen kadının kaldığı odaya girdi. Sırtını kapıya dayayıp karanlıkta durdu. ‘Bir çay içebilir miyim acaba?’ Çay yanmıştı. Işığı yaktı. Her şey yerindeydi; çay bardağı bile.” (s. 49)

Bu bölümdeki cinsellik bir başka laytmotif olan “havlu” laytmotifinin incelenişinde detaylı olarak ele alınacaktır.

Roman boyunca Zebercet’in “değişik” eylemlerine sebep olan, arka planda hayalet gibi dolaşan gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın laytmotifi romanın sonuna doğru yavaş yavaş sonuçlanır. Kadının otele tekrar döneceğine dair inancı olan Zebercet artık yavaş yavaş bu hayalden vazgeçmiş, umutsuzluğa kapılmaya başlamıştır. Nitekim oteli dışarıdan herhangi bir temasa kapatması da bu umutsuzluk sonucu gerçekleşir. Bilinç akışının gerçekleştiği bir sırada Zebercet aklından birkaç şey geçirdiği sırada zil çalar. Zilin çalması tam gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının anılacağı bölümde gerçekleşir ve bilinç akışı kesilir:

“köylüler, tütün parası bekleyenler, parti delegeleri, dişçiler, hastaneden çıkanlar, yatak bulamayan hastalar, askere gelenler, pazarcılar, celepler, çalışmaya gelenler, iş arayanlar, öğretmenler, sınava gelen öğrenciler, avukatlar, bir yakınlarının Ağırceza’daki duruşmasına gelenler, gezici oyuncular, bir gecelik çiftler, emekli subay olduğunu söyleyen adam, ortalıkçı kadın, kedi, gecik...” (s. 71-72)

Tam bu sırada zilin çalmasıyla bilinç akışı kesilir. Otel ziyaret edenler arasında en son düşündüğü isim gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının adını anacağı sırada anlatı bölünür:

“Birden doğruldu; zil çalıyordu. Gecenin bu vakti... Kısa kısa üç kere daha çaldı. Görmüyor muydu otelin KAPALI olduğunu? Bekledi. Ses yoktu. Yorganı üstüne çekip yattı; gözlerini kapadı. Kim olabilirdi? Bir kaçak? Geç kalmış bir yolcu? Yatakta karısına küsmüş bir adam? Kovulmuş bir orospu? Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın? ‘Canı cehenneme’ dedi alçak sesle.” (s. 72)

Böylece artık kadını beklemediğini ve umudunun tükendiğini görürüz. Kadının gelmesine dair hiçbir umudu kalmayınca geriye kalan 56 sayfa boyunca yalnızca bir kere geçer gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının. Böylece bu motifin yavaş yavaş sonlanmaya başladığını görürüz.

Laytmotif tekniği için romanın sonuna kadar ulaşması, işlevselliği açısından önemlidir demiştik. Nitekim gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının varlığı roman boyunca kendisini hissettirmesi açısından önemliyken sonuca ulaşması bakımından da başarılı bir laytmotif örneği olarak karşımıza çıkar. Bu motif son olarak 97. sayfada karşımıza çıkar. Zebercet’in daha önceden kadının gelmesine dair herhangi bir umudu kalmadığını biliyoruz. Bu sayfada ise yalnızca adı geçer. “Ankara treniyle gelen kadın gittikten sonra burasını kimse kullanmadığına göre onun bıraktığı kokuydu bu; sifonun zincirini çekmemişti demek.” (s. 97) Bu bölümde artık gecikmeli Ankara treniyle gelen kadını beklemekten vazgeçen Zebercet, otele daha önce gelen seks işçisi kadınlardan birini davet etmiştir. Bu kadının geleceğini umarak, daha önceden kimseyi almadığı gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının odası olan odayı hazırlar. Odanın “aurasını” bozması da bu şekilde gerçekleşir. Kadının kokusu sandığı kokunun aslında

sifonu çekilmemiş tuvaletten gelen koku olduğunu fark eder. Böylece gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına dair olumsuz bir izlenim de verilmiş olunur. Önceden hoşuna giden bu kokudan rahatsız olan Zebercet, yaşanan veya yaşanmayan her şeyin üzerine “işe[yip]; [sifonun] zinciri[ni] çek[er].” (s. 97)

Görüldüğü gibi “gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın” romanda bir karakter olmaktan ziyade bir söz öbeği olarak işlev görür. Onu karakterlerden biri olarak değil de laytmotiflerden biri olarak incelememizin sebebi, kişisel olarak varlığından ziyade bir fikir ve ihtimal olarak romandaki varlığıyla yer kaplamasından dolayıdır. Karakter olmayışının nedenini de yazar açıkça vermiştir zaten. “Olağan bir şeymiş gibi nüfus kâğıdım yok demişti.” (s. 9) Kadının bu “kimliksizliği” onun motif olarak değerlendirilmesinin de önünü açar.

“Havlu” ve kadının odada bıraktığı diğer nesneler: Nesnelerin, özellikle havlunun tekrar tekrar ederek çıktığı sahneler 9, 10, 20, 21, 46, 49, 50, 64, 66, 69, 76, 77, 79 ve 97. sayfalardır. Cinsel anlamda problemler yaşayan Zebercet’in havlu özelinde kadının odada bıraktığı eşyalara fetiş objesi olarak yaklaşması bu laytmotifi önemli kılar.

Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının odasındaki eşyalar, eşyaların düzeni uzun bir süre yerinden oynatılmadan odada durmaya devam eder. Bu bağlamda kadının bir şekilde temas ettiği şeyler Zebercet tarafından korunmaya alınmıştır. Zebercet’in bu odaya ve eşyalara gösterdiği özeni Berna Moran (2001), “kutsal” bir mabede benzetir. Ali İhsan Kolcu (2017) da kadının odasında kalan eşyaları “mukaddes bir emanet” olarak, odayı da “fetiş mekânı” olarak niteler. Bu oda bir nevi müze gibidir Zebercet için. Odadaki her nesneye garip bir ilgi duyar. Öyle ki kadın tekrar gelmese bile Zebercet hayalinde onunla birlikte olur. Onun uyuduğu yatakta, başını koyduğu yastıkla konuşur, aynı yorganı üstüne çeker, kadının odada unuttuğu havluya mastürbasyon yapar. Kadının temas ettiği eşyalar üzerinden cinsel çağrışımlar gerçekleşir. Bu bağlamda havlu özelinde, gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının odasındaki eşyalar bir laytmotif özelliği taşır.

İlk olarak giriş sayfasında karşımıza çıkar havlu. Kadın oteli terk ettikten hemen sonra Zebercet onun odasına girer, kapıyı kilitler, sırtını kapıya yaslayıp bir sanat eserine bakar gibi odayı seyrederek. Nitekim her şey “kadının bıraktığı gibi duruyordu[r].” (s. 9) Hatta daha önce sigara içmeyen Zebercet, kadının odasında bıraktığı küllükteki

izmaritleri görmesinden sonra kadına kendini beğendirebilmek için olsa gerek sigara içmeye başlar:

“Karyola demirindeki havluya, yatağın ayakucuna atılmış yorgana, kırıışık çarşafına, terliklere, sandalyeye, başucu masasındaki gece lambasına, bakır küllükte bitmeden söndürölmüş iki sigaraya, tepsideki çaydanlığa, süzğüye, çay bardağına, tabaktaki şekerlere baktı.” (s. 9-10)

İlk olarak burada karşımıza çıkan havlu laytmotifi ilerleyen sayfalarda da sık sık cinsel çağrışımlarla karşımıza çıkacaktır.

Havlu laytmotifi yazar tarafından da öne çıkarılmış, okurun dikkatini çekmesi amacıyla “Odadaki iki havlu” (s. 20) adlı bir bölüm bile kurgulanmıştır. Bu bölümde iki havlu tanıtılır, birincisi otelin kendi havlusu olan, üzerinde “A.O” yazıları bulunan “ufarak, düz yeşil” bir havludur. İkinci havlu ise “Ankara treniyle gelen kadının unuttuğı havlu”dur. “Karaları ince, sarıları kırmızıları kalın çizgili.” (s. 21) Havlu için ayrı bir bölüm açılması da dikkat çekicidir.

Havlunun önemini bizzat anlatıcının kendisi vurgulamaya devam eder:

“O sabah kadını bir, bir buçuk ya da iki dakika daha uyutması pek önemli değildi ama kimi ayrıntılar önemliydi: nüfus kâğıdının olmayışı, giderken unuttuğı havlu, bitmeden söndürdüğü iki sigara.” (s.46)

Bu ayrıntılarla kadın hakkında fikir ediniz. Ankara’dan geldiğı anlaşılan bu kadının uzun bir tren yolculuğına çıkarken yanına kimliğini almaması, yanında getirdiğı havluyu odada unutması, sigaraların ikisini de bitirmeden söndürmesi onun karakter özellikleri hakkında fikir verici bir işleve sahiptir. Zebercet de “dıştan belli olmasa da tedirgindi demek, dalgındı” (s. 46) diyerek bu özelliğı dile getirir.

Havlunun cinselliğe hizmet eden obje olarak ilk kullanımına 49. sayfada şahit oluruz. Artık havlu laytmotifinin kurgulanış nedeni yavaş yavaş ortaya çıkmaktadır. Zebercet yine bir gün kadının kaldığı odaya girip bu odada nasıl uyuduğunu düşünür:

“Doğduğı yataktı bu. Vişneçürüğü atlas yorgan, konağın yorganlarından biriydi. Çıplak mıydı altında? Gece lambasını yaktı; öteki ışığı söndürdü. Ayakkabılarını, çoraplarını çıkardı; terlikleri giydi. Soyundu; giysilerini askıya astı. Ayaklarını yıkadı; otelin havlusuyla kuruladı. Dönüp yatağı

girdi, yorganı üstüne çekti. Yastığı çevirdi, sarıldı; yüksek sesle ‘Gelmeseydin öldürdüm’ dedi. Yastığı kokladı, öptü. Erkeklik organı dimdikti. Sıcaktı içerisi; avuçları terliyordu. Doğruldu; yorganı ayak ucuna itti. Göğsünün kılları seyrek; yüzü sarıydı, gergindi. Kadının unuttuğu karaları ince, sarıları kırmızıları kalın çizgili havluyu demirden aldı; yatağın ortasına serdi; yastığın bir ucunu havlunun altına çekip abandı; sarıldı.” (s. 49)

Zebercet git gide artan cinsel gerilimi kadının uyuduğu yatakta, onunla konuşuyormuş hissine kapılıp yastığıyla konuşarak, onunla birlikte oluyormuş hissine kapılıp havlusunu kullanarak sonlandırır. Roman boyunca Zebercet’in ereksiyonlarının sonuçlandığı nadir anlardan biridir bu. Bu ereksiyonun havlu vasıtasıyla son bulması önemlidir. Hatta bu sahnede otelin havlusuyla ayağını kurulaması fakat kadının havlusunu farklı bir amaçla kullanması, bu havlunun romandaki işlevinin de farklı olduğunu gözler önüne serer. Havlunun ereksiyonu sonlandırmadaki araç olarak kullanıldığını sonraki sayfada anlıyoruz:

“Yatakta dizleri üstüne kalkıp havluyu ovuşturdu; kuru yeriyle önündeki, karnındaki yapışkan ıslaklığı iyice sildi; karyola demirine astı. Bir günde kuruyordu. Yatağa girmeden silkeliyor, kalanları tırnaklarıyla kazıyıp düşürüyordu.” (s. 50)

Havlu 69. sayfada tekrar Zebercet’in ereksiyonunu tamamlarken kullandığı obje olarak karşımıza çıkar. İlk seferin aksine bu sahne detaylı bir şekilde anlatılmaz. “Donunu karyola demirine asıp havluyu yatağa serdi, yastığı çekti, abandı. Soluya inleye uzun uzun geldi.” (s. 69)

Havlunun laytmotif olarak kullanımının sonuna yaklaşıldığı sahnede “havlu olayı” doğrultusunda yeni bir laytmotifin kurgulanmasına şahit oluruz. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının gittiği köyden bir baytar, iki elçi göndererek kadının havlusunu otelden almalarını söyler. Elçiler otele geldiklerinde Zebercet panik olur:

“Kapıyı açıp otele girince havayı kokladı: Her zamanki kokuydu. Yandaki odada paketi açtı, içindikileri yerleştirdi. Sigaralarla kibritleri masanın orta çekmesine koydu. 6 numarayı düzeltmek için merdivene yürürken

kapı açıldı. Biri orta boylu, öteki kısaca iki gençtiler.
Üstleri başları düzgündü.

— Merhaba; otelci sen misin?

— Evet ama odalar dolu.

— Kalıcı değiliz; köyden bey gönderdi bizi...

— Köyden mi? Hangi bey?

Sesi pürüzlüydü. Oğlan sırttı; kısaca boyluyu dirseğiyle dürttü.

— Duydum, dedi öteki.

— Hangi bey olacak, Baytar Bey. Havlu için geldik.
Sağ elini masaya dayadı.

— Ne havlusu?

— Havlu işte. Beye konuk gelen kadın unutmuş; iki hafta önce.

— (...) Nesi olursa olsun; havluyu ver sen.

Havlunun önemi yoktu artık; ama üstündeki kurumuş bulaşıklarla nasıl verirdi bunlara?

— Havlu falan görmedim ben, dedi.

— Sarılı kırmızılı karalı bir havluymuş; beye söylemiş.” (s. 76-77)

Elçileri kandıramayınca bir başka odanın kapısını onlara göstermelik olarak açmak zorunda kalır. Emekli subayın kaldığı odaya doğru yönelir Zebercet. Kilidi açtığında aynı havludan bu odada da olduğunu görünce şok olur:

“Havlu karyola demirinde asılıydı. Arkasından itildi; biri sövdü. Havluyu eline aldı; aşağıdakinin aynı, karaları ince, sarıları, kırmızıları kalın çizgili bir havluydu; ama temizdi, lekesizdi; oğlan çekip aldı elinden. Bacakları titriyordu; yatağın kıyısına oturdu. Sandalyenin üstünde

gazeteler yığılıydı. Emekli Subay da havlusunu unutmuştu demek giderken.

- ... bu yalancıyı?
- Dövelim mi?
- Olmaz; bir sıkkımlık canı kalmış.
- Yatağa bağlayalım
- İp olsaydı.” (s. 77)

Böylece havlu laytmotifinin sonuçlanmasıyla bir diğer laytmotifin başlangıcı aynı sahneye denk getirilir. Nitekim baytarın gönderdiği elçilerden biri bir çamaşır ipi bulup odaya geri döner. Fakat Zebercet'i bağlamaktan korkarlar ve ipi odada bırakıp, havluyu da alıp kaçarlar. Bu ip kitabın sonunda sonuçlanacak olan intihar laytmotifinde kullanılacak ip olması bakımından önemlidir.

Havlu laytmotifinin son kez kullanıldığı sahne ise artık tamamen işlevini yitirdiğini vurgular. Zebercet otele daha önce gelen seks işçisi bir kadını otele davet etmiş, gelmesini beklemektedir. Bu sırada Ankara'dan gecikmeli trenle gelen kadının kaldığı odaya girip odayı düzenler. Artık beklediğini kadının gelmediğini anlamış, odanın artık düzenli kalmasının gereği olmadığı sonucuna varmıştır. Ondan kalan eşyaları da tekrar kullanmamak üzere kaldırır:

“Karyola demirine asılı havluyu alıp katladı; başucu masasının çekmesine koydu. O gecedan beri kullanmamıştı; dün gece ölünün altındaki odada yatan erkekle kadını düşünürken, kurarken bir ara doğrulmuş, ama almamıştı havluyu; yorganı başına çekip yatmıştı.” (s. 97)

Havlu laytmotifinin kullanımı da bu şekilde sonlandırılmış olur. Artık cinsel işlevini yitirmiştir havlu. Zebercet onu tekrar kullanmamaya karar verir ve bir çekmeceye koyar. Romanın sonuna kadar da o havluyla ilgili başka sahne bulunmaz.

Ortalıkçı kadının “uykusu”: Laytmotifin saptandığı sayfalar, 10, 18, 30, 68, 88, 99 ve 112. sayfalardır. Bu laytmotif iki karakteri birden ilgilendirir. Kadının ağır uykusu geçmişinde de başını bela olmuş bir kişisel özelliktir. Bu yüzden tecavüze uğramış, evlendirildiğinde tekrar terk edilmiş ve çalıştığı işten kovulmasına neden olmuştur.

Zebercet'i ilgilendiren boyutu ise cinsel bir işlev taşıması ve sonunda bir cinnet anında katil olmasına sebebiyet vermesidir.

Bu laytmotif de Zebercet'in tutkusuz bir cinsellik yaşaması ve cinayete meyletmesi bakımından önemli bir işleve sahiptir. Yalnızca bir karaktere ait karakteristik özellik değil, o karakterin diğer karakterlerle ilişkisinde belirleyici olması bu özelliği romanda sık sık vurgulanan bir laytmotif hâline getirir. Ortalıkçı kadının yalnızca uyuyor olması değil, aynı zamanda ağır bir şekilde uyuması, fiziksel temasa rağmen uyanmaması da bu laytmotifi öne çıkaran bir özelliktir:

“Çok uyur kadın, erkenden yatar. Sabahları sarsa sarsa kaldırır. Çoğu geceler bu odaya girer, kadının yanına uzanırdı. Çıkarırken uykusu bozulmasın diye dolsuz yatar, bacaklarını da biraz aralardı kadın. Okşarken, üstüneyken bile uyanmazdı. Kimi zaman memesini ısıırırdı; ‘of köpek’ ya da ‘hoşt köpek’ derdi uykusunda. Üstünden inince bir mendille silerdi kadının orasını.” (s. 10)

Kadının bu ağır uykusu Zebercet'e cesaret vermiş, belki de uzun zamandır aradığı sıcaklığı onda bulacağı umuduna kapılmasına vesile olmuştur. Fakat hiçbir zaman bu sıcaklığı, yakınlığı bulamaz Zebercet. Çünkü Zebercet'in kadınla birlikte olduğu bu anlarda kadın uyku ile uyanıklık arasındadır, yaşanan şeylerin farkında değildir. Uyurken sayıkladıkları da bu laytmotifi öne çıkaran unsurlardan biridir. Adının Zeynep olduğunu öğrendiğimiz ortalıkçı kadın, Zebercet'e yardımcı olarak “dayısı olduğunu söyleyen” bir adam tarafından getirilmiştir. Kadının özelliklerinin verildiği “Ortalıkçı kadın” adlı bölümde geçmişinden bahsedilir.

“On yedisinde evermişler. Gerdek gecesi sabaha karşı bozuk çıktı diye geri göndermiş kocası. (...) Beş yıl sonra komşu köylerin birinden karısı ölmüş üç çocuklu adama vermişler. Üç ay geçmemiş geri getirmiş adam, ‘Çok uyuyor bu’ demiş. ‘Uyur evet, uyur ya işi eyidir.’” (s. 18)

Geçmişinde de çok uyuması yüzünden oradan oraya sürüklenmiş kadını son olarak Anayurt Oteli'nde Zebercet'in yardımcısı olarak görürüz. Zebercet'in ortalıkçı kadının uykusundan faydalanması da ilk günlerden başlar:

“Bir gece yatmışken kalktı, bitişik odaya girdi, ışığı yaktı. Sıcaktı, örtüsüz uyuyordu; gömleği sıyrılmış. Kapıyı kapadı, yaklaştı. Düğmelerini çözdü,

memelerini avuçlarına aldı; dolgun, gergin. Sarstı. Kadın kıpırdamadı;
‘Geldin mi dayı?’ dedi uykusunda.” (s. 19)

Kadının uykuyla uyanıklık arasında söylediği “geldin mi dayı” sözü aslında bu laytmotifin çözümlenmesinde önemli bir yer tutar. Bir önceki sayfadaki bilinmezlik böylece açıklığa kavuşmuş olur. Kolcu da buradaki detaya dikkat çekerek, roman boyunca “dayı”nın sadece kötü örnek anlamında romanda yer aldığını saptar. “Ortalıkçı kadının uykusunda dayısını sayıklaması ayrıca yazarın bu kadını otele teslim ederken ‘dayısı olduğunu söyleyen bir adam’ tabirini kullanması bu işgalin dayı tarafından yapıldığı ihtimalini güçlendirmektedir. Böylece bu romanda dayılar yeğenlerinin kaderlerinde menfi rol oynayan karakterler olurlar.” (Kolcu, 2017: 542) Zebercet’in bu taciz ve tecavüzleri de kadının uykusunu engellemez. Her şey bittiğinde Zebercet kadının üstünden kalkarken kadın hala “upuzun yatıyordu[r].” (s. 19)

Ortalıkçı kadının ağır uykusu sırasında sık sık ona tecavüz eden Zebercet hiçbir zaman beklediği sıcaklığı bulamaz. Askerdeyken gittiği genelevde yaşadığı deneyim, otelde 6 numarada kalan çiftin odasını dinlerken duyduğu sesler onun cinsellik algısında önemli yer tutar. Zebercet’in istediği soğuk, donuk, bilinçsiz bir kadına karşı gerçekleştirilen tecavüz değil, karşılık aldığı, sıcaklığını hissettiği, diyaloga girdiği bir cinsel ilişkidir. Ne var ki aradığını ortalıkçı kadında bulamaz. Bu hayal kırıklığı onun cinayet işlemesine sebep olacaktır.

“— Uyansana kız sen!

Başını kaldırıp baktı: uyuyordu. Donunu çıkardı; yorganın üstüne koydu. Uykuda istemiyordu artık. Diziyle vurdu; sarstı. Kadın gözlerini açtı; kapadı.

— Geldin mi ağa?

— (...) Kalk doğrul şöyle!

Kendine doğru çekti; kadın doğrulurken ellerini yatağa dayadı, oturdu. Yüzü donuktu; yarı açık, uykulu gözlerle duvardan yana bakıyordu. Bir daha sarstı.

— Uyan hadi.

— Uyandım ağa.

— Gömleğini  ıkar.

— Olur mu...

—  ıkar dedim!

İki yanına kıpırdayıp onun da yardımıyla eteğini k ıçının altından kurtardı; gömleğini çıkardı, karyola demirine koydu. Yüzüne bakmıyor, sol koluyla göğsünü örtmeye çalışıyordu. Kolunu tutup indirdi; yüzünü göğsüne dayadı; birlikte d  şerlerken somya gıcırdadı. Yatağın altından bir tıptır ı duydu ald ırmadı. Boynunu, memelerini öpüyordu. Kadın sessizdi. Orası kabarıyordu, bastırınca yumuşadı, girmedi. Yüreği çarparak bir süre bekledi. Yokladı; elini çekip bastırınca yumuşadı gene, p  rs  d  . Buz gibi oldu her yanı; dizleri üstüne doğruldu. Kadının gözleri kapalıydı. Birden abanıp iki eliyle boynunu sıktı.” (s. 68)

Uzunca alıntıladığımız bu bölüm Zebercet’in ilk kez kadının bu kadar uyanık olduğu bir anda cinsel ilişkiye girecekken başarısız olmasıyla sonuçlanır. Belki de bu başarısızlık yüzünden Zebercet kadını öldürmek için boynunu sıkmaya başlar ve sonunda kadın ölür. Bu bölümde Zebercet’in cinsel anlamda yaşadığı başarısızlık onun karakteri hakkında da okurlara fikir vermesi açısından önemlidir. Zira Zebercet bu başarısız işlemin ardından kadını öldürüp, gecikmeli trenle gelen kadının kaldığı odaya gider. Odada tekrar cinsel olarak uyarılmış bir şekildeyken, cansız bir nesne olan havlu ve yastıkla münasebeti sonrasında rahatlatma yaşar. Ortalıkçı kadının ağır uykusu ve sürekli uyuması laytmotifi böylece sonuca ulaşmış olur.

İlerleyen sayfalarda iki kez daha karşımıza çıkar ortalıkçı kadının uykusu fakat ikisinde de Zebercet’in hayalî mahkemesi süresince bilinç akışı tekniğinin kullanıldığı bölümlerde görülür. “*bir kadın sessiz çok uyurdu gaz ocağı patlamıştır*” (s. 99) şeklinde karşımıza çıkan bu bölümde Zebercet cinayet  n   nasıl sıyrılacadığı düşünmektedir. Kadının başkaları tarafından cansız bedeninin bulunması sonucu geçmesi muhtemel konuşmaları canlandırır kafasında. Bir diğeri de yine hayalinde, yargıç tarafından yargılanırken kendini savunmak için olayı anlatırken gerçekleşir:

“Otuz Ekimi otuz bir Ekime bağlayan  arşamba gecesi bu kolayca uyanmayan kadının odasına girerek onu yarı uyur yarı uyanık soyduktan

sonra af buyrun üstüne vardığında Yargıç elini kaldırıyor ve savunmanız kadının ölümüyle ilgili anlaşılan diyor(...)" (s. 112)

Bıyık laytmotifi: Bıyık kelimesinin geçtiği sayfalar, 10, 12, 16, 21, 22, 23, 25, 26, 28, 29, 41, 53, 54, 84, 96 ve 111'dir. Erkeklik algısına bir gönderme içermesi bağlamında romanda önem kazanan bir laytmotif örneğidir. Erkeksi özellikler göstermekten uzak olan Zebercet'in kendi bıyığının dışında ilişki kurduğu çevredeki erkeklerin bıyıklı olup olmaması da bu laytmotife farklı bir işlevsellik yükler.

Romanda belki de en çok geçen kelime bıyıktır. Yusuf Atılgan'ın ilk romanı *Aylak Adam*'da da bu motifin vurgulu bir şekilde kullanıldığını görürüz. İkinci romanı olan *Anayurt Otel*'inde de "bıyık" bir motif olarak kendisini belli eder. Mustafa Karabulut *Aylak Adam* üzerine yazdığı makalesinde bıyık motifine dikkat çeker. Ona göre bu laytmotifin kullanılışında ataerkinin etkisi vardır. "Bıyık, ataerkil (pederşahi, patriarkal) toplumlarda hegemonik bir imgedir." (Karabulut, 2012: 1381) Bilindiği gibi iki farklı romandaki iki farklı karakterler olsalar da Zebercet ve C. arasında birçok açıdan benzerlik vardır. Bıyık kompleksleri de bunlardan biridir. Fakat iki romanda bıyık laytmotifinin işlenişleri farklılık gösterir. *Aylak Adam*'da bıyık "baba figürünü simgeleyen bir unsurdur. C'nin baba nefreti, babasının ölümünden sonra bıyık nefreti olarak kendisini göstermektedir." (Özaltıok, 2011: 120) *Anayurt Otel*'inde ise bıyık üzerinden erkeklik vurgulanır. Zebercet'in "erkeklik"ten uzak, "kadınsı", "pasif" karakterini daha net yansıtabilmek için onun bıyıksız oluşu tekrarlı bir şekilde vurgulanır.

"Bıyık" laytmotifinin karşımıza çıktığı ilk sahnede Zebercet aynada kendisini görür. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının odasına girdiğinde onun eşyalarına bakarken birden aynada kendi yüzünü görür:

"Her şey aşağıya çekikti yüzünde; kaşlarının uçları, ağzının iki kıyısı, burnu. Uzun süre baktı; oysa haftada üç kere tıraş da olurdu. Küçük, dört köşe bıyığı. Kadının baktığı işte bu yüzdü o gece." (s. 10)

Zebercet'in "küçük, dört köşe bıyığı" varla yok arasındadır. Onun bıyığının bu şekilde olması romanın birkaç bölümünde alay konusu olur. Emekli subay olduğunu söyleyen adam Zebercet'in yüzüne bakıp "bıyığınız yakışıyordu size" (s. 12) diyerek, kesilmemiş olmasına rağmen kesilmiş iması yaparak alay eder. Zebercet de bu alayın

farkındadır. “Alay mı ediyordu? Bu sabah tıraş olurken bıyığını kesememişti.” (s. 12) Birkaç satır sonra Zebercet şüpheye düşerek aynaya bakar, bıyığının yerinde olduğunu görür. Aynı alaya berbere tıraş olmaya gittiğinde de maruz kalır Zebercet:

“— Bıyığımı da kesiverin.

— Berber güldü.

— Çok şakacısınız dedi.” (s. 26)

Zebercet’in gerçekten bıyığının olup olmadığı anlatıcı tarafından muğlak bırakılır. Bazı sahnelerde var olduğunu düşündüğümüz bıyık bazen de hiç var olmamış, Zebercet’in bıyığı hiç yokmuş gibi yanstılır:

“— Bıyığımı kesmişsin sen.

— Ağırılık veriyordu da, dedi gülerek.

Sonra yavaş sesle sordu:

— Bu sabah var mıydı bıyığım?

— Farketmedim, dedi adam; çıkıp gitti.

Bu bıyık sorununu kolayca kapayamayacaktı demek.” (s. 29)

Oteldeki havluların tanıtıldığı bölümde de Zebercet’in bıyığının varlığıyla yokluğu arasındaki vurgu devam eder. Buradaki vurgu aynı zamanda bıyıksızlığın küçüklükle, erkek olamamakla bağlantısı da vurgulanır. Havluları tanıtırken babasının kâtipliği ile kendi kâtipliği sırasındaki hırsızlık olaylarını kıyaslar.

“Babasının dış görünüşünde hırsızları yıldırان, korkutan bir hava olabilir. (Nedenlerin en çürüğü bu olsa gerek: Eskiden iki üç ayda bir İzmir’den otelin hesabını almaya gelen Rüstem Bey, Zebercet on altı yaşındayken, daha bıyığı bile yokken, bir gelişinde saçlarını okşayıp ‘Şıp demiş babasınkinden düşmüş’ dedi.” (s. 21)

Zebercet’in bıyık takıntısı roman boyunca varlığını sezdirir. Karşılaştığı tüm erkeklerde neredeyse ilk dikkatini çeken özellik onların bıyıklarıdır:

“Orta yaşlı, pos bıyıklı bir köylü indi merdivenden.” (s. 21)

“Merdivenden yan yana iki kişi iniyordu. Celeplerdi bunlar; ara sıra otelde kalırlardı. Uzun, kara bıyıkları vardı.” (s. 22)

“3 numarada kalan üç delikanlı indi; ellerinde tahtadan valizler vardı. İkisi ince bıyıklı, biri bıyıksızdı.” (s. 23)

“İçeri girerken kır bıyıklı yaşlıca berber sandalyeden kalktı.” (s. 26)

“Üç kişiydiler; karşıda oturan ikisi kalın kaşlı, kara bıyıklıydı ama birbirlerine benzemiyorlardı.” (s. 53)

“Sağdaki efendim, Nail Bey, dedi tanık yerindeki kara bıyıklı adam.” (s. 84)

“Dinleyici sıralarında birörnek giyinmiş kara bıyıklı dört adam.” (s. 111)

Zebercet’in dikkatini çeken fiziksel bir unsur olmanın yanı sıra, bıyık aynı zamanda gerilimin artacağı bölümlerde laytmotif olarak kendini belli eder. Ataerkiye gönderme içeren bıyığın, karakterlerin “erkeklik” göstereceğı bölümlerde karşımıza çıkması tesadüf değildir:

— Kalk bakalım, karakola gideceğiz, dedi:

Kara bıyıklılardan duvar dibindeki sordu:

— Ne var, ne yapmış bu?

— Bilmezmiş gibi soruyorsun.

— Neymiş bildiğim?

— Kaçak, aranıyor. Kalk hadi, gidelim.

(...) Geçide çıkınca birden polisle bekçiyi dört köşe bıyıklıyla arkadaşlarının masasına itip, kırılan şişe, bardak sesleri arasında kapıya doğru fırladı, çıktı.” (s. 54)

“İnce bıyıklı, solgun yüzlü bir genç, demir parmaklıklarda kemikli, kısa tırnaklı elleri... Bir bağ damında, içkili kadınlı bir eğlentide, sarhoşken, şakalaşırken vurmuş Saatçı Hasan Efendi’nin oğlunu.” (s. 84)

— Niye rahatsız ediyorsun bayanı ulan?

Bedeni gerildi; yüreği çarparak döndü: karşı sıradaki bıyıklı adam gelmiş yanında duruyor, dik dik bakıyordu.” (s. 96)

Görüldüğü gibi şiddetin, suçun ve kaba kuvvetin gerçekleştiği sahnelerdeki karakterlerin bıyıklı olmaları bu laytmotifin işlevini vurgular.

Ereksiyon laytmotifi: Bu laytmotif de 21, 33, 41, 49, 52, 61, 64, 68, ve 69. sayfalarda karşımıza çıkar. Bu ereksiyon anları Zebercet’in cinsel anlamdaki başarısızlığını ve yetersizliğini vurgulamak açısından önemli bir işleve sahiptir.

Zebercet’in ereksiyonları genelde başarısızlıkla sonuçlanması bakımından romanda önem teşkil eder. Birçok kere anlatıcı tarafından “önünün kabardığı” vurgulanır fakat bu ereksiyon genelde sonuçlanmadan, “baskıyla” bitirilir. Zebercet’in başarısız cinsel hayatını ve sağladığı tatminleri sadece cansız nesneler üzerinden gerçekleştirdiğini göstermesi açısından bu anlar önemlidir. Ereksiyon laytmotifinin romandaki işlevi Zebercet karakterinin cinsel açlığını ve başarısızlığını vurgulamak gibi işlevlere sahiptir. Birçok defa bu ereksiyonlar sonuca ulaşmadan Zebercet tarafından kesilir:

“Donunun önü kabarıktı; sol eliyle bastırdı.” (s. 21)

“Erkeklik organı donunun yırtmaçından çıkmış dimdikti. Sol eliyle bastırdı; bir fiske vurdu kafasına.” (s. 33)

“Elini önüne götürdü, kabarmaya başlamıştı gene; düzeltti, bastırdı.” (s. 41)

“Gözlerini kapadı. Orası kabarmıştı gene; sağ elinin parmaklarını dibindeki kısa kıllarda gezdirdi.” (s. 52)

“Zebercet’in orası kabarmaya başladı; sağ yanını kıpırdatmamaya çalışarak sol elini cebine soktu, düzeltti.” (s. 61)

“Sonra odada, yatağın kıyısında kara kazağının göğsü kabarık... Önü kabarıyordu. Kadının yüzü bulanıktı artık. Esmerdi; burnu, dudakları inceydi; gözleri, saçları kara, kirpikleri uzundu; ama bir yığın kadına uyabilirdi bu tanım, ya da erkeğe; çirkin bir kadına ya da erkeğe bile. Sağ elini donunun önüne bastırdı; üstünde gezdirdi.” (s. 64)

“Bacağına yumuşak, sıcak bir şey sürtündü, başını hızla kaldırdı: kediymi. Elini sırtına götürdü, boynundan kuyruğına okşadı. (...) Elinin altında diriliğini, sıcaklığını duyuyordu. Orası kabarmaya başladı. Hayvanı itip kalktı.” (s. 69)

Bu gibi sahnelerde Zebercet’in ereksiyon hâllerinin bir işlevi daha vardır. Bu ereksiyonlar sürekli bilinçaltı çağrışımlarına yol açar. Sünnetini, askerde terlikle yaptığı mastürbasyonları, Fatihli’yi, genelevde birkaç kez birlikte olduğunu kadını hatırladığı anlar bu ereksiyonlar sonucu gerçekleşir. Ne var ki tüm bu ereksiyonlar Zebercet’in baskılamasıyla son bulur.

Ereksiyon laytmotifinin gerçekleştiği en önemli sahnede Zebercet başarısız bir cinsel birliktelik girişimi sonucunda ortalıkçı kadını öldürür. Böylece bu laytmotif de tıpkı diğer birkaç laytmotif gibi olayların sonuçlanmasında büyük bir öneme sahiptir. Her seferinde kadın uykulu bir hâldeyken onunla birlikte olan Zebercet, bir keresinde kadını uyandırmak ister. Artık uyuyan, bilinçsiz bir kadınla değil, uyanık, bilinci açık, karşılık veren bir kadınla birlikte olmak istiyordur. İlk kez ortalıkçı kadını tamamen uyandırıp yatağına girer. Fakat bu sefer de ereksiyon sıkıntısı yaşar. Bu başarısızlık bir anlık cinnete sebebiyet verip kadını öldürmesiyle sonuçlanır:

“Boynunu, memelerini öpüyordu. Kadın sessizdi. Orası kabarıyordu, bastırınca yumuşadı, girmede. Yüreğı çarparak bir süre bekledi. Yokladı; elini çekip bastırınca yumuşadı gene, pörsüdü. Buz gibi oldu her yanı; dizleri üstüne doğruldu. Kadının gözleri kapalıydı. Birden abanıp iki eliyle boynunu sıktı.” (s. 68)

Zebercet’in başarılı bir şekilde sonuçlandığı tek ereksiyon anı cansız bir varlık karşısında, bir diğer laytmotif olan havlu vasıtasıyla gerçekleşir:

“Yastığı kokladı, öptü. Erkeklik organı dimdikti. Sıcaktı içerisi; avuçları terliyordu. Doğruldu; yorganı ayakucuna itti. (...) Kadının unuttuğı karaları ince, sarıları kırmızıları kalın çizgili havluyu demirden aldı; yatağın ortasına serdi; yastığın bir ucunu havlunun altına çekip abandı; sarıldı. (...) Bacakları, sırtı gerile gerile, gittikçe hızlanarak uzun süre kalkıp indi kıcı; durdu.” (s. 49)

Bu sahnede ereksiyonun sonuçlandığını sonraki sayfada havlunun üzerindeki sıvıdan anlıyoruz.

Tren laytmotifi: Tren sesinin, tren saatlerinin tekrar ettiği sayfalar; 25, 30, 31, 32, 36, 37, 38, 40, 44, 48, 51 ve 122. sayfalardır. İstasyon’a yakın bir konumda bulunan Anayurt Oteli’nin dışarıyla iletişim kurma araçlarından en önemlisidir tren. Genelde otele gelen müşteriler bu tren vasıtasıyla bulundukları konumdan Anayurt Oteli’ne gelirler. Ayrıca trenin her geçişinde oteli tir tir titretmesi de bu motifin önemini arttırır niteliktedir.

Dışarıdan gelmesi muhtemel etkiler karşısında Zebercet de tıpkı Anayurt Oteli gibi titrer hâldedir. Tren laytmotifini önemli kılan bir diğer unsur ise gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının, bir gün tekrar trenden inip otele uğraması ihtimalidir. Zebercet sık sık tren saatlerini kontrol eder, her geçen trenle birlikte bu sefer kadının geldiğini umarak heyecanlanır.

“13.10 treninin sesini duydu. Kadın dün yıkanıp kuruyan çamaşırları avludan sandık odasına taşıdı. Ütüye başladığında saat bir buçuğu geçiyordu. Gelen yoktu.” (s. 25)

“Aşağıya inince on sekiz kırk treninin sesini duydu; küllükleri boşalttı. Merdivenle dış kapı arasında bir süre gidip geldi. Ankara treniyle gelen kadının odası önünde durdu; elini yuvarlak tokmağa koydu. Dış kapı açılınca elini hızla çekip döndü: Öğretmenlerdi.” (s. 30)

“Ankara’dan gelen motorlu trenin sesini duyunca saata baktı; bu gece gecikme azdı.” (s. 31)

“Bir akşam on sekiz kırk treniyle gelecek, bir gece daha kalacaktı burada, odasında.” (s. 32)

“Kadın on sekiz kırkla gelirse Emekli Subay dışarıda olacaktı; ama daha önce de gelebilirdi.” (s. 36)

“Sigarasını bastırırken trenin sesini dudu. ‘Merhaba, odam boş mu? Merhaba oda boş mu? Odam boş mu? Oda boş mu? Yeriniz var mı? (...) Silkinip kalktı, ceketini düzeltti; masanın önüne geldi, sağ eliyle tutunup

bekledi. Yüzden başlayıp geriye doğru otuz üçe dek saydı. Boşuna telâşlanıyordu; belki yarın akşam bile gelmezdi.” (s. 38)

“On sekiz kırk trenini duyunca koltuğundan kalktı; masanın önüne geçip durdu. Dün akşam gelmemişti; ama bugün perşembeydi.” (s. 40)

“Ankara treni geçtikten yarım saat sonra dış kapıyı demirleyip kilitledi. Gecikme üç saat değil iki saattti. Salonun ışıklarını söndürdü; odaya girdi.” (s. 44)

“On sekiz kırk treninin geçişinden çok sonra, elleri arkasında merdivenle dış kapı arasında gidip geliyordu.” (s. 48)

“Daha bekliyor muydu? En kötüsü kafasındaki tutarsızlıktı. Bu akşam dışarıya çıkıncaya değin kaç kere karar değiştirmişti. Sonunda ortalıkçı kadına ‘Sokağa çıkıyorum ben; kapı çalınırsa açma’ dedi. Gene de trenin geçmesini bekledi.” (s. 51)

Tüm bu tren sesleri ve saatleri Zebercet’in umudunu diri tuttuğu sıralarda duyulur ve vurgulanır. Ta ki Zebercet artık kadının gelmeyeceğine ikna olana dek. Kadının gelmeyeceğini anladıktan sonra ne trenleri bekler, ne de anlatıcı bize bu tren geçişlerini verir. Bu bağlamda sonuçlanana kadar devam etmesi açısından bu da önemli bir laytmotiftir.

6 Laytmotifi: 9, 10, 12, 19, 32, 33, 34, 37, 39, 42, 44, 47, 50, 55, 56, 57, 63, 72, 76, 79, 83 ve 102. sayfalarda karşımıza çıkar 6 rakamı. Bu rakam yalnızca oteldeki odalardan birisinin numarası değildir. Şayet herhangi bir odanın numarası olsaydı laytmotif başlığı altında incelemezdik. Bu sayıyı laytmotif yapan unsur onun bu kadar sık tekrarlanması ve altında yatan bir anlamının olmasıdır. Ödipal bir alt metni olduğu için bu rakam laytmotif düzeyinde önem kazanır. Yusuf Atılgan’ın romanları üzerine yüksek lisans çalışması yapan Özaltıok da bu durumu saptamıştır. Ona göre romanda ödipal çağrışımlar iki şekilde gerçekleşir. Birincisi “otelde birçok boş oda olmasına rağmen kendisinin doğduğu odayı” (Özaltıok, 2011: 35) gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına vermesidir. İkincisi ise “annesinin doğduğu 6 numaralı odayı annesinin adını taşıyan öğretmen kadınla kocasına verm[esidir]” (2011: 35) Nitekim bu iki oda da bir şekilde Zebercet’in annesiyle ilişkisine bağlanacak şekilde kurgulanmıştır.

Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadına verdiği odada Zebercet'in kendi doğduğu yatak bulunmaktadır. İlerleyen sayfalarda kadının yastığı ve havlusuyla girdiği cinsel ilişkinin bu yatakta gerçekleşmesi Ödipal kompleksi açığa çıkarır. 6 numaralı odanın önemi ise annesinin doğduğu oda olmasıdır. Hayatının büyük bir bölümü bu otelde geçen Zebercet annesinin doğduğu odanın numarası olan altıyı kafasına kazımış, hayatının her alanında bu sayı bilinç dışından bir şekilde gün yüzüne çıkmayı başarmıştır.

Kadının geldiği gece odasına bir çaydanlık çay ve “altı şeker” (s. 9) götürür Zebercet. “Her sabah altıda uyandığı halde saati altıya kur[ar].” (s. 10) Ortalıkçı kadını otele getiren dayısı “altı yıldır görünmüyor”dur. (s. 19) Askerdeyken gittiği genelevin salonunda “yarı çıplak beş-altı boyalı kadın vardı[r].” (s. 33) Yine askerdeyken emireri yapılması da “bölükte altı ay kaldıktan sonra” (s. 37) gerçekleşir. Otele genç bir erkekle gelen orta yaşlı adamın, eşcinsel ilişkilerinin açığa çıkması sonucunda çıkan yaygarada odanın önüne “don gömlek beş-altı kişilik” (s. 39) bir grup toplanır. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının dönmeyeceğini anlayınca onun kaldığı odaya yerleşir ve odada değişiklikler yapmaya başlar. Bu odaya “6 numarada[ki] masayı indir[ir].” (s. 50) Gittiği aş evinde yanına oturmak isteyen adama, yer yok, dedikten sonra adamın yeleğindeki “düğmeleri saydı: altı.” (s. 55) Yürüdüğü caddede de “kubbeli beş altı dükkândan sonuncusu açıldı[r]; ışıklı[dır].” (s. 56) Bu kubbelerin ardında “tellere asılı beş-altı ampul yan[ar].” (s. 57) Karşı kaldırımdan geçen belediye çavuşunu gördüğünde en son oteli denetlemeye ne zaman geldiklerini anımsamaya çalışır. “Beş yıl önce (altı mıydı yoksa) bunlardan biri dadanmıştı otele.” (s. 83) Aşevinde yeleğinin düğmelerini saydığı adam zihnine kazınmıştır. İlerleyen bölümlerde Zebercet tekrar oraya gittiğinde “o gece yeleği altı düğmeli adamın oturduğu masaya gidip yüzü sokağa doğru otur[ur].” (s. 102) Sinemadan çıktıktan sonra ilgi duyduğu Ekrem ile vedalaşmasının ardından dönüp ona bakmak ister ama bu eylemi gerçekleştirmek için yine bilinç dışından süzülen altı sayısına ihtiyaç duyar:

“Kaldırıma çıkınca baktı: oğlan duruyordu; güldü. Zebercet elini salladı; dönüp yürüdü. ‘Altı adım sonra bakarım; gene oradaysa çağırırım.’” (s. 63)

Altı rakamının bilinç dışında bu denli önemli yer tutmasının yanı sıra, annesinin doğduğu oda olan, konak otele dönüştürüldükten sonra da 6 numaralı oda olarak

kullanılan odanın varlığı da önemlidir. Zebercet'in ödipal kompleksine çağrışım yapan bu odanın numarasının 6 olması elbette tesadüf değildir. Zebercet annesinin doğduğu bu odaya genelde evli olan ya da evli olduğunu düşündüğü çiftleri yerleştirmek ister. Otelde dolaşırken adımları da sık sık onu bu odanın önüne getirir ve odadaki çiftleri dinlemeye başlar:

“Üçüncü katta 6 numaranın önünde durdu. Anahtar deliği karanlıktı; içeriden belli belirsiz sesler geliyordu. Başını uzatıp dinledi. Cumartesi gecesi de dinlemişti; dün gece ses yoktu. ‘Oh... bırakma... ooh’ dedi kadın. Erkeğin sesi boğuktu, anlayamadı. Yüzü gergin, ağzı yarı açık, gözleri kısıktı. ‘Evet, sabaha... oh, bırakma, hiç bırakma beni... ohh... nasıl seninim...’” (s. 32)

Bu sahne ödipal vurgu taşıması bakımından önemlidir. Zebercet annesinin doğduğu odada, annesiyle aynı adı taşıyan bir kadının eşiyle sevişmesini dinler. Uzun bir süre hiç kimseyi otele almayan Zebercet, 6 numarada kalan bu çift otele tekrar geldiklerinde onları bilmediği bir nedenden ötürü geri çeviremez. İçeriye alır:

“On gün önce Perşembe gecesi 6 numarada kalan adamla kadın gene oradaydılar; ölünün altında, bilmeden, genç, diri, sıcak... Dün akşam kapıdan girerlerken tanımış, çevirememişti nedense. ‘Merhaba, geldik biz.’ Bir yakınına bakar gibiydi adam. Çekmecedan anahtarı alıp uzatmıştı: ‘Sizden sonra kimse kalmadı odanızda; iyi geceler.’” (s. 72)

Kapalı olan otelde hiçbir odayla ilgilenmeyen Zebercet, 6 numaradaki çift oteli terk ettikten sonra odalarını düzeltmek için oraya doğru yönelir. Bu sırada bir başka gerilim unsuru gerçekleşir. Baytar'ın elçileri otele gelmiştir:

“6 numarayı düzeltmek için merdivene yürürken kapı açıldı. Biri orta boylu, öteki kısaca iki gençtiler. Üstleri başları düzgündü.” (s. 76)

Yine Zebercet 6 numaralı odayla meşgulken bir başka gerilim unsuru gerçekleşir. Emekli Subay'ı sormak için otele bir polis girer:

“6 numaraya çıktı. Yatak düzeltilmişti. Yorganı kaldırıp baktı: Çarşafın ortasında kurumaya başlamış küçük bir ıslaklık vardı. Yastık örtüsü iki yerde soluk kırmızı lekeliydi. Aşağıda masa vuruldu.” (s. 79)

28 Laytmotifi: Sayının geçtiği sayfa numaraları 16, 89, 100, 112, 113, 116, 118, 119 ve 124. sayfalardır. 28 sayısı Zebercet'in kimlik kazanma uğraşı bakımından önemli bir yer tutar romanda. Yirmi sekizin Zebercet'in doğum günü olması dışında, akrabaları olduğunu düşündüğü Keçeci'lerin aile geçmişinde de bu sayının önemi vardır. Zebercet'in kimlik kazanma uğraşı açısından önemli olan bu tarih sık sık tekrar eden bir laytmotif olarak karşımıza çıkar. "Gerçekte Zebercet'in Keçeci'lerle akrabalığı yoktur. Ama Zebercet kendini Keçeci'lerin sonuncusu olarak görmek, onlara sahip çıkmak ister, çünkü böylece hem bir kimlik kazanacak hem de yaşamında bir anlam bir tutarlılık olduğuna inanabilecektir." (Moran, 2001: 306-307) Moran'ın bu görüşü romanda tekrar eden bir diğer laytmotif olan intihar ve ölüm laytmotifi için de önemli bir olgudur.

Zebercet'in 28 takıntısı doğumuyla başlar. "1930 yılı Kasımının 28'inde akşama doğru ağrıları tutmuş anasının." (s. 16) Duruşma dinlemek için girdiği mahkemede sanığın kararının ertelendiği tarih de "Yirmi sekiz Kasıma" (s. 89) denk gelir. Daha sonra bilinç akışı yönteminin uygulandığı bir bölümde bu tarih tekrar gün yüzünü çıkar; "sorgular duruşmalar yirmi sekiz Kasıma bırakıldı yirmi sekiz Kasıma demek tuhaf uzatırlar bir anlamı var mı yargıç bana söylüyordu sanki götürün şunları" (s. 100). İşlediği cinayetten dolayı yargılanacağını düşünen Zebercet'in rüyasında da bu tarih tekrarlanır. "gene bir düşünip alçak sesle 'İyi ya, yirmi sekiz Kasımda olsun'" (s. 112) Nitekim bu küçük detayın önemli olduğunu anlatıcı da vurgular: "Kimi ayrıntılar ya da belli bir ayrıntı (28 Kasım gibi) önemsendiğinde, bir kesinlik arandığında dolaylı da olsa başkalarının saptamı, tanıklığı gerekliydi." (s. 112-113) Keçeci'ler ailesinin bir ferdi olan Hafsanım da eşini bir besleme ile yakaladıktan sonra odalardan birine çekildiğinde "yirmi sekiz yaşında[dır]." (s. 116) Zebercet'in büyük dayısı Nureddin de çilesini tamamlamasına on sekiz gün kala tekkedeki taş odadan çıkar, vücudu dayanamaz artık "ertesi sabah öl[ür]." O da öldüğünde "yirmi sekiz yaşında[dır]." (s. 118) Kendisini "Keçecilerin sonuncusu" olarak niteleyen Zebercet için bu tarihin bir önemi daha vardır. Gecikmeli Ankara treniyle bir kadının gelip tüm hayatını değiştirmesi üzerinden 40 gün geçmiş olacaktır "yirmi sekiz Kasımda" (s. 119) Yani 28 Kasımda Zebercet de büyük dayısı Nureddin gibi çilesini tamamlamış olacaktır. Fakat Zebercet de tıpkı büyük dayısı Nureddin gibi çilesini tamamlamasına on sekiz gün kala artık daha fazla beklemesine gerek olmadığını düşünür. Yani Nureddin'in

çile çektiği odada yirmi iki gün kalması gibi Zebercet'in de otelde geçirdiği süre yirmi iki güne denk düşer. O da dayısı gibi on sekiz gün daha dayanamayacağını düşünür:

“Dayanacak mıydı ağırlığına on sekiz gün sonra? Neden bekliyordu?
Yatağı titredi. Yirmi sekiz Kasım'da olursa süreksizliğin, tutarsızlığın,
saçmalığın bir anlamı mı olacaktı sanki?” (s. 124)

Böylece Zebercet'in doğumuyla başlayan 28 laytmotifi roman tamamlanana kadar varlığını devam ettirmiş olur. Romanın sonunda ise Zebercet 28 Kasım'a kadar beklemenin gereksiz olduğu düşüncesiyle on sekiz gün erken davranarak intihara karar verir. Bu tarihin de 10 Kasım'a denk gelmesi romanı okuyan herkesin fark ettiği bir ayrıntıdır.

İntihar ve ölüm laytmotifleri: Bu motifin romanda geçtiği sayfalar; 67, 69, 71, 82, 88, 91, 94, 95, 101, 115, 118, 119, 125 ve 127'dir. İntihar modernist romanlarda yoğun olarak işlenen bir kavramdır. Topluma yabancılaşan, git gide yalnızlaşan bireylerin intihara sürüklenmesi anlaşılır bir düşünce biçimidir. Fakat *Anayurt Otel*i'nde karşımıza çıkan intihar ve ölüm düşünceleri genel bir kurgu unsuru olmasının ötesinde işlevlere sahiptir. Hem diğer laytmotiflerle kurduğu doğrudan ilişki hem de Zebercet'in kimlik arayışındaki yeri bağlamında “intihar” bir laytmotif özelliği kazanır.

Berna Moran (2001), Zebercet'in Keçecilerle akrabalık ilişkisi kurmaya çalıştığını vurgular. Moran'ın belirttiği gibi Zebercet romanın son bölümlerinde Keçecilerin soy kütüğünü anımsadığı bölümlerde sürekli kendisiyle ataları arasında benzerlikler kurmaya çalışır. Ailedeki kendini asma ve ölüm izlekleri sık sık okura yansıtılır. Böylece Zebercet'in de ataları gibi ölüme, öldürmeye ve intihara meyilli bir karakter olması gerektiği işlenir. Çünkü o da akrabalarından kalıtsal özellikler almıştır. Anadolu'daki yaygın inanışa göre “oğlan dayıya kız halaya çeker.” Zebercet de dayılarına çekmiştir, kendi anılarında onlarla yakınlık kurmasına vesile olacak tarihler ve olaylar bulmaya çalışır. Zebercet'in bu kimlik arayışını ““yalnızlık duygusundan kurtulmak ve yaşamda bir anlam, bir tutarlık görmek için uydurduğu bir mitos” (Moran, 2001: 308) olarak tanımlar Moran. Mehmet Fidan da Zebercet'in intiharını akrabalarıyla ilişki kurması bağlamında yorumlar. “Zebercet'in bu cinayet sonrasında yaşadığı travma ve hapse atılma korkusu onda atalarında olduğu gibi intihar fikrinin

belirmesine sebep olur.” (Fidan, 2018: 17) Ali İhsan Kolcu ise bu intihardaki pasif konumu öne çıkarır. “İntihar şekli bile edilgendir. Jiletle bileklerini kesme, tabancayla başına sıkma, kendini yüksek bir yerden atma, ilaç içme gibi kısmen etken bir eylemi çağrıştıran yöntemleri düşünmez bile. Bu intihar biçiminde bir zamanlar Faruk dayısının kendisini asarak öldürmesinin modellik edeceği düşünülebilir.” (Kolcu, 2017: 545) Bu bağlamda dayısı Faruk’un intiharı önemlidir Zebercet için. Nitekim Zebercet bu olayı hatırlar şöyle hatırlar:

“Faruk belki yengesine tutkun olduğu için kıymıştı canına on dokuzunda dayanamayıp. Hürriyet’ten üç yıl sonraymış; yaz sonu, bağbozumuna doğru, her yaz evcek göçtükleri Azmakaltı tımarındaki bağ kulesinde bir gün anasına eve gideceğini söylemiş. (...) Sokak kapısından girdiklerinde karşıda, merdiven boşluğunda upuzun asılıymış oğlan; ayağında ayakkabıları, sırtında yazlık giysileri, boynu bükük.” (s. 67)

Ortalıkçı kadını öldürdüğü gece intihara bir adım daha yaklaştığı gecedir Zebercet’in. O gece odasına döndüğünde gözüne uyku girmez, uzun bir süre boyunca tavandaki abajurda takılı kalır gözleri. Bu bölümde yansıtılan sahneyle anlıyoruz ki Zebercet’in aklına intihar fikrinin düştüğü ilk an bu andır. Daha sonrasında Zebercet gözünü diktığı o abajurun bulunduğu yerden bir ipe asacaktır kendini:

“Yatarken yastığı düzeltti; yorganı üstüne çekti. Kolları dışarıdaydı. Tavandan sarkan kurşun borunun ucundaki yuvarlak, ak abajura bakıyordu gözlerini kırpmadan.” (s. 69)

“Yatağa yürürken terliklerini görünce eğildi aldı, lavabonun altına, muşambaya bıraktı; ayaklarını bir daha yıkadı. Yatağa uzanırken yorganı üstüne çekti. Tavandan sarkan kurşun borunun ucundaki abajura bakıyordu.” (s. 71)

Havlu laytmotifini incelerken ele aldığımız çamaşır ipinin intihar laytmotifiyle bağlantılı olduğunu daha önce de belirtmiştik. Bu çamaşır ipi Zebercet’in intiharı sırasında boynunu astığı ip olması bakımından önemlidir. Havluyu almaya gelen elçilerin Zebercet’i cezalandırmak için buldukları ve kaçarken odada bıraktıkları çamaşır ipi bu bağlamda intihar laytmotifine hizmet eder. “Yatağın, bacaklarının

üstündeki dağınık ipi alıp toparladı; başucu masasına koydu.” (s. 79) Emekli Subay olduğunu söyleyen adamı sorgulamaya gelen başkomiserin gözü de bu ipe takılır:

“Emekli Subay ayrıldıktan sonra odasında başkalarının da kaldığını söylediği halde Başkomiser odayı görmek istedi. Yukarıya çıktılar. İpi sordu. Çamaşır ipi olduğunu, yatağı düzeltmeye geldiğinde oraya bıraktığını, aşağıdan çağrılınca unuttuğunu söyledi.” (s. 82)

İzleyicisi olduğu bir mahkemede de bu ip aklına gelir Zebercet’in. Bilinç akışı yöntemiyle sunulan bu bölümde yine ipe vurgu yapılır:

“Kıstırmışlar seni... doğrusu kendin kızmışsın ne vardı dayına gidecek dağdan yana gitseydin bir ip alsaydın yanına az daha ben de...” (s. 88)

Parkta tanıştığı adam şans eseri dayısı Faruk’un ilkokuldan arkadaşı çıkar. Bu adamın Faruk’un çocukluğundan bir anı anlatması Zebercet’in kaderinin kendisini asan Faruk dayısıyla ne kadar benzerlik gösterdiğini vurguladığı için önemlidir. Dayısının da birini neredeyse boğarak öldürecek olması Zebercet’in dikkatinden kaçmaz:

“Demek siz... Faruk... Faruk Bey, af buyurun, kendini asmış dedilerdi de şaşmıştım. Fevziye Mektebi’nde birlikteydik çocukluğumuzda. (...) Bir gün irice bir oğlan itmişti arkasından; birden dönüp boynuna atıldı; zorla ayır...

— Boynuna mı atıldı? Nasıl, anlamadım.

— Birden dönüp üstüne atıldı, yere yıkıldılar. İki eliyle boynunu sıkıyordu; asıla asıla aldılar üstünden.

— Bıraksalar boğar mıydı?” (s. 91)

Parkta tanıştığı bu adamla konuşmaya devam ederken konu tekrar ölüme gelir. Zebercet mahkemede dinlediği davayı da kendisiyle özdeşleştirip suçluyla arasında yakınlık kurar:

“— O burada gömülü. Sizinkilerden hiç kendini asan oldu mu?

— Ah hayır. Olmadı.

— Ya birini öldüren?

— Yok hayır.

— Benimkilerden biri gerdek gecesi karısını boğmuş.

— Gerdek gecesi mi? Neden?

— Nedenini kimseye söylememiş. Duruşmada çok üstelemişler, söylememiş. Belki nedeni yoktu; ya da bir yığın nedeni vardı da bilmiyordu. Sonunda asılmış.” (s. 94-95)

Zebercet’in bu suçluyla yakınlık kurması normaldir. O da bir kadını boğmuştur. O da nedenini söylemez. O da dayısı yüzünden cezalandırılmıştır. Onun da sonu asılmak olur.

İlerleyen sayfalarda yine bilinç akışıyla aktarılan bir bölümde tekrar dayısının o çocuğu boğma olayını düşünür Zebercet:

“çakalın üstüne atılıp boğmuş dayısı söylüyor çakallara yedirmem kısırağımı demiş dayım boğar mıydı bıraksalar bilinir mi sonuna dek gitmekten korkar mıydı korkmamış olanakların sonuncusuna varınca kendini asmasaydı” (s. 101)

Ölüm düşüncesi Keçeciler ailesinin peşini bırakmaz. Rüstem Bey, Faruk’un intiharının ardından doğan üç oğluna da Faruk ismini verir. “Kendini asanın adını koymuşlar doğan üç oğullarına; ilk Faruk dört aylık, ikincisi iki buçuk aylıkken ölmüş[tür].” (s. 115) Büyük dayısı Nureddin de çile çekmek için kapandığı taş odadan yirmi iki gün sonra çıkmış “ertesi sabah ölmüş[tür].” (s. 118) Bu ölüm de Zebercet’e göre bir intihar olarak yorumlanır. Kendi kaderiyle dayılarının kaderi arasında yakın bağlar kuran Zebercet’in bu olayı intihar olarak algılaması gayet normaldir:

“Bedenin dayanma gücünü zorlamak da bir çeşit kendini öldürmek değil miydi? Soğuk odada, hasır üstünde bir kıl örtüyle yatarak, oturarak, yıkanmadan, biraz ekmekle zeytinden başka birşey yemeden yirmi iki gün dayanabilmişti demek. Boynunu ovuşturdu. Yirmi sekiz Kasımda kırk gün olacaktı. Keçecilerin sonuncusu.” (s. 119)

Son olarak bu laytmotif kitabın son iki sayfasında karşımıza çıkar. Zebercet de daha fazla dayanamayıp intihar etmeye karar. On sekiz gün daha beklemenin bir anlamı yoktur. İlk kez yazgısında kendi rolünün olmasını ister ve eyleme geçer:

“Tavandan sarkan uzun çamaşır ipi masadan kaymış, yatakta çöreklenmişti. Elindeki tabakla bıçağı masaya koydu; ağır ağır dengesini bozmadan üstüne çıktı; ipi tutup bütün gücüyle asıldı. Yukarıya iyice bağlıydı. (...) Yukarıdan sarkan ipinin ucunu büktü, ilmikledi; yağladı. Tabakları yatağın başucuna attı. Kırılmadı. Masa ara sıra belli belirsiz titriyordu. İpi boynuna geçirdi; düzeltti. (...) Ayaklarıyla masayı itip aşağıya yuvarladı; bir boşluğa düşerken durdu.” (s. 127-128)

Yusuf Atılğan’ın *Anayurt Otel*i adlı romanında tespit edebildiğimiz, romanda önemli olduğu ölçüde sık bir şekilde karşımıza çıkan laytmotifler bunlardır. Yusuf Atılğan romanın kurgusunda bu tekniği kullanırken bir ustalık sergiler. Neredeyse bütün bu laytmotifler birbirleriyle bağlantılı bir şekilde metnin oylumu içinde iç içe geçerler. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın laytmotifi havluya, havlu laytmotifi çamaşır ipine, çamaşır ipi laytmotifi intihara, intihar laytmotifi akrabalarla kurulan ilişkiye, akrabalarla kurulan ilişki yirmi sekiz laytmotifine dolaylı yoldan bağlanır. Ustalıkla kurgulanmış bu yapı romanın teknik başarısını da gözler önüne serer.

2.1.2. *Ölmeye Yatmak*⁴ Romanında Kolaj Kullanımı

Ağaoğlu *Ölmeye Yatmak* romanında modernist yazına fazlasıyla bağlı kalmıştır. Hem kullandığı teknikler hem de “ben anlatıcı”da ısrarcı olması bakımından bu romanı seri olarak kabul edilen Dar Zamanlar serisinin modernizme en çok yaklaştığı kitabıdır. *Bir Düşün Gecesi*’nde de flashback, bilinç akışı, kolaj gibi tekniklerin uygulandığını görsek de hem her yazarın yalnızca bir kitabını incelemeye dâhil etmemizden hem de modernist anlayışın en yoğun şekilde bu kitapta bulunmasından dolayı Ağaoğlu’nun Dar Zamanlar üçlemesinden yalnızca *Ölmeye Yatmak* adlı romanı incelenecektir. Serinin üçüncü kitabı olan *Hayır* ise yayınlanış tarihi itibarıyla araştırma tarihimizin sınırlarını aştığı için incelemeye dâhil edilmeyecektir. *Ölmeye Yatmak* romanını modernist bağlamda incelememizin bir diğer nedeni de içeriğidir. 1930’lı yıllardan başlayarak 60’lara kadar süren bu romanda Türk toplumunun, özellikle büyük şehirde yaşayan ve okumuş kesimin panoraması verilir. Bu otuz yıllık süreçte cumhuriyetin getirileri ve götürüleri ortaya çıkarılır. Cumhuriyet ve onun ortaya çıkardığı Kemalist kurumlar bir eleştiriye tabi tutulur. Toplumun büyük bir kesiminin maruz bırakıldığı

⁴ Alıntılanan sayfa numaraları Everest Yayınları’nın 2021 basım yılına ait olan kitabından yapılmıştır.

bu ideolojiyi romanın meselesi durumuna getirmesi de Ağaoğlu'nu modernist edebiyatta konumlandırmamızda önemli bir unsurdur.

Adalet Ağaoğlu 1993 yılında BBC Türkçe'ye verdiği röportajda bu romanda yeni bir teknik kullandığının farkında olarak şunları söylemektedir:

“Oyun yazarlığından roman yazarlığına geçişim sadece söylemek istediğim şeyi o günler içerisinde tiyatrodaki biçimini bulamadım. Bulamadığım için romanda bulduğum için romana geçtim. Yani anlatım yolunu tiyatrodaki bulsaydım belki ilk romanım olan *Ölmeye Yatmak*'ı tiyatro için yapardım.” (BBC Arşiv Odası, 1993: Adalet Ağaoğlu)⁵

Kullandığı kolaj tekniğinin henüz o yıllardaki oyun metinleri için uygun olmadığını düşünen Ağaoğlu bu nedenle bu anlatıyı roman şeklinde kurmaya karar vermiştir. Romandaki kolaj unsurları yoğun bir şekilde gazete haberleri üzerinden sağlanır. Ağaoğlu'nun kolaj tekniğini ne denli başarılı bir şekilde kullandığı da buradaki kurguda yatar. O hatırladığı kısımları romana dâhil etmek yerine, direkt hazır metinleri romana yapıştırma yoluyla bu teknikteki başarısına ulaşır. Bu haberleri romana dâhil edebilmek ve o çocukların yaşadığı dönemi daha iyi yansıtabilmek amacıyla günlerce arşivlerde gazete okumaları yapmıştır:

“Ben, beni rahatsız eden temaları, izlekleri anlatabilmek için neyin gerekli olduğunu aradım. *Ölmeye Yatmak*'ta cumhuriyetin ilk kuşağının yaşadığı kültür iklimi üzerine eğilmek istedim. (...) Burada geçmiş yıllara dönmem gerektiği için ben 'flashback'leri 'flashback' olarak yapmadım da atmosfer vermek için ilk defa belgesel roman denen şeyi denedim. Günlerce Milli Kütüphane'de eski *Ulus* gazetelerini taradım. O günün atmosferini ve dilini bulabilmek için.” (BBC Arşiv Odası, 1993: Adalet Ağaoğlu)

Henüz bu tekniğin pek ayırdında olmayan Ali İhsan Kolcu ise bu haberlerin romana kolajlanmasından rahatsızlığını dile şu şekilde dile getirir: “Yazar gereksiz yere eserini gazete, radyo haberleriyle, hükümet bültenleri, basındaki değişimler, yeni icatlar, piyasaya çıkan yeni mallar, narh ve vergi uygulamaları gibi bir yığın malumatı romana

⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=gsPEpBOEPCA&t=1s> (Son erişim tarihi: 12.06.2021)

sokar.” (Kolcu, 2017: 553) Ağaoğlu’nun romanı yazma sırasındaki belki de en yoğun uğraşı olan bu kolaj çalışması Kolcu’ya göre gereksizdir.

Kendisi de 1929’de doğan, romanın anlatıldığı dönemleri birebir yaşayan Ağaoğlu da tıpkı James Joyce, Marcel Proust, Oğuz Atay gibi kendi hayatını anlatmıştır aslında bu romanda. “Yazarın romanda yapmak istediği şey, yeni roman anlayışının mantığına uygundur. Çünkü yazar, tıpkı Joyce ve Proust gibi kendi geçmişinden, yaşamışlıklarından kaynaklanan olaylara dayanmak istemektedir.” (Yalçın, 2017: 592) Yazarın kolaj kullanımını başarıyla kullanmasının kaynaklarından biri de “kendisinin Ulus gazetesinde bir süre çalışmış olması” (2017: 596) olabilir. Yine Alemdar Yalçın, yazarın “bir zamanlar büyük ilgi ile izlenen ve kendisinin de çalıştığı Radyo Temsil Saati’nin bazı bölümlerini kolaj yöntemiyle romana taşı[dığını]” (2017: 599) belirtir.

Adalet Ağaoğlu’nun kolaj kullanımının diğer modernist yazarlara nazaran farklılıklar gösterdiğini daha önce de belirtmiştik. Kolajın kurgulanmasında iki tür olduğunu belirten Hakan Sazyek’e göre “alıntılanan parçaların herhangi bir dönüştürüme uğramaması” (Sazyek, 2015: 204) bir yöntemken, bir diğer yöntem de yazarın kendi kurguladığı, “manzum destan, mesnur şerh, piyes, ansiklopedi, mektup, günlük, arşiv belgesi, nüfus cüzdanı sureti gibi farklı söylem türlerini barındıran” (2015: 205) anlatıların kullanılmasıdır. Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* adlı romanında daha çok birinci tür kolaj kullanımını görmekteyiz. Onun metne dâhil ettiği gazete haberleri, radyo ilanları, yazarların sözleri, şairlerin şiirleri, sloganlar vs. tamamen gerçek hayatta karşılığı bulunan metinlerdir. Romanda kolaj tekniği incelenirken bu yöntemin kullanıldığı bölümler ele alınacaktır. Adalet Ağaoğlu’nun gerçek hayattan metne sızan kolaj unsurlarını beş genel başlık altında sınırlandırabiliriz. Bunlar: 1- Gazete ve radyo haberleri, 2- Cumhuriyet ve Kemalizm söylemleri, 3- Marşlar, 4- Hazır Nesneler/Markalar, 5- Şiir/Şarkı/Türkü ve Alıntılar.

2.1.2.a- Gazete ve radyo haberleri ile kurulan kolaj örnekleri

İlk olarak “Dündar Öğretmen Ulus Okuyor” başlıklı bölüm ile romana dâhil edilen gazete haberleri, roman boyunca yer yer anlatının içine sızıp, dönemin şartlarını ve olaylarını okura yansıtmak, okurun karakterler hakkında daha sağlam fikirler edinmesini sağlamak gibi amaçlarla kolajlanır. Bu kolaj unsurları Ağaoğlu’nun

BBC'ye verdiği röportajda da belirttiği gibi “o günün atmosferini ve dilini” daha iyi yansıtmak, roman karakterlerinin “hangi ortamda büyü[dük]ler[ini]” okura vermek açısından önemlidir. Ağaoğlu uzun süren araştırmaları sonucunda gerçek tarihli gazete haberlerini metnine yedirmeyi başarmıştır.

“Dündar Öğretmen Ulus Okuyor” başlıklı bölüm 32. sayfadan başlayıp 41. sayfaya kadar sürer. Uzun uzun alıntılanmaya gerek duymadığımız bu bölümlerdeki haberlerin hepsi Ulus gazetesinin 1938 yılına ait farklı günlerinden derlenip kolajlanmıştır. Örneğin: “Hatay Millet Meclisi ertesi gün toplanacaktır.” (s. 32) haberi 1 Eylül’e, “Sıtmadan korunmak ve kurtulmak için Biogenine satılmaktadır.” (s. 32) başlıklı haber 2 Eylül’e, “İzmir *Fuvarı*’nı bir haftada 164.712 kişi gezmiştir.” (s. 33) haberi 4 Eylül’e, “Kazanç vergisi ve tatbikatı 3479 Sayılı Kanun’u da içine almak üzere Nihat Ali Üçüncü tarafından en son değişikliklere göre yazılmıştır.” (s. 34) haberi 15 Eylül’e aittir. Bunun gibi çeşitli haberler daha romanın ilk sayfalarında karşımıza çıkar. Bu 9 sayfanın bu şekilde kurulması güzel bir kolaj örneğidir. Gazete ve radyo haberleri ilerleyen sayfalarda karşımıza çıkmaya devam edecektir.

62. sayfada karşımıza çıkan kolaj örneğinde ise Atatürk’ün sağlık durumuna dair resmi gazetede yayınlanan tebliğ romanın kurgu dünyasında kendisine yer bulur.

“Atatürk’ün Sıhhatleri Hakkında Resmi Tebliğler:

İstanbul 17 a. a. – Riyaseticumhur Umumi Kâtipliği’nden:

1- *Reisicumhur Atatürk’ün sıhhi vaziyetleri hakkında müdavim ve müşavir tabipleri tarafından bugün verilen rapor ikinci maddedir.*

2- *Reisicumhur Atatürk’ün duçar oldukları karaciğer hastalığı, normal seyrini takip ederken... pazar günü birdenbire aşağıdaki ârazi göstermiştir:*

a) *Saat 14.30’dan 22.00’ye kadar gittikçe artarak devam eden umumi zâf ile birlikte hazmi ve asabi âraz. Bu saate kadar nabız dakikada 116, teneffüs 22 ve hararet derecesi 36,5 idi.*

b) *Saat 22.00’dan bu sabah 10.00’a kadar bu âraz kısmen hafiflemiş, nabız 104, teneffüs 20, hararet 36 derece olmuştur.*

c) Yapılan muayene ve müşavere neticesinde tesbit ve tatbik edilen müdavattan sonra umumi ahvalde hafif bir salah görülmekle beraber vaziyet ciddiyyetini muhafaza etmektedir.

3- Müteakip sıhhi vaziyet raporları neşredilecektir.” (s. 61-62)

Bu haber 18 Ekim 1938 tarihli gazetelerde yayınlanır. Ertesi gün ikinci bir tebliğ yayınlanıp Atatürk’ün durumunun daha iyi olduğu belirtilir. O haber de altında imzası bulunan doktorlar vasıtasıyla romana kolajlanır.

“Bir gün öncesine göre durumun daha iyi olduğunu belirten ikinci bir tebliğ ile birlikte bu tebliğin altında şu adlar okunuyordur: Prof. Dr. Neşet Ömer, Kemal Öke, Nihar Reşat Belger, Âkil Muhtar...” (s. 62)

Ulus Gazetesi’nde yayınlanan haberde ise müdavi doktorların adlarının hemen altında müşavi doktorların adları da yer almaktadır.⁶ Onun dışında geri kalan her şey gazetenin manşetindeki gibi romana yansıtılmıştır. Bu kolajın işlevi karakterlerin o süreçte yaşadığı duygusal çalkantıları yansıtmasıdır. Atatürk’ün varlığıyla, sözleriyle, düşünceleriyle büyümüş bir nesil onun sağlığının sorunlu bir hâl alması sonucu üzüntüye kapılır.

Atatürk vefat ettikten hemen sonra ülkedeki genel yas hâlini yansıtmak için tekrar gazete haberlerine başvurur yazar. O yaşlı günlerdeki eğitim öğretim faaliyetleri de gazete haberlerinin etkisinde gelişmektedir:

“Çok geçmeden okullarda pek çok öğretmen dersini, o sıralar bir yazarın kaleminden çıkmış olan şu sözlerle bitirdi:

‘Gençler, O’nun açtığı tarihi çağın içinde dünyaya geldiniz. Size gıpta ediyorum.’” (s. 67)

Bu sözler de gazete kupürlerinden romana sızmıştır. Romanda adı belirtilmeyen bu yazar Falih Rıfkı Atay’dır. Bahsi geçen haber de Ulus Gazetesi’nin 17 Teşrin 1938 Perşembe tarihli sayısının ikinci sayfasında “Size gıpta ediyorum...” başlığı ile yayınlanmıştır.⁷ Gazeteden romana dâhil edilen bu satırlar, romandaki genç

⁶ <https://www.gastearsivi.com/gazete/ulus/1938-10-18/1> (Son erişim tarihi: 12.05.2021)

⁷ http://nek.istanbul.edu.tr:4444/ekos/GAZETE/ulus/ulus_1938/ulus_1938_sontesrin_/ulus_1938_sontesrin_17_.pdf (Son erişim tarihi: 12.05.2021)

karakterlerin kişiliklerinde önemli yer eder. Neredeyse romandaki tüm karakterler çocukluklarında bu sözlerden feyz alarak millî bir bilinç kazanırlar.

Romanda yalnızca ulusal basından değil aynı zamanda dış basından gazete haberleri de kolaj unsuru olarak kullanılır. İkinci Dünya Savaşı'nın adımlarının atıldığı bir tarihte artık dış basından haberler daha çok paylaşılmaya başlanmıştır. Romanda verilen haberler de artık daha çok yurt dışı içeriklidir:

“Çemberlayn, Hitler'i Avrupa'daki facianın tek mesulü tutmaktadır.”

“İngiltere ve Fransa'da Umumi Seferberlik ilan edildi.”

“İtalya bitaraf.”

“İngiliz tayyareleri Berlin üzerinde.” (s. 92)

gibi haberler Türk gazetelerinde yer bulmaya başlamıştır. 2 Eylül 1939⁸ tarihli bu gazete haberlerini de yazar aynen metne montajlamıştır. Sonraki sayfada ise bu sefer yurt dışından bir gazete haberi kolajlanır. Haber İngiltere'nin Daily Express adlı gazetesine aittir:

“*Yasha Dost Turkiye!*

Bravo, Well Done, Turkey!” (s. 93)

Yine aynı sayfada Hüseyin Cahit Yalçın'ın “Yeni Sabah” gazetesinden Nazi Almanyası'na dair bir haber yapıştırılmıştır:

“... Avrupa'nın ortasında Töton ırkının Allah tarafından bütün ırklara üstün ve hakim olarak yaratıldığına iman etmiş yüz milyonluk bir kitle...”

(s. 93)

Savaş döneminin hararetli atmosferini yansıtmaya bakımdan kullanılan bu kolaj unsurları romanda önemli bir işleve sahiptir. Ülkenin yaşadığı ekonomik sıkıntılar, tüm dünyayı etkisi altına alan savaş gibi önemli olaylar gazetelerden takip edilir. Halk bu haberler sonucunda endişeye kapılır. Aynı zamanda bu haberler karakterlerin içinde yetiştikleri koşulları gözler önüne sermesi bakımından da işlevseldir.

⁸ <https://www.gastearsivi.com/gazete/ulus/1939-09-02/1> (Son erişim tarihi: 12.05.2021)

Hemen sonrasında ise yine bir gazete ilanından yapıştırıldığı anlaşılan bir lokanta reklamı verilir:

“Ankara Palas salonlarında FRED GARDEN ORKESTRASI, bütün *varyete programının iştirakiyle ve tam Avrupai bir atmosfer içinde sunduğu akşam yemeklerine müşterilerini çağırmaktan gurur duymaktadır. Yemek fiyatı, meşrubat hariç adam başına peşinen beş liradır.*” (s. 95)

Bu ilandan sonra 138 sayfa boyunca gazete kolajına rastlamayız. Ardından sayfa 232’de Aysel’in kardeşinin doğduğu güne ait olan gazetenin haber içerikleri metne dâhil olur. Romanda Aysel’in kardeşi Tezel’in doğum günü ve tarihi net olarak verilme de gazetede ki habere yola çıkarak bu tarihi okurlar kendileri belirleyebilir.

“Ekmek istihkakının 450 grama çıkarıldığı ve Ankara Valiliği’nin de şeker dağıtımıyla ilgili olarak gazetelere şu resmi ilanı verdiği o, Aysel’in kafasında süsleyip püslemeden bile pek süslü bir roman sayfası olabilecek, gün doğdu:

‘1- Değişmez ve dar gelirlilere ocak-şubat-mart ayları için şeker dağıtımına ayın 15’inden itibaren başlanacaktır.

2- Dağıtım, Memurlar Kooperatif Şirketi tarafından yapılacaktır.

3- Miktarı: Değişmez gelirliler için nüfus başına 1 kg., dar gelirliler için 500 gr.’dır. Şeker satış fiyatı 128 kuruştur.

4- Emekli, dul ve yetimlere dağıtım ayrıca ilan edilecektir.” (s. 233-234)

15 Ocak 1945 tarihli gazetenin manşetinde “ekmek istihkakının 450 grama çıkarıl[dığı]”⁹ aynı şekilde verilmiştir. Fakat gazetenin 6. sayfasından alınan diğer kısım eksik ve madde numaraları karışık bir şekilde verilmiştir. 9 maddeden oluşan “şeker dağıtımı” haberi biraz eksik bir şekilde kolajlanmıştır.¹⁰ Böylece arşivden ulaşılan haberler neticesinde, pek önemli olmayan bir ayrıntı olsa da Tezel’in doğum

⁹ <https://www.gastearsivi.com/gazete/ulus/1945-01-15/1> (Son erişim tarihi: 12.05.2021)

¹⁰ <https://www.gastearsivi.com/gazete/ulus/1945-01-15/6> (Son erişim tarihi: 12.05.2021)

gününü ortaya çıkarmış oluyoruz. Aynı zamanda bu haberin romana dâhil edilmesi yaşanan ekonomik sıkıntıları yansıtması açısından da önemlidir.

Bunun dışında yine bir gazete ilanı olan “16 büst dikilmesi” (s. 250), “İngiltere’de Seçimi İşçiler Kazandı. Churchill İstifa Etti...”¹¹ (s. 322) haberi gibi tekil haberlerle birlikte 357. sayfadan 359. sayfaya kadar gazete haberleriyle kolajlanmış bir bölüm daha mevcuttur. Son olarak bir gazete haberiyle kurulan kolaj örneği yine bir ilan vasıtasıyla gerçekleşir:

“Tatmayan varsa bilmez nedir Akalın Foku

Nasıl kendisine çeker her zaman aç-toku

Kutuplardan koparak gelmiştir Ankara’ya

Yazın fok almak için girmek lazım sıraya...” (s. 379)

bu haber de 28 Ekim 1948 tarihli bir gazete ilanı olmasıyla kolaj tekniği örneği olarak romanda yerini alır. Bu gazete haberlerinin dışında iki adet radyo haberiyle kurulan kolaj örneği bulunur. “Şeker ve gaz dağıtımı 1 ve 2 Temmuz günleridir... Hindistan tam bağımsızlık istiyor... Gandi, Lord Wawell’le görüştü... Balıkesir’e Milli Şefimizin heykeli dikildi...” (s. 310)

2.1.2.b- Cumhuriyet ve kemalizm söylemleri ile kurulan kolaj örnekleri

Cumhuriyet kuşağının ilk temsilcilerini ele alan bu romanda bir sayıklama gibi bu söylemlerin tekrar edilmesi dönemin psikolojik şartlarını yansıtması açısından da önem arz eder. Anadolu’nun bir ilçesinden yeni yeni şehirleşmeye başlayan, cumhuriyetin mütevazı başkenti Ankara’ya taşınmış olan bu çocuklar bir nevi kültür şoku da yaşamaktadırlar. Şehrin sokaklarında, reklam panolarında, binalarda; okullarda, derslerde, toplantılarda vs. her yerde cumhuriyetin ve Kemalizm’in söylemleri karşılarına çıkmakta, onlara nasıl bir ülkede ve ne gibi şartlarda yaşadıklarını hatırlatmaktadır. Bu söylemler henüz daha çocuklar Anadolu’nun bir ilçesinde ilkokul çağlarında iken karşılarına çıkmaya başlar:

“Bando eşliğinde, bir ayin söyler gibi söylüyorlardı:

¹¹ <https://www.gokcekoleksiyon.com/urun/tan-gazetesi-27-temmuz-1945-ingilterede-secimi-isciler-kazandi-gz71528> (Son erişim tarihi: 12.05.2021)

‘Ey Türk Gençliği

Birinci vazifen

Türk istiklalini

Türk Cumhuriyeti’ni...

(...)

‘İlelebet muhafaza

ve müdafaa etmektir!..’” (s. 16)

Romanın kimi yerlerinde de bir vecize gibi kendini hatırlatan söylemler, sloganlar varlığını devam ettirir. Aysel ölmeye yattığı bir anda “Türk’e durmak yaraşmaz” (s. 71) sözünü hatırlar. Ali de zor durumda kaldığı bir anda “vatanına yararlı olma[yı]” kafasına koyar. O da kendisine Atatürk’ün “muhtaç olduğun kuvvet...” (s. 100) damarlarında mevcuttur, sözünü hatırlatır. Yine Ali yolda yürürken bir binanın üstündeki slogan gözüne ilişir: “*Tarihi Yeniden Yapan El Seni de Yapıyor. Ne Mutlu Sana!*” (s. 103) Ağaoğlu yaptığı bir söyleşide “Türkiye Cumhuriyeti Devleti’nin ana sloganlarından biri de: ‘Tarihi yapan el seni de yapar’ gibi bir şeydi. Ben bu sloganı *Ölmeye Yatmak* romanımda bir hayli deforme ederek açıkçası tersinden bakarak kullandım”¹² diyerek bu sloganın hafızasından silinmediğini belirtir. Bu slogan 105. ve 387. sayfalarda tekrar karşımıza çıkar. Ali ile Aysel’in buluştuğu bir gün Ali, Aysel’i etkilemek için aklında kalan Atatürk sözlerinden birini duruma uygun olarak kullanır: “Ne demiş Atamız? ‘Kadınlarımız, erkeklerimizden daha kültürlü, bilgili, uyanık olmak mecburiyetindedirler. Şayet gerçekten bu milletin anası olmak istiyorlarsa böyle olmalıdırlar’ demiş.” (s. 107) Her ne kadar Ağaoğlu bu sözü hatırladığı kadarıyla metne dâhil etmiş olsa da aslına çok yakın olması noktasında bu da bir kolaj örneğidir. Sözün aslı: “kadınlarımız, erkeklerden daha çok aydın, daha çok verimli, daha fazla bilgili olmak zorundadırlar. Eğer gerçekten milletin anası olmak istiyorlarsa böyle olmalıdırlar” şeklindedir.

Atatürk’ün sözleri Aysel’in de aklında dönüp duruyordur. Onun, “dünya üzerinde gördüğümüz her şey kadının eseridir” sözünü Aysel romanın farklı yerlerinde, farklı

¹² <https://edebistan.com/soylesiler/adalet-agaoglu-ile-soylesi> (Son erişim tarihi: 12.05.2021)

yetişkinlik dönemlerinde hatırlar. “Bu dünyada ne varsa, kadının eseridir.” (s. 110 ve s. 308) Doçentlikten profesörlüğe geçme sınavının rüyasını gören Aysel’in karşısına yine Atatürk çıkar. “Sağ elinin işaretparmağını ileri doğru uzatarak, ‘Ordular! İlk hedefiniz Akdeniz’dir, ileri!’ der gibi, ‘Türk milleti! Hedefiniz bu bayanın gösterdiği yoldur, ileri!’ diyecek...” (s. 340)

Roman boyunca Atatürk’ün vecizeleri karşımıza farklı şekillerde çıkmaktadır. Aysel köylüsü Semiha’ya yazdığı mektupta Güven Parkı’ndan bahsederken oradaki heykellerin altındaki “Türk Öğün, Güven, Çalış” (s. 111) vurgusundan bahsetmeden geçemez. Kendisine gelme ihtimali olan görücüyle ilgilenmediğini de “Türkiye’yi uygar milletler seviyesine yükseltecek görünüş ve çabadan olmayan hiçbir şey ve kimseyle ilgilenmiyordu” (s. 221) sözüyle belirtir.

Bazen de bu söylemler okullarda çocuklar tarafından alaya alınarak dönüştürülür. Örneğin, 10. Yıl Marşı’ndaki “İmtiyazsız, sınıfsız, kaynaşmış bir kitle” (s.235) sloganı, “İmtiyazlı sınıflı kaynaşmış bir kütle”ye (s. 170) dönüştürülür.

Uzun bir bölüm şeklinde kurulan Ali’nin Güven Parkı’ndaki heykellerle karşılaşması da ilginç bir kolaj örneğidir. Üç sayfa boyunca Ali’nin tam anlamıyla kavrayamadığı bu heykeller karşısında garip bir konumda kaldığını yansıtır yazar bizlere. “Halkın bütün olarak Cumhuriyet dönemi heykellerine bakışını göstermesi bakımından Adalet Ağaoğlu’nun Ölmeye Yatmak romanının kahramanı Ali’nin, Ankara Güvenpark’ta Anton Hanak ve Josef Thorak tarafından 1935 yılında yapılan heykellere ilişkin algısı önemlidir.” (Sert, 2008: 42) Ali hem heykellerdeki figürleri tanımakta hem de anlamlandırmakta zorlanıyordur. Heykellerdeki onca insan arasından sadece Atatürk tanıdık gelmektedir ona.

“İki iri heykelin altında iri harflerle Türk yazılı. Ali, heykelleri ilk gördüğünde, Bunlar Türk’sen, ben neyim, diye düşünmüştür. *Küçüklük duygusu* o zamandan kalma. Ama TÜRK’ün altındaki Öğün-Çalış-Güven buyruğu onu pek sarsmamıştır.” (vurgu bana ait, s. 312)

Ali’nin heykeller karşısında “küçüklük duygusu” hissetmesi heykellerin fizikî özelliklerinden değil de temsil ettiği manevi değerlerdendir. “Herkül’e (s. 313) benzettiği bu iri yapılı, kaslı adamlar varlıklarıyla değil temsil ettikleriyle bireylerde

küçüklük duygusu uyandırmış olabilir. Ali bu heykeller karşısındaki düşünceleriyle şaşkınlığını gizleyememektedir:

“İşte Ata. İki adam bir yanında, iki adam öte yanında. Ata’nın sarındığı çok ince bir pelerin olmalı. Bir çarşaf belki. Hadi ulan, koskoca Ata. Çarşaf olur mu? Bütün kolları bacakları bir tül altındaymış gibi. Kaşları çatık. Boyunsuz burada Ata, belli değil. Kükrüyor belki. (...) Bir yanında, sağdakiler elele. Ali’ye kalırsa güreşe tutuşmuşlar. (...) Yok canım. Güreşe tutuşmamışlar. Ata’nın yanında niye tutuşmuş olsunlar güreşe? Bunlar elele böyle, dostluk-barış-yurtta sulh-cihanda sulh demek istiyorlar.” (s. 313)

Her ne kadar düşünüp yorumlamaya çalışsa da “bütün bu heykeller, bütün bu yüce ve çıplak Türkler neden bu kadar surat asıyorlar” (s. 314) bir türlü çözemez Ali. Heykellerin kendileri ve üzerlerindeki “MCMXXX” (s. 314) yazıları da gerçekte var olduğu şekilde romana kolaj işlemiyle yerleştirilmiştir.

2.1.2.c- Marşlar ile kurulan kolaj örnekleri

Cumhuriyet çocuklarının hayatında çeşitli marşların etkisi de büyük olmuştur. İlkokulda aldıkları eğitimden başlayarak hayatlarının büyük bir kısmında bu marşların varlığını zihinlerinde hissedeceklerdir. Kitabın bilinç akışıyla aktarılan ilk bölümünün adı da bir Cumhuriyet Marşı’ndan kolajlanarak oluşturulur: “Doğdu Gün Işıkları Ülkü’nün” (s. 9) adlı bölümde çocukların ilkokuldaki bir merasimi aktarılır. Merasim sırasında bu marş çocuklar tarafından hep “bir ağızdan, ‘Yurdun tanyerinde doğdu gün ışıkları ülkünün’” (s. 15) sözleriyle başlatılır, daha sonra hemen altında koro şeklinde bu marşın sözleri verilir:

“Hayda karanlıklar savaşı var, atıl ileri

Türk’ten ulu yok bir millet

Türk’e açık şan yolu

Işık yolu Cumhuriyet” (s. 15)

Aynı merasim “Onuncu Yıl Marşı ile son bul[ur]. Çok şükür. Çok şeyler başarılmıştı. Çok şeyler de başarılamamıştı ama, Dünder Öğretmen de, elbet çocuklar da, her savaştan açık alınla çıkıldığına ta yürekten inanmışlardı ya: Nasıl olsa, ne olsa, Türk’üz

Cumhuriyetiz, göğsümüz tunç siperi...” (s. 27) Romanın sonunda da Onuncu Yıl Marşı tekrar hatırlatılır. “İstersen ‘Çıktık açık alınla’yı söyle. Bilmiyorum...” (s. 397)

Bir diğer marş kolajı da Atatürk’ün ölüm töreni sırasında çalan “Chopin’in ‘Matem Marşı’” (s. 66) aracılığıyla gerçekleştirilir. Marşlarla kurulan bu tarz kolaj örnekleri karakterlerin yine dönemin ruhunu yansıtmak açısından önemlidir. Çocukluğundan itibaren bu tarz marşlara maruz kalmış karakterlerin ilerleyen yıllarda ateşli bir şekilde ideolojik düşüncelere saplanması da anlaşılır olacaktır. Her ne kadar içinde yaşanılan dönem itibarıyla böyle bir ideolojik ayrışma yaşansa da o yıllarda bu olaylara karışan gençlerin çocukluk dönemlerinde bu tarz ideolojik söylemlere maruz kalmaları da düşüncelerinin şekillenmesinde önemlidir.

2.1.2.d- Hazır nesneler/markalar ile kurulan kolaj örnekleri

Roman 1938 yılından başlayıp 1960’ların sonuna kadar geçen süreçte Türkiye’nin yaşadığı modernleşme sürecini ele alır. Bu süreçte gelişen imkânlar ve teknolojinin getirileri, yurt dışından ithal edilen ürünler, yurt içinde üretilen ürünler, sanayiye atılım sonucu ortaya çıkan yeni ürünler vs. hepsi romanın geniş oylumu içerisinde kendisine yer bulur. Ağaoğlu bu hazır nesneleri başarılı bir kolaj unsuru olarak romana dâhil etmeyi başarmıştır. Bu kolaj unsurları yalnızca bir teknik denemenin ürünü değil aynı zamanda daha önce de söylediğimiz gibi, bir ulusun geçirdiği 30 yıllık değişim ve gelişimin izlerini taşıması açısından da önemlidir. Bu da yazarın bu tekniği kullanmadaki başarısını gözler önüne serer.

Romanda hazır nesnelerin kolaj şeklinde kullanımına en güzel örnek Aysel’in hatırına düşen babasının bisküvi kutusudur. Aysel bu kutuyu tüm detaylarıyla hatırlamaktadır. Nitekim yazar kutunun tüm detaylarını romana aynı şekilde montajlar:

“Teneke kutunun üstü, rengi solmuş, sarılı kırmızılı çizik çizik bir kâğıtla kaplıydı. Ön yüzünde sanki elle gelişigüzel çekilivermiş gibi geniş bir daire vardı. Daire çizgisinin tepesinde *George Kindinopoulos* yazısı okunurdu. Bu yazının altında sırayla şu bilgiler:

“(Petit-Beurre)

Small

1922

B i s c u i t s

Tam bunların altında, daire çizgisinin içyüzünü boydan boya izleyen:

C O N S T A N T I N O P L E

Neredeyse yarım yüzyıllık bu bisküvi kutusunun soluk kâğıdı, yanılmıyorsa, ayrıca da başak desenleriyle süslüydü. Kutunun arka yüzünde:

H . C .

G E U I C K N A V O R I A N

Sonra yeniden:

B i s c u i t s

(C o n s t a n t i n o p l e)

yazısı.” (s. 72-73)

Bu kutunun betimlemesi romandaki en geniş hazır nesne kolajını oluşturur. Geri kalan hazır nesnelerin yalnızca ismi anılır. Oteldeki “lütfen rahatsız etmeyiniz” (s. 69, 118, 287, 398) levhası dört kere çıkar karşımıza. Bunun dışında, “Vita ve Matolin ve Ülfet tenekeleri” (s. 75) sırasıyla yağ, duvar boyası, zeytinyağı tenekeleri çıkar karşımıza. Aysel hasta olduğunda “Katran Hakkı Ekrem” (s. 97) öksürük şurubundan içer. Evlere “R.C.A. marka” (s. 107) radyolar girmeye başlar. “*Fişer, ganyer-dormöy*” (s. 124, 276) kumaşları kuponla satılır. Pazardan “birkaç kalıp Hacı Şakir sabunu” (s. 206) alınır. Milli Şef için “yanıp söner, renkli *Osram* ampulleriyle” (s. 256) bir tabela yapılması önerilir. Başkentte oturan zengin ailelerin “Haraççı Kardeşler möbleleri” (s. 261) vardır. Fransız “Moustache ve Calache” (s. 285) kokuları yine Fransız kültürüyle yetişen Aydın tarafından kullanılır. “Türk Sanayii Harbiye ve Medeniye Fabrikası’nın, yani memleketimizin ilk soba fabrikasının malları” olan “Şakir Zümre marka” (s. 79, 320) sobalar evleri ısıtır.

Hazır nesnelerle kurulan kolaj örnekleri bilinç akışını devreye sokması bakımından önemlidir. Aysel adlı karakter zihninde parıldayan bu hazır nesne imajları sonucunda

birtakım düşüncelere kapılıp geçmişe döner. Romanın kurgulanmasın da bu bilinç akışı unsurları önem teşkil eder.

2.1.2.e- Şiir, şarkı/türkü ve diğer sanat eserleri aracılığıyla kurulan kolaj örnekleri

Her birinin farklı ideolojisi, farklı fikirleri, farklı etkilenim alanları bulunan bu cumhuriyet çocuklarının etkilendiği alanlarını belirtme amacıyla kullanılan, dünya görüşlerini anlamamızda yardımcı olacak bir yöntem de onların okudukları dergileri; dinledikleri, paylaştıkları şiirleri, şarkıları/türküleri okura vermektir. Türkiye'nin geçirdiği siyasal bunalım ortamını; sağ-sol, ırkçı-komünist çatışmasını yansıtmının en iyi yollarından biri de bu dönemde bu fikirlere kapılan insanların okudukları dergiler, şiirlerdir. Aysel'in abisi ırkçılık davasına kapıldığı sıralarda “*Kızılelma, Bozkurt, Ergenekon*” (s. 107, 163) okurken, Aysel ise “*Le Nouvel Observateur*’ü, *Les Nouvelles Leittéraires*’i, *Le Monde*’u okumaya, günlük gazeteleri okumaya, *Ant*’ı, *Yeni Ufuklar*’ı, *Türk Dili*’ni, *Papirüs* ve *Yeni Dergi*’yi okumaya” (s. 196) vakit ayırır. Aysel’in birlikte olduğu ve aynı ideolojik görüşü paylaştığı öğrencisi Engin’in evinde de “*Yön, Ant* dergileri, Karl Marx: *Kapital*, I. cilt, birinci kitap. Oscar Lange: *Sosyalizmin Yeni Meseleleri...* Sonra yine Lange: *Sosyalizmin Ekonomi Teorisi...* 38 *Harp Okulu Olayı ve Nazım Hikmet...* 835 *Satır, Sesini Kaybeden Şehir, Varan 3. İnce Memed.*” (s. 247) gibi dergi ve kitaplar vardır. Ali de dinlediği Nazım Hikmet şiirlerinden etkilenip “*Markopaşa* mecmuası için bile bütün kış bedavadan çalış[ır].” (s. 290)

Dergilerin dışında şarkı ve türküler de metne sızmıştır. Tilla pastanesinde toplanan müşteriler “bir ağızdan, Tout va tres bien, Madame la Marquise şarkısını söylemeye başla[r].” (s. 131) Aynı şarkı sözü Aysel’in otelde ölmeye yattığı sırada da aklına gelir: “marşlarım, heykellerim, Alman yengelerim ve ‘Tout va tres bien Madame la Marquise’ şarkılarım!” (s. 283) Beethoven’ın 9. *Senfoni*’si de “hep insanlar kardeş olun!” (s. 349) sözleriyle metne kolajlanır. Bu yabancı eserlerin dışında “*Yashı gittim şen geldim/Aç koynun ben geldim*” (s. 268), “*Kızılıklar oldu mu, sevelere doldu mu? (...)* Var git ölüm yine gel” (s. 307) gibi türküler de kolaj unsuru olarak kullanılır.

Romanda hem düşünsel hem edebî anlamda etkisiyle Nazım Hikmet’in de önemli bir yeri bulunur. Ali’nin gittiği bir lokantada dinlediği “Bahçesinde ebruli hanımeliler

açan” ve “Çıkıyor kayık, iniyor kayık” (s. 148) dizeleriyle Nazım’ın “Mavi Gözlü Dev, Minnacık Kadın ve Hanımelleri” ve “Bahri Hazer” şiirleri, onun düşünce dünyasını etkileyecektir. Daha sonra Aysel’in abisi İlhan’ın onu milliyetçi yapmaya çabalarken okuttuğu ülkücü şiirlerden “tat almıyor” (s. 164) olacaktır. “Kayık bir inse, bir çıksa, bir inse, bir çıksa...” (s. 164) diye hayallere dalar Ali. Yahya Kemal Beyatlı’nın “Akıncılar” şiiri de romanda bir kolaj unsuru olarak kullanılır. İlhan çaresiz bir anında bu şiirin dizelerini mırıldanır. “*Bin alıt akınlarda çocuklar gibi şendik / Bin atlı o gün dev gibi bir orduyu yendik.*” (s. 236) İlerleyen sayfalarda Nazım’ın şiir dizeleri Aysel’in Bursa’ya gidişinde de tekrar romanın oylumu içine sızmayı başarır. Aysel ailecek gittikleri kaplıcadan kaçıp Nazım Hikmet’i görmek için Bursa Cezaevi’ne gider:

“Aysel’in içinde büyüttüğü ilk aşkı: Yüzünü görmediği, ama ‘bahçesinde ebruli hanımeli açan bir ev’deki minnacık kadını artık hiç sevmeyecek kadar ‘büyük işler için hazırlanmış’ birine ait bir yığın sarı saç... O ‘mavi gözlü dev’...” (s. 336)

Aysel’in gençliğinde Nazım Hikmet’e yönelik bu ilgisi ilerleyen yaşlarında eşini sosyalist bir öğrencisiyle aldatmasında rol oynayacak önemli bir etkidir. Böylece yazarın karakterlerin kurgulanması sırasında kullandığı bu tarz kolaj örnekleri aynı zamanda romanın sonuçlandırılmasında da önemli bir işleve sahiptir.

Son olarak da Aysel’in oteldeki bilinç akışı anlarından birinde bilinç dışından süzülüp metne dâhil olan Ziya Gökalp’in “Ala Geyik” şiirinin dizeleri kolaj örneği sergiler. Bu şiir sonrasında Aysel 5 yaşındaki bir anısını hatırlar:

“*Küçüktüm ufacıktım*

Top oynadım acıktım...” (s. 385)

Nazım Hikmet, Yahya Kemal Beyatlı ve Ziya Gökalp’in şiirleri dışında Albert Camus ve Çehov’dan yapılan direkt alıntılar da metinde bir kolaj unsuru özelliği taşırlar:

“Bir kadın ona sormuş bir gün, değil mi? ‘Sizce hayatın anlamı nedir?’ demiş. Hep sıkılan, Moskova’da Kırım’ı, Kırım’da Venedik’i, Venedik’te Melikhovo’yu özleyen Çehov’a... ‘Bir havucun anlamı nedir?’ ‘Havuç

havuştır işte. Havucun anlamı neyse, hayatın anlamı da o.' Galiba buna benzer bir şey söylemiş Çehov da." (s. 239)

Bu alıntının Aysel'in hayatın anlamsızlığını düşündüğü, ölmeye yattığı bir anda aklına gelmesi rastlantı değildir. İntiharını meşru kılacak yöntemler arayan Aysel hayatının belirli anlarından bu tarz örnekler çıkararak yaşadığı hayatın bir anlamı olmadığı konusunda kendisini ikna etmeye çalışır.

Bunların dışında atasözleri ile de kolajlar kurulur. "İt ürür, kervan yürür!", "İt derisinden post olmaz!" (s. 360), "Mühür kimde ise, Süleyman odur.", "Isıracak it dişini göstermez." (s. 361) ve "Köpeğin duası kabul olsaydı, gökten kemik yağardı!" (s. 362) gibi atasözleri ile Namık adlı karakter aşığlanır.

Sonuç olarak Adalet Ağaoğlu, *Ölmeye Yatmak* romanında "yeni bir teknik arayışının" sonucu olarak kolajı sık sık kullanır. Onun bu kolaj kullanımları yalnızca bu tekniğin bir kullanılış örneğini sergilemek amacıyla yer almaz romanda. Ağaoğlu aynı zamanda romanın iskeletini kuran bu çocuk karakterlerin nasıl bir şehirde, ülkede, dünyada yaşadıklarını, nelerin etkisinde kaldıklarını verme işlevi açısından da bu kolaj unsurlarını kullanır. Çalışmada ele alınan kolaj örnekleri dışında, günlük, anı, mektup, kurgulanan şiir vs. türlerinde kurulan metin örnekleri de kolaj tekniğini imler. Fakat bu romanda gerçek hayattaki yazılı ve sözlü kaynakların esere yapıştırılması daha yoğun bir şekilde gerçekleştirildiği için biz Ağaoğlu'nun kolaj kullanımını bu şekilde incelemeyi uygun gördük. Bu bağlamda Ağaoğlu'nun kullandığı kolaj tekniği aracılığıyla hem dönemin şartlarını görmüş hem de 30 yıllık bir dönüşüme gazete, radyo haberleriyle şahitlik etmiş oluruz.

2.1.3. *Kimse*¹³ Romanında İç Diyalog Kullanımı

Ferit Edgü'nün *Kimse* adlı romanı inşa bakımından modernist roman bağlamında değerlendirilebilir bir niteliktedir. Bu roman "Türk edebiyatında 'iç diyalog' tekniğini, ana anlatım yöntemi hâlinde kullanan bir roman olarak dikkati çekmektedir." (Sazyek, 2015: 165) Romanlarında bireyi, bireyin yalnızlığını ele alan Edgü, içerik bağlamında modernizme yaklaşıp da tam anlamıyla modernist olarak nitelendirilemeyebilir. Fakat onun dil sorunlarına yoğunlaşması, teknik anlamda avangart sayılabilecek denemeleri

¹³ Alıntılanan sayfa numaraları ALFA Basım Yayım Dağıtım San. ve Tic. Ltd. Şti.'nin 2018 basım yılına ait olan kitabından yapılmıştır.

onu modernist estetiğe yaklaştırır. Nitekim *Kimse* adlı romanda da yoğun bir şekilde kullanılan “iç diyalog” tekniği bağlamında bu romanı estetik modernizm başlığı altında inceleyebiliriz. İçeriğine baktığımızda da Hakkârî’nin Pirkanis köyünde dil problemi yaşayan bireyin yalnızlaşması dikkat çeker. İletişimin en önemli aracı olan dilden yoksun kalan anlatıcı akıl sağlını korumak için iletişim kuracak birine ihtiyaç duyar. Bu ihtiyaç doğrultusunda kendisiyle konuşmaya başlar. Kendisiyle olan konuşmasını da karşılıklı iletişim şekline getirebilmek için yarattığı ses “İkinci Ses” adını verir. Ferit Edgü’nün romanlarında en çok dikkat çeken özellik onun dil ile ilgili problemidir. Dil onun yapıtlarında bireyin içinde yaşadığı toplumla arasındaki bozuk iletişimin yansıtılmasında önemli bir yer tutar. Edgü’nün yapıtlarındaki dikkat çeken diğer özellik ise köy halkının yaşadıklarını tüm gerçekliğiyle yansıtmasıdır. Her ne kadar köyü ve köylüyü eserlerinin merkezine alsa da köy romanlarında olduğu gibi bu unsurlar yapay bir şekilde yansıtılmaz. Salt köyü anlatma kaygısıyla yola çıkmaz Edgü. Onun romanlarında yansıtılan köy gerçekliği farklı bir boyuttadır.

Edgü kitabın hemen başında, henüz anlatıya başlamamışken yazdığı öndeyiş maiyetindeki açıklamayla romanın inşasını nasıl ve ne amaçla kurduğunu okura açıklar:

“Belli bir sürede
(bir karakış boyu)
belli bir noktada
(ölkemizin doğusunda
on üç haneli, yüz on dört nüfuslu
Pirkanis adlı dağ köyünde
anmak, ansımak, anlamak, sormak,
karşılık aramak
ve özellikle yaşamı sürdürebilmek için
yapılmış konuşmalardan seçmeler
ya da
bir monolog’un, diyalog’a

dönüştürülmesi çaba(lama)sı” (s. 5)

Edgü bu öndeyişle hem kitabın kurgusunun nasıl olduğunu açıklar hem de bu kurgunun bir “çalalama”, bir teknik denemesi olduğunu vurgular. İki bölümden oluşan romanın

“Ah dağ başında

kendini aramak

bir kış gecesi

karlar

tüm izleri örterken” (s. 9)

şeklinde başlayan birinci bölümüyle başlayan iç diyalog tekniği, bu bölüm bitene kadar yoğun bir şekilde sürdürülür. 109 sayfa boyunca süren bu konuşmalar bir odada yalnız kalmış, soğuk ve her yeri kaplayan karlar yüzünden dışarıya çıkamayan, dışarıya çıkamadığı için de kimseyle iletişim kuramayan, yalnız bir bireyin kendisiyle yaptığı iç konuşmanın diyaloga dönüştürülmesi sonucu ortaya çıkar. “Romanın tamamına yayılan bu uygulama, kurmaca içeriğin sınırlarını örtülü bir biçimde iki figürün konuşmaları şeklinde genişletmiş olur.” (Sazyek, 2015: 165) Ferit Edgü’nün öykü ve romanlarındaki yapı ve izlekleri incelediği doktora tezinde Mutlu Deveci de bu iç diyalog tekniğinin yalnızlığın, psikolojik sorunların bir getirisi olarak ortaya çıktığını tespit eder: “Bireysel ve toplumsal iletişimsizlik içindeki roman kişilerinin iç diyalog ve iç monologa yönelişleri kaçınılmazdır. Birbirleriyle konuşma, birbirlerini anlama ve birliktelik kurma yetisini yitiren birey, Kimse romanında iç monologun iç diyaloga dönüştürülmesi ile varlık bulur.” (Deveci, 2005: 441)

Roman boyunca kurgulanan iç diyalog tekniğinin öznelere “Birinci Ses” ve “İkinci Ses” olarak karşımıza çıkarken, romanın “Sunu” başlığını taşıyan giriş kısmında bu seslere sıfatlar verilir, seslerin farklı adları belirtilir. Sözelimi bu sesler: “Bir Ses, Öbür Ses, O Ses, İlközebaşlayan Ses, İlk Ses, Son Ses, İnatçı Ses, İnançlı Ses, Hepsorusoran Ses, Ezik Ses, Üsteleyen Ses, Kırık Ses, Dökük Ses, Çekipgitmedeki Ses, Cevapveren Ses, Duran Ses, Yeldesavrulan Ses.” (s. 7-8) gibi kimliklere bürünerek karşımıza çıkarlar. Sonrasında birinci bölümün başından ikinci bölüme kadar süren 109 sayfada tekrar “Birinci Ses” ve “İkinci Ses” olarak varlıklarını

sürdürürler. Yalnızca birinci bölümün sonlarına doğru bu sesler “birinci” ve “ikinci” ses olmaktan çıkıp “Biri” ve “Öbürü” şeklinde kurgulanırlar. (s. 92)

Birinci bölüm boyunca “(...) diyor Birinci Ses.”, “(...) diyor İkinci Ses.” şeklinde kurulan anlatı, tek düzeliği kırmak amacıyla anlatıcı tarafından “Susuyorlar.”, “Bir süre susuyorlar.” gibi cümlelerle bölünür. Bu gibi aralarla, duraksamalarla sesler “susturulur” anlatıya ara verilir. Okurun tek düze bir diyalogu takip edip sıkılmasının önüne geçilir.

Yukarıda bahsedilen yalnızlık vurgusu anlatıcı tarafından da yapılır. İkinci Ses’in ortaya çıkışının bu yalnızlıkla kurulan ilgisi romanın çeşitli yerlerinde okura gösterilir:

“Sıkılmıyor musun? diyor İkinci Ses

Sıkılmak değil, diyor Birinci Ses. Sıkılmayı çoktan unuttum. Bu bir sese olan—

Bir sese olan ne? diye soruyor İkinci Ses.

İhtiyaç, diyor Birinci Ses.

Ne sesine olan ihtiyaç? diyor İkinci Ses.

İnsan sesine, diyor Birinci Ses.

İşte buna şaşıtm, diyor İkinci Ses.

Şaşılacak ne var? diyor Birinci Ses.

İnsan... burda... bu dağ başında da var insan... insan sesi, diyor İkinci Ses.

Bu insanların dilinden anlamıyorum ki, diyor Birinci Ses.” (s. 15-16)

ya da

“Niçin burdayım? diye soruyor İkinci Ses. Sonra cevaplıyor: Sen burada olduğun için.

Doğru, diyor Birinci Ses.” (s. 20)

ve

“Öyleyse niçin burdasın? diyor İkinci Ses.

Ya sen? diyor Birinci Ses.

Sen burda olduğun için, diyor İkinci Ses.

Doğru, diyor Birinci Ses.” (s. 27)

gibi örneklerle anlatıcı İkinci Ses’in varlık nedeninin ne olduğunu açık bir şekilde belirtmiş olur. Dillerini bilmediği insanların arasında, insanlarıyla iletişim kuramadığı bir coğrafyada “belleği çalıştırma[nın]” (s. 69) tek yolu diyalog kuracak birilerini bulmak ya da onları yaratmaktır. Seslerin öznesinin bu koşullarda yapabileceği tek şey İkinci Ses’i oluşturmaktır.

Kurulan iç diyalog tekniğinde yalnızca karşılıklı konuşmalar değil aynı zamanda iç içe geçen konuşmalar da kullanılır. Aynı özneye ait olduğunu sezinlediğimiz sesler anlatının kimi yerlerinde iç içe geçer. Birinci Ses ve İkinci Ses’in kurduğu cümlelerde zamir birinci çoğul kişi zamirine dönüşür. “Yarın deneriz bunu.” (s. 13), “Kurtulacağız, diyor İkinci Ses.” (s. 18), “Oradaydık diyor Birinci Ses. Ama kaçtık, diyor İkinci Ses.” (s. 20) gibi cümlelerle iç diyalog sürdürülse de birinci tekil kişi zamirinden birinci çoğul kişi zamirine geçişler tespit edilir. Böylece karşılıklı konuşan iki farklı özne değil de aynı özne tarafından sürdürülen ikili bir diyalog kurulduğu açık ediliyor okura. Ferit Edgü’nün romanlarını psikanalitik ve sosyolojik yönden inceleyen Evren Uzar da yüksek lisans tezinde bu iç diyalogun, bireyin iç sesiyle konuşması sonucunda gerçekleştiğini belirtir. “*Kimse* romanında kahramanın durumu seçilmiş bir yalnızlıktır. Birey bu yalnızlığa neden olan durumların cevaplarını bulmaya çalışır. Bu durum daha çok kahramanın iç konuşmaları dâhilinde devam eder. Kendi iç sesiyle konuşan kahraman ancak soru sorarak benliğine bir anlam vermeye çalışır. Ona göre konuşmak bir nevi yaşamaktır.” (Uzar, 2019: 23) Romanın kimi yerlerinde de sözü seslerden yalnızca birisi devralır. İç diyalog tekniğiyle kurulan anlatının kesildiği bölümlerde anlatıcı Birinci Ses ise cümlelerin yüklemeleri birinci tekil kişi zamiriyle, İkinci Ses ise ikinci tekil kişi zamiriyle kurulur. Örneğin İkinci Ses’in gözünden anlatılan bölümde cümleler şu şekildedir:

“Anlatıyor İkinci Ses:

Sen

oradan oraya gidiyordun
nereye gittiğini kendin de bilmeden
yalnızca gitmek için gidiyordun
yollarda, yolculuklarda kurtulacağını sanıyordun
gidişlerin seni kurtaracağını umuyordun” (s. 51)

Romanın bazı yerlerinde de bu sesler iki farklı kişiye, iki farklı bedene aitmiş izlenimi verilen cümleler kurulur. Bu bölümlerde Birinci Ses ve İkinci Ses farklı eylemler üzerindeyken okura yansıtılırlar:

“Biliyor musun, az önce uyurken, düşümde düşünüyordum ki, diyor İkinci Ses.

Uyudun demek, diyor Birinci Ses (şaşkın).

Sen uyumadın mı? diyor İkinci Ses (şaşkın).

Uyudum sayılmaz, diyor Birinci Ses.” (s. 22)

Kimi kısımlarda da seslerin aynı kişiye aitliği birbirini tamamlayıcı nitelikteki cümleler vasıtasıyla verilir:

“Sanki çatlakların arasından, diyor İkinci Ses.

Bir sızıltı gibi ansıyorum, doğru, diyor Birinci Ses.” (s. 46)

Romanın ana kurgu unsuru olan iç diyalog tekniği birinci bölüm boyunca yoğun bir şekilde kullanılır. 109 sayfa süren bu iç diyalog şeklinde kurulan anlatı ikinci bölümün başlamasıyla birlikte seyreltilir. İkinci bölümde de yine iki ses vardır fakat bu sesler birbirleriyle olan diyaloglarını azaltıp başlarından geçen bir olayı, bu köye gelişlerini anlatırlar. Kimi yerlerde anlatıcı Birinci Ses’tir kimi yerlerde de sözü İkinci Ses devralır. Birinci Ses köye gelişini anlatırken ikinci tekil şahıs zamirini kullanır. İki sayfa sonra sözü keser İkinci Ses:

“ Evet, diyor (o ânâ değin sabırla dinlemiş olan) İkinci Ses. Hepsini ansıyorum. Ama anlamadığım bir şey var: Niçin ‘Sen’ diyorsun? Sen de ordaydın, yanımdaydın, şimdiki gibi.

Evet, diyor Birinci Ses. Doğru. Ben de ordaydım.

Öyleyse? diyor İkinci Ses.

Ben, dememek için, diyor Birinci Ses.” (s. 117-118)

Böylece yazarın neden böyle bir teknik kullandığı da anlaşılıyor. Anlatıyı tekdüzelikten kurtarmaya çalışmanın, yeni bir biçim denemesinin sonucu olarak iç diyalog tekniğini kullanmaya karar vermiştir Edgü. Birinci bölümde iç diyalog tekniğinin daha çok olmasının nedenlerinden biri de birinci bölümün bireyin içinde yaşadıklarını, ikinci bölümün ise bireyin çevresinde yaşananlara karşı izlenimlerini ele almasıdır. “Birinci bölümün sonunda, ikinci bölümde anlatılacak olanlara ilişkin ipucu verilir. Burada, ‘bireysel olan’dan, ‘toplumsal olan’a yavaş yavaş bir geçiş söz konusudur.” (Arı, 2008: 229) Bu geçiş sonucunda da anlatıcının “objektifi” içinden dışarıya yönelir. Nitekim anlatıcı da bu özelliğe dikkat çekmek için anlatı şeklinin artık değişmek üzere olduğunu belirtir:

“Bize köye nasıl vardığınızı, nasıl karşılandığınızı ve ilk izlenimlerinizi anlatır mısın?

Yorulдум, diyor Birinci Ses. Başka zaman.

Ben anlatacağım, diyor İkinci Ses. Çünkü ben de ordaydım. İki attan birinin üstündeki de bendim.

Şimdi anlatacağım. Ve bir *objektif* gibi anlatacağım.

O sussun, isterse hiç konuşmasın.” (s. 135)

Sonuç olarak Ferit Edgü, *Kimse* adlı romanında kullandığı anlatım teknikleri açısından modernist bir roman üretmiştir diyebiliriz. İç diyalog tekniğinin bu şekilde yoğun kullanımı, tiyatro anlatım biçimine yaklaşan konuşma biçimleri, bakış açısının ve anlatan kişinin sürekli değişmesi gibi unsurlar onun bu biçimci deneyişlerinin örneklerinden yalnızca birkaçıdır. Romanlarında bireyin yalnızlığını, kimliksizliğini ele alan Ferit Edgü, köyü ve köylüyü anlatmasına rağmen eserlerini köy edebiyatı bağlamında değerlendirmek bir hata olacaktır. Ferit Edgü’nün anlatılarında köy ve köylü, sorunlarına çözüm aranan bir unsur olarak değil de sorunları olduğu gibi yansıtılan, bu sorunların yansıtılmasından başka da bir amacı olmayan unsurlar olarak karşımıza çıkar.

2.1.4. *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*¹⁴ Romanında Bilinç Akışı Örnekleri

Her ne kadar içerik ve anlatım olarak modernist anlayıştan ziyade gerçekçi anlayışa yaklaşan uzun çevre ve insan betimlemeleri bulunsu da Sevgi Sosyal bu romanda teknik anlamda modernizme yaklaşmıştır. Özellikle anlatının iskeletini oluşturan yapı bilinç akışı tekniğinin kullanılmasına zemin hazırlar. Öyle ki yazar tüm metni belki de bu tekniği kullanmak üzere kurmuş olabilir. Anlatı zamanı bir kavak ağacının yıkımının başlangıcı ile bitişi arasında geçen kısa bir öğle vaktinde gerçekleşir. Fakat yazar kavak ağacının yıkılışı sırasında o çevrede bulunan ve bir şekilde birbirleriyle iletişimi ve ilişkileri bulunan insanların hayatlarını flashback yöntemiyle anlatmaya koyulur. Onun kullandığı bu bilinç akışı tekniği, romanını estetik modernizmin sınırları içerisine dâhil eder. İçerik bağlamında romanı incelediğimizde ise modernist eserlerde sıklıkla karşımıza çıkan bir “mesele” olduğunu fark ederiz. Soysal’ın bu romanda ele aldığı olay yalnızca bir kavağın yıkılması sırasında çevredeki insanların hayatının yansıtılması değildir. O aynı zamanda sembolik bir anlatım kurarak özelde Ankara, genelde ise ülke insanın geçirmekte olduğu değişimi gözler önüne sermeye çalışır. Yaşlı kuşakla genç kuşak arasındaki uçurumun boyutunu okurlarına yansıtmaya çalışır.

Yenişehir’de Bir Öğle Vakti romanı bir kavağın “devrilecekmişçesine” sallanmasıyla başlar. Kavağın sembolik anlamı da bulunur fakat buna daha sonra değineceğiz. Romanın iskeleti bu kavak çevresinde gelişen olaylarla şekillenir. Vakit öğlendir. Anlatıcının objektifi bu öğle vaktinde orada bulunan mekânlar ve insanlar üzerinde gezerek tek tek bu insanları ele alır:

“Sanki büyük bir gürültüyle devrilecekmişçesine sallandı kavak. O her an oluşan, değişen şeyleri görmeyenler sezmediler bunu. Öğlendi. Kızılay semtinin en civcivli, gürültülü, servisi en çabuk, en ayakaltı yeri olan Piknik’in oraya akıyordu kalabalık.” (s. 13)

Böyle bir girişin ardından objektif orada bulunan bir mağazaya kayar. Daha sonra mağazada çalışan bir işçi olan Ahmet’in hayatı ve kız arkadaşı Şükran ile olan ilişkisi

¹⁴ Alıntılanan sayfa numaraları İletişim Yayınları’nın 2020 basım yılına ait olan kitabından yapılmıştır.

anlatılır. Sonrasında ise Ahmet'in o öğlen vakti yolda yürürken yanlışlıkla çarpıştığı Hatice Hanım anlatıya dâhil olur. Yazar bu şekilde kurgulanmış rastlantılar ve ilişkiler ağı içerisinde o öğlen vakti orada bulunan insanların üzerinde gezdirir objektifini. Roman aynı öğlen vaktinin ilerleyen saatlerinde kavağın itfaiye ekipleri tarafından yıkılmasıyla sonuçlanır. 258 sayfa süren anlatı aslında birkaç saatlik ana hikâyeyi kapsar. Fakat odaklanılan karakterlerle ve geriye dönüşlerle sağlanan bilinç akışı yöntemiyle anlatı karakterlerinin geçmişleri, düşünceleri, hayalleri ele alınırken aynı zamanda anlatının oylumu da genişletilmiş olur.

Romanın tamamı bu şekilde bilinç akışı tekniğinin kullanılmasıyla oluşturulduğu için bu romana modernist roman diyebiliriz. Sevgi Soysal anlatısını kurgularken karakterlerin zihinlerini sürekli bir akış içerisinde ele alır. Anlatıya dâhil olan hemen hemen bütün karakterlerin bilinç akışı bir şekilde yansıtılır. Böylece ana hikâyenin aktığı zamanın ilerlemesi kesilir, geçmişten o ana dek sürecektir bir yan hikâye oluşturulur. Bu roman karakterleri bir söz, bir nesne, bir görüntü üzerinden bilinçlerinin karanlık dehlizlerine doğru bir yolculuğa çıkmaya başlarlar ve flashback tekniğiyle bilinç akışı sağlanmış olur. Romanda ele alınan ilk karakter Ahmet bir vitrinde gördüğü plak sonucu düşünmeye başlar:

“Plakçının vitrinindeki plağın üstünü okudu: Love Story. Güzel, ilik gibi bir kız, tıfıl bir oğlanla sarmaş dolaş. Bu kız bakire midir? Şu tıfıl oğlanın bozduğu kız, bakireliğini yitirmiş sayılmaz canım... Kız hem güzel, hem masum yüzlü, böylesi az olur, diye düşündü Ahmet... Şükran'ın ablak yüzü geldi aklına. Ala ala iyice ayrılmış olan kaşları arasındaki kaba, enli burun kemiği, kocaman dişleri geldi. Ama yine de anasının kendilerine ısrarla teyze dedirten ahabplarının kızlarından, suratlı her gün aybaşı tutmuşçasına kırmızı, gözleri yere eğik, ne yürümesini, ne de konuşmasını bilen o uyuz kızlardan bin kez iyiydi elbet. Bir kere Şükran dans bilirdi. (...) Cemekândan kendisi seyretti. Gelecek ay, şu yeni çıkan çizgili pantolonlardan bir tane uydursam!” (s. 21-22)

Bu şekilde Ahmet'in vitrinde gördüğü bir film plağının üstündeki görüntüden yola çıkılarak bilincinden geçenler savruk bir şekilde yansıtılır. Başı ile sonu arasında tutarlılık bulunmayan bu tür bilinç sunumlarıyla bilinç akışı sağlanmış olur. Ahmet'le

bu plakçının önünde buluŖan Ŗükran kaŖlarını görmesiyle birlikte düşüncelere dalar, aklına ağda yapan arkadaŖı Günseli gelir. Bu bölümdeki bilinç akışının işlevi Ahmet'in karakteristik özelliklerini yansıtmasıdır. Genç bir erkek olan Ahmet adlı karakterin hayattaki en büyük emellerinden birisi de bir kadınla ilişki kurabilmektir. Alıntılanan bölümde de görüldüğü üzere bilinç akışının gerçekte olduğu anda sık sık cinsel çağrışımlarla karşılaşırız. Akışın sonunda da yine kendisinin bir kadınla ilişki kurmasını sağlayacak dış görünüşle ilgili fikirler yer alır.

“Yarın Günselilerde ağda yapacaklardı. Ŗükran bu kez kaŖlarını ağdayla almayı deneyecekti. Ağda yapmanın ustasıydı Günseli. Çok becerikliydi zaten. Yatılı olmaktan mı ne? (...)

(...) ‘Ne öyle üzgün üzgün bakıyorsun aynada kendine?’” (s. 25-29)

Ahmet söze girip de Ŗükran'a seslenene kadar dört sayfa boyunca sürer bu bilinç akışı. Ŗükran'ın aynada kendisini görüp kaŖlarını düşünmesiyle başlayan bu süreç Günseli'nin hayatının uzun bir bölümünü anlatılmasıyla geçer. İlerleyen sayfalarda da Ŗükran sık sık dalıp Günseli'nin anlattıklarını düşünmeye devam eder ve yazar bu şekilde bilinç akışı tekniğini devam ettirmiş olur. Ŗükran'ın yaşadığı bu bilinç akışı Günseli'nin onun hayatında bir rol model olması bakımından önemlidir. Zira Günseli görmüş geçirmiş bir karakter olarak kadın erkek ilişkilerinde tavsiyesi önemli bir kişi konumundadır. Ŗükran da genç olmasına rağmen tecrübesi bulunan arkadaşının yaşantısını, verdiği örnekleri ve öğütleri önemser. Ahmet'in Ŗükran ile cinsel birliktelik girişiminin başarısızlıkla sonuçlanmasında Günseli'nin hayat tecrübesi önemli bir etkidir. Ŗükran, erkeklerin ne istediklerini, istediklerini elde ettikten sonra neler yapacaklarını Günseli'nin tecrübesi sayesinde öğrenmiş ve Ahmet'e karşı davranışlarını ona göre şekillendirmektedir.

Anlatıcının odağı Ahmet'ten onun çarptığı Hatice Hanım'a kayar. Hatice Hanım'ın hikâyesi anlatıldıktan sonra da yolda yürürken ona selam veren Necip Bey'e. Hatice Hanım Necip Bey'in selamını karşılıksız bırakmış yoluna devam etmiştir. Anlatıcının objektifi Hatice Hanım'ı takibi bırakır ve selamı karşılıksız bırakılan Necip Bey'e döner. Artık anlatılan Necip Bey'in yaşantısıdır. Necip Bey Hatice Hanım'ı selamlarken şapkasını çıkarmış ve o şekilde bir selam vermiştir. Hatice Hanım'ın bu inceliği fark etmemesi sonucu sinirlenir:

“On yıl önce, Paris’ten aldığı kasketini de şu görgüsüz kadını selamlamak için çıkarmıştı başından. Çok övünürdü kasketiyle. Bunun bir benzerini, Anıtkabir’in bitişiğindeki Atatürk Müzesi’nde görmüştü. ‘Atatürk’ün seyahat kıyafeti!’ Müzede daha nice, birbirinden şık kıyafetler vardı. İnce, zevkli adam. Belki Selanikli oluşundan geliyor. Ne de olsa Avrupa sayılır Selanik. Ama ‘Selanikli’ dememek gerekir. Selanikli sözüne Necip Bey’in anası çok kızardı, ne demekmiş Selanikli? Dönmesi var, palikaryası var, Bulgarı var, göçmeni var. Selanik eşrafındanız biz.” (s. 49-50)

Yalnızca bir kasketten yola çıkarak müze ziyaretine, oradan Atatürk’ün kılık kıyafetine, oradan Selanikli oluşuna, oradan da kendi atalarının geçmişine kadar uzanan bir bilinç akışı devreye girer. Dış görünüşüne önem veren bir diğer karakterdir Necip Bey. Bu sahnede kurgulanan bilinç akışı örneğinde onun karakteristik birkaç özelliğine dair izlenimler verilir. Kılık kıyafet konusundaki titizliği, Atatürk’ olan sevgisi ve ilgisi, göçmenliği gibi unsurlar bu akışta okura verilir. Necip Bey’in aile geçmişiyle ilgili bilgiler barındırması açısından da bu bilinç akışı örneği önemlidir. Yazar böylece Necip Bey’in zenginliğinin nereden geldiğini, bu paranın hangi koşullarda onun eline geçtiğini ve aynı zamanda parayı ne şekilde harcadığını sezdirir okura.

Yazar roman boyunca bu küçük anlardan yola çıkarak anlatıyı genişletmeye devam eder. Necip Bey’in kasketinden başlayarak aile geçmişine doğru genişleyen bu anlatı ailenin iflasının anlatılmasıyla devam eder. Sonrasında ana hikâyenin çevresinde geliştiği mekân olan Kızılay’daki Piknik’te garsonla konuşması sırasında bir bilinç akışı daha gerçekleşir:

“Necip Bey kolundan tutup durdurdu garsonu. Garson şaşalayıp durdu. İşte bir manyak daha, diye düşündü. Necip Bey, ağır ağır, garsonu eğitmeye kararlı. Her ne kadar hiçbir şeyden kendisi sorumlu değilse de, sırası geldikçe gördüğü kusurları düzeltmeye çalışır, bildiklerinden, düşüncelerinden başkalarının da istifade etmesini ister, yeri geldikçe ona buna ders verirdi; sorumlu bir vatandaştı o, aynı Avrupalılar, İsviçreliler gibi. İsviçre’de bir çocuk, tramvay bomboş da olsa, oturamazdı; boş tramvayda oturmaya kalkan çocuğu biletçiden önce herhangi bir yolcu

tersleyiverirdi. Zaten herkes vatandaşlığını bilse, herkes kapısının önünü süpürse, herkes halılarını pencereden silkelememeyi öğrense, herkes vergisini ödese... Garsona döndü.” (s. 74-75)

Burada uygulanan güzel bir bilinç akışı örneğidir. Yine bir anının hatırlanması üzerine gerçekleşen bu bilinç akışında sonlara doğru cümleler kısılır ve yola çıkılan noktadan çok fazla uzaklaşmıştır. Aynı zamanda cümlenin eksik bırakılması da bilincin sunumu bakımından önemli bir unsurdur. Bilinç akışı tam o noktada kesilir ve anlatının sürdüğü gerçek zamana dönülür. Bu sekansta da Necip Bey’in Batı hayranlığını görürüz. Aile köklerinde Yunanlık bulunan, bir nevi Avrupalı olan Necip Bey, Türkiye’deki garsonları beğenmez. Bunun kişilikten ziyade ırksal kökenden kaynaklı bir sorun olarak görür. Üstelik bu milliyetçiliği garsonlar üzerinden tüm halka yaymaya çalışır. İsviçre’deki anısından yola çıkarak iki toplum arasındaki kültürel farkları ele alır.

Bir sonraki odak noktası Necip Bey’in garsonla konuşmasına kulak misafiri olan, o sırada Piknik’te yemek bekleyen bir diğer müşteri Güngör’dür. Güngör eşinden ayrılmak üzere olan zengin bir iş adamıdır. Eşinden ayrıldıktan sonra evleneceği, yeni eş adayı Melahat ile yemek yemek üzere Piknik’e gelmişlerdir. Melahat, Güngör’ün elini tuttuğu sırada zihni çalışmaya başlar:

“Melahat, Güngör’ün konuşmalarından sıkılıyor ama elini onun elinden çekmekten, gözlerini kaçırıp başka yönlere bakmaktan çekiniyordu. Sağı solu belli olmazdı Güngör’ün. Kaç yıllık karısını nasıl bırakmıştı? Üstelik sık sık değiştirmenin erdemlerinden söz ederdi. Dükkânında satılmayan, ilgi görmeyen malı uzun süre tuttuğu hiç görülmemişti. Onu hemen yok pahasına, zararına da olsa çekinmeden elden çıkarırdı. (...) Kendisini tükettirmeyecekti. Güngör’ün ilk karısı gibi. Kadın Güngör’ün ilk dükkânı için apartmandaki hissesini devretmişti. Babası hep desteklemişti Güngör’ü başarı kazanana kadar. Başlarda başarısızlığa uğradığı çok olmuştu. Şimdi Güngör ona boşanma karşılığında nafaka verecekti. Evet, ama yine de üç çocuk doğurmuş, on beş kürtaj geçirmiş, Güngör’ün daima değişen isteklerine cevap vermekten, gece hayatına ayak uydurmaktan tükenmiş, yıpranmıştı.” (s. 81-82)

Güngör'ün karakteristik özelliklerinin neredeyse tümü bu kısa anda verilir. Bilinç akışı tekniğiyle geçmişe doğru yayılan anlatıda Güngör'ün müstakbel eski eşi ile olan ilişkisi ele alınır. Bilinç akışının buradaki işlevi Güngör'ün hangi şartlar altında hangi tavırları alacağını göstermesidir. Yine geçmişe gidilmiş olmasından dolayı Güngör şu an sahip olduğu zenginliği nasıl elde ettiği de bu bölümde ele alınır. İlk eşinin babası sayesinde fakirlikten zenginliğe doğru emin adımlarla ilerleyen Güngör'ün hayattaki en büyük tutkusu ilerlemedir. İlerlemeyi engelleyecek her tür durumdan kurtulmaya çalışır. Yenilik ve değişim de Güngör'e göre ilerlemeyi sağlayan en önemli etken olduğu için sabit kalmaktan, yerinde saymaktan kaçınır Güngör. Öyle ki artık ilerlemesine katkı sağlamayacağını, eskide kaldığını düşündüğü karısından ayrılmaya karar verir. Eşine göre daha “yeni”, daha çekici ve daha genç olan bir metresle ilişkisi başlar.

Anlatının ana kurgu unsurudur bilinç akışı tekniği. Hemen hemen her karakterin geçmişi anlatılacağı zaman yazar bilinç akışı tekniğine başvurur. Yazarın bu kurgu tarzını bilinçli bir şekilde seçtiği, tüm anlatının kavağın devrilişi sırasında gerçekleşmesi üzerinden anlaşılabilir. Alemdar Yalçın da romanın bu özelliğine dikkat çeker. “Romanın teknik yapısı da alışılmış roman tekniklerinden farklıdır. Her ne kadar daha önce benzer teknikler kullanılmış olsa da, bu romandaki teknik kurgu, roman sanatımızda yeniliğin başlangıcı kabul edilmelidir.” (Yalçın, 2017: 580)

Anlatıcının objektifi hareketine devam eder. Sıradaki hikâyeye kavağın bulunduğu apartmanın sahibi Mevhibe Hanım'ın hikâyesidir. Mevhibe Hanım evinin penceresinden dışarıda olan biteni izlemektedir. Böylece o da bu dar mekândaki öznelerden biri olarak romana dâhil olur. Hizmetçisi Nurten Hanım'la tartıştıkları bir sırada Nurten Hanım'ın bilincinin akışına şahit oluruz:

“‘Yumurtayı olduğu gibi korsan elbet ıslanmaz. Önce iyice döveceksin yumurtayı, bak nasıl çoğalır. Bırak bu acullüğü! Sabreden derviş muradına ermiş...’

Nurten Hanım içinden bir lahavle çekti. ‘Sabreden derviş sıkıntıdan gebermiş!’ Doğrusu bu vallahi. Kocası, akşamları eve sarhoş döndüğünde hep bu sözü söylerdi. ‘Kız Nurten, gel bir döveyim seni! Kız Nurten ağlasana be... Bağırsana be kız! Kız sabrıyla kahredecen beni... Bana bak,

şu koyun kafana koy ki, sabreden derviş sıkıntıdan gebermiş...”(s. 102-103)

Mevhibe Hanım cimriliği ile fazlaca dikkat çeken bir karakterdir. Burada kullanılan bilinç akışı vasıtasıyla hem Mevhibe Hanım’ın bu cimriliğine vurgu yapılır hem de hizmetçi Nurten Hanım’ın eşinden gördüğü kötü muamele okura yansıtılır. Bu bölüm aynı zamanda Nurten Hanım’ın daha pasif bir karakter olmasının nedenini de açığa çıkarır. Evde gördüğü kötü muamele sonucu Nurten Hanım sessizleşmiş, sessizleştikçe de kötü muamele görmeye devam etmiştir. Bu sessizliklerin sonucunda eşinin söylediği “sabreden derviş sıkıntıdan gebermiş” sözü aklından çıkmaz.

Romanda bilinç akışı tekniğinin uygulanmadığı nadir bölümler Mevhibe Hanım ve Salih Bey’in çocukları Doğan ve Olcay’ın Ali ile ilişkilerinin olmadığı bölümlerdir. Bu bölümlerde romanın idealize edilmiş karakteri Ali ve Ali’nin ailesinin geçmişi anlatılır fakat bu bölümlerde bilinç akışı yok denecek kadar azdır. Daha ziyade bir aşk hikâyesi tarzında kurulan bu bölümlerde Olcay ve Ali arasındaki yakınlaşma ve Doğan’ın bu yakınlaşma sonucu yaşadığı kıskançlık duygusu ele alınır. Her ne kadar bilinç akışı tekniği uygulanmasa da Ali’nin ailesi ve yaşadıkları anlatılırken geçmişe dönme tekniği yoğun bir şekilde kullanılır. Mevhibe Hanım’ın kızı Olcay anlatıldıktan sonra odak tekrar Mevhibe Hanım’a döner. Kızının umursamaz tavırları Mevhibe Hanım’ın başını ağrıtmıştır. Mevhibe Hanım sinirlerini yatıştırmak için gözlerine bir tülbent bağlar. Daha sonra geçmişini düşünmeye başlar ve bu düşünme eylemi yedi sayfa boyunca bölünmeden devam eder. 127. sayfada bağlanan tülbent 134. sayfada çıkarılır:

“Tülbenti de katlayıp gözlerinin üstünden bağladı. Kafasına yığılan düşünceleri kovmaya çalıştı. Şimdi Salih ilk gördüğü takımları almaya kalkmaz inşallah. Böyle konulara akıl yormaz pek, var mı yok mu kendi işi. Keşke onunla birlikte gitseydim. Mevhibe Hanım, babası gibi güvenmezdi kimseye. Kendinden başkalarının yaptıklarında hep yanlış arar ve bulurdu.

(...) Mevhibe Hanım gözünden tülbenti kaldırdı. Saatine baktı. Beş dakika kestirmiş olmalıydı. Salih gelmedi hâlâ. Ulus’a gidebildi mi acaba? Bu banyo odası inşaatı çok masraflı olacağına benzer.” (s. 127-134)

Yedi sayfa boyunca süren anlatıda yoğun bir şekilde bilinç akışı gerçekleşmiş, Mevhibe Hanım neredeyse tüm geçmişini düşünmüştür. İnsan beyninin bu şekilde çalıştığı anlaşıldıktan sonra modernist estetikle birlikte edebiyata giren bir tekniktir bu. Modernist yazarlar bilincin bu şekilde yansıtılmasına dikkat etmişler, böylece bilinç akışı tekniğini sık sık kullanmışlardır. Roman için uzun bir süre sayılabilecek yedi sayfalık kısımda Mevhibe Hanım için yalnızca beş dakika geçmiştir. Bu da bilinç akışı tekniğinin edebiyata katkılarından birisidir.

Mevhibe Hanım'ın gözüne tülbenti bağlamasıyla çözmesi arasında geçen bu yedi sayfalık sekansta bile onun cimriliği, pımpirikli oluşu, takıntılı karakteri okura yansıtılır. Yalnızca Mevhibe Hanım'ın değil, babasının da karakteri bu bölümde ele alınır. Tüm geçmişinin kısa bir özetinin yapıldığı bölümde Mevhibe Hanım'ın neden böyle bir karakteri olduğu da anlaşılır. Küçüklüğünden itibaren babasından ve üvey annesinden doğru düzgün sevgi görmemiştir. Babasının aşırı şüpheli tavrı ona da geçmiştir. Üvey annesinin ona kötü davranması sonucu iyi bir anne örneğiyle karşılaşmadığı için kendi çocuklarına da iyi annelik yapamamaktadır. Kendisi her ne kadar babasından sevgi görmemiş olsa da ona karşı yoğun bir saygısı vardır. Hayatının her anında babasına ve babasının konumuna saygı duymuştur Mevhibe Hanım. Çocukları ise kendisini sevmedikleri gibi aynı zamanda saygı da göstermezler. Yine de tüm bu olanların içinde Mevhibe Hanım tülbenti gözlerinden kaldırdığında kendisine, yaşantısına acımak, olanlara üzölmek yerine masrafları düşünür. Bu bilinç akışı onun en önemli özelliğı olan cimriliğinin ne denli baskın olduğunun göstergesidir.

Romanda anlatının en uzun süre bölündüğü, bilinç akışının en yoğun yaşandığı bölüm Doğan ile Ali'nin diyalogu sırasında gerçekleşir. Her şeye kısa süreli ilgisi olduğu, ilgisinin kolay bir şekilde dağıldığı daha önceden okura belirtilen Doğan, Ali ile tartışması sırasında birden dikkatini kaybeder. Ali, Doğan'ın başka bir yöne baktığını görür. Anlatının normal seyri burada, 142. sayfada bir kesintiye uğrar 161. sayfaya kadar da yalnızca Doğan'ın zihni yansıtılır. Flashback tekniğıyle geçmişe dönölür ve Doğan'ın Ali ile nasıl tanıştığı, aralarındaki ilişkinin düzeyi, Doğan'ın Ali'den önceki hayatı tüm detaylarıyla anlatılır bu uzun bölümde.

“Sustu Ali. Doğan başka bir yöne bakıyordu. Doğan’ın huyuydu bu. Daha çok monolog yapmayı severdi. Güzel ve bilgili, hatta Ali’den çok daha heyecanlı, etkili ve renkli konuşurdu.” (s. 142)

‘Kavak devriliyor galiba,’ dedi Ali.

Doğan Ali’ye baktı. Değişti mi? O günden bu yana benim için Ali değişti mi? Yok, işte kavağın devrildiğini Doğan’a haber veren yine o.” (s. 161)

Ali’nin “kavak devriliyor galiba” demesiyle birlikte bu bilinç akışı bölünür. Doğan düşüncelerinden sıyrılıp yaşadığı ana geri döner.

Bir görüntü üzerinden gerçekleşen bilinç akışı tekniği örneklerinden birisi de çakmak vasıtasıyla olur. Ayakkabı boyacısı Necmi’nin anlatıldığı bölümde Necmi sigara yakacağı sırada çakmağına bakar ve bu çakmağı nasıl aldığını hatırlar. Böylece bilinç akışı için bir kapı açılmış olur:

“Cıgarasını çakmağıyla yaktı. Çakmağını seyretti bir süre. Bu çakmağı, altı ay önce, Diyarbakır’ın enayi çarşısında kaçakçılardan almıştı. Düğünden önce, karısına ipekli kumaş da almıştı Diyarbakır’da. Orada, sudan ucuza, parlak ipekliler var, demişlerdi ona. Kumaş parasını da iskambilden kazanmıştı. Nefis kâğıt oynardı Necmi. Bir sanatı da buydu. Nefis hile yapardı.

(...) Necmi, Hasan’ın tornavidasından canını kurtardıktan sonra, kumardan kârlı çıktı ve Diyarbakır’a uzanıp nişanlısına çeyiz kesmek için, nar çiçeği bir, portakal turuncusu iki, gül pembesi üç cins ipek aldı. Kendine de çakmak ve iskambil kâğıdı.” (s. 222-226)

Bu parçada da Necmi’nin becerileri ve karakteristik özellikleri okura yansıtılır. Bir çingene olan Necmi hayatını günlük zevkler doğrultusunda yaşamaktadır. Onun için en önemli mesele içinde bulunulan anı güzelleştirmektir. Necmi kazandığı her şeyi de bu özelliğine borçludur. Her ne kadar kumarda hile yaparak az da olsa bir kazanç elde etmiş olsa da bunun da getirileri vardır. Kumarda hile yapmak riskini ölüm pahasına da olsa göze alır Necmi. Hatta bir keresinde öldürülmek üzereyken son anda kurtulur. Çakmağına bakıp hatırladığı bütün o kazançları da o andaki duruma borçludur. Hayatı

günlük yaşamayı seven çingene Necmi'nin tüm özelliklerini yansıtmaları bakımından buradaki bilinç akışının işlevi önemlidir.

Roman, anlatının giriş cümlesinde “devrilecekmişçesine sallan[an]” (s. 13) kavağın devrilmesiyle son bulur. İtfaiyecilerin kontrolünde, tamamen planlı bir şekilde devrilmesi beklenen kavak ağacı, sırada bahçede olan kapıcı Mevlût'un üzerine devrilir ve roman biter. Böylece bu yarım saatlik süreç içerisinde iki yüz elli dokuz sayfalık uzunca bir anlatı kurgulanmış olur:

“İtfaiyeciler düdük çaldılar. Mevlût'e doğru ellerini kollarını sallayarak koştu yürekli bir itfaiyeci. Ama çok kısıydı zaman. Günü dolmuştu kavağın. Uyarılar geç kaldı. Çürük kökleri üstünde fazla duramayan kavak, özsuğunu tümüyle tüketmiş gövdesini bir sağa bir sola salladı, sonra büyük bir çatırtıyla, ama o sondaki, kimsenin artık hiçbir şeyi değiştiremeyeceği andaki hızıyla Mevlût'ün üstüne devrildi.” (s. 272)

Sevgi Soysal'ın *Yenişehir'de Bir Ögle Vakti* romanı bu şekilde bilinç akışı örnekleriyle kurulmuştur. Bilinç akışı tekniğinin bazı uç örneklerinde rastladığımız eksiltili cümlelerin sık kullanımı, gramer kurallarının yok sayıldığı gibi kullanımları Soysal'ın bu romanında göremesek de onun kullandığı yalın bilinç akışı tekniği de modernist olarak nitelendirilmek için yeterlidir. Romanın ana kurgu malzemesi olarak bu tekniği seçmesi, alışlagelmiş anlatım tekniğinin dışına çıkması, kavağın yıkılışını sembolik anlamda kullanışı gibi unsurlar da bu romanı modernist roman kategorisinde değerlendirmemizde katkısı olan diğer özelliklerdir. Sevgi Soysal'ın romanlarında kullandığı teknikler üzerine çok fazla akademik çalışmanın olmaması da dikkat çekilmesi gereken bir eksikliklerdir.

2.1.5. *Tehlikeli Oyunlar*¹⁵ Romanında Metinlerarasılık Örnekleri

Modernist romancılar arasında metinlerarasılık tekniğini en yoğun olarak kullanan isim Oğuz Atay'dır. Onun romanlarında ana kurgu unsuru bilinç akışı ve metinlerarasılık teknikleridir. Yoğun etkisi altında kaldığı Batı romanını Türk romanı ile iç içe geçirmeyi denemiş, Batılı tekniklerle Türkiye'yi ve Türk toplumunu anlatma çabasına girişmiştir. *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı çalışmasında

¹⁵ Alıntılanan sayfa numaraları İletişim Yayınları'nın 2020 basım yılına ait olan kitabından yapılmıştır.

Atay'ın romanlarındaki metinlerarasılık unsurlarını başarılı bir şekilde tespit eden Yıldız Ecevit, onun kullandığı bu teknikleri postmodernizm başlığı altında inceler. Yine de kendi kültürel birikimden de yola çıkarak yaptığı metinlerarasılık tespitleri değerlidir. Onun dışında Jale Parla da *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* adlı çalışmasında Atay'ın dili üzerinden romanlarına yaklaşıp onun kullandığı dilin “mektupla dilekçe karışımı bir dil” (Parla, 2018: 168) olarak niteler. Atay'ın romanlarında kullandığı dil bile bir pastiş özelliği taşır. Oğuz Atay birçok araştırmacı tarafından postmodernist olarak da sınıflandırılmaktadır. *Tehlikeli Oyunlar* romanı kullandığı modernist tekniklerden bağımsız düşünülse bile bu romana postmodernist bir romandır demek doğru olmaz. Romanın içeriğine baktığımızda da modernist izlekler dikkati çeker. Sadece üst kurmaca örnekleri barındırdığı için bu romanı postmodernizm bağlamında okumak hata olur. Romanlarında burjuvadan kaçan, içinde bulunduğu toplumla yıldızı barışmayan aydının toplumdan uzaklaşması motifini işleyen Oğuz Atay, kullandığı bilinç akışı, metinlerarasılık, laytmotif, iç monolog gibi tekniklerle de estetik modernizmin bir temsilcisi konumundadır.

Tehlikeli Oyunlar'da pastişi sağlayan en önemli özellik neredeyse tüm roman karakterlerinin bir “metin” üretme çabasıdır. Hikmet, Albay Hüsamettin, Nurhayat Hanım'ın oğlu Hidayet gibi karakterler oyun ve piyes yazma uğraşı içerisindeyler. Sevgi adlı karakterin küçük yazı denemeleri romanda “mücevherler” (s. 236) olarak tanımlanır. Mütercim Arif, Rüstem Bey gibi karakterler de yaptıkları tercümelerle romanda yer bulurlar. Yine Albay Hüsamettin Tambay romanın farklı yerlerinde şiir, mersiye, dilekçe, mektup, gazeteye ölüm ilanı gibi “kurgu metinler” kaleme alır. Oğuz Atay'ın karakterlerinin bu tarz “yazı” ile içli dışlı olmasını, “yine de yazı, Atay'ın bütün aciz ve eksik yazar kahramanlarının sığınabileceği tek çatı” (2018: 172) olarak yorumlar Jale Parla.

Tehlikeli Oyunlar romanında yazılı ürünlerin neredeyse hemen hemen hepsiyle ilgili kurulmuş birer örnek bulmak mümkündür. Bu türler arasında mektup, oyun, tercüme, yaratılış mitolojisi, dinî metin, ödev yazısı, şiir, deneme, özet yazısı, anı, ölüm ilanı, tarih metni, tarih makalesi, sözlük, ansiklopedi maddesi, biyografi, anayasa maddesi, mersiye, dilekçe gibi farklı disiplinlere ait yazı türlerinin roman dünyasına dâhil edildiğini görürüz. Üstelik romana dâhil edilen bu metinler kolaj tekniğinde olduğu gibi hazır metinler değil, roman karakterlerinin ürettikleri, kurmaca metinlerdir. Bu

yüzden de *Tehlikeli Oyunlar*, modernist Türk romanları arasında metinlerarasılık tekniğinin en yoğun kullanıldığı eserlerden biridir. Kurulan bu metinlerarasılık örneklerinde, seçilen yazı türüne göre kullanılan üslubun da değişmesi pastiş tekniğinin ne kadar başarılı bir şekilde kullanıldığını kanıtlar niteliktedir.

“Oyun” kavramı romanda en çok yer kaplayan unsurlardan biridir. Metne dâhil edilen neredeyse tüm kurgusal metinler oyunlaştırılmaya çalışılır. Romanın adı da aslında bu konuda bir ipucu verir gibidir. Kurgunun temelinde oyun kavramının olması da aslında ayrı bir metinlerarasılık özelliğidir. Atay romanı oyun teması üzerine kurgularken bir psikoloji kitabından yararlanır. “Romanın motif düzleminde olduğu kadar, metindeki dilsel oluşumları da etkileyen bir diğer yapıt ise psikanalist Eric Berne’ün, kimi insan davranışlarını *oyun* olarak ele alıp yapısalcı bir yaklaşımla sınıflandırdığı ve dilimize, ‘*Hayat Denen Oyun*’ başlığıyla çevrilen incelemesidir.” (Ecevit, 2018: 112) *Günlük*’ünde de oyun kavramına ne kadar önem verdiğini şöyle açıklıyor Oğuz Atay: “Hikmet’in ölümü bu gecekondu semtinde, çok gürültülü ve trajik bir sahne sonunda olacak. Ölüm, bir piyesle karışık ve oyun ile gerçeğin karıştığı bir atmosferde verilecek. Gerçek yaşantı bitecek oyun devam edecek.” (Atay, 2016: 46) Romanı kurgularken oyun kavramından ne denli yararlandığını da *Günlük*’ünden yola çıkarak tespit edebiliriz. “Bu arada oyunlar: Hikmet, kafasında, ya da defterinde yaşadığı eksik ya da kötü olayları, oyunlar olarak, istediği gibi tamamlıyor. Bunların bir kısmı ‘games’ şeklinde yazılacak; bir kısmı da ‘piyes’ şeklinde olacak.” (2016: 45) Nitekim romanın birçok bölümünde bu oynusu kurguyu yakalamamız da mümkündür. Farklı karakterler farklı sahnelerde oyun yazarlar. Nurhayat Hanım’ın oğlu Hidayet’in askerdeyken yazdığı mektupta bile oyun formatına rastlamamız mümkündür:

“GENERAL: Gecenin bu vaktinde üşümüyor musun evlâdım? Hava soğuk ve rutubetli.

ASKER: Evet hava soğuk generalim. Üşümüyorum fakat.

GENERAL: Nöbet tutmak için kötü bir hava. Bir ses duydun mu?

ASKER: Dallar çıtırdıyor generalim. Hayvanlar olmalı. Nöbet bizim işimiz. Siz dinlenin

GENERAL: Korkmuyor musun?

ASKER: Gece vakti her şey başka bir kılığa bürünür generalim. Dallar, kollarını kavuşturmuş insana benzer. Yapraklar haşırdar, soğukta ısınmak için ellerini birbirine sürten insanlar dolaşiyor sanırsınız.

GENERAL: (Askerin bu sözüne biraz kızmış gibi görünür. Kaşlarını çatar.): Ben öyle sanmam. (Aslında kızmamıştır.)” (s. 42)

Bu bölümde aynı zamanda *Hamlet* ile de bir metinlerarası ilişki kurulur. “Bir *Hamlet* parodisidir bu. *Hayalet* korkusu içinde nöbet tutmakta olan askerin generaliyle yaptığı konuşma; *Hamlet*’in birinci sahnesinde, iki gecedir kendilerine görünen kralın hayaletinin yeniden ortaya çıkmasını dehşetle bekleyen nöbetçilerin Horatio ile olan konuşmalarını çağrıştırır. (Ecevit, 2018: 115)

Hikmet bir gün bir kahvede Mütercim Rüstem Bey ile kâtibesini görür. Mütercim Rüstem Bey o sırada bir metni çevirmektedir. Hikmet bu sahneyi anlatırken de tiyatro kurgusuna başvurur:

“RÜSTEM BEY: ... Atölyenin duvarları, en nadide tablolarla, Floransa’nın ölümsüz ustalarının fırçalarından çıkmış şaheserlerle lebalep doluydu. (Başını kaldırır.) Yazıyor musun?

KÂTİBE: Evet hayatım.

RÜSTEM BEY: Ne diyorduk?

KÂTİBE: (İçinden): Beni denemeden edemez. Kimseye güveni yoktur. (Yüksek sesle) Duvarlar Floransa fırça, diyorduk.

RÜSTEM BEY: Atölye, müstakil biçimde, ortası renkli yeşil camlardan yapılmış bir fiskiye ile...

KÂTİBE: Ah ne güzel!” (s. 45)

“Büyük Oyun” başlığını taşıyan on dördüncü bölümde de oyun formatı önemli bir yer tutar. Bu bölümde kullanılan teknikle birlikte bir romanı okumayı bırakmış, tiyatro metnini okumaya başlamışız hissine kapılırız. Kullanılan dil tamamen oyun formatının dilidir:

“(Hikmet I’ın cenaze ve Hikmet II’nin evlenme töreni, hazırlıkları. Gerekli hava: Kayınpeder, terzi, Sevgi, kaynana, baba, anne, davetliler, Dumrul,

nikâh memuru tanıdıkları v.b. kişiler. Söylenmemiş bazı sözlerin yarattığı korku, ölen kişilerin ölümlerinden kesin sonuç alınmadan girişilen işlerin yarattığı kâbuslar v.d. korkular. Ülkedeki Büyük Fransız İhtilâlinin son hazırlıkları, verilmiş olan sözlerin vadelerinin gelişi v.d. borçlar. Süre aşımının heyecanla beklenişi, bu arada yeni taahhütler, yeni borçlar. İflâs.)

(Ülkede bir düzlük. Gece. Bir ev kesiti. Masa. Dumrul ve arkadaşları iskambil oynarlar.

DUMRUL (Sigara içer, terlemez): Bana kalırsa acele etti; ölüm ilmühaberini almadan böyle bir işe girişilmemeliydi. (Bir kâğıt atar.)

NAZMÎ: Kızın da pek güzel olmadığını söylüyorlar. (Dumrul'un attığı kâğıdı alır.)

FİKRET (Kırmızı, yuvarlak bir fiş sürer): Hiç ümit yok mu diyorsunuz?

BEHÇET: Pas. (Kâğıtlarını önüne bırakır.)

NAZMÎ: Bana biraz anlatmıştı.

(Sahne kararır. Aydınlanan küçük bir köşede Hikmet II görünür.)

HİKMET II: Ah ne olur söylemese. (Ellerini yukarı kaldırır.) Tanrım! Benim adıma onun ne sözler verdiğini bilmiyorum ki. Hepsine birden nasıl yetişeyim? Bu gece çocuklar kumar oynuyorlar ve muhakkak benden bahsediyorlar. Onun öldüğünü, verdiği sözleri tutmayacağını, mirası reddettiğimi nasıl anlatsam? (Boşluğu tekmeler.) Beni mahvettin alçak!

(Hikmet II kararı. Kumarcılar aydınlanır.)” (s. 366-367)

Bu şekilde kurgu 366. sayfadan başlayarak bölümün sonu olan 382. sayfaya kadar devam eder. Romanda en uzun kurgulanan oyun sahnesi de bu bölümde gerçekleşir. Bunun dışında Hikmet kafasından oyunlar oynayarak kendisini üzenleri sürekli kötü durumlara düşürür. Albayla birkaç farklı oyun yazma girişiminde bulunurlar. Tarihe de meraklı olan Albay Hüsamettin Tambay ile Austerlitz Savaşı'nın bir piyesini yazma girişiminde bulunurlar. (s. 265)

Oyun dışında romanda pastişin en yoğun olarak kullanıldığı diğer tür ise mektuptur. Mektupların yazılışında da yazar karakterlerin üslupları göz önünde bulundurularak

ona göre bir imlâ tertip edilir. Örneğin eğitim seviyesinin düşük olduğunu anladığımız Hidayet’in mektubunda birçok imlâ hatası vardır:

“Pek möhterem annecim

Asker ocaında sizlere 3 mektupumu yazıyorum. Beni şimdi hayvanlara verdiler. Atlara katırlara bakıyorum. İçtimada uzun çavuş beni ayırdı. (...) Geçen mektupumda söz ettiğim teğmen de okumaya merakli. Odasında yazıyormuş Mahmut söyledi. Temsil verdirecekmiş. Beni çağırdı Hidayet dedi. Sen de benim temsiliimde oynarmısın. (...) Sende bir askerin komutanla konuşmasını yazarmısın dedi ben nasıl yazarım dedim. Orta birden ayrıldım dedim. Fakat Türkçeci beni severdi biliyormusun!” (s. 41)

İmlâ hatalarıyla dolu bu mektubun ardından, ona cevaben bir mektup da Hikmet tarafından yazılır. Okuma yazması olmayan Nurhayat Hanım bu mektupları okuma işini yazma işini de Hikmet’e teslim eder. Yazma eylemini zevkle yapan Hikmet de Hidayet için bir mektup yazmaya koyulur. (s. 55)

Romandaki en uzun mektup da yine Hikmet tarafından kaleme alınan bir mektuptur. “En Büyük Hazinemiz Aklımızdır” adlı bölüm mektup formatında kurgulanmıştır. Hikmet 385. sayfada başladığı mektubu 395. sayfada sonlandırır:

“Sevgili Bilge,

Bana bir mektup yazmış olsaydın, ben de sana cevap vermiş olsaydım. Ya da son buluşmamızda büyük bir fırtına kopmuş olsaydı aramızda ve birçok söz yarım kalsaydı, birçok mesele çözüme bağlanmadan büyük bir öfke ve şiddet içinde ayrılmış olsaydık da yazmak, anlatmak, birbirini seven iki insan olarak konuşmak kaçınılmaz olsaydı. Sana, durup dururken yazmak zorunda kalmasaydım. Bütün meselelerden kaçtığım gibi uzaklaşmasaydım senden de. İnsanları, eski karıma yapmış olduğum gibi, büyük bir boşluk içinde bırakmasaydım. Kendimden de kaçıyorum gibi beylik bir ifadenin içine düşmeseydim. Bu mektubu çok karışık hisler içinde yazıyorum gibi basmakalıp sözlere başvurmak zorunda kalmasaydım.

(...) artık senin için bir yabancı olan

Oğuz Atay’ın ilk romanı *Tutunamayanlar*’da metinlerarasılık tekniği kullanarak İncil’le ilişki kurar. Kutsal kitapla kurulan bu ilişkinin olduğu bölümde kullanılan dil de kutsal kitabın dilini andırır niteliktedir:

“‘Önce Kelime vardı,’ diye başlıyor Yohanna’ya göre İncil. Kelimeden önce de Yalnızlık vardı. Ve kelimeden sonra da var olmaya devam etti Yalnızlık. Kelimenin bittiği yerde başladı; Kelime söylenemeden önce başladı. Kelimeler, Yalnızlığı unutturdu ve Yalnızlık, Kelime ile birlikte yaşadı insanın içinde. Kelimeler, Yalnızlığı anlattı ve Yalnızlığın içinde eriyip kayboldu. Yalnız Kelimeler acıyı dindirdi ve Kelimeler insanın aklına geldikçe, Yalnızlık büyüdü, dayanılmaz oldu.” (Atay, 2015: 151-152)

“Başlangıçta Söz vardı. Söz Tanrı’yla birlikteydi ve Söz Tanrı’ydı. Başlangıçta O, Tanrı’yla birlikteydi. Her şey O’nun aracılığıyla var oldu, var olan hiçbir şey O’nsuz olmadı. Yaşam O’ndaydı ve yaşam insanların ışığıydı. Işık karanlıkta parlar. Karanlık onu alt edemedi.”¹⁶

İlk romanında İncil ile metinlerarası bir ilişki kuran Atay, ikinci romanı olan *Tehlikeli Oyunlar*’da da aynı üsluba tekrar başvurur. Fakat bu sefer kurulan metinlerarası ilişki yalnızca İncil ile değil aynı zaman kendi eseri iledir de. Atay böylece hem kendi yazdığı bir romanla metinlerarası ilişki kurmuş olur hem de kendisine ait olmayan bir eserle ilişki kurmuş olur. Burada kullanılan pastiş örneği de uç bir örnek olarak dikkat çeker:

“‘Önce Kelime vardı, biliyorsunuz. Bütün bu virgüller, ünlemler sonradan gelmedir. Ha-ha.’

(...) ‘Peki albayım, vazgeçtim: Önce hiçbir şey yoktu. Bütün evren, kelimesiz bir tekdüzelikten ibaretti. Fakat o sırada kelime icat edilmediği için, bu bölümü anlatamıyoruz. Tanrı, bir süre sonra, tekdüzelikten sıkıldığı için durgunluğu yarattı. Sonra durgun yaratıldı. Bu sıfat tek başına

¹⁶ <https://incil.info/kitap/joh/1> (Son erişim tarihi: 24.05.2021)

var olmadığı için, durgun denizler ve durgun havalar ve durgun karalar ortaya çıktı. (Sadece bir dilbilgisi zorunluluğu yüzünden.) Durgunluk bulut getirmediği için denizler her zaman mavi ve durgunluk havayı karıştırmadığı için dalgasızdı. (...) Ve Tanrı, Hüsamettin Tambay'ın ilk atasını, insanı yarattı. İşte ondan türeyenler:

İlk Tambay, çok tanınmış bir kişiydi, eşi yoktu: Adem Tambay. O zamanlar daha savaş yoktu ve Adem Albay, savaşızlıktan ve kadınsızlıktan sıkıldığı için Havva'yı aradı. Rumeli Kavağı'na gitmek için vapur bekliyordu Beşiktaş iskelesinde.” (s. 77-78)

Yaratılış mitolojilerini de andıran bu kısımda takınılan üslup da bu metinlerin dilini andırır. “Daha otuz ve dörtyüzaltı yıl yaşadı; başka kızları ve oğulları oldu.” (s. 78) gibi dil kullanımları da bu tarz dinî ve mitolojik metinlerle kurulan ilişki açısından önemlidir.

Pastiş tekniğinin kullanıldığı bir diğer bölümde, kurgu bir tercüme eserle karşılaşırız. Kurgulanan bu tercüme eser romanın gölge karakterlerinden biri olan Mütercim Arif'e aittir. Albay Hüsamettin Tambay'ın sık sık sözünü ettiği bu eski yazar, tercüman şahıs gerçek hayatta karşılaşılabileceğimiz bir isim değildir. Atay'ın kurgu karakterlerinden bir diğeridir yalnızca. Ama roman boyunca onun vecizelerine, çevirilerine sık sık başvurur Hüsamettin Tambay. Ve Mütercim Arif'ten yapılan alıntılarda karşılaştığımız üslup ne Hikmet'in ne de Hüsamettin Tambay'ın kurgusal metinlerine karşımıza çıkan bir üsluptur. Mütercim Arif'in üslubu da kendisine has kurgulanmıştır.

“Kleopatra, hiçbir zaman kendisini düşünmedi. Ne Mısır kraliçesi olması, ne güzelliği, ne de serveti, Antonius için yaptığı fedakârlıkları önleyemedi. Bu, bir Antonius meselesi değildi. Bu, bir yaratılış meselesiydi; Sezar daha önce gelseydi, Kleopatra, Sezar'a râm olacaktı. Bu, umumî mahiyette bir râm olma meselesiydi. (...) Ve aslında kadın denen o anlaşılmaz mahluk, müphem arzularının menşesini, esrarlı riyaziye muadelelerinin girdâbında teşekkül ettirir.” (s. 86)

Atay'ın roman karakterleri dur durak bilmeden farklı türlerde metinler kurgulamaya devam ederler. “Ülkemiz” başlığını taşıyan dördüncü bölümde Hikmet, Nurhayat Hanım'ın küçük oğlu Salim'in ev ödevini yapmasında yardımcı olur ve ona bir ödev

yazdırır. “Ülkemiz. Ülkemiz, bazı yanlarından denizlerle, bazı yanlarından da başka ülkelerle çevrili; genellikle dört köşe, özellikle çok köşe bir kara parçasıdır” (s. 110) şeklinde başlar. Hikmet’in ironik dilinin de dâhil edildiği ödev “ben, Salim İyicel, Devrim İlkokulu III A öğlenci öğrencisi, sayın öğretmenime ve arkadaşlarıma, bu ödevimin sınırları içinde, heykelleri tanıtmaya çalışacağım. Bu konuda bazı ansiklopedilerden, bu arada Taş Tunç ve Toprak Heykeller Sözlüğü ile, üst katta oturan Hikmet Bey Amcadan yararlandım” (s. 113) şeklinde sonlandırılır.

Neredeyse romanın sınırlarına dâhil olan her karakterin yazarlıkla bir ilişkisi bulunur. Sevgi’nin ergenlik dönemlerinde onunla birlikte olan, bir nevi babalık yapan Selim Bey de bu yazarlık ilişkisinden nasibini alır. Onun da geçmişinde kaleme aldığı birkaç yazı denemesi gün yüzüne çıkar. “MA PETITE PRINCESSE” (s. 194) başlığını taşıyan bu deneme de bir pastiş örneği olarak romanda yerini alır. Selim Bey yazdığı bu denemeleri “değersiz kırıntılar” (s. 196) olarak nitelerken bile bir yazar edasıyla hareket eder.

Kurgulanmış şiirler de romanda bir diğer pastiş unsurudur. Hikmet’in ve Hüsamettin Tambay’ın ikiyeşer tane şiir formatında kurgulanmış metni romanda yer alır. Bu şiirler mesnevi, mersiye gibi farklı tarzlara ait üsluplarıyla da dikkat çekerler. Hüsamettin Tambay tarafından kaleme alınan şiir aa/bb/cc... şeklinde kurulan kafiye düzeniyle mesneviyi andırır.

“Tarih bir iptilâdır derûnumda
Sineme çöken bir kâbustur uykumda
Peri suretleri iblisle girift
İçimde eski acılar: Rodos, Girit
Uyan, hakikate dön; beyhude gayret
Aslında bir perişanlıktı eski safvet
Huzura susamış soluk şehzadeler
Mülküne giremeyen korkak beyzadeler
Zulümle beraber ucuz bir ihtişam
Mürekkep bir zevk: Mısır, Bizans, Şam

Ve ortasında otağını kurmuş, Çin, Maçın
İşte vergi, sultanım! Vergi nedir? Himaye için
Karanlık dağların eski sahibi
Gözlerini kapar, nur acıtmış gibi
Kimdir bu koyun-post bahadır? Sultan-ı Karaman
Bu gulyabani? Kont Dırakula nam kahraman
Terakki ve tereddi, iki düşman biraderdi
İmar ve yağma her zaman beraberdi
Muhteşem bir tarafı mevcuttu Süleyman'ın
Hemi de razı idi talanına Viyana'nın
Ruhülosman ecnebi idi ruhiyata
Zarif bir ruhtu Nedim, inerken Sadabat'a
Mukaddime gibi olmadı akibet
Diyar-ı küfre eyledi hicret
Meslerine lastiğini takamadan sultan-ı azam
Bütün konaklar yanmıştı bitişik nizam
Uykumu taciz eden bu heyuladır
Tahliline gayret, nice zaif akla beladır
Redd-i miras ile kolay bir yol seçilir
Abdülhakhamit'e bir nazire geçilir
Neden bu kadar gözyaşı, bu kadar kan
Dehşete düşüyor hadisattan insan
Diyerek, ucuz bir manzume düzülür
Şuara-yı kadimperest üzülür
Cehalet kaldırımlarda akarken, Baki efendi

Tarz-ı berceste-yi ilham-ı aruzu beğendi” (s. 97-98)

Hüsamettin Tambay’ın Osmanlı dönemi şiir anlayışından esintiler taşıyan bu dili romanın sonunda Hikmet’in intiharından sonra kaleme aldığı dilekçe tarzı metinde de kendisini tekrar gösterir. Hikmet’in ölümü üzerine gazeteye yazdığı dilekçenin satırları arasına bir de şiir sıkıştırır Albay:

“Ey aziz Hikmet! Nedendir bu elîm sukut?

Facia-yı gayrı kabil-i müdahale-yi bîhudut

Beşeriyetin vefatını hayal ederdin

Sukutun ile meçhule dercoldu derdin” (s. 473)

Albay gibi Hikmet de şiirler kurgular romanın muhtelif yerlerinde. “En Büyük Hazinesimiz Aklımızdır” başlığını taşıyan bölümde sözleri Hikmet’e, güftesi ise Albay Hüsamettin Bey’e ait olan bir marş yer alır. Aynı zamanda burjuva modernizmine ve onun akılcılık görüşüne de bir eleştiri barındırır bu marş:

“En büyük hazinemiz aklımızdır

Aklımıza güvenmek hakkımızdır

Hayatta aklımızdır en güzel şey

Akılsızlar bize kulak verin hey!

Biz bu akli bulmadık sokaklarda

Görevimiz onu korumaklarda

Kurtulduk, başka akıllar bize yük

Aklımızdır hazinemiz en büyük.” (s. 418)

Romanda yer alan bir diğer şiir pastışı ise Hikmet’in annesinin ölümü üzerine yazdığı mersiye. Bu tarz şiirlerdeki ironik dili bir “parodi” unsuru olarak nitelendiren Yıldız Ecevit’e göre “bu son derece eğlenceli metinler, eski edebiyat ve eski dille ilgili bir alt yapının ürünü olduğu kadar, mizah yeteneği taşıyan şakacı/muzip biraz da hınzır bir kişiliğin dışavurumlarıdır.” (Ecevit, 2014: 361) Hem kullanılan dil hem de bu dilin imlâsı aracılığıyla bir ironi sağlanmış olur:

“Darüttalimi musikinin ahşap tavanlı köhne odalarında

geçerken çocukluğum

Münasebetsiz sözler ve muaşeretsiz gürültülerdi

duyduğum

Müderrislerin tedrisinde mülayim ve mutantan

bir mezahat vardı.

Müteselsel muaaaakırıplar vücudumu muttasıl

mükerrem sıkardı.

Ey valide-yi muhabbet-i merhum-u biçare-yi mukadder- i

vefat-ı bârenk!

Takey bu hergele-yi mülevves-i münasebetsiz-i bâr

pezevenk?

Gitti valide-yi muhterem

Sinesi zaifti: Verem

Dedi hükümet tabibi

Demek kaybettim habibi

Mersiye-yi elem yazdı Hikmet Bir

Mersiyeyi vaz eyledi bilâtedbir

Mücadele-yi nizam-ı içtimaiyeden izzeti ikbal ile sarfi

nazar ettim

Aşka gömüldüm gittim

Zira tarz-ı selefe tekaddüm ettim, bir başka lisan tekellüm

ettim

Hikmet-i Hudayım itibarım yok

Şan ve şöhrete intizarım yok

Valide sizlere ömür

Kahramanlar ve valideler bir kere ölür” (s. 372-373)

“Mücevherler” başlığıyla anlatılan onuncu bölümde bir diğer kahramanın yazarlık özelliği öne çıkar. Tıpkı romandaki birçok karakter gibi Hikmet’in ilk eşi Sevgi de “yazı dünyasına” kıyısından köşesinde de olsa dâhil olmaya çalışır. Onun yazdıkları anı ya da günlük niteliği taşıyan kısa metinlerden oluşur. Romandaki diğer yazarların aksine günlük ya da anı formatında kurgulanmış bu yazılarda cümleler çok kısadır ve hiçbir ironi barındırmaz:

“GEÇEN GÜNLER ÜZERİNE

“Dört ay önce Hikmet’i tanıdım. Artık günler daha hızlı geçiyor. Bugün Selim Amca geldi. Ona acıyorum. Çünkü Ergun onu şaşırttı: Benim hakkımda zavallı ihtiyara yalanlar söyledi. Acı günleri geride bıraktım. Bana haksızlıklar yapanlar yanıldılar. Nursel Hanım da şaşırdı. Onun mutlu olmasını diledim. Ben de neredeyse şaşıracaktım. Herkes şaşıyor. Ben iç dengemi kaybetmedim. Demek bütün bu üzüntüleri yaşamaya ihtiyacım varmış.” (s. 240)

Bu metne benzer nitelikte kurgulanmış “yağmurlu bir gün” (s. 243) ve “bir takım insanlar” (s. 248) başlıklı metinler de vardır. Sevgi’nin yazdığı bu “mücevherler”e bir de Hikmet ekleme yapar. Hikmet’in kaleme aldığı bu “mücevher” de tıpkı Sevgi’nin üslubuyla yazılmış, kısa cümlelere yer verilmiştir. (s. 252)

Hikmet ile Albay Hüsamettin Bey’in Austerlitz Savaşı’yla ilgili bir piyes yazdıkları sırada Hikmet’in kaleme aldığı piyese müdahale eder Albay. Ona göre Hikmet tarihî koşullara uygun düşmeyecek bir kelime kullanır. Austerlitz Savaşı’nda pervane kelimesinin geçmemesi gerekir. Bu tartışmanın sonucunda bir sözlük maddesi okuyarak haklılığını ispat eder. Böylece bu sözlük maddesi de pastiş unsuru olarak romanda yerini alır:

“Hüsamettin Bey, hiç bir şey söylemeden yerinde kalktı, odadan çıktı. Kısa bir süre sonra elinde bir kitapla döndü: ‘Dinle bak: KAMUSU BAHRİ (Matbaa-yı Bahriye) 1919, sayfa 49. USKRUV PERVANE. Sefaini sevk

ve tahrik etmek üzere uskruv hesabı üzerine yapılmış muhtelif şekilde pervane.” (s. 270)

Farklı metinlerle kurulan ilişkiler ağının yoğun olduğu romanda makale diliyle kurulmuş bir rapor (s. 291), ansiklopedi maddesi özelliğini taşıyan bir bölüm (s. 324) ve anayasa maddesi şeklinde yazılmış bir kısım (s. 365) da bulunur.

Biyografi üslubu da *Tehlikeli Oyunlar*’ın geniş oylumu içinde bir metinlerarasılık unsuru olarak kullanılır. Hikmet’in kişilik bölünmesi yaşayıp birden fazla Hikmet’in var olduğunu savunduğu bölümde tüm Hikmetler bir piyesle bir araya getirilir. Hepsi birbirinden hesap sorar. Hatta araya “düzmece Hikmet” (s. 348) de karışır. Bu bölümde bütün Hikmetlerin hayatı bir biyografi diliyle sonuca kavuşturulur:

“Edebiyata ve güzel sanatlara genellikle düşkün olan Hikmetler, yazarlardan kaçarlardı.

‘Eserleri: 1789 Fransa İhtilali (yarıda kaldı); Aklın Kurallarına Karşı Öfkenin Savaşı (yayımlanmamış bir deneme); Neden Yalnız Kaldım (şiirler); Batı Aklına Karşı Doğu Duygusu (başhekim izin vermediği için basılamadı); Bilge (trajedi, 2 perde); İnsanlardan Hesap Soruyorum (yasaklandı). Bunların dışında, çeşitli yerlerde, çeşitli insanlarla yaptığı sohbetler, tartışmalar, kavgalar ve Bilge’ye yapılan saldırıların v.b. eserlerin büyük bir kısmı, kitap halinde getirilemediği için kaybolup gitmiştir.” (s. 348)

Bunun dışında biyografi üslubu, Albay’ın tiyatroya ilgisinin nasıl başladığının açıklandığı sırada da kullanılır Atay tarafından. Yine bu emekli Albay’ın yaşadığı dönem göz önüne alınarak Osmanlıca kelimelerin yoğun olduğu bir dil kullanımıyla karşı karşıya kalırız:

“Albay Hüsamettin Tambay da tiyatroya küçük yaştan heves ederek babası Mirliva Hasan Paşanın (Müsellâh Hasan Bey, ölümü 1343-1947) vazifeten bulunduğu Sazandağ Askerî Sultanisinde meslekî öğreniminin ilk hazırlık dönemini idrak ederken mektebinin yaz tatili münasebetiyle babası ile birlikte bir akrabasını ziyaret için gittikleri İstanbul şehrinde o zamanki adıyla Darülbedayi (aslı: dar-ül-bedayi) bugünkü adıyla Şehir tiyatrosunda seyrettiği bir temsil vesilesiyle yukarıda bahsi edilen tiyatro tutkunluğu

nüksetmiş ve sonradan bu şehre temelli yerleştikleri zaman Mektebi Harbiye’ye devamı sırasında bu temsil heyetine gizlice katılarak figüranlık yaptığı günlerde sanata büyük bir aşkla bağlandığı gibi bu meyanda tesirinden kurtulamadığı Otello ve Hamlet piyeslerine özenerek bazı manzum dramlar kaleme almakla birlikte bu hevesi sani, ondaki oyunculuk hevesi evveline mani olmamış (...)” (s. 407)

Mütercim Arif Bey de romandaki kurmaca yazarlardan biri olduğu için onun da biyografi romanda karşımıza çıkar. Tıpkı Hüsamettin Tambay’ın tiyatro merakının başlangıcında olduğu gibi Mütercim Arif Bey’in biyografisinde de kullanılan dil günümüz okurları tarafından anlaşılması zor bir dildir. (s. 439-440)

Oğuz Atay’ın kurmaca dünyasında sık sık kullandığı dilekçe dili *Tehlikeli Oyunlar*’a da sızar. Hikmet’in intiharı ardından olayın bu şekilde basına yansımaması için bir dilekçe kaleme alır Hüsamettin Albay. Beş sayfa boyunca süren bu uzun dilekçe yine önemli bir pastiş örneğidir. Kullanılan resmi dil, Hüsamettin Tambay’ın kelime dağarcığından süzülüp yazıya döküldüğü belli olan Arapça ve Farsça kelimelerin yoğun olduğu bu dilekçe, “Muhterem gazetenize” (s. 469) şeklinde başlar.

“Muhterem gazetenizin sabrını daha fazla suiistimal etmemek için, hali hazırda bu kadarla iktifa ediyorum. Mesele âcildir, dikkat nazarlarınıza arzeder, mektubumun neşrini rica ederim.

Bilvesile hürmetlerimle

Emekli albay

Hüsamettin Tambay

Hamiş: Sizden, ayrıca Hikmet dostumuzun vefat ilânını aşağıdaki şekilde yayımlamanızı da rica ederim.” (s. 474)

cümleleriyle bitirilir.

Romandaki son pastiş kullanımı bir ölüm ilanı ile gerçekleştirilir. “Yalnızlığın Oyuncakları” adlı bölüm “Nihayet insanlık da öldü.” (s. 255) sözleriyle başlar. Devam eden sayfada ise ölen “insanlığın” ölüm ilanı gazetede yayınlanması için Hikmet tarafından kaleme alınır. Bir diğer ölüm ilanı ise Hikmet’in ölümünün ardından

gazeteye yazılan dilekçenin son kısmında yer alır. Hüsamettin Tambay tarafından yazılan bu ölüm ilanı gazetelerde görmeye alışık olduğumuz ilanların aynısıdır:

“ELÎM BİR ZİYA

Merhum Süreyya Hanımın ve muhasebe-yi hususiye memurlarından merhum Hamit Beyin oğulları, Ticaret Geliştirme Şirketinin bir zamanlar muhasebe yardımcısı, mahallemiz sakinlerinden, eşsiz dost, iyi insan, örnek arkadaş, müşfik kardeş, mütevazi komşu v.b. mümtaz insan,

HİKMET BENOL

elim bir kazayı müteakip derhal vefat etmiştir. Kederli arkadaşlarına başsağlığı dileriz.

KOMŞULARI

Hüsamettin Tambay

ve

Nurhayat Hanım

Not: Bu ilân için, iki güne kadar bizzat matbaanıza gelerek size elli lira takdim edebileceğim. Mütabakisini de ay başında üç aylık maaşımı tahsil edince hemen ödemeyi taahhüt ederim.

H.T” (s. 474)

Metinlerarasılık tekniğinin romanın ana kurgu unsurlarından biri olduğu *Tehlikeli Oyunlar* romanında kurulan metinlerarası ilişkiler yalnızca bu örneklerle sınırlı değildir. Türk ve dünya edebiyatından yazarlara ve eserlere yapılan birçok gönderme de metinlerarasılık tekniği bağlamında incelenebilir. Kimi kez bölümlerin başlığı üzerinden metinlerarası ilişki kurulur; “Şimdi Seni Yakaladım” (s. 293), “Son Yemek” (s. 426), “Düşüş” (s. 448). “Şimdi Seni Yakaladım” başlıklı bölüm, romanın oyunsu kurgusunda da önemli payı bulunan Eric Berne’ün *İnsanların Oynadığı Oyunlar* adlı yapıta gönderme içerir. Atay’ın *Günlük*’ünde de bahsettiği bu kitapta “İşte Şimdi Seni Yakaladım Pislik Herif” (Berne, 2017: 6) başlıklı bir bölüm bulunur. Bu bölüm “Yaşam Oyunları” adlı bölümün alt başlığı olarak kitapta yerini alır. “Son Yemek” adlı bölüm ise bilindiği üzere İtalyan ressam Leonardo da Vinci’nin “Son Akşam Yemeği” isimli tablosuyla bir ilişki kurar. Aynı zamanda İsa’nın on üç havarisiyle birlikte yediği akşam yemeğinin anlatıldığı kutsal kitapla da ilişkisi vardır. “Düşüş” bölümünde ise Albert Camus’nün *Düşüş* adlı eserine gönderme yapılır. Roman boyunca Dostoyevski, Kafka, Shakespeare gibi isimlerin yapıtlarından izler de görmek mümkündür. Bu şekilde kurulan metinlerarası ilişkiler Yıldız Ecevit’in *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar* adlı yapıtında geniş bir şekilde ele alınmıştır. (Ecevit, 2018: 110-128)

2. 2. İzlek Araştırması

1960-1980 yılları arasında eser veren romancıların ortak özelliklerinden biri de etkisinde kaldıkları varoluşçuluk, nihilizm gibi akımlardır. Birbirlerinden farklı şartlarda yetişmiş bu yazarlar her ne kadar farklı eğilimler gösterseler de romanlarının içeriğine baktığımızda benzer izlekleri saptamamız mümkündür. Batı kaynaklı etkinin yanı sıra 1950 Kuşağı öykücülerinin de bu ortak izleklerde payı vardır. Bu etkilenme yine dolaylı yoldan Batı’ya ulaşır. Şöyle ki 1950 Kuşağı öykücülerinin, öykülerinde kullandığı izlekler de yoğun olarak Batı etkisinde gelişmiştir. “Batılı düşünce ve edebiyat akımlarını izledikleri ve etkilere açık oldukları için, o dönemde Avrupa’da geniş bir yankı uyandırmış olan varoluşçuluk ve gerçeküstücülüğe yakın durmaları, yapıtlarındaki ortak duyarlılık noktalarını çoğaltan bir etken olmuştur.” (Dirlikyapan, 2019: 108) Dirlikyapan’ın da belirttiği gibi her ne kadar birbirlerinden ayrı doğrultuda hareket etmiş olsalar da 50 Kuşağı öykücülerinin kaynakları ortak olduğundan eserlerinde de ortak izlekler saptamak mümkündür. Aynı şekilde bu kuşaktan etkilenen

ve bu kuşağın öykücüleri arasında yer alıp daha sonraki yıllarda roman kaleme alan yazarlarda da ortak izleklerin olması doğaldır. Bu kuşağın öykücülerinden olan Ferit Edgü ve Yusuf Atılgan, 1960-1980 yılları arasında kaleme aldığı romanlarda da bu izlekleri devam ettirir. Keza 50 Kuşağı öykücülerinden etkilenen Oğuz Atay, Sevgi Sosyal, Adalet Ağaoğlu gibi romancılarda da 50 Kuşağı öykücülerinin kullandığı izlekler yoğun olarak görülür.

Problematik olarak nitelendirebileceğimiz içerik unsurları Jale Özata Dirlikyapan tarafından belirlenmiştir. Bunlar: “Anlamsızlık, hiçlik ve sıkıntı; kentin sokaklarında bunalımlı kişiler; huzursuzluğun somut ifadeleri; saldırganlık ve öldürme isteği; suç işleme teması ve suça yüklenen anlam; intihar eden veya edemeyen karakterler; cinsellik; gerçeküstü ve absürd” (Dirlikyapan, 2019: 7) gibi başlıklarla karşımıza çıkar. Modernist estetiğe dâhil edilen eserlerde tüm bu izleklerin aynı anda bulunabileceği gibi bazı eserlerde de anlatının yalnızca tek bir izlek üzerinden şekillendiğini görmek mümkündür.

2.2.1. Anayurt Otel Romanındaki İzlekler

Romanda Zebercet adlı karakterin rutin hayatından bir bölüme tanıklık ederiz. Gençliğinden beri babasının işlerini devam ettiren Zebercet adlı karakter babasının ardından otelin başına geçer. Bütün hayatı bu otelden ibarettir Zebercet’in. Anayurt Otel’nde diğer modernist romanların aksine başkişi çağdaş, aydın bir karakterde değildir. Aksine Zebercet ortaokuldan sonra okumamış, herhangi bir meselesi olmayan sıradan insanlardan biridir. Bu açıdan bakıldığında modernist bir bireyin problematiklerine sahip olabileceğini bile düşünmeyiz. Fakat Yusuf Atılgan başarılı bir şekilde sıradan bir otel görevlisinin bile bu tarz “modernist bunalımlar” yaşayabileceğini bizlere yansıtır.

Romanın başkişi Zebercet ne büyük şehirde bunalımda olan bir aydın ne de şehirden kırsala göçmüş, kalabalıktan kaçmış bir bireydir. O yalnızca bir otel görevlisidir. Yine de modernist romanlarda gördüğümüz izlekleri bu romanda da görebiliriz. Tüm hayatı otelde ve otelin dolaylarında geçen Zebercet aslında bir yerde sıkışıp kalmış, anlamsızlık-hiçlik-sıkıntı üçlemesinde hayatını geçirmektedir. Karakter her ne kadar bunların farkında olmasa da yazar, karakterin rutinini okura yansıtarak bunu sezdirir.

Tüm bu anlamsızlığın, hiçliğin içinde onu harekete geçirecek hiçbir şey yoktur. Bir gün gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın onun tüm hayatını değiştirecektir.

50 Kuşağı öykücülerinin ortak izleklerinden olup sonrasında modernist romanda da gördüğümüz izlekler içerisinde şiddet, saldırganlık ve öldürme isteği bu romanda en yoğun olarak karşımıza çıkan izlektir. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın sonrası yaşadığı hayata dair birçok şeyi değiştiren Zebercet bazı hayal kırıklıklarıyla birlikte şiddete eğilim göstermeye başlar. Bu eğilim ilk olarak horoz dövüşünün işlendiği kısımda karşımıza çıkar. Normalde otelden pek çıkmayan Zebercet, artık kendisini dışarıya atmış, yaşadığı kasabayla daha çok haşır neşir olmaya başlamıştır. Yemek yediği lokantadan çıktıktan sonra kalabalığın peşinde takılır ve bir horoz dövüşünü izlerken bulur kendisini.

“Kimse girmedi alana. Dövüş sürüyordu. Kısa ibikli horoz kaçmıyordu. Sıçrayayım derken yıkıldı; kalktı, sendeledi. Öteki horoz son gücüyle iki kanat vurunca yıkıldı; boynunu uzattı, kalkmadı. Upuzun yatıyordu. Horoz sahipleri iki yandan alanın ortasına yürüdüler. Bitkin ama ayakta kalan horozu sahibi kucağına alıp çekildi. Kalın kaşlı adam sarılı kırmızılı karalı horozu iki bacağından kaldırdı ve yere vurdu; kubbelerden yana fırlattı. Havada giderken boynu daha bir uzadı horozun; iki kubbe arasına düştü.”
(s. 58-59)

Detaylı bir şekilde yansıtılan bu sahneyle birlikte Zebercet’in şiddet eğilimi de açığa çıkarılmış olur. Bu sahnede ilk kez karşılaştığımız şiddet daha sonra Zebercet’in eylemlerinde kendisini göstermeye devam edecektir. Pasif bir karaktere sahip olduğunu anladığımız Zebercet’in içindeki “canavar” bu sahneden sonra ortaya çıkmaya başlar. Belki de hayatında hiçbir canlıya fiziksel şiddet uygulamayan Zebercet, bir cinnet anında ortalıkçı kadını boğarak öldürür. Bu cinayetten hemen sonra da otelde uzun süredir var olan kediyi de öldürür ve tıpkı dövüşü kaybeden horoz sahibinin horozuna uyguladığı muameleyi uygular ve kediyi dışarıya fırlatır.

“Kadının gözleri kapalıydı. Birden abanıp iki eliyle boynunu sıktı. Kadın sıçrayıp gözlerini açarken o kapadı; dizi kasığına çarptı, can acısıyla sıktı. Başparmaklarının altındaki katılıkta bir kıpırdama oldu, bir hırıltı duydu.

Kadın bileklerinden tutmuş asılıyordu; debelendi. Vargücüyle sıkıyordu; parmakları, yüzü kasılmıştı. Kulakları uğulduyordu. Derken bileklerindeki eller gevşedi; altındaki bedende kıpırtı durdu. Ellerini bırakıp yataktan aşağıya kayarken baktı: gözleri, ağzı açıktı.” (s. 68-69)

“Mutfaktan, duvara asılı üç tavanın küçüğünü aldı; arkasına saklayıp çıktı. Yumuşak bir sesle çağırdı. Kedi miyavladı. Diz çöküp gülümsedi; ‘Gel, gelsene, korkma’ dedi yavaşça; sol elini bir şey verecekmiş gibi uzattı. Kedi kalktı; ağır ağır geldi, eline sürtündü. Ne çabuk unutuyordu hayvanlar. Tavanın sapını sıktı; boş eliyle sırtını okşarken kedinin başını öteye çeviriyordu. Tavayı kaldırdı; boynundan elini çekip vurdu; fırlayıp kalktı. Kedi yerde kasıla gevşeye debeleniyordu. Bir daha vurdu başına; kuyruğu, bacakları gerildi, titredi, durdu. (...) Kuyruğundan tuttu, kaldırdı; pencereye gidip açtı. Aşağıda kimseler yoktu. Attı; kaldırımın ötesine düştü.” (s. 70-71)

Zebercet’in şiddete eğilimi bunlarla sınırlı kalmaz. Kasabanın sokaklarında aylak aylak gezinirken şahit olduğu bir mahkemedeki şiddet olayı da ilgisini fazlasıyla çekmiştir. Hatta eşini öldüren bir gençle yakınlık kurarak zihninde onu savunmaya, ona akıl vermeye başladığını görürüz. Bu gencin yargılandığı sırada hakim kararını açıklayacakken istemsiz ve gereksiz bir şekilde ayağa kalkması da bu durumu daha anlaşılır kılmaktadır.

“— Yaz... (Sıra gıcırıltılarıyla toplanıp o da ayağa kalktı. Sağında, kapı yanında kısık bir sesle ‘Senin kalkman gereksiz’ dedi biri.) ...raporu gelmediğinden... yazılmasına... yirmi sekiz Kasım perşembe gününe bırakılmasına... karar verildi.” (s. 89)

Bir başkasının duruşmasında verilen kararı da kendi yargı sürecine dâhil ederek bu günü beklemeye başlar. İntiharından önce de 28 Kasım’a kadar beklemesinin gereksiz olduğunu düşünerek on sekiz gün öncesinde 10 Kasım’da intihar eder Zebercet.

Zebercet’in saldırganlığa ve şiddete olan eğilimi ilerleyen sayfalarda da devam eder. Yine kasabada aylaklığa çıktığı günlerden birinde bir bankta yaşlı bir adamla tanışır.

Adam Zebercet'in akrabalarıyla ilgisi anılarını anlatırken en çok dikkatini çeken dayısı Faruk'un Fevziye Mektebi'ndeki bir boğuşma olayı olur. Yaşlı adam anılarını anlatmaya devam ederken tam burada sözünü keser:

“— Boynuna mı atıldı? Nasıl, anlamadım.

— Birden dönüp üstüne atıldı; yere yıkıldılar. İki eliyle boynunu sıkıyordu; asıla asıla aldılar üstünden.

— Bıraksalar boğar mıydı?

— Bilinir mi... Af buyurun, Faruk Bey neyiniz olur sizin?

— Dayım. Haşım Bey'in ortanca kızının oğluyum.” (s. 91-92)

Yaşlı adamla konuşmaya devam ederken şiddet gösteren birileriyle yakınlık kurma çalışmaları devam eder Zebercet'in. Farkında olmadan yaptığı bu yakınlık kurma çabası onun da şiddete olan eğilimini açıklamaktadır.

“— O burada gömülü. Sizinkilerden hiç kendini asan oldu mu?

— Ah, hayır. Olmadı.

— Ya birini öldüren?

— Yok hayır.

— Benimkilerden biri gerdek gecesi karısını boğmuş.

— Gerdek gecesi mi? Neden?

— Nedenini kimseye söylememiş. Duruşmada çok üstelemişler, söylememiş. Belki nedeni yoktu; ya da bir yığın nedeni vardı da bilmiyordu. Sonunda asılmış.” (s. 94-95)

Böylece kendi işlediği cinayetle, mahkemede tanık olduğu cinayetleri birleştirir. Gerdek gecesi cinayet işleyen gençle kendisi arasında bir ilişki kurar. Aslında bir

bakıma burada kendi sonunun da haberini vermektedir. Tıpkı söylediği yalanda cinayeti işleyen gencin asılması gibi o da kendisin asacaktır.

Cinayet işleme, şiddet eğilimi gösterme, suça karışma gibi temalar modernist romanlarda sık sık karşımıza çıkan temalardandır. Jale Özata Dirlikyapan 50 Kuşağı öykücülerinin şiddete ve suça yönelik bu ilgilerinin varoluşçulukla ilgisi olduğunu öne sürer. Ona göre karakterler var olduklarını hissedebilmek amacıyla bu tarz olaylara dâhil olurlar. “Bu karakterlerden bazıları da, bireysel ya da toplumsal mutsuzluklara dayalı öfkeden ya da yalnızca varolduğuna inanma gereksiniminden doğan bir ‘öldürme isteği’ taşırlar.” (Dirlikyapan, 2019: 125) Yusuf Atılgan da romanında bunu doğrular nitelikte bir cümle kurar:

“Yeryüzünde canlı kalmanın birbakıma suç işlemekten olamayacağını bilmeyen, kendilerini suçsuz sanan insanlardan çekiniyor, utanıyordu.” (s. 113)

Romanda saptadığımız diğer önemli izlekler ise cinsellik ve intihardır. Fakat bu izlekler aynı zamanda teknik bakımından laytmotif özellikleri de taşıdıkları için biçimsel araştırma bölümünde bu izleklere detaylı bir şekilde değinilmiştir. Tekrara düşmemek adına bu bölümde bu iki izleğe incelemeye dâhil etmiyoruz.

2.2.2. *Ölmeye Yatmak* Romanındaki İzlekler

Adalet Ağaoğlu’nun *Ölmeye Yatmak* adlı romanında ana izleği kitabın isminden yola çıkarak bile saptamak mümkündür. Cumhuriyetin kuruluş yıllarında, ilçedeki bir ilkokulda başlayan anlatı çok partili hayata geçişin ilk adımlarının atıldığı, DP’nin iktidara geldiği bir dönemde son bulur. Bu aslında anlatının çerçeve hikâyesidir. Ana hikâyede ise bir üniversitede doçentlik yapmakta olan Aysel’in, öğrencisiyle yatmasının ardından sürüklendiği intihar düşüncesi neticesinde kendisini bir otel odasına atmasıyla başlar. Bu otel odasına “ölmeye yatmak” için geldiğini kendisi de biliyordur. Nitekim çantasındaki nottan da anlaşılır Aysel’in niyeti. Aysel’in otel odasında “ölmeye yattığı” süreci kapsayan çatı hikâye ise çerçeve hikâyenin aksine çok kısa bir zaman dilimini kapsar. Saat 07.22’de otele gelen Aysel 08.49’da, planladığının aksine, intihar etmeden oteli canlı bir şekilde terk eder.

Ağaoğlu'nun yaklaşık bir saat yirmi yedi dakikalık çatı hikâyeden yola çıkarak, Ankara özelinde cumhuriyet Türkiye'sinin geçirdiği otuz yıllık değişim sürecini yansıtması modernist roman tekniklerinin kullanımına güzel bir örnektir. Tıpkı batılı modernist romancılar gibi dört yüz sayfalık bir anlatıyı bir buçuk saat içine sündürmeyi başaramamıştır.

Romanın ana izleği hem Türkiye'nin Kemalizm, cumhuriyet, modernleşme süreçlerinde yaşadığı sancılı değişim hem de bu değişim sürecinin yol açtığı intihar düşüncesidir. Aysel'in "ölmeye yatma" nedeni romanın başında verilmez. Romanın ilerleyen sayfalarında da açık bir şekilde bir neden gösterilmez bu intihar düşüncesi için. Fakat okurlar, anlatının arasına serpiştirilmiş birden fazla nedeni bulmakta zorlanmaz. Aysel'i intihar düşüncesine sevk eden olay yalnızca eşini aldatması, bir doçent olarak öğrencisiyle duygusal ve cinsel bir ilişki içerisinde olması değil aynı zamanda "cumhuriyet çocuklarının" özellikle bir cumhuriyet kadının bu otuz yıllık sancılı süreçte maruz kaldığı olaylardır da.

İntihar ve değişimin getirdiği sancılı süreci iki farklı izlek olarak ele alacağız. İlk olarak intihar izleği üzerinden ilerleyelim. Kitabın ilk sayfasından başlayarak son sayfasına kadar intihar izleği devam eder. Çünkü anlatıcının bir otel odasına kapanma nedeni intihar etmektir. İlk sayfalarda kararlı bir şekilde intiharını düşleyen anlatıcı romanın sonlarına doğru yavaş yavaş bu fikirden uzaklaşarak yaşamına devam etme kararı alır. Her ne kadar romanın başkışisi olan Aysel'in hikâyesi intiharla sonuçlanmasa da intiharı bir süreç olarak yaşaması, bu süreç sonunda intihara karar vererek çantasında kısa bir notla otel odasına kapanması, kapandığı odada intiharını ve sonuçlarını düşlemesi nedeniyle bu izleği bir intihar izleği olarak kabul edebiliriz.

Romanın ilk sayfasının hemen üçüncü paragrafında anlatıcı niyetini açıkça belli eder:

"O çıkınca kapıyı hemen kilitledim. Bütün ışıkları söndürdüm. Çarçabuk soyundum. Köşedeki yatağı açtım. Çırılçıplak içine girdim; ölmeye yattım." (s. 7)

Açılış sahnesiyle birlikte bir intiharla karşı karşıya kalacağımız izlenimine kapılırız. Fakat az önce de belirtildiği gibi bu intiharın nedeni açık bir şekilde romanın içinde

yer almaz. Aysel’in neden intihar etmek istediğini anlamak için yaşadığı olaylardan çıkarımlar yapmak zorunda kalırız.

Aysel’in intihar düşüncesinde ne kadar kararlı olduğunu ise romanın ikinci sayfasında karşımıza çıkar. Aysel odaya geldiğinde kendisini yatağa atmadan önce çantasını da bir köşeye fırlatır. Daha sonra çantanın içindekileri saymaya başlar. Çantanın içindeki nesneler arasındaki bir not vardır fakat notta ne yazdığını Aysel anımsamıyordu:

“Beş bin lira o zarfın içinde yalnız değil. Üç dört satırlık bir notla birlik. Birkaç saat önce, paranın yanı sıra o zarfa kapattığım notta ne demiş olduğumu anımsamıyorum. Anımsamaya da çalışmıyorum. Sadece, böyle bir iş yapmış olmama şimdi gülesim geliyor. Ama denenecek son şeyin eşliğinde de ciddi olmayı beceremiyorum.” (s. 8)

Bu girişin ardından Aysel, ilkokul yıllarından başlayarak tüm hayatını anımsamaya başlar. Tıpkı ölüm öncesi tüm hayatının gözlerinin önünde geçmesi gibi intihar etmek üzere olan birey nasıl bir hayat yaşadığını bizlere anlatmaya başlar. Aysel’in otel odasında kaldığı bir buçuk saatlik süreç içinde bu şekilde yaklaşık otuz yılı aşkın bir sürece tanıklık ederiz. Aysel’in anılarının kesildiği bölümlerde tekrar otel odasına döner odak noktası ve bu dönüşlerin hepsinde yani Aysel’in oteldeki anlarını anlattığı her bölümde intihar, kendisini belli eden bir düşünce olarak anlatıya dâhil edilir.

“Derse gitmeyeceğim. Habersiz derse gitmeyişim sekreteri şaşırtır. Dersimin olduğu saatte çocukları koridorda dolaşırken görür. ‘Aysel Hanım gelmedi’ derler. Sevinirler. Parklara çıkarlar. Kantinde otururlar. Ölmüş olduğum kimsenin aklına gelmez. Sekreter belki eve telefon eder. Sonra, daha sonraki günler ne olur? Hiç öğrenemeyeceğim nasıl olsa. Burada yatıyorum işte. Ölümün tamamlanmasını bekliyorum.” (s. 29)

“Yatağın içinde yatıyorum. Ölmeye girdiğim oda sıcak. Çıplak gövdem temiz, kolalı çarşafların üstünde yine de üşüyor. Battaniyenin altında titriyorum. Bu titreme beni hem ölüme yaklaştırıyor, hem ölümden uzaklaştırıyor. Ama titredikçe ölmemiş olduğumu anlıyorum.” (s. 31)

Buradan itibaren Aysel'in ölüm ve yaşam arasında salındığını izlenimini alırız. Artık o ölüm notunu yazarken, otele gelirken, kendisini çıplak bir şekilde yatağa atarken hissettiği kararlılık yok olmuştur. Bundan sonra anlatının odağı otel odasına tekrar döndüğü her anda Aysel'in intihar düşüncesinden yavaş yavaş uzaklaştığına şahit oluruz.

“Yine de içimde önlenemez bir yazıklanma var. Ölmeye yatmadan önce telefonu çevirebilirdim. İstanbul'u arayabilirdim. Aydın, bir uçağa atlar gelir hemen.” (s. 47)

Aysel farkında olmadan intihar düşüncesinden uzaklaşmaktadır. Kafasındaki intihar düşüncesi hâlâ varlığını korusa da aynı zamanda bilinçsiz bir şekilde de olsa bu düşüncüyü başka düşüncelerle bastırmaya çalışır. Bir savaş içerisinde olduğunu görürüz onun.

“Canım turşu istiyor. Hem de karpuz kabuğu turşusu. Ölüme yatmam nasıl bir gerçekse, bu da bir gerçek. Hem de en son gerçek. Aydın'ı son bir kez aramadığım için duyduğum yazıklanmadan daha son ve bu yüzden daha gerçeği. Ah, annemin o karpuz kabuğu turşuları! Limona yatırılmış hayat parçası!.. Yoksa gebe miyim?” (s. 48)

“Birden titriyorum. Ya hem ölüyorsam, hem de bende yeni bir şey henüz yaşamaya başlıyorsa? Çarpıldım. Son dakikada önemsenmesi gereken bir şey çıktı karşıma. Bunu aklıma getiren turşu da olsa, başka bir şey de, aklıma geldi bir kez.” (s. 49)

Böylece Aysel'i ölüm düşüncesinden uzaklaştıracak bir doğru ya da yanlış bir “bahane” ortaya çıkıyor. Aysel, turşu özlemini aşermeye, aşermeyi de hamile olabilecek olmasına bağlayarak ölüm düşüncesinden biraz daha uzaklaşıyor. Artık ilk sayfada karşımıza çıkan “ölmeye yattım” kararlılığından çok uzaktır Aysel. Artık ölmek isteyip istemediğini, bu otel odasına özgür iradesiyle mi yoksa bilinçsiz bir şekilde geldiğini bile kestiremez.

“Zaten sabah sekize doğru ölmeye yatacağımı da bilmiyordum. Sezinliyordum ama, geciktiriyordum. Acaba öyle mi? Gerçekten bilmiyor

muydum? Bir beceriksizliğin sonucu mu karar verdim buna? Yoksa, kararımı kolaylaştırmak için mi evden çıktım. Hangisi önce?..” (s. 51)

Aysel bir yandan kendisini intihar düşüncesine ikna etmeye çabalarken bir yandan da bahaneler üretmeye devam etmektedir. Aslında anlatıcı, romanın giriş bölümünde bu ölümün kolay gerçekleşmeyeceğinin sinyalini vermiştir:

“Ölüm bazen o denli çabuk gelmiyor. Ölümle savaşmak gerekiyor.” (s. 8)

Aysel’in ölümü de sürekli kendisini geciktirme, bu ölüm-kalım savaşında ibre yavaş yavaş ölümün aksi yönüne doğru kayma eğilimi gösterir. Ne zaman kararlı bir şekilde ölümü düşünse hemen ardından o düşüncenin uzaklaşmasını sağlayacak bir başka düşünce ortaya çıkar.

“Hemen yatağa girmeliyim. Ölüm fazla gecikmeyecektir artık. Hele omuzlarımın da hesabını gördükten sonra. Ölüm, istemese de gelecektir. Ama çantamın içindeki o zarfı ne yapmalıyım? Olduğu yerde kalmalı mı? Araştırmaya, kovuşturmaya falan geldiklerinde, içindeki notu açıp okumalılar mı?” (s. 119)

Nitekim Aysel, neden bu intihar düşüncesini eyleme geçiremediğinin cevabını da kendisi verir:

“Çantama saldırıyorum işte. Ezik bir Samsun paketi çıkarıyorum. Evden çıkarken nasıl tıktırmışım bunu çantama böyle? Yanına açılmamış bir paket koymayı da unutmamışım... Demek tedbir zehiri fazla karışmış kanıma. Belki de bu zehirle savaşmaktan ölemiyorum.” (s. 119)

İntihar düşüncesinin Aysel daha otele gelmeden önce kafasında belirginleştiğini daha önceden belirtmiştik. Anlatıcı da açık bir şekilde bunun böyle olduğunu belli ediyor.

“Demek, daha notu yazarken ölmeye karar vermiştim. Demek, ölmeye karar verişim onun bu davranışından ötürü değil! Demek, öyle, gurur kırılması falan gibi cıvık bir duygu yüzünden yürümedim ölüme. (...) Türkiye’nin ayrıcalıklı aydın kadını oluyorum yeniden. Ölümümü kendim seçmişim işte. Kendim için de ölüyorum... Devredip soylu nöbetimi...” (s. 121)

Romanın sonlarına doğru intihar düşüncesi iyice silikleşir ve Aysel sonunda bu otel odasında ölmeyeceği gerçeğiyle yüzleşir. Anlatının başında kararlı bir şekilde intihar düşüncesiyle odaya giren Aysel, sonlara doğru intihar etmeyeceğine kendisini ikna etmeye çabalıyor gibidir. Odaya girdiğinde kendisine yasakladığı; saate bakmak, pencerelerin perdesini açmak, çantasını alıp içindeki nota bakmak gibi eylemlerden de uzaklaşır ve bu yasakları delmeye başlar.

“Günün hangi saati? Ölmediğime göre, belki de artık hiç ölmeyeceğime göre, zamanı bilmek gerek. Çıplak kolumu kaldırıyorum. (...) Ölümden caydım mı büsbütün? Yoksa ölüm mü benden caydı?” (s. 283)

Bir noktada Aysel intihar düşüncesinden öylesine uzaklaşmıştır ki bu odaya hangi amaçla geldiğini, neden ölmeye yattığını bile sorgulayacak konuma gelmiştir:

“Her şeyin başı ve sonu belli görünüyordu artık. Belki yine de öyledir. Bilmiyorum. Bu, en sonunda bir anlam yükleyebildiğimiz yorulmalardan birden cayıp, niye bu odada ölmeye yattığımı bile hâlâ çözemiyorum.” (s. 344)

Nitekim romanın sonunda Aysel otel odasından canlı bir şekilde ayrılır. Aysel’in oteli terk edişi sanki buraya hiç intihar etmek için gelmemiş birinin soğukkanlılığını taşır. Böylece Aysel’in bu düşünceden tamamıyla uzaklaştığını sezeriz.

“Asansörle tam on altı kat indim. Otele faturamı ödedim. Döner camlı kapıyı ittim. Dışarı çıktım.” (s. 399)

Her ne kadar Aysel intihar etmese de, modernist romanlarda sıkça gördüğümüz bir intihar izleğini romanın ana konusu olması burada da karşımıza çıkar. Adalet Ağaoğlu tıpkı modernist kadın yazarlar Virginia Woolf, Sylvia Plath gibi feminist bir çizgide oluşturur romanını. Aysel aynı zamanda Kemalizm ile büyüyen neslin kadınlarının yaşadığı “modern/uygar olma” sıkıntılarını da dışa vurması bağlamında önemlidir.

Romandaki bir diğer modernist izlek ise cinselliktir. Cinsellik modernist estetikle birlikte anlatılarda daha çok kendisine yer bulmaya başlamıştır. Klasik estetikte cinsellik üstü kapalı bir şekilde anlatılır ya da hiç verilmezken modernist estetikte hayatın gerçeklerinden biri olarak romana dâhil edilmiştir. *Ölmeye Yatmak* romanında cinsellik yalnızca iki kişinin birlikteliği üzerinden verilmez. Aynı zaman cinselliğin

sosyal boyutu da ele alınır. Kemalizm ile büyüyen nesilden bir kadın olarak Ağaoğlu, o kuşağın kadın-erkek ilişkilerindeki problemleri, bireylerin cinselliğe yaklaşımlarını da başarılı bir şekilde gözlemlemiş ve bunları romanına aktarmayı başarmıştır.

Romandaki cinsellik Atatürk'ün planladığı milliyetçilik ekseninde yetişen genç neslin cinselliğe yaklaşımının güzel bir özetidir de aynı zamanda. Aysel okuduğu ilkokuldan itibaren maruz kaldığı Kemalizm'in sancılarını hayatının her alanında çekmektedir. İlkokul yıllarından itibaren çevresindeki erkeklerle problemleri sayılabilecek ilişkiler kurar. Bu ilişkilerin problemlili olmasının nedeni Aysel'in kişiliği değil yetiştirilme şeklidir. Aynı şekilde yalnızca Aysel veya kız çocukları değil erkek çocukları da kadın-erkek ilişkileri konusunda problemlili yetiştirilirler. Lise yıllarında da tutucu öğretmenlere sahip olan Aysel yanında bir erkekle okulda, okul çevresinde veya Ankara sokaklarında görünmekten çekinir. Ancak üniversite çağına geldiği zaman bir erkekle oturup bir şeyler konuşma konusunda çekingen değildir. Tüm bu problemlili sürecin sonunda Aysel “sakınılmış ne varsa vermek...” diyerek öğrenci Engin ile yatar. Aysel'in eşini aldatmasındaki en büyük neden işte bu sosyolojik şartlardır.

Romandaki cinsellik izlekleri Aysel ve öğrencisi Engin arasında yoğunluk gösterir.

“Evet. Bir kez yattım öğrencimle. Bu yatıştan kısa süren, değişik bir tat aldım. Burası gerçek. Bedenimden çok, beynimde kurulan bir imparatorluğun şehvetiydi belki. İnsan kendini tek başına özgürleştiremezse ve tek başına özgürleşme düşü içinde boğulmuşsa, kendinden sonra gelenlerin altına yatmalıdır.” (s. 49)

Bir itiraf şeklinde başlayan paragraf sonlara doğru Aysel'in bu ilişki hakkındaki düşünceleriyle yoğrulur. Aysel'in Engin'le yatması yalnızca fiziksel bir hazzın sonucu değil aynı zamanda beynini de doyuran bir ilişkinin ürünüdür. Aynı zamanda Aysel'in bu ilişkiyi “kendini özgürleştirme” bağlamında yorumladığını da görürüz.

“Yolunda giden bir evlilik. Yıllar sonra yatakta birbirine hâlâ istekle sarılan iki kafa dengi. Evliliğin bir tanımı varsa, en yalını bu olmalı. İki kişiyle bütün bir dünya kurulamayacağını da bilen üstelik. (...) Matbaada işçilik eden bir öğrencimle yattım. Ama çok önceydi bu. Neden yattığının

da öyle uzunboylu üstünde durmuş değilim. Olması gereken bir şeydi. Kaçınılamaz.” (s. 113-114)

Öğrenciyle arasındaki ilişkinin nedenlerini sorgulayan Aysel herhangi bir sonuca varamaz. Kendisinin de farkında olduğu gibi evli olduğu Ömer ile arasında hiçbir problem yoktur. Fakat Engin’le birlikte olmasını ise “kaçınılamaz”, olması gereken bir birliktelik olarak görür. Roman boyunca da Aysel bu ilişkinin neden doğduğunu, neden öğrencisiyle yattığını sorgulamaya devam eder.

“Salt bir merak da olabilir bu. Bilmiyorum. Ordayım işte. Demir bir somya üstüne atılmış yataktan kalkmışım. Bir gömleğe silinip giyinmişim. Onunla yatmaktan aldığım tat bitmiş. Hiçbir şey olmamış gibi. Öfkeli miyim? Sanmam. Utanıyor muyum? Neden? İki kişiyle yapılabilen bir iş bu. Ömer’e saygım mı azaldı? O saygı, o, olabildiği kadar iyi, olabileceği kadar güzel birliktelik zedelendi mi? Neden?” (s. 243-244)

Problemli görünen yetiştirilme şeklinin yankıları romanda sık sık belirir. “Uygarlaşma” adı altında atılan birçok adım, gerçekleştirilen birçok eylem romandaki karakterlerin ne kadar sıkıntılı bir eğitim hayatı geçirdiklerinin tezahürüdür. Karşı cinsten bir bireyle bir şeyler yapmayı “uygarlaşmak” olarak gören karakterler romanda sık sık karşımıza çıkar.

“Matbaaya gittim. Kendisiyle yattığım delikanlıya. Bu yatışı odasında seyrettiğim... O da koskocaman matbaa mürekkebine dalmış eliyle dışarı itti beni. Yani, tamam artık. Uygarlaştım. İşim bitti mi demek bu?” (s. 284)

Aysel’in de bu problemli eğitim hayatının getirilerini fark ettiği çok açıktır. Romanda belki de yaşadığı problemlerin kaynağı hakkında fikir sahibi olan tek karakter Aysel’dir.

“Nerdeyse her şeyin birden değişivereceğini sandığım gece. Değişti, evet. Ne? Engin’in dünyası. Söyledi ya: Zenginleşti. Ah, en sonunda, en sonunda okumuşluğumun bir işe yaradığı duygusu içindeyim. Somut, elle tutulur. Vermek, vermek... Sakınılmış ne varsa... O gidince gövdemi incelemeye kalkışım herhalde bundandı. Pamuklardan çıkarmaya hazır.” (s. 305)

“Nerede olduğumu anlamak için böyle bir denemeye girişmenin, vatani kurtarmak uğruna bir erkeklik organını karşımda dolaştırmanın utancıcıdır belki de benim burada ölmeye yatmamın nedeni.” (s. 350)

“Neden bu derece yalnız koymuşuz erkeklerimizi? Niye inandıramamışız kendimize? Atamızın ruhu üstümüzde hep kol gezip dururken, ‘Kadını özgür olmayan ülkenin erkeği de özgür değildir’ deyip dururken ve O’na layık olmak için kaç milyon Türk kadınına sırtımızı çevirip başımızın çaresine bakmak üzere küçücük gövdelerimizi nelere, ne törelere siper etmişken, niye?” (s. 351)

Alıntılanan örneklerde de görüldüğü üzere Aysel ilk gençlik yıllarında kendisini sakınmanın ve öğrencisi Engin’e karşı bu kadar açılmasının nedenlerini bir sosyoloji doçenti olarak tespit etmiştir bile. Aysel, her ne kadar Atatürkçü olsa da yaşadığı bazı problemlerin kaynağının Kemalist rejim olduğunun farkındadır.

Modernist romanlarda yoğun görülen kentin sokaklarında anlamsız bir şekilde gezen, “aylaklık” anları *Ölmeye Yatmak* romanında da karşımıza çıkar. Romandaki karakterler her ne kadar aylaklık etmeseler de şehrin sokaklarını arşınlarken herhangi bir amaçlarının olmaması, yoğun düşüncelere dalmaları nedeniyle bu anları “kentin sokaklarında bunalımlı kişiler” izlediği çerçevesinde inceleyebiliriz.

Yaşadıklarından sonra intihara karar veren Aysel’in otele gelmeden önce bilinçsiz bir şekilde Ankara sokaklarında dolaştığını görürüz. Herhangi bir amacı olmaksızın bazen yürümekte bazense otobüse binip hiç bilmediği semtlerden geçmektedir.

“Sabaha doğru Küçükesat’taydım. Küçükesat’ın bütün sokaklarını dolaştım. Dedeman Sineması’nın üstünde kocaman iki afiş gördüm. Biri, *Zor Yıllar*. Öteki de, *Benimle Dalga Geçme*. Sonra bir apartman adı gördüm: Şencan Apartmanı.” (s. 29)

Aysel otel odasında ölmeye yattığı sırada bacaklarındaki ağrının nedeni üzerine düşünmeye başlar. Bu ağrının kaynağı farkında olmadan fazla yürümüş olmasıdır:

“Yatakta ilk kez şöyle bir dönüyorum. Dönerken dizlerimi büküyorum. Bükürken dizlerimde beklemediğim bir sızı duyuyorum. Öyle ya, nerdeyse bütün Ankara’yı yürüdüm. Sabahın dördünden bu odaya girene dek yürüdüm. Tanyeri ağarmadan önce epeyce de ürktüm. Gece eğlencelerinden dönen yalnız adamlar, otomobillerinin içinden, kaldırımlardan bana sesleniyorlardı. Beni de götürmek istiyorlardı. Anacaddeyi bırakıp yan sokaklara saptım. Ortalık iyice aydınlandığında Cebeci’de Tıp Fakültesi Hastanesi’ne çıkan yokuşun üstündeydim. (...) Solda bir yola saptım. Bir jandarma karakolunun önünde durdum. Karakoldan iki jandarma çıktı. Gülerek bana baktılar. Biri, elindeki leylak dalını koklayarak önüme fırlattı. Eğilip aldım. Sonra da koşarak kaçtım. (...)Cezaevinin oralarda ince, ırak ısıklık sesleri duymuştum. Pek güzel. (...)Oysa, karşıma başka fırsatlarda çıkmıştı. Mezarlara mermerden taş yapan, üstüne ölünün künyesini yazan mezar taşçıların orada da durdum. Caddenin kısa bir bölümü yer yer mermer, alçı beyazlığındaydı. Hela ve musluk taşları, beyaz alçıdan süs heykelleri de vardı.” (s. 49-51)

Uzun bir yolculuğu andıran bu yürüyüş sayfalar boyunca devam eder. Girdiği her sokakta, gittiği her semtte başka düşünceler içinde oradan oraya sürüklenen Aysel herhangi bir yere varmak istememektir ama yürümeye, şehrin sokaklarında dolaşmaya devam etmektedir.

“Sihhiye’de, tren üstgeçidinin altında; Mamak’tan, Kayaş’tan gelip Yenişehir, Kızılay, Kavaklı, Çantaya, bir de Bahçelievler ve Yeşiltepe’ye doğru akan kalabalığın arasında durdum. Simitçiler en doğru yerde ve en doğru saatte simitlerini satıyorlardı. Ben de bir simit aldım. Yarısını yemeyip çantama koyduğum anlaşıyor. Bana odayı gösteren çocuğa bahşişini verirken elime geldi.” (s. 51)

Anlatı burada kesilse de ilerleyen sayfalarda Aysel bu amaçsız yolculuğu hatırlamaya devam edecektir:

“Mezar taşçıların oradan bir minibüse bindim. Minibüs beni nereye götürürse oraya gidiyorum. Dağınık yüzler anımsıyorum. İçlerinde olmamı yabancılaştıran yüzler. Çankaya’lardan, Kavaklıdere’lerden,

Bahçelievler'den, Kızılay'lardan, Ankara'nın başka yerlerine çıkmayı artık tümünden unutmuşluğum demek üstümden akıyordu.” (s. 74)

Aysel herhangi bir yere doğru yolculuk yapmamaktadır. O yalnızca ayaklarının onu götürdüğü yere istemsizce “sürüklenmektedir.” Kendi iradesi dışında, bir aylıklık içerisinde kalabalık nereye giderse oraya doğru hareket eder. Bindığı otobüs nereye gidiyorsa o da oraya gider. Hatta bu yolculuğa o kadar yabancısıdır ki minibüsün geçtiği yolları tanımamaktadır bile:

“Hemen bir yerde inivermek istedim. Ama şoföre bir durak adı söylemem gerekiyordu. Geçtiğimiz yerlerdeki durak adlarını bilmiyordum. Bu caddeleri, bu caddelerin adlarını, içerlere giren yolları, o yolların ucunda asılı duran çamaşırların kimlere ait olduğunu, o boyalı gaz ve Vita ve Matolin ve Ülfet tenekelerine kimlerin çiçek diktiğini, o ta tepelere çıkan dik yokuşların kıyıcıklarına üstüste kimlerin taşları yığıdığını; duvarlara, tavanlara paslı otomobil karoserlerini kimlerin çaktığını, plastik çağını çeşme başlarında kimlerin yaşattığını bilmiyordum.” (s. 75)

Aysel, kafasındaki birçok düşünceyle bilinmezliğe doğru çıktığı yolculukta her şeyin iradesi dışında gerçekleştiğinin farkındadır. Onun bu yolculuğu sonlandırmak için minibüsten inmek istemesi bile olumsuz sonuçlanır. Herhangi bir irade gösteremez. Olaylar onun varlığının dışında gerçekleşmeye devam eder. O sadece maruz kalan taraftır.

“Bir durak adı söylemeden hiç inilemeyeceğini sandım. Hoplaya hoplaya geldik. Ulus'ta boşaldık hepimiz. Başkentin yine hiç bilmediğim bir yerinde boşalacağımızı sanırken, bildik bir yerde, bir geniş dörtyol ağzında durdum. Böylece gecedен beri ikinci kez ürkütüm. Fakat bu ürküntüm bir öncekinden başkaydı. Gece, yolumu değiştirmek, bir yerden uzaklaşmak, bir yere doğru yürümek, sabahı beklemek, yorulmak, tükenmek ya da kendime gelmek gibi belli belirsiz amaçladığım şeyler vardı. Ulus'un dörtyol ağzında ise amaçsızdım. (...) Ulus Meydanı'nda öyle dikilip dururken, dıştan gelen hiçbir şey beni, şunu ya da bunu yapmaya yapmaya doğru itmiyordu artık.” (s. 75)

Bu garip yürüyüş dur durak bilmeden devam etmektedir. Aysel yine birilerinin peşinden oradan oraya “sürüklenmeye” devam eder:

“İndirildiğim yerde dikilmiş, önümden geçen gazeteci çocuklara bakıyordum. Dört bir yana koşarak gidiyorlardı. Böylece ürküntümden sıyrıldım. Kendime yapılacak yeni bir şey buldum. Çocuklardan birinin peşine takıldım. Öyle hızlı gidiyordu ki, koşmak zorunda kalıyordum. (...) Yine de gazeteci çocuk nereye giderse oraya gideceğim. Ama işte Maliye Bakanlığı’nın köşesinde çocuğu gözden kaybettim.” (s. 76)

Aysel’in ölmeye yatmaya karar vermesi de bu uzun yolculuk sonucunda ortaya çıkan bir düşüncedir. Yola çıktığında herhangi bir amacı olmaksızın oradan oraya savrulan Aysel, bir vitrini izlerken intihar düşüncesinde karar kılar:

“Şimdi bana ölmek üzere sadece başımı sokacak bir yer gerektiğini o zaman düşünmüş olmalıyım. Neden ille başımı sokacak bir yer gerekti? Bu oda örneğin?.. Orada ölünemez miydi, bir ucuz pamuklu vitrinin önünde? Hem ölmek üzere bir yer düşünmüşsem, az sonra bir başka minibüsün içinde ne işim vardı?” (s. 76)

Aysel’in son yolculuğu bildiği bir yere, karar verdiği bir şekilde, bir eylemi gerçekleştirmek üzere olacaktır. Bulunduğu konumdan, bildiği bir yere giderek orada bir otel odasına kapanacak ve ölmeye yatacaktır:

“Minibüsün başındaki adam, ‘Etlik-Ayvalı!..’ diye, ‘Ufuktepe-Kuşcağız!’ diye bağırıyor. ‘Etlik-Karşıyaka!’ Yolun sonunu değilse de başımı ve ortasını biliyorum. Yine de yepyeni bir mahalle adı, bilinen yerlerden geçilerek bilinmeyen bir yere, bilinmeyen bir ülkeye varılacağı duygusunu getiriyor bana. (...) Oysa ben, en son halkanın dışına doğru kayıyorum. Durmadan kayıyorum. Yürüyerek, çevremle gizli ilişkiler kurarak, yeni semt adları öğrenerek, yeni yüzler görerek ve her ilişkiden biraz daha az algılanmış çıkarak gittikçe geciken, gittikçe yorucu olan, gittikçe hiç dışına çıkılamayacakmış gibi olan, gittikçe hiç geri de dönülemeyecekmiş gibi olan ağır bir kayış.” (s. 76-77)

Ölmeye Yatmak romanında tespit ettiğimiz bu izlekler, bu romanın modernist bir roman olduğunun kanıtı niteliğindedir. Bunların dışında Ankara'nın yıllar içindeki değişimi; yalnızca Ankara'nın değil aynı zamanda insanların, toplumun, koca bir ülkenin değişimini yansıtması da önemlidir. Başkent'in geçirdiği değişimi, modernleşmeyi ele alan roman aynı zamanda karakterlerin bu değişim ve modernleşme sürecindeki bocalamalarını ele alması bakımından modernist çizgisini devam ettirir.

2.2.3. *Kimse* Romanındaki İzlekler

Ferit Edgü'nün romanlarına baktığımızda onun romancılığı için en önemli izleğin yabancılaşma ve iletişimsizlik olduğunu anlayabiliriz. Edgü birbirlerinin devamı sayılabilecek nitelikteki iki romanı olan *Kimse* ve *Hakkâri'de Bir Mevsim* adlı romanlarında şehirden Hakkâri'ye öğretmenlik için gelen bir aydının burada karşılaştığı zorluklar ve yoksunluklar üzerinden bir çatı konu oluşturulur. *Kimse* romanında bu iletişimsizliğin boyutları daha çok göze çarpar. Çünkü iletişim kurabilecek herhangi bir kimse bulamayan yazar akıl sağlığını koruyabilmek ve “anmak, anımsamak, anlamak, sorma, karşılık aramak” için kendi içine yönelir. Böylece ortaya İkinci Ses olarak adlandırılan, diyalogun kurulmasını sağlayacak bir hayalî karakter çıkar.

Edgü'nün ana izleği olan yabancılaşmanın en büyük nedeni iletişimsizliktir. Aynı ülkede yaşadığı fakat dillerini bile bilmediği insanların arasına gelen anlatıcı buradaki insanlarla yalnızca bir rehber aracılığıyla iletişime geçebilir. Bölgede Türkçe bilen sayısı çok azdır. Onlar da kasabanın dışına çıktığı zaman çok az bildiği Kürtçe ile iletişim kurmaya çabalar.

İletişimsizliği ortaya çıkaran nedenlerden biri de coğrafi koşulların zorlayıcılığıdır. Normal zamanda şehirle iletişimi sınırlı olan bölgede kış aylarında ise komşularla bile iletişim kesilir. Karların yolları kapatması, yabanî hayvanların yemek bulmak için yerleşim yerlerine inmeleri kısıtlı olan iletişim imkânını da ortadan kaldırır. Anlatıcı da böyle bir kış vaktinde, karların yolları kapattığı, kurtların köyün etrafında ulumaya başladığı bir dönemde evine hapsolmuş kendi kendisiyle konuşmaktadır ya da Ferit Edgü'nün deyişiyle “bir monolog'un diyalog'a dönüştürülmesi çabalaması” (s. 5) içindedir.

İki bölümden oluşan romanda birinci bölüm anlatıcının kış aylarında kaldığı kulübe gibi evde sıkışıp kalma sürecini ele alır. Bu bölümde anlatıcı daha çok içine yönelir. İkinci bir ses oluşturarak onunla iletişim kurar. Hatıraların, anıların, geçmişin ele alındığı bu bölümde karların yolları kapatması sonucu anlatıcının çaresizliği ve iletişimsizliği de ele alınır.

Anakronik şekilde ele alınan ikinci bölümde ise anlatıcının bu köye nasıl geldiği okura verilir. Birinci bölümün aksine bu bölümde anlatıcının dışarı ile olan ilişkisi daha geniş bir perspektifte verilir. Batı'dan yola çıkıp ülkenin doğusuna gelen anlatıcı, köye gelirken yaşadığı sıkıntıları, gördüğü problemleri, karşılaştığı durumları ve manzaraları bir “objektif” gibi anlatmayı amaçlar.

Kimse'de yabancılaşma önce coğrafya ve kültür düzleminde başlayıp dil düzleminde doruğa ulaşır. Yollarını, çarşılarını, evlerini, iklimini bilmediği bir coğrafyada “sürgün” gibi yaşayan anlatıcı çevresindeki insanlarla sağlıklı bir iletişim kurmak ister fakat bu sefer de ortaya dil bariyeri çıkar. Bu düzeyde kurulan yabancılaşma;

*“ve bahara yakın
bir kış akşamı
karlar erir
güneşin ışınları
toktağanlar üstünde yansırken
aynan kırılmışken
başkalarıyla karşılaşmak
ve tanımak onları-”* (s. 115)

şeklinde başlayan ikinci bölümde kimi zaman dramatik bir şekilde okura yansıtılır. Hakkârî'nin merkezinden köye ve köyde kalacağı eve kadar geçen sürede dil bilmemekten kaynaklanan iletişimsizlik karşımıza çıkar. İlk olarak köye doğru giden bir kamyonda karşılaşırız bu dil problemiyle.

*“Kamyonun gerisinde gidiyoruz. Ben ve yanımda bir baba-oğul.
Yanlarında torbalar, çuvallar. Erzak almaya gelmiş olmalılar, diye
düşündüm. Yola koyulur koyulmaz kendileriyle konuşmaya çalıştım.
Çocuk dilimden anlamıyor ve sert sert bakıyordu yüzüme. Babası,*

askerlikte öğrendiği Türkçeyle çevre hakkında bilgiler verdi bana. Bir ara gözüüm, çocuğun üstünde oturduğu çuvallardan birine takıldı. Çuvalların üstünde UNICEF yazılıydı. Ağızları mühürlüydü. Merak edip sordum: Ne var bunların içinde? Nerden geliyor? Kime veriyorlar? Kaça? Niçin? Baba, Bunlar bize yapılan yardımlar, dedi. Zaman zaman kente gelir bu yardımları alırız.

Herkese veriyorlar mı? dedim.

Hayır, yalnız cüzzamlılara, dedi.

(...) Ben de, oğlum da cüzzamlıyız. Evdeki karım ve öbür çocuklarım da.”

(s. 127-128)

Böylece dil probleminin karşımıza ilk çıktığı sahnede aynı zamanda bölge halkının sağlık problemlerini de görmüş oluruz. Edgü romanın ilerleyen sayfalarında da ikinci romanı *Hakkâri’de Bir Mevsim*’de de bu bölge halkının yaşadığı sağlık problemlerinden sık sık bahseder.

Köye varmak için birkaç vesait daha gitmek zorunda kalan anlatıcı yolculuğunu anlatmaya devam eder. Jandarma karakoluna gidip köye nasıl gidebileceğini sorar. Jandarmalar da bir ata ve rehber ihtiyacı olduğunu ama bunları bulmanın zorluğundan bahsederler.

“Jandarmalar, hep bir ağızdan kumandanın karakolda olmadığını, kumandan gelmeden benimle gelemeyeceklerini söylediler ve burda at (ya da katı) bulmanın rehber bulmak kadar zor olduğunu anlattılar.” (s. 129)

Anlatıcının çevresindekilerle iletişimi çoğu zaman bire bir olmaz. Sürekli olarak bir çevirmene ihtiyaç duyar. Köye varmadan önce başka bir köyde de iletişimini yine rehber aracılığıyla gerçekleştirir.

“Orda, bu soluk ışıktaki paçavralara sarılı bir çocuk gördüm. Can çekişiyordu. Nesi olduğunu sordum. Kendi dilimden. Ne dediğimi anladılar, paçavraları açtılar. Çıplak, boynuna değin tüm bedeni yanmış bir çocukla karşılaştım. Ölüyor. Ölmek üzere. Niçin kente, kentteki sağlık yurduna götürmediklerini sordum. Beni buraya getiren çocuk, söylediklerimi onların diline çevirdi. O sıksa adam omuzlarını kaldırdı.

Uzun uzun bir şeyler anlattı. Bir tek Allah sözcüğünü anlayabildim. Dışarı çıktım, torbamı açtım ve içindeki ilaçlardan bir yanık merhemi bulup çıkardım. Verdim. Tüm bedene sürmelerini söyledim. Hiçbir işe yaramayacağını bilerek.” (s. 132)

Çevresine ve içinde yaşayacağı insanlara karşı yabancılığını belli etmek için farkında olmadan bir ötekileştirme içine de giren yazar iletişim sorununa dikkat çekmek adına benim dilim-“onların dili” ayırımına başvurmak zorunda kalır. Bu kısımdaki “onların dili” vurgusu bile anlatıcının yabancılaşmasını vermek açısından yeterli öneme sahiptir.

Kimse romanındaki izleklerden birisi de anlamsızlık, hiçlik ve sıkıntı alt başlığı etrafında toparlanabilecek bir mesele olan sıkışıp kalmışlıktır. Anlatının ortaya çıkış nedenlerinden biri de bu sıkışıp kalmışlığın verdiği sıkıntı ve anlamsızlıktır. Anlatıcı bir dağ evinde, her tarafı karlarla kaplı bir köy hanesinde dışarıya çıkamadığı için bulunduğu bölgede sıkışıp kalmıştır. Böylece anlatının asıl meselesi olan diyalogun ortaya çıkması için gerekli şartlar sağlanmış olur. Bu can sıkıntısının sonucunda anlatıcı yeni bir karakter yaratarak onunla konuşmaya başlar. Bir başka deyişle anlatıcı kendi iç monoloğunu “diyalog’a dönüştürme çabası” içine girer. Dirlikyapan, Edgü’nün öykülerini incelerken şu saptamayı yapar: “Karakterler kendilerini istemeden tuhaf ve gizemli olayların içinde bulurlar.” (Dirlikyapan, 2019: 114) Tıpkı Kafka’nın karakterlerinde olduğu gibi Edgü’nün karakterleri de pasif bir şekilde oradan oraya sürüklenmektedirler. *Kimse* romanının devamı niteliğinde olan *Hakkâri’de Bir Mevsim* romanında da karakter bulunduğu köye nasıl ulaştığını bilmemektedir. *Kimse* romanında ise köye geliş daha açık ve “absürd” olmayan bir şekilde okura verilmiştir. Fakat bu romanda da köye neden geldiği bilinmez. Birçok yerde anlatıcının burada sürgün olarak bulunduğundan dem vurulur ama bu da tam anlamıyla gerçek değildir.

“Nerden geldim buraya? diyor Birinci Ses.

Nerden geldik buraya? diye yankılıyor aynı soruyu İkinci Ses.

Cevap yerine, Nerden geldik buraya? diye soruyorlar birbirlerine, ama öylesine yavaştan ki belki kendileri de duymuyor.

Sanki kaçmışım, bu dağ başına kaçmışım, başka gidecek yer bulamayıp;
sanki unutulmak için, diyor Birinci Ses.” (s. 17)

Anlatıcının yalnızlıktan ve sıkışıp kalmışlıktan kaynaklanan bu sıkıntısı farklı yerlerde doğrudan okura verilir.

“Burda, dağ başındaki odamda. Burada dağ başındaki karanlık odamda.
Bu odanın kıyıcığında. Kendi kendimle konuşmakta. kendi kendimle
dertleşmekte. Kendi kendimle — eğer ille de öğrenmek istiyorsan.” (s. 79)

“Yalnız odada
Odada yalnız
Odada yalnızım
Tek başıma” (s. 146)

Bu örneklerin dışında kitabın birinci bölümü tamamen anlatıcının bu dağ başındaki evde sıkışıp kalmışlığı üzerine kurgulandığından romanda bu “sıkıntıyı” bir izlek olarak algılamak kaçınılmazdır.

Modernist romanlardaki önemli izleklerden biri de karakterin kent sokaklarında “aylak” bir şekilde dolaşmasıdır. Genelde büyük kentlerdeki yalnız ve yabancı bireyleri anlatının merkezine alan modernist estetikte karakterler sık sık kent sokaklarını arşınlar. Herhangi bir amaçları olmaksızın caddelerde gezer, ışıltılı vitrinleri, kalabalık insan selini, trafiği, genel anlamda çevreyi izlediklerini görürüz bu karakterlerin. “1950-60 arasında hızla değişen ve yeni bir görünüm kazanmaya başlayan büyük kent, bu dönemi yaşayan öykücülerin öykü kahramanlarını sokağa ‘salarak’ değişen kenti anlamlandırmaya çalışmalarına neden olmuştur. ‘Sokaklarda amaçsızca dolaşan adam’, öykücülerin anlatacak özgün bir ‘olay’ bulma isteklerini dışavururken, olumsuz ve ‘iç karartıcı’ olduğu kadar sürprizlerle dolu olarak da betimlenen kent, canı sıkılan bu adam için epey uygun bir arka plandır.” (Dirlikyapan, 2019: 119) Dirlikyapan’ın da belirttiği gibi kent, kentin sokakları, bunalımdaki bu karakterler için önemli bir uzamdır. Her farklı sokakta farklı “ihtimallerin” bulunması da bu karakterleri cezbeden bir diğer unsurdur. Klasik anlatının aksine modernist anlatılarda karakterlerin dışarıda olmalarının herhangi bir amacı olmak zorunda değildir.

Kimse romanında, Hakkârî'deki bu köye gelmeden önceki hayatını düşünen anlatıcının da daha önce yaşadığı kentlerdeki bu “aylak” gezilerine tanıklık ederiz.

“Yollara düştüğün günleri diyor İkinci Ses, ansıyor musun?

Çok düştüm yollara, diyor Birinci Ses. Sözüünü ettiğin hangisi?

Kendini bir kentten bir kente vurduğun, hiçbir yerde erince kavuşamadığın günlerden, diyor İkinci Ses.” (s. 51)

“Sen kenti görmek istiyordun. Irmak boyu yürümeye başladın. Irmak (sapsarı, kirli bir su) yavaş yavaş akıyordu Okyanusa doğru. Kıyısında camları kırık, kirli fabrikalar ve pis bir koku.” (s. 54)

“Beyaz, sarışın bir dişiydi. Seviştikten sonra yandaki banyoya girip yıkanmıştın. Soğuk duş, biraz olsun kendine getirmişti seni. Sonra tıraş olmuş, odaya dönüp giyinmiş ve çıkacağını, gezineceğini söylemiştin. (...) İnsansız kentin içinde ordan oraya dolaşarak, bol bol terleyerek, açık bulduğun kahvelerde soğuk bir şeyler içerek.” (s. 59)

“Sürgünlük günlerini ansıyor musun? diyor Birinci Ses.

Ansımak mı? Yaşıyoruz ya, diyor İkinci Ses.

Bu kaçınıcı? Sen ondan haber ver, diyor Birinci Ses.

Saymadım, diyor İkinci Ses. Ama ne ilki, ne de sonuncusu olmalı.

Kuzeyde, karlı bir ülkede yedik bir zamanlar, bunu biliyorum, diyor Birinci Ses. Sonra Güneyde güneşlik bir ülkeye göç ettik. Orada da tutunamadık. Denizi aradık. Yeniden yola koyulduk, ansıyor musun?” (s. 68)

“Sabah erken kalkıp, kentte dolaşmaya çıkmıştın.” (s. 116)

“Surlarla çevrili, sokakları dar, sıcak ve güzel bir ortaçağ kentiydi burası.

Akşam, sokaklarında dolaşmaya başladığında âşık olmuşsun bu kente.

Ertesi gün (öylesine âşık olmuşsun ki) hastalığını unutup, hastaneyi boşlayıp kentte dolaşmaya çıkmıştın.” (s. 124-125)

Örneklerde de görüldüğü üzere bulunduğu farklı ülkelerin farklı kentlerinde her seferinde tek başına bir “dolaşmaya” çıkıyor anlatıcı. Tüm bu dolaşmaların herhangi bir amacı olmaması Dirlikyapan’ın işaret ettiği gibi karakterin iç sıkıntısının dışavurumu olarak algılanabilir. Onun haricinde anlatıcı tüm bu “kent gezilerini” İkinci Ses’e açıklatma denemesine girişir:

“Sen
ordan oraya gidiyordun
nereye gittiğini kendin de bilmeden
yalnızca gitmek için gidiyordun
yollarda, yolculuklarda kurtulacağını sanıyordun
gidişlerin seni kurtaracağını umuyordun
o büyük sözü unutmuştun (delikanlılığında sık sık andığın): Yurdundan
kaçmakla kendinden kaçacağını mı sanıyorsun? Kaçtığın neydi? Bana
sorarsan onu bile bilmiyordun. Yalnız yollardaydın. Tek başına. Ya da
yanında bir dişi. Yani iki başına.” (s. 51)

Son olarak romanda karşımıza çıkan bir diğer izlek ise “huzursuzluğun somut ifadeleri”dir. Modernist anlatılarda karakterler içinde bulundukları durumun bunaltıcılığını, iç huzursuzluklarını bir şekilde dışavurmayı hedeflerler. Bu hedef doğrultusunda kullanılan araçlardan biri de çirkin, pis ya da kötü olan şeyleri eserlerde sık sık görürüz. Klasik anlatılarda çok sık göremeyeceğimiz hayvan leşleri, böcekler, karakterleri korkutan hayvanlar ya da bu hayvanların çıkardığı sesler modernist anlatıda karakterin iç sıkıntısını yansıtmada bir araç kullanılır. “Ferit Edgü’nün öykülerinde de varoluşsal huzursuzluğun evde dolaşan farelerle, kişinin bedeninde birdenbire ortaya çıkan bir yarayla veya evin içinde duyulan kaynağı belirsiz seslerle somutlaştığı görülür.” (Dirlikyapan, 2019: 121) Edgü öykülerinde kullandığı bu izleği romanlarında da kullanmaya devam etmiştir.

Kimse romanında huzursuzluğun somut ifadeleri farklı şekillerde karşımıza çıkar. Kimi zaman Birinci ve İkinci Ses’in konuşmaları arasına hayvan sesleri dâhil olur. Eve, içeriye hapsediği bir süreçte dışarıdan ya da evin içindeki davetsiz misafirlerden gelen bu sesler huzursuzluğu vurgulamak için önemlidir:

“Köpekler uluyor duymuyor musun?” (s. 11)

“Tıkırtıları duyuyor musun?

Hayır, diyor Birinci Ses. Bir şey duyduğum yok.

Garip, ben de duymaz oldum, diyor İkinci Ses.

Öyleyse? diyor Birinci Ses (kızgın).

Oysa duyar gibi olmuştum, diyor İkinci Ses.

Neyi? diyor Birinci Ses.

Tıkırtıları, diyor İkinci Ses.

Tıkırtıları dinleyeceğine, kendini dinle, diyor Birinci Ses.” (s. 19)

Kimi zaman da kentteki çirkin görüntüler bu huzursuzluğu ifade eden unsurlardan biridir:

“Irmak boyu yürümeye başladın.

Irmak (sapsarı, kirli su) yavaş yavaş akıyordu Okyanusa doğru. Kıyısında camları kırık, kirli fabrikalar ve pis bir koku.

Bir ara

bir leş gördün

suyun akıntısına kapılmış giden bir leş.

Koca bir köpek leşi

ya da bir başka hayvanınki.

Bilmiyorum, bir leş olduğu

-ve senin dikkatini çektiği-

suyun ağır akıtışında yol alan.” (s. 54)

Görüldüğü üzere bu çirkinliğin ne olduğundan ziyade var olması yeterlidir karakterin huzursuzluğunu ifade etmek için. Burada da cesedin hangi hayvana ait olduğunu bilmiyordur anlatıcı ya da anımsamıyordur. Tek hatırladığı böyle çirkin bir ırmağın akıntısına kapılmış bir hayvan leşi gördüğü ve bu leşin dikkatini çektiğidir.

Bazen de huzursuzluk veren şey koku unsurudur. Daha önce duyma/işitme ve görme yoluyla karşımıza çıkan huzursuzluk nedenlerinde olduğu gibi yine bir duyu aktif haldedir ve çirkinliğin tespit edilmesinde rol oynar:

“Gülüyor Birinci Ses. O ne kokuydu! diyor. Otel kokusu, ter kokusu, yaz sevişmesi kokusu. Bütün bunların yanında bir de barut kokusu.

Barut kokusu mu? diyor İkinci Ses. O da nerden çıktı?

O kentte kaldığım sürece, durmadan barut kokusu duydum, diyor Birinci Ses.” (s. 58)

“Gene mahfelde yemeğimizi yemiş, gene o yerde (Sümbül Palas) yatmıştık (altı kişi bir odada), horlamalar, öksürmeler, ter ve ayak kokuları arasında.” (s. 126)

2.2.4. *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* Romanında İzlek Saptaması

Her ne kadar modernist romancıların kaynağı olan 50 Kuşak öykücülerinin izlekleri arasında yer almasa da, kentin, kent insanın değişimi ve modernleşme karşısındaki durumları da modernist romanların önemli izleklerinden biridir. Sevgi Sosyal’in *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti* romanında bu değişim dışında modernist diyebileceğimiz bir izlek bulunmamaktadır. Sosyal, romanında daha çok teknik üzerinde yoğunlaşmış, yaklaşık birkaç saatlik olay çerçevesinde bir roman kurgulama girişiminde bulunmuştur. Bu girişim sonucunda roman bir karakter etrafında değil bir olay etrafında şekillenir. Romanda başkışı olarak niteleyebileceğimiz kesinlikte bir karakter yoktur. Yazarın yalnızca işçi çocuğu ve sosyalist düşüncelere sahip olan Ali’ye taraflı yaklaşımı vardır fakat bu taraflı yaklaşım bile Ali’yi başlı başına bir başkışı yapmaya yetecek seviyede değildir.

Roman Ankara’nın Yenişehir semtinde, bir kavak ağacının yıkımının başlangıcı ile sonu arasındaki birkaç saatlik kısa süre içerisinde geçer. Yazarın amacı bu kısa süre içinde bir karakteri ve onun duygu durumlarını ele almak değil, bir kentin, bir toplumun yıllar içerisinde geçirdiği değişimi yansıtmaktır. Kavak bu bağlamda eski-yeni, geleneksel-modern karşıtlığını simgeleyen bir imgedir. Kavağın yıkılması da artık eskiye ait köklerin tamamen koparılıp atıldığı, yeni gelişen çevrede eskiye ait bir nesneye yer olmadığını simgeler. Kavağın planlanan aksine, yanlış bir yöne devrilmesi ise devletin yaptığı toplum planlamalarının başarısız olduğunu simgeler. Yazarın görüşüne göre toplum, gelişmesi istenilen yönde gelişmemiş, aksine bir rota izleyerek yozlaşmaya doğru ilerlemektedir. Yalnızca birkaç genç bu modern çağa ayak

uydurabilmiştir. Yetişkinler ve yaşlılar düzenin çarkları arasında ezilmiş, bir şekilde yenilgiye uğramışlardır.

Yenişehir’de Bir Öğle Vakti romanında on dört farklı karakterin hikâyesi on dokuz alt başlık altında anlatılır. Romanın bu şekilde çok fazla karakter ve alt başlık etrafında kurgulanması bile onun kişilerden ziyade olayları odağına alan bir anlatı olacağının işaretidir. Sevgi Soysal, romanın adından da anlaşılacağı gibi Ankara’nın Yenişehir semtinde bir öğle vaktinde devrilmekte olan kavak ağacının üzerinden bir anlatı kurgular. Romanın başında kavak ağacının “devrilecekmiş gibi sallandığı”nı görürüz. Roman boyunca bu kavağın itfaiye ekipleri tarafından hummalı bir çalışma sonucu yavaş yavaş devrilmesi ana öykü olarak anlatıda yerini korur. Kavağın bulunduğu mahallede bir mercek gibi etrafı seyreden anlatıcı, o an o bölgede bulunan karakterlere odaklanarak onların hikâyelerini çerçeve öykü şeklinde anlatmaya başlar. Bu çerçeve öykülerde en çok dikkat çeken özellik değişim izleğidir.

Değişim izleği hem ana öykü olan kavağın yıkılışında işlevini belli eder hem de çerçeve öykülerdeki karakterlerde. Yazarın, bu karakterlerin hayatları üzerinden bireylerin, toplumun, Ankara’nın ve ülkenin son birkaç yılda nasıl değiştiğini yansıtmaya amacı vardır. Değişim romanın hemen üçüncü sayfasında karşımıza çıkar.

“‘Ooo, nasılsın Mineciğim?’

‘Just fan-tas-tic! Yakında patlayacağım.’

‘Aman ben de mood’umda değilim hiç. Senin neyin var? Vallahi bir şeyin yok. Sen hep böyle, always aktifsindir.’

‘Öyle deme. It’s enough artık.’

‘Don’t be cross. Neyin var söylesene.’

‘Aaaa, kaç aydır kadınsız kaldım şekerim. İki çocuk, yemek, ev işi, ders çalıştırmak, hepsi benim sırtımda. Tam da derneğin çay zamanı.’

‘Madame President’in kim olduğu belli mi?’” (s. 17)

Burada değişim izleğinin bireylerdeki tevarüsünü görürüz. İngilizce bilen kişilerin kendi aralarındaki günlük konuşmalarına İngilizce kelimeler ekleyerek dili değiştirmelerine vurgu yapar anlatıcı.

“Sandviççi tıklım tıklımdı. Hardallı, sosisli, peynirli, sucuklu tost, ayran; bütün bu alışılmış, her sandviççide, hiçbir yenilik, değişiklik gereği duyulmadan sunulan gıdaları yemekten usanmıyordu kimse. Sandviç yemek kendi başına bir değişiklik, yenilikti çoklarınca. Ucuz oluşu, çok ucuza tencere kaynatmaya alışık olanlar için inandırıcı sayılmasa da saatlerce ocaklarda kaynayan, bol soğanlı, az kıymalı patates yemeklerinden usanmış insanlar için bir yenilik, değişiklikti sandviç yine de. Kaç yıl önce çıkmıştı ilk sandviççiler?” (s. 24)

Anlatıcı bu kez insanların yeme içme alışkanlıklarında değişime dikkat çeker. Modernleşen hayatta dışarıda yemek yemek, hazır gıdalar tüketmek, fast-food halkın ilgi odağı olmuştur. Üstelik yeme içme konusundaki bu ciddi değişiklik yalnızca halkın belli bir kesimi değil tüm herkesi etkilemiştir:

“İlk sandviççi, Büyük Sinema’nın yanındaki dar pasajda açılmıştı. Bulvar kaldırımı üstünde, ‘Hot Dog’ diye bir ilan asmıştı sahibi. Açılır açılmaz, iğne atsan yere düşmeyecek kadar dolmuştu Yenişehir kolejinin kızları oğlanlarıyla. Önce çoğunluğun kuşkuyla baktığı, yeniliklere herkeslerden daha açık kolej çocuklarının uğrağı olan bir yerdi sandviççi. Evdeki mis gibi yemekler dururken sandviçle iştah kaçıran çocuklarına kızan ailelerin derdiydi. Sonra, ansızın, bütün kente yayıldı sandviççiler. Kızılay’daki, Yenişehir’deki, başka işe yaramayacak bütün dükkân boşlukları, apartman dehlizleri, kömürlük artıkları sandviççi oldu. Ulus’a, Cebeci’ye, Maltepe’ye, her yere, Yeni Mahalle’ye hatta Altındağ’a, Telsizlere bile yayıldı sandviççiler, tostçular.” (s. 24)

İlk başlarda yalnızca kolej çocuklarının ilgisine mazhar olan bu hazır yemek alanları kısa bir süre içinde tüm Ankara’nın ilgisini çekmeyi başarabilmiş hatta birçok insanın yeme içme alışkanlığını değiştirmiştir. Artık Ankara’nın hemen hemen her köşesinde bir sandviççi bulmak mümkündür.

Değişim izleğinin karşımıza çıktığı bir diğer sahnede ise belki de tarih boyunca her zaman görülen bir şikâyetle karşı karşıya kalırız. Mağazaya girmek için hamle yaptığında Ahmet ile çarpışan Hatice Hanım, bu olaydan yola çıkarak toplumdaki

değişimlerden şikâyet etmeye, şimdiki gençlerin eskisi kadar saygılı bireyler olmadığına vurgu yapar.

“Hatice Hanım da, aslında Ahmet’e sövmüyordu yalnızca. Ahmet, onun için, bir yığın edepsizliği, bozgunculuğu, haddini ve yolunu yordamını bilmezliği iki ayak üstünde gezdiren, her türlü anlama ve tanımlama sınırının dışına taşan gençlerden sadece biriydi. İşte hep bu, yolda adama çarpıp özür bile dilemeden geçip gidiverenler, bu dolmuşta cigara içenler, büyüklerin karşısında bacak bacak üstüne atanlar, ulu orta yerde el ele yürüyüp fuhuş yapanlar, gâvur oğlanları gibi saç uzatıp hamal gibi bıyık bırakanlar, yüksek sesle kahkaha atanlar, her yanlarını gösteren dar pantolon giyenler, sonra boyun damarlarını şişire şişire, iyi, doğru, adam gibi ne varsa hepsinin aleyhine ileri geri konuşanlar; işte hep bu kendilerini başıbozuk oldukları için her bir şeyin de başını sonunu bozmaya kalkan, sözde gençlerdi bütün sıkıntıların başı ve sonuç. Sözde gençlerdi bunlar. Hiç mi genç görmemişti Hatice Hanım? Ne iyi, ne huzur bozmaz, analarının yanında nişanlılarının bile elini tutamayan, büyüklerinin karşısında ayak ayak üstüne atmayan gençler tanıdı o.” (s. 37-38)

Hatice Hanım’ın şikâyetlerinden yola çıkarak toplumun gençlerindeki değişimleri takip edebilmemiz bile mümkündür. Hatice Hanım o zamanın gençlerinin nasıl giyindiğini, nasıl davrandığını özetler nitelikte bir serzenişte bulunur. Bu şikâyet yalnızca Hatice Hanım’ın öfkesini değil aynı zamanda o dönem yaşamış genç kuşağın değişimini de yansıtır.

Yine Hatice Hanım’ın devam eden serzenişlerinde aynı zamanda Ankara sokaklarındaki değişiklikleri de takip edebilmemiz mümkündür:

“O bildiği, tanıdığı kızılık yayıldı yine Hatice Hanım’ın yüzüne. Sokağa çıkılmaz oldu artık. Her yerde haksızlık. Her yerde edepsizlik. Yeşil yanınca hışımla ilerledi. Karşıda, tam Kızılay’ın göbeğinde, yeni yapılmış güzelim binanın, o itinayla döşenmiş vitrinin hemen yanı başında, bir Çingene karısı çömelmiş dileniyordu, kucağında gözü kezzaptan kör olmuşa benzeyen bir çocuk vardı. Dilenci kadın durmadan çocuğu sallıyor, ‘anam’lı, ‘gurban oluyum’lu, ‘Allah taksiratını’lı ezberini okuyordu.

Hatice Hanım delici bakışlar fırlattı dilenciye. Bunlar artık Kızılay’ın göbeğine bile yerleştiler. Bu şehir iyice zıvanadan çıkmıştı artık. ‘Ankara caddelerinde pırtıl insan görünmezdi bir zamanlar’ dedi kendi kendine; düzen vardı eskiden, otorite vardı, asayiş vardı; odacılar, köydeki kadın akrabalarını hizmetçiliğe sokabilmek için şunun bunun iltimasını ararlardı; bakkallar aylık hesap ödendiğinde nasıl teşekkür edeceğini bilemezlerdi Hatice Hanım’a.” (s. 46)

Aynı değişimden Necip Bey’in de şikâyet ettiğini görürüz. Necip Bey, Avrupa görmüş, Selanik göçmeni bir Ankara zengindir. Ailesinden kalan mirasın son kuruşlarını harcarken, mirasın tükenmesinin nedenlerinden biri olarak da Türk toplumunun kötü yöndeki değişimini öne sürer.

“Sonuç olarak, olanlardan kendisi sorumlu değildi. Pahalılıktan, tüccarların kazıkçılığından, ticari namusun azlığından, karısının ve iki çocuğunun fazla para harcamalarından, ağabeyinin Selanik’teki evlerinin bodrumundaki altınları tüketmesinden, insanların gün be gün daha kaba, daha anlayışsız, daha görgüsüz olmalarından, dünyanın gittikçe daha kötü, daha yaşanmaz, daha gerici bir dünya olmasından kendi sorumlu değildi. Bu memleketin Avrupa’ya hiç yetişememesinden, sokakların dilencilerle dolmasından da.” (s. 73-74)

Romanda değişime karşı olduğunu açık bir şekilde dile getiren, değişimin her zaman olumsuzlukla sonuçlandığına inanan karakteri Mevhibe Hanım da Ankara’nın semtlerindeki değişimi dile getirir. Kentleşmenin bir sonucu olarak artan nüfus Ankara’yı doldurmuş, kalabalık bir şehir hâline getirmiştir.

“Hep çocukluğuna ait bir anı geliyor Mevhibe Hanım’ın aklına. Ankara daha boşken, Kavaklıdere, Çankaya bağları hep kırılık bahçelikken, kendileri Kocatepe’de oturuyorlardı. Evin arkası, tepeler hep boştu.” (s. 145)

Romanda eskinin/geleneksel olanın simgesi durumunda olan kavak ağacı da bu değişim izleğinde önemli bir konumdadır. Kavağın orada yıllarca durması, uzun süre insanların ona kayıtsız kalması, tam yıkılacağı sırada herkesin birden dikkatini ona

yöneltmesi gibi olaylar insanların eski-yeni arasındaki çatışma karşısındaki tepkilerini simgeler. Kitabın üç önemli karakterinden biri olan Doğan'ın kavak ağacına bakıp düşüncelere dalar. Bu düşünceler değişim izleğinin kavak üzerinden sembolize edildiğini kanıtlar niteliktedir:

“Doğan pencereye yanaştı. Dışarı baktı. Bahçedeki kavak ağacına ilk kez o gün dikkat etti. Çok yaşlı bir kavaktı bu. Bu apartman yapılmadan önce bu bahçeye dikilmiş olmalıydı. Apartmanın ön bahçe duvarı, kavağın, toprağın üstünden belli olan kalın, kuru böcekleri bölmüştü. Kavağın yaprakları ölüydü. Gövdesi de oradan buradan yarıktı. Yarıklardan canlı özsu damlıyor, kuru, mantarlaşmış, cansız gövdenin içi görünüyordu. (...) Hastalıklı görünüşü, bütün çirkinliğiyle, apartmanın yüzünün tatsız görünüşüyle uyum halindeydi. Eski bir bozkır parçasının artakalan güzel bir canlısı değil, çirkin bir yapının hastalıklı bir uzantısıydı sadece.” (s. 176-177)

Bu paragraftan yola çıkarak genç kuşağın bir üyesi olan Doğan'ın kavak sembolizasyonu doğrultusunda, eski-yeni, geleneksel-modern çatışmasında yenini ve modern olanın yanında yer aldığını görürüz. Anlatıcı tarafından olumlu özellikler çerçevesinde verilen Ali ve Doğan karakterlerinin değişimi, yeniliği savunması da yazarın düşünceleriyle bu karakterlerin düşüncelerinin uyuştuğunu sezdirir.

Karakterlerin değişim karşısındaki tutumları da romandaki değişim izleğinin önemini belli eder. Özellikle Türkiye’de gelişmekte olan genç kuşağı temsil eden Ali, Olcay ve Doğan'ın değişim karşısındaki olumlu tutumları, anlatıcının bu karakterleri olumlu karakterler olarak lanse etmesi ve eski kuşağın bir temsilcisi olan Mevhibe Hanım'ın değişim karşısındaki olumsuz tutumu önemlidir. Mevhibe Hanım anlatıcı tarafından olumsuz bir karakter olarak lanse edilir. Çocuklarına hayatı dar eden, problemleri ebeveyn olan Mevhibe Hanım, kendi ailesinden gördüğü gelenekçiliği devam ettirme niyetindedir. Doğan’a göre kavağın bu zamana kadar orada bulunmasının nedeni de annesi Mevhibe Hanım’dır. Karakterlerin değişim karşısındaki tutumları da bu izleği tespitinde önem teşkil eder.

“Aslında daha çok yakınsın şimdi bana, sen bu düzeni sadece kafan ve duygunla beğenmediğin için bana yakın değilsin. Aynı benim gibi bir kurbanısın, kurtuluşunu değişime bağlamış bir kurban.” (s. 184)

“Sonraları Doğan, Ali’ye, ‘Senin sınıfından olanların daha katı olmaları gerekmez mi?’ diye sorduğunda, ‘Tam tersi’, demişti Ali, ‘asıl senin gibi, sorunlara sadece okuyarak yaklaşanlar katıdır. Olaylar karşısında gerekli uyum ve değişim gücü genellikle yoktur onlarda. Çünkü aslında suçlu ve korkaktırlar. Kim ki bir şeyi gizlemek ister, duvar çekmeye meraklı olur. Küçük burjuva aydınları, aslında bir suçluluk duygusuyla düşüncelerine gem vuramayıp alıp başlarını giderler. Kendilerini değiştirememe korkusu, onlara sözde her şeyi bir çırpıda değiştirme ataklığı verir.” (s. 161)

Ali kendisini ve Olcay’ı bu bağlamda birçok genci “kurtuluşunu değişime bağlı bir kurban” olarak niteler. Yine aynı şekilde değişime karşı olanları, ona ayak uyduramayanları, modernleşemeyenleri ise suçlu ve korkak olarak. Mevhibe Hanım ise değişim karşısındaki korkusunu şu şekilde belli eder:

“Değişme sözcüğünü sevmez Mevhibe Hanım. ‘Vekil beybaba’, zamanında bir hükümet değişikliği dolayısıyla kabine dışı bırakılalı böyle bu. Çok büyük bir darbe olmuştu bu ‘vekil beybaba’ ve yakınları için. Bu değişikliğin nasıl olabildiğine yatmamıştı akılları. Şimdi ‘vekil beybaba’ yeniden herhangi biri mi olacaktı? Nasıl değişebilirdi hükümet? ‘Vekil beybaba’ artık nasıl ‘vekil’ olmazdı? Makam arabası artık kapıya dayanmayacak, bakanlık odacılarıyla memurları bayramda el öpmek için sıraya girmeyecekler. Bu değişikliği kavramak güç. Mevhibe hanım o zamandan beri sevmez değişme kavramını, getirdiği uğursuzlukları bilir.” (s. 131)

Kavağın yıkılışının önemli bir değişimi simgelediğini, anlatıcı, Ali’ye söyleterek vurgular:

“‘Seyretsek ne olacak be, Ali? Biz kırk yıldır şurada boyacıyız, kavak da kırk yıldır karşımda. Orda dikili durması bana ne yazdı ki devrilmesi yazsın?’

‘Ulan falcı kafalı, bak şurada bunca insan toplandı, bir şey oluyor çünkü. Yaz-boz tahtası değil bu, hayat, o da değişiyor.’” (s. 234)

Nasıl ki kökten değişimler kendi kendilerine olmaz, dışarıdan bir “el” o değişimin gerçekleşmesinde etkili olur; değişimi simgeleyen kavağın yıkılışı da kendi kendine olmaz. Doğaya dışarıdan bir müdahale gelir. Kavağın yıkılacağını anlayan çevredekiler itfaiyeyi arayacak yıkımın güvenli bir şekilde gerçekleştirilmesini sağlarlar. Kavağı yıkmak için gelen itfaiye ekibi değişim istedikleri yönde gerçekleşmesini sağlayan toplum mühendisleri gibi hareket ederler. Fakat değişimin her zaman istenildiği gibi sonuçlanmaması gibi kavağın yıkılışı da planlandığı gitmez.

“Cadde boşalmıştı. İtfaiyeciler, yıkılmak üzere olan kavağın beline kalın bir halat bağlamışlar, onu, devrilmesini uygun gördükleri yere doğru çekiyorlardı. Kavağın devrilmesini kararlaştırdıkları yeri iyice boşaltmışlar, çevresini polis kordonu içine almışlardı.” (s. 212)

Tüm bu çabaya rağmen kavak istenilen yöne doğru devrilmez:

“Mevlût deli gibi asılmıştı çamaşır ipine. Kavak biraz önceki gibi yavaş yavaş değil, hızla sallandı. İtfaiyeciler Mevlût’ü görünce çekilip gitmesi için bağırdılar. Ama çok geçti artık. Mevlût’ün ne bir şey duyacak, ne görececek, ne deme çamaşır ipini koparıp atmaktan vazgeçecek hali vardı. Çamaşır ipi onu sımsıkı, kıpırdayamayacak biçimde bağlayan çaresizlikti sanki ve bu ipi kopararak prangasından boşanmış bir köle gibi özgür olacak, bir kâğıt gibi dümdüz edilen yüreği bir insan yüreğinin boyutlarını kazanacaktı. Ne pahasına olursa olsun, Kızılay’ın göbeğindeki bu kapıcılığı kaybetmemek istiyordu, sadece.

İtfaiyeciler düdük çaldılar. Mevlût’e doğru ellerini kollarını sallayarak koştu yürekli bir itfaiyeci. Ama çok kısaydı zaman. Günü dolmuştu kavağın. Uyarılar geç kaldı. Çürük kökleri üstünde fazla duramayan kavak, öz suyunu tümüyle tüketmiş gövdesini bir sağa bir sola salladı,

sonra büyük bir çatırtıyla, ama o sondaki, kimsenin artık hiçbir şeyi değiştiremeyeceği andaki hızıyla Mevlût'ün üstüne devrildi.” (s. 272)

Baştan sona bir alegoriyi içeren kavağın devrilme süreci böylece sonuçlanmış olur. Kısa bir anın, yalnızca birkaç saatin hikâyesini çerçeve öykülerle iki yüz yetmiş iki sayfaya sığdırmayı başarmıştır Soysal. Aynı zamanda Ankara'nın, Türkiye'nin geçirdiği toplumsal değişimi de bu kısa süreç içerisinde anlatmayı denemiştir.

2.2.5. *Tehlikeli Oyunlar* Romanındaki İzlekler

Oğuz Atay'ın ikinci romanı olan *Tehlikeli Oyunlar*, modernist izlekler bakımından zengin bir içeriğe sahiptir. Huzursuzluğun somut ifadeleri, ölüm düşüncesi, absürd, yabancılaşma gibi izlekler romanın içeriğini oluşturan ana izleklerdir. 50 Kuşak öykücülerinin ve Batılı modernist romancıların yoğun etkisinde kalan Atay, ikinci romanında da modernist tekniklerle ve izleklerle kurgulamıştır. Kentli bir aydının olan Hikmet'in hayatını merkeze alan roman Hikmet'in eşi Sevgi'den ayrıldıktan sonra bir gecekondu mahallesine yerleşmesini ele alır. Gecekondudaki hayatın yanı sıra Hikmet'in ilk eşi Sevgi ve sevdiği kadın Bilge ile arasındaki çetrefilli ilişki de romanın ana konularından biridir.

Romanda en yoğun olarak hissedilen izlek Hikmet'in topluma, dile, kültüre ve kendisine yabancılaşmasıdır. Modernist romanların ana izleklerinden biri olan bireyin yabancılaşması bu romanda da karşımıza çıkar. Hikmet'in yabancılaşması, sonu intihara kadar giden bir süreci içermesinden bakımından önem arz eder. Hikmet roman boyunca bu yabancılaşmanın farkındadır fakat genel anlamda eylem bakımından pasif bir konumda olan ve yapmak istediği birçok şeyi yalnızca oyunlarda yapabilen bir karakter olarak bu yabancılaşmanın önüne geçemez. Kendisini bir türlü kâbuslarından, rüyalarından, oyunlarından uzaklaştıramadığı için yabancılaşma süreci devam eder. Bu süreç aynı zamanda bulanık bir zihni de beraberinde getirir. Bizler de romanı okurken hangi olayın gerçek hangisinin oyun hangisini rüya/kâbus olduğunu kestirmekte zorlanırsınız. Tıpkı Ferit Edgü'nün karakteri gibi Oğuz Atay'ın karakteri de yabancılaşma sonucu silik bir evren kurar.

“Yerde bir elma kabuğu vardı, biraz ötede kibrit çöpleri... ben de, ülkemiz gibi kirliydim, öğretmenim. Ben... ben demeğe dilim varmıyor

öğretmenim. Ben kimdim? Hikmet. Hayır ben değildim; o, Hikmet'ti. Vitrine bakıyordu, gömleklere bakıyordu. Yanından geçen kadınların, başlarını çevirerek kendisine bakacağını sanıyordu. Elleri baktı: Kirliydi. Gömleği de kirliydi.” (s. 115)

Kendi varlığına bile yabancılaşan bir karakterle karşı karşıyayızdır. Romanın birçok yerinde ülkenin sorunlarını da ele alan Hikmet kendisini de ülkesiyle aynı vaziyette görmektedir. Bu bölümdeki Hikmet'in kendisine yabancılaşma sonraki sayfada da devam eder. Sevgi'nin evine gittiği bir anda, kapıyı açan Sevgi'ye kendisini “ülkenin sorunları” (s. 117) olarak tanıtır.

“Perde raylarını çakmak biraz zor oldu tabii. İki ker çekici düşürdüm; duvarlar da delik deşik oldu. Beceriksizdim, diyemiyor insan, birinci tekil şahıs olarak, öğretmenim. Hikmet beceriksizdi. Gene de ilk aylarda kolalı gömlekler-ince elbiseler-her akşam yıkanma-her sabah traş olma-soyunurken elbiselerini katlama gibi birçok sorunu, bir arada çözmeyi başardı denilebilir.” (s. 117)

Hikmet'in kendisine yabancılaşması devam etmektedir. Artık kendisini Hikmet olarak görmekten bile vazgeçer. Kendisinden üçüncü tekil şahıs olarak bahseder ve yaşanılanları bu kiple bizlere aktarır.

“Hikmet... bütün bunlardan çok utanıyor, öğretmenim; üçüncü tekil şahıs olarak bile adından söz etmek istemiyor canı. H., ülkemizin sorunlarını düşünmekten yorulmuştu. Kitaplar, içinde hafif bir bulantı yapıyordu. Kitaplar eski suç ortakları gibi, her göründükleri yerde rahatsız etmeye başlamıştı onu. Ayrıca yılların verdiği yorgunlukla birleşen bu kitap rahatsızlığı H.'yi bitkin düşürdü; kitap elinde, olur olmaz yerde uyuklamağa başladı.” (s. 117-118)

Yabancılaşma öyle bir noktaya gelir ki Hikmet artık kendisinden üçüncü tekil şahıs olarak bile bahsetmekten vazgeçer. Tıpkı Kafka'nın karakterleri gibi yalnızca bir baş harften ibaret kalmıştır Hikmet.

Yukarıda da vurguladığım gibi Hikmet her ne kadar yabancılaşsa da bu yabancılaşmanın her zaman farkındadır. Roman içinde de bu farkındalığı belli eder:

“Ben Hikmet değilim albayım. Bir zamanlar Hikmet olan gözlemcinin biriyim şimdi. İşime geldiği yerde domuz gibi susuyorum. Sonra her şeyi bir bir hatırlıyorum.” (s. 119)

Farkındalığı yüksek bir karakter olan Hikmet’in kendisine yabancılaşması romanın kimi bölümlerinde kendisinde hayvanî özellikler saptamasında da karşımıza çıkar. Yeri geldiğinde “domuz gibi susan” (s. 119) Hikmet kimi zaman da “dama çıkıp ulumalıyım kurtlar gibi” (s. 259) diyerek kendisini bir toplumdan uzaklaşmış, yabancı bir kurda benzetir.

““Nereye gidiyorsun?” diye telâşlandı ihtiyar adam. Hikmet, kötü kötü güldü: ‘Merak etmeyin albayım; öfkeme aldırmayın. Ben onun yanında gidince köpek gibi olurum şimdi. Süt dökmüş kedi gibi olurum. Bütün böyle şeyler gibi olurum. Giderim, merhaba demeden yanına otururum; bir süre domuz gibi susarım. Hayvanat bahçesine çeviririm orayı: Aslanlar gibi saldırırım. Artık şahsiyetimi buldum albayım. Sevgi’ye de gösterdim sonunda. Önceleri bir süre yumuşak bir ev hayvanı gibi oturdum; mutfakta beslendim inek gibi.” (s. 278)

Romanda yabancılaşma izleğinin zirveye ulaştığı nokta Hikmet’in kendi hayatını kesitlere bölüp her döneme denk gelen yaşantısı için ayrı bir Hikmet yarattığı andır. Evlenmeden önceki Hikmet’i birinci Hikmet olarak tanımlar. Sevgi’den ayrılana kadar da Hikmet II’dir. Sanatoryumda kalan deli Hikmet’i de üçüncü olarak numaralandırır. Gecekondu’ya yerleşen Hikmet ise IV.’dür. Bir de Hikmet V vardır fakat varlığıyla yokluğundan tam emin olunamadığı için onu da “Düzmece Hikmet” (s. 348) olarak adlandırır. Hikmet’in, içindeki bu kesreti fark etmesi, Hikmetleri numaralandırmasından çok daha önce gerçekleşir:

“Kalabalıktan hoşlanıyordum eskiden, diye düşündü; herkese yetişmeğe çalışıyordum. Hiçbir karışıklığın, meselâ Hikmetlerin farkında değilim. Düşüncelerle, duygularla, olaylarla oynayabilirdim. Atıyorsun. Ya da bana öyle geliyordu. İkimiz de üşüyorduk. Sevgi’yle mi? Hayır. Biz. Otuzbeş yıl önce dünyaya gelmiştik. Kimler? Biz. Hikmetler. Ben onun hareketlerini uzaktan izliyordum. Bu yüzden engel oldum ileri gitmesine.” (s. 314)

Romanda birbirinden farklı izleklerin aynı amaca hizmet ettiği, aynı bağlamda beraber kullanıldığına da rastlarız. Hikmet, vücudunun nasıl meydana geldiğini anlatırken hem absürtlüğe hem de yabancılaşmaya örnek teşkil edecek açıklamalarda bulunur. Bu bölümde iki izleği de bir arada takip edebilme fırsatımız vardır:

“Her parçam toplanırken buna benzer aksilikler oldu: Dünya yüz metre şampiyonundan bacaklarım alınırken bazı lifler koptu, dünya futbol karması sol içinden sol dizimin alınması da bu sporcunun minisküs olduğu zamana rasladı, zenci boksörden kollarımı çalanlar zavallının dört yıl önce boksu bıraktığını ve morfine alıştığını bilmiyorlardı.” (s. 335-336)

Vücudundaki her bir organın alınması en uygun kişiden alındığı fakat organların transfer edileceği sırada bu organların hâlihazırda işlevini yitirdiğini belirtir Hikmet. Bu da yabancılaşmaya hizmet eder. Hikmet’in kendi vücuduna yabancılaşması bu şekilde verilmiş olunur.

““Ellerimi de yeni gömülmüş bir adamdan aldılar; bu ölünün kim olduğunu bir türlü anlayamadık. Ellerimdeki belirtilere bakarak da bir sonuca varamadık. Bir ressam mıydı? Yoksa yazar mıydı? Kadınları okşamasını biliyor muydu acaba? Belki bu ölü de bir sporcuydu. Fakat bunlardan hiç birini iyi yapamadığını biliyorum. Bana kalırsa bu zavallı da, benim gibi, birçok insanın üstüste yamanmasından meydana gelmişti.’

‘Bazı iç organlarımın da mezbahadan alındığı hakkında sinsi söylentiler dolaşüyor doktor. Biraz obur olduğumu söylerler de.’ Elini göğsüne koydu: ‘Biliyorum doktor, en çok merak ettiğin organdır kalbim. Onun bana ait olduğunu söylüyorlar doktor. İşte buna dayanamıyorum. Ayrıca bu kadar çok parça içinde artık ‘Ben’ diye bir şey söz konusu olabilir mi? Hepsi dışarıdan alınmadı mı bunların? Peki o hâlde ben kimim? Hangi parçamın esiriyim? Kalbimin esiri. Ha-ha”’ (s. 336)

Hikmet’in yabancılaşmasının en somut örneğidir bu satırlar. Vücudunun tüm parçaları bir başka insandan “yamanmıştır”. Bir tek kalbi kendisine aittir. Akıl ve kalp, Bilge ile Sevgi arasında mekik dokuyan Hikmet’in durumunu açıklaması bakımından da önemli bir bölümdür burası. Hikmet tüm bu “parça toplama” işleminden sonra ancak kendisi

olabilmiştir. Fakat bu kadar dışarıdan etki sonucunda kendisi olmak, “ben” olabilmek mümkün değildir. Hikmet bunun da farkındadır:

“‘Ama nasıl olur doktor? Bir de içimdeki karışıklığı bilseniz. Parçalarımı bir araya getirerek Hikmet olmakta çok zorluk çektim doktor. Denildiğine göre bu parçalar, aynı yüzyılda yaşamış insanlardan da alınmamıştı; üstelik ırk, dil ve din ayrılıkları da vardı aralarında. Bu yüzden değişik duygu ve düşünceler arasında bocaladım, kaderin oyuncağı oldum. Ben dünya vatandaşıyım, hem de sembolik filân değil, resmen. Ha-ha. Şimdi anlıyorum doktor: Demek ki Doğudan alınan parçalarım Batıya isyan ediyor, bu yüzden İngilizleri sevmediğim anlar oluyor.” (s. 337)

Bu bölüm aynı zamanda Doğu-Batı çatışmasını içinde yaşayan Hikmet’in bu çatışmayı yaşamasının nedeni de vermektedir. Kültüre, dile, topluma ve kendisine yabancılaşmasının sebeplerini vücudunda kalbi dışında hiçbir şeyin kendisine ait olmadığını düşünmesiyle başlar Hikmet’in.

“Hikmet IV de Bilge’nin sevgilisi. Aynı zamanda gecekondlu kiralı ve oyun yazarı. Hikmet II evlendikten sonra. Hikmet IV’ü bir süre taşraya sürgüne gönderdi; Hikmet III’ü de akıl hastanesine kapatarak uzaktan işkence etti. Hikmet III’ün hayatında Kafka’nın kardeşi olarak geçen kimse, aslında bu Hikmet II’dir. Hikmet II, Sevgi ile evlenince bütün Hikmetlerden kurtulduğunu sandı ve bunları evinden kovdu. Saltanat sürecektir yerde, kişiliğine bir bütünlük kazandırmak için gitti Sevgi’ye teslim oldu. İçkiyi bıraktı ve kendi adına para bastırdı.

(...) Bir süre sonra Hikmet IV, bir yolunu bularak büyük şehre döndü ve taht üzerinde hak ileri sürdü. Dumrul’un da desteğiyle Hikmet II’nin durumunu sarstı. Sevgi, kocasına inanmadı ve bu olayları, o sırada akıl hastanesine kapatılmış bulunan Hikmet III’ün uydurduğunu söyledi. Bu yalanların bir işe yaramasını istiyorsa oturup roman yazmasını tavsiye etti kocasına. Bu arada bazı din ve ruhbilim kitaplarının etkisiyle Hikmet I, yeniden ortaya çıktı. Onu ölmüş sanıyorlardı.” (s. 347)

Hikmet’in kendi hayatını bir otobiyografi şeklinde sunduğu bu bölüm bireyin kendisine yabancılaşmasının romandaki en güzel örneklerinden biridir. Hayatının her

döneminde farklı bir kişiliğe sahip olan birey hiçbir zaman tam olarak kendisi değildir. Bunun farkında olan Hikmet, hayatının bu dönemlerindeki kişiyi bir bütün olarak göremez. Birden fazla Hikmet'in varlığı da Hikmet'in kendisine yabancılaşması olarak okunabilir.

Yabaniliğinin farkında olan Hikmet romanın birçok yerinde kendisini hayvana benzetmişti. Romanın sonlarına doğru işi daha ileriye götürerek yabancılaşmanın boyutunu artırır. Son sayfalara doğru Hikmet kendisini bir canavar olarak niteler:

“Geçen sabah erkenden kalktım albayıma gittim. Bugün sabahtan akşama kadar radyo dinleyeceğiz, dedim. Bir süre sonra sıkıldı. (İnsandır elbette sıkılacak. Benim gibi bir canavar değil ki.)

(...) Çünkü ben canavardım albayım, insan etine susamıştım. Çiğ et yemek istiyordum. İşte sana çiğ et: Midene oturdu. Fakat ben gerçekten yanaydım; bu nedenle midem bozuluncaya kadar devam ettim. Onun gibi kendimi korumadım. Şimdi de beden hareketlerimi yapıyorum, karın adalelerimi kuvvetlendiriyorum. Gelecek sefer herkesi çiğnemedен yutacağım. Çünkü taş gibi sertleşti midem. (...) Ben yamyamım albayım: Çiğ etten –insan etinden- midesi bozulan bir yamyam. Acıklı bir yamyam değil mi?” (s. 387-390)

Dil ve imlâ bu yabancılaşmaya hizmet eden önemli bir izlek olarak romanda yer edinir. Üstelik dil kaynaklı bu yabancılaşma yalnızca Hikmet'te değil romanın tüm karakterlerinde karşımıza çıkar. Osmanlı'dan kalan dil, cumhuriyetin ilk yıllarındaki, dili Türkçeleştirme çalışmaları sonucu ortaya çıkan öz Türkçe, halkın konuştuğu imlâsı bozuk, gramerden yoksun dil romanda sık sık karşımıza çıkar. Oğuz Atay da tıpkı Adalet Ağaoğlu gibi cumhuriyetin ilk yıllarında çocukluğunu geçirmiş neslin yaşadığı sıkıntılı sürecini ele alır. Fakat Atay, Ağaoğlu gibi sadece sosyolojik açıdan yaklaşmaz bu duruma. O aynı zamanda halkın farklı kesimleri tarafından farklı bir şekilde konuşulan bu Türkçe'yi de ele alarak, bireylerin yabancılaşma nedenlerinden birinin de bu dil problemi olduğunu ima eder.

“Pek möhterem annecim

Asker ocaında sizlere 3 mektupumu yazıyorum. Beni şimdi hayvanlara verdiler. Atlara katırlara bakıyorum. İçtimada uzun çavuş beni ayırdı.

İstiklal muharebesinde atlar çok mühimmiş dedi bize anlattı. Mustafa Kemal Paşa askeri toplamış anlatmış. Türk nalbantları demiş. Atlarımızı artık kendimiz nallamalıyız.” (s. 41)

Gecekondu sakinlerden Nurhayat Hanım’ın askerdeki oğlu Hidayet’in kaleme aldığı bu mektup gramer ve imlâ hatalarıyla doludur. Yanlış yazılan kelimeler, anlamsız ve kuralsız cümleler, birleşik yazılan –de/-da ekleri gibi birçok hata mevcuttur bu mektupta.

“Gene de herkes tarih okuyor; bütün belgeler de tarihimize ışık tutuyor. Bir millet, tarihine düşkün olmalı deniliyor. Bitmez tükenmez yazışmalar, hürmetlerimi arzederimler içinde küfürleşmeler, ilkolarakpaşahazretlerinibenikazetmiştimler, eyhakikatasusamışmilletimöğrenler, (...) damatpaşayaakılöğreten aklievveler, vakayıvakvakiyeler, vakanüvisler, takvimivekayiler, saatlimaariftakvimleri, napolyondanseçmeler (...)” (s. 69)

Hikmet’in de dil ile bir problemi vardır. Klişeleşmiş, sık sık söylenen, tekrar edilen cümleleri aralarında boşluk olmadan kullanmaktadır Hikmet. Bu onun hem bu klişeleşmiş ifadelerle dalga geçme hem de dil ile oynama yöntemidir. Hikmet bu şekilde halka, onun kullandığı dile yabancılaştığını, o dilin kullanılış şekliyle ve bizzat kendisiyle alay ederek belli eder. Roman boyunca birçok cümlelerin, kalıplaşmış ifadenin, klişeleşmiş sözlerin bu şekilde aralarında boşluk olmadan kullanıldığına sıkça şahit oluruz. Birbirini tekrar eden bu tekil örnekleri, tekrara düşmemek adına burada kesiyoruz.

“İlk Tambay, çok tanınmış bir kişiydi, eşi yoktu: Adem Tambay. O zamanlar daha savaş yoktu. Ve Adem Albay, savaşızlıktan ve kadınsızlıktan sıkıldığı için Havva’yı aradı.

(...) Adem Tambay, Zühtü’nün tevellüdünden sonra, daha otuz ve dörtyüzaltı yıl yaşadı; başka kızları ve oğulları oldu. Karısıyla kavga ederek iki kere evi terketti. Ve albaylığının dört ve yetmişinci yılında, bir bildiriye imza koyduğu için, sağlık sebebiyle erkenden emekli oldu.” (s. 78)

Hikmet'in dil ile yaşadığı problem romanın her bölümünde kendisini belli eder. Kendisi bir aydın olan Hikmet, gecekonduya taşındıktan sonra da bu kimliğinden kopamamıştır. Oyunlarında kullandığı farklı üsluplarla gündelik dilin dışına çıkma becerisini göstermiştir. Alıntılanan bölümde de Hüsamet'in Albay'ın biyografisini ele alırken ilk insan Adem'e kadar gider ve bu biyografiyi bir dinî hikâyeye üslubuyla anlatır.

“SCHLICK: Evet, neden olmasın? Fransız inceliği, karımın hassas ve asil ruhuna uygun düşer. (Karanlığa doğru yumruğunu sıkar.) Ey iki yüzlü fransız zabiti:

Hikmet, ‘Neden burada subay demek varken zabıt dedik albayım?’ diye sordu.

Albay, ‘Önceki kelimelerin sesi bunu icap ettiriyor,’ dedi.

Hikmet: ‘Sağduyunuzun hayranlarındı albayım.’” (s. 276)

Dil her zaman Oğuz Atay için bir oyun alanı olmuştur. Romanın başından sonuna kadar dilin bu oyunsu kullanımlarını takip edebiliriz. Ayrıca alıntıdaki dil oyununu Hikmet'in değil de Hüsamet'in Tambay'ın yapması da dikkat edilmesi gereken bir diğer unsurdur. Osmanlı'yı görmüş, Hikmet'e göre daha yaşlı bir karakter olan Albay'ın kullandığı üslup da bu eski dile daha yakın bir muhteva içerir. Romandaki üslup değişimlerini takip ederek bile hangi karakterin konuştuğunu tahmin edebiliriz. Daha yaşlı karakterler, onların okudukları, aktardıkları bile eski dilin üslubunu taşıırken genç karakterlerin konuşmaları, günümüzde kullanılan dile daha yakındır.

Hüsamet'in Tambay'ın başucu kitaplarının yazarı olan Mütercim Arif de bu tespite güzel bir örnek teşkil eder. Kurmaca bir karakter olan Mütercim Arif, Hüsamet'in Tambay'ın en sevdiği yazardır. Albay ne zaman Mütercim Arif'ten bir alıntı okuyacak olsa, ondan bir vecize aktaracak olsa romanın üslubu derhal değişir:

“‘Kendini koyuyorsun evlâdım; daha ne koyacaksın? Herkesin başkalarından bucak bucak kaçırdığı muhtevayı koyuyorsun. Sen beğenmezsin ama, Mütercim Arif'in bir sözü vardır: Nev-i beşerdeki fertler, bütün günah ve sevaplarıyla tek mil ruhlarını cemiyette arz ettikleri nisbette, ondan hisselerine isabet eden gam ve süruru istismara, gayrı kabili içtinap bir surette müstehak olurlar.’” (s. 280)

Albay Hüsamettin Tambay'ın Mütercim Arif'ten aktardığı bu vecizeyi günümüz okurlarından birçoğunun anlaması için bir sözlüğe başvurmaları gerektiği aşikârdır. Anlatıcının böyle bir üslup kullanmasının nedeni, nesillerdir bu topraklarda aynı dilin farklı şekilde konuşulmasıdır. Dilde oluşan bu ayrılık aynı zamanda kültürel bir ayrılığı da beraberinde getirir. Böylece bireylerin yabancılaşma süreci daha da hızlanır. Anlatıcının, Hikmet'in asıl dikkat çekmek istediği nokta da budur. Dilin birden fazla şekilde, farklı alanlarla farklı şekillerde kullanılması, bir birliğin olmaması Hikmet'i ve birçok aydını yabancılaştıran asıl etmenlerdendir.

“Sevgili Bilge, diye mırıldandı. Söze nereden başlayacağımı bilemiyorum. (İyi bir başlangıç oldu: Belirsiz ve samimi.) Büyük Ansiklopedinin içimde ayarttığı geçici ferahlıktan yararlanarak sana soyut kavramlardan söz etmek istiyorum. Sevgili Bilge, sen yanımda olmadığın zaman seni düşünmek gerçekdışı bir olgu. (Nasıl oluyor, iyi mi?) Ben, gecekondudaki varlıklarla (soyut bir kavram olsun diye ‘varlıklar’ dedim) birlikte yaşamak istiyorum. Ben, birlikte yaşadığım varlıkları, ayrıca birer ‘kavram’ olarak düşünmek istemiyorum. Gönlümün rüzgârına kapılıp gidiyorum. Bunun dışında, bulanık hayaller var kafamda. (...) Sen olduğun gibi yaşamak istiyorsun kafamda: Bir varlıkkavram olarak çıkıyorsun karşıma.” (s. 326)

“Bütün suç bendedir. Sana gecekodu ve orada yaşayan insanları gerçekdışı bir biçimde anlatan biri olarak, benden çok şey bekliyordun. Oysa bizim bütün güzelliğimiz, yaşantılarımızla düşündüklerimiz arasındaki acıklı çelişkinin yansımalarından ibaretti. Albayları ve dul kadınları içimde taşıdığım için bu yansımalar biraz gözünü kamaştırıyordu. Belki bu satırların yazarından ve onun kafasını sürekli işgal eden senden başka gerçek bir varlık yoktur ortada. Albayın ve Nurhayat Hanımın nesnel birer olgu olması kuşkulu olduğu gibi, bunların dışında –ikinci dereceden olgular diyebileceğimiz- albayın karısı ve askerliğini yaptığını söylenen Hidayet de gerçeküstü bir oyun kahramanlarından ibaret olabilir.” (s. 327)

Bir felsefe metnini andıran bu alıntılarda da Hikmet'in üslubunun değiştiğini görürüz. Bunun nedenlerinden biri, mektubun muhatabının felsefe bölümünden mezun olmuş olmasıdır. Bilge felsefe okumuş bir aydındır. Bu nedenle Hikmet ona yazdığı mektupta felsefî bir dil kullanma gayreti içindedir. Bunun dışında bu kavramların dilimize yeni yeni girmeye başlaması, girdiği gibi de Öztürkçeleştirilmiş olması da Hikmet'in bu kelimelere ilgi duymasının bir diğer nedenidir. Yine dil farklı bir şekilde kullanım alanı bulmuştur kendisine ve bu alan Hikmet'in ilgisinden mahrum kalamaz.

“Ben, 20. yy’ın I. yarısında doğduğum, 4 yıl taşrada kaldığımı, babamın Dah. Vek. müs. kal. de görev alması üzerine başka bir şire (şehire olacak) giderek 2,5 yıl Yeni Mah. Recı Sok. No. 27/5’te oturduğumuzu, 8 yaşında Mustafa Namık B. ilkokuluna gittiğimi, I. B’ye kayıt olduğumu, 764 no.lu öğrenci olduğumu, 4 kere bahçede düştüğümü, 943/44 yıllarında trenle yazlığa gittiğimi, orada Bostañukur Cad. No. 248/1 D. 2’de kaldığımı, denizden korktuğumu, 1/7/945’te 6’ıncı olarak ilkokulu 34/891 no.lu diploma ile bitirdiğimi, hastalanarak 2 ay I. Dah. kliniğinde yattığımı (...)” (s. 344)

şeklinde devam eden paragrafta da bir biçem değişikliği daha dikkat çeker. Hikmet, polise verdiğini söylediği ifadede otobiyografik bir anlatım yoluna giderek kendi hayatını anlatmaktadır. Fakat burada kullanılan dil, devletin resmi evraklarında kullanılan kısaltmaların, rakamların bol olduğu, daktilo hatalarından kaynaklanan yazım yanlışlarının olduğu bir dildir. Romanın genel anlatı biçiminin dışına çıkılması, farklı bir dil kullanılması açısından da bu alıntı önem arz eder.

Türkiye’de on yıllardır tartışılan hâlâ da tartışılmaya devam edilen dil problemi yazarın da dikkatinden kaçmamıştır. Oğuz Atay, dili, biçemi de bir izlek niteliğinde kullanarak bireyin yaşadığı topluma yabancılaşmasının nedenini açık eder. Dil, dolayısıyla iletişim, bireylerin sağlıklı bir ilişki kurabilmesinin en önemli aracıdır. Bu iletişim başarısız olursa, iletişimde araçtan kaynaklanan bir sıkıntı olursa bireyin yalnızlaşması, yabancılaşması kaçınılmazdır. Yazar, dilin birbirinden çok farklı kullanım şekillerini, biçemlerini romana dâhil ederek karakterlerin yabancılaşmasının nedenlerini de vermiş olur.

Romandaki bir diğer önemli izlek huzursuzluğun somut ifadeleridir. Hikmet'in korkuları, huzursuzlukları roman boyunca dışa vurulur. Bu huzursuzluklar kimi zaman dış çevre kaynaklıyken kimi zaman da Hikmet'in içinden gelen huzursuzluk unsurları karşımıza çıkar.

İlk sayfadan itibaren Hikmet huzursuz bir ortamda verilir. Geçmişten bir anıyı andıran rüya sahnesinde oyun formatı kullanır Atay. Bu bölümde Hikmet baba evini terketmiş, akrabalarında kalmaktadır. Fakat ortamdaki rahatsızlık Hikmet'in rüyalarına girecek kadar huzursuz olmasına vesile olacak öğelerle doludur. Kaldığı bu misafir odasında “yastık durmadan düşer; çünkü divanın baş tarafı duvara ulaşamaz; çünkü arada bir yerde koltuk vardır.” (s. 13) Nemli ve rutubetli bu odada huzursuzluğu artar Hikmet'in.

“Ben oğlan değilim! Yastığı çevirmek ister.) Çok çabuk ısınıyor artık.
(Eline ıslak ve yumuşak bir cisim takılır saçlarının arasında.)
Sümüklüböcek! Bodrum. Rutubet. (Ürperir.) Gene mi? Öyle ya, yastığı
yere düşürmüştüm. (...) Sonra yavaş yavaş sümüklüböcek parçalarını tarar
saçlarından. Tarağı yere, kilimin üstüne atar.” (s. 17)

Hikmet'in huzursuzluğu, yaşadığı ortamla, eşyayla uyumsuzluğu roman boyunca sık sık karşımıza çıkar. Modernist aydının içinde bulunduğu kötü şartlardan fazlaca şikâyetçi olması, yaşadığı huzursuzluğu somut bir şekilde ifade etmesi modernist estetikte sıkça gördüğümüz bir izlektir. Atay da hem 50 Kuşağı öykücülerinin hem de Batılı romancıların etkisinde kalarak bu anlayışı kendi romanlarında da devam ettirir.

“Midem bulanıyor. (Kımıldamadan sırtüstü yatar bir süre.) Pirelerin
ısırdığı yerler de tam bu sırada kaşınır. (Birden doğrulur.)
Sümüklüböcekti! Allah kahretsin. (Yatar.) Kalkıp yıkanamam da.
Gerçekten de çok sık yıkanmıyorum galiba. Bir haftadır aynı çorabı
giyiyorsun. Anladık!” (s. 18)

Huzursuzluğun en yoğun hissedildiği bölüm bu rüyanın oyun formatında sunulduğu sırada yaşanır. Hikmet kısa bir süre kaldığı bu misafir evinde hayatının en huzursuz günlerini geçirmektedir. Kendisini bir sığıntı gibi hisseder. Çok sevdiği kuzeni Asuman, ona kitaplardan bahseden, onunla kültürel sohbetler yapan Asuman da

Hikmet’e ihanet etmiştir. Annesiyle konuşurken Hikmet’i çekiştirirler. Her cepheden hayal kırıklığıyla dönen Hikmet eşyayla da geçinmesini bilemez.

“Aklımın içini örümcek ağları sardı; kafamın sandalyelerinde elbiseler, gömlekler, çoraplar birikmeğe başladı; kurduğum hayaller bir bekâr odasının dağınıklığına boğuldu.” (s. 24)

Bu rüyanın ardından gecekondudaki yaşantısını anlatmaya başlayan Hikmet, tüm geçmişinden kaçtığı, kurtulma ümidiyle yerleştiği bu gecekonduda da huzuru bulamamıştır. Kendisinin “gecekondunun pis kokuları arasında yaş[adığımı]” (s. 85) düşünür. Albay da Hikmet’in bu huzursuzluğunun farkındadır:

“Sen hiç gözünü kırpmaz mısın oğlum? Ne karanlık ruhun var yahu Hikmet! Biraz pencereni aç da içeri temiz hava girsin.” (s. 93)

Huzursuz, korkak, pasif bir karakteri vardır Hikmet’in. Sadece oyunlarında atak, girişken, aktif ve eylemci bir yapıya bürünür. Oyunun dışına çıkıldığında ise attığı her adımı ince ince hesaplamak zorunda hisseder kendisini. Korkaklığının da farkındadır Hikmet:

“Bir türlü sonuna gidemiyorduk rüyalarımızın. Korkuyorduk. Korkuyordum. Hayallerinde bile korkar mı insan? Hayallerinde bile kadınlar, insanı azarlar mı? (...) Başarısızlığın yarattığı öfke yüzünden hayallerimin düzeni bozuluyordu: Pusuda bekleyen kötü hayaller, eziyet eden görüntüler birden saldırıyordu üstüme. Yarım kalmış işkenceler, artık sıralarının geldiğini düşünerek ortaya çıkıyordu.” (s. 156)

Kimi zaman da kendisini bir böcek olarak görür Hikmet:

“Kim bilir gene ne olmadık bir olay çıkarmıştım? Bu münasebetsiz böceğe haddini bildirmeğe geliyorlardı. O zaman anladım nasıl bir yaratık olduğumu, bütün çirkinliğimle gördüm kendimi; bana bakarken yüzlerini buruşturmalarından anladım bunları. Ve kendi çirkinliğime yüzümü buruşturarak uyandım. Her fırsatta, küçük bir zayıflık sezdi mi mesele çıkaran, sonra üzerine yürününce de kendine acındırmak için sahte duyarlıklara başvuran zavallı ‘ben’i gördüm. Kendime acındırmayı bir sanat haline getirmeğe çalıştığımı anladım.” (s. 261-262)

Hikmet'in huzursuzluğunu, korkaklığını yansıtmak için romanın geniş oylumu içinde kaybolmaya gerek yok. Romanın on üçüncü bölümü "Korku" başlığını taşır. Bu bölümde de Hikmet'in huzursuzluğunu takip edebileceğimiz somut ifadelerle rastlarız.

"Köpek mi havlıyor, Asuman? dedi birisi. Hayır, havlamıyor; havlasaydı sesi duyulurdu. Kim dedi? Üstelik, Allah belasını versin bu hayvanın, dediler. Dediler mi? Naciye Teyze mi? (...) Köpek mi havlıyor, Asuman? diye ısrar etti ses. (...) Köpek neden havlıyor, Asuman? En çok bu sestem korkuyorum. Neden korkuyorsun? Hayır benim bir suçum yok, korkmuyorum." (s. 308)

"Evet, rüyada yemek gördüm; demek ki acıkmışım. Sayılar, evet sayılar? Beş, sekiz, üç: Sayabiliyorum. Saçmalama. Köpek havlıyor, tozlar yavaş yavaş dibe çöküyor. Böcek iğrençti. Böyle şeyler görmek istemiyorum. Neden görüyorum? Yatmadan önce öldürdüğüm hamam böceğinden olacak. Altı, dört, yedi. Köpek neden havlıyor Asuman? Aklım yerinde. Peki, neden sekizi bulamadım? Kurdele... Hayır olmazdı, sekiz değildi. Neydi? Kırmızıydı. İyi. Biraz dinlen. Düşünme. Uzandı, düğmeye bastı: Gece lâmbası yandı. Korkuyorum." (s. 313)

Hikmet'in huzursuzluğu, korkuları onu intihara sürükleyen nedenlerden biri olduğu için izlek bağlamında incelenmesi önemlidir. Hikmet hayatı boyunca içinde hissettiği korkudan, huzursuzluktan kurtulamaz. Bunun sonucu olarak da çareyi ölümden aramayı düşünür.

Absürt da romandaki modernist izleklerden biridir. Anlatının bir hayal mi rüya mı yoksa gerçek mi olduğunu kestiremediğimiz bir ortamda absürdün kullanımı kaçınılmazdır. Atay, bu silik, varlığıyla yokluğu arasında kesin bir kanıya varamadığımız ortamdan birçok absürt sahne sunar bizlere. Oyunlarla yaşayan bir karakter olan Hikmet aynı zamanda anlatıcı olduğu için onun sözlerine güvenmek zorundayızdır. Fakat anlattıkları o kadar şüphe çekici şeylerdir ki gerçekten hangi olayın gerçek, hangi olayın Hikmet'in zihninde yaşanan bir an, bir oyun olduğunu kestiremeyiz. Böyle muğlak bir ortamda absürt sahnelerle de rastlarız.

“Sıkıntıyla gülümsedi. Başladığım yere döndüm albayım: Evlendim, ayrıldım. Ne var ki, başkalarını zehirleme isteğim de söndü: Gece dolaşmaları sona erdi. Artık benim pencerelerimin seyredilmesi söz konusu. Allahtan birinci kattayım. Fakat belli olmaz; belki de altı metre boyunda biri vardır, benim bir zamanlar duyduğum öfkeyi içinde taşıyan. Birden pencerede görünür ve bana hesap sorar. Biliyor musunuz albayım ne olmalı? Yeni bir gençlik yetişmeli: Altı metre, dokuz metre, oniki metre boyunda. Her biri bir kattan hesap sormalı: Neden duvarlarınıza mısır püskülü astınız? Ha-ha.” (s. 25)

Gecekonduya taşındığından beri sürekli zihninde oyun kurgulayan Hikmet’in kurguladığı bu oyunların absürtlük dozu da fazladır. Yine kurgulanan oyunlardan birinde asker bir generalin maymunu için düzenlenen cenaze töreninde bulmuştur kendisini.

“Generalin maymununun öldüğünü haber verdiler, onu soğuk öldürmüştü, askerî tören yapılacaktı, avluya dizildik uzakta karargâh binalarının bitti yerde, iki duvarın arasından görünen beyaz düzlükte biraz önce asılan casusu görüyordum, generalin maymununu getirdiler, üzerine kontrplak bir kapak çivilenmiş tahta bir kutunun içine koymuşlardı, hayalimdeki bir kalemin ucunu hayalimin tükürüğüyle ıslatarak kutunun üzerine yazdım: sayın şebek ailesi, balta girmemiş ormanlar, Afrika, ha-ha, ölüye sade bir tören yapacaktık, bir kişinin kaldırabileceği kutuyu dört kişi omuzlarımıza aldık, yürürken ayaklarımız birbirine dolaşıyordu, askerce salladığımız kollarımız çarpışıyordu, kutunun küçüklüğü yüzünden öyle sıkışık bir durumdaydık ki uygun adım yürümemiz mümkün olmuyordu, buzda kaymamak için boşta kalan ellerimizle birbirimizin sırtına tutunuyorduk, asılan casusu geçtik sola saptık (...)” (s. 49-50)

Uzun bir şekilde anlatılan bu cenaze töreninde hem absürtlük bulunur hem de Hikmet’in askeriyle dalga geçmesi. Askerî düzen adı altında en saçma işlerin bile katı bir ciddiyetle yapılması yazar tarafından alay konusu hâline getirilir. Generalin maymunu soğuktan ölmüştür ama bir casus idam edilmiştir. Maymuna garip bir cenaze

töreni düzenlenir, bir kişinin kaldırabileceği küçük tabutu normal bir ölü taşıyormuş edasıyla dört kişi birden sırtlanır.

Bir diğer absürt sahnede ise Hikmet ve meyhaneden arkadaşları Mahşerin Dört Atlısı'nı canlandırırlar. Bu canlandırma da Hikmet'in kafasında kurguladığı bir oyundur sadece. Fakat içinde bulundurduğu öğeler fazlasıyla absürtlük içerir.

“Ben merkez muhacim olarak oynuyorum. Sağımda Mehmet Bey, solumda tombalacı Arif. Ulusal saldırganlar. Biri günahlarımı yazsın, öteki de olmayan sevaplarımı. Muhsin Bey de yönetimi ele alsın. Biz, Apokalipsin, yani Cehennemin dört atlısı olarak Havayollarına binelim. (...) Günah meleği! Her ‘ha-ha’ için, ikivirgüldört günah yaz da aklın karışsın. Arif beyi de yaz: Dört numaralı ata yirmibeş kuruş. Sivas ekibine de yeni bir şişe açın; bir taneyle bir şey anlamıyorlar. Ortalık Mahşer yeri gibi kalabalık. Apokalipsin Dört Atlısı ha babam koşturuyor. Yedi numara kazandı. Olamaz; dört tane atlı vardı. Onlar da kanatlanarak mahşere uçmuşlardı. Sen de uçma diye kopardım kanadını. Pirzolar kimin? Onları KITLIK yiyecek Kirkor. Arkadan da ÖLÜM geliyor, onun arkasından KITLIK geliyor; arkadan Asmakabakçı geliyor.” (s. 145)

Meyhanede toplanıp tombala, kart, at yarışı oynayan izleyicilerin etkisiyle böyle bir oyun kurgular Hikmet. At yarışı ona Mahşerin Dört Atlısı'nı çağrıştırır. İlerleyen sayfalarda da bu absürtlük devam ettirilir:

“Asmakabakçıya sansür izin vermedi albayım. Ayrıca, sansürde çıkan bazı aksaklıklar yüzünden Apokalipsin Üç Atlısını oynuyoruz. ÖLÜM Allahın emri olduğu için, ondan korkmuyorlar da, KITLIK'tan korkuyorlar. Sivas ekibinden Veysel, iki numaralı KITLIK atlısını, Durmuşların Recep'e benzetiyor. Sivas ekibi gülüyor bu yüzden. Hepsi de itişip duruyorlar. Biz de, Mahşer hipodromunun numaralı tribününden onlara sesleniyoruz. Kıyamet kopuyor. Yaşayan ölüleri oynuyoruz.” (s. 147)

Bu absürt sahnelerin altıncı bölüm olan “Bilge” adlı bölümde toplanması da ayrı bir dikkat çekici unsurdur. Hikmet'in Bilge'yi, Bilge ile olan ilişkisini ele aldığı bu bölümde oyunlar kurgulaması, Bilge'yi bu oyunlarla korkutmaya çalışması

aralarındaki ilişkinin boyutu için de önemlidir. Hikmet’in oyunlarından sıkılan, onlar kurgulanırken, anlatılırken başı ağrıyan Sevgi’nin aksine Bilge bu oyunlara fazlasıyla ilgilidir.

“Yarım kalmış hayaller gibi, yarım kalmış insanlar, tekerlekli kutularının içinde sahaya çıkıyorlardı. Bellerinden aşağısı olmayan bu işkence insanları, tahta sandıklarının küçük demir tekerleklerini elleriyle çevirerek yeşil çimenlerin üstünde geziniyorlardı. Film çevirmek için binbir emekle hazırladığım çimenlerin üstünde. Kolları uzun olanlar, avuçlarını yere sürterek yürütüyorlardı arabalarını. Avuçları nasırlaşmıştı. Bizim bir türlü at koşturamadığımız yeşil sahada, çığ parlak renkli formalarıyla bir futbol takımı gibi yayılmışlardı. Telâşlı hareketlerle maç hazırlıkları yapıyorlardı. Bazıları da, çimende avuçları kaymasın diye, elleri aşınmasın diye, takunyalar geçirmişlerdi nasırlı ellerine. Tekerlekli iskemleler içinde onlar gibi yarım idareciler, yardımcılar, gazeteciler ve fotoğrafçılar da sahaya dolmuştu. Yarım futbolcular, alçak kalelerin önünde çalışıyordu: Islak çimenlere hızla sürttükleri takunyalı ellerinden biriyle arabalını koştururken öteki elleriyle de topa vuruyorlardı hırsla. (...)” (s. 157)

Yarım insanların tekerlekli sandalyelerle katıldığı bir futbol müsabakasını anlatır Hikmet. Bu sahnede de oldukça fazla absürt öge dikkat çeker. Belden aşağısı olmayan futbolcular, belden aşağısı olmayan hakemler ve ellerle ve tekerlekli sandalyelerle oynanan bir futbol maçı ele alınır. Absürtlük sonraki sayfada da devam ettirilir:

“Evet, bu yarım adamların zaten açık havada çalışma izinleri yokmuş’, diye karşılık verdi aceleyle. ‘Zaten belediye zabıtası da gelmek üzereymiş. Apokalipsin Dört Atlısı da neredeyse sahaya çıkacakmış. Hem de gerçek atlılar. Atilla, Cengiz ve Hülâgû ile birlikte, Amerikan kovboylarının uzun bacaklı atlarına binerek hışım gibi sahaya fırlayıp dağıttık hepsini. Öyle Apokalipsin İkinci takımı olarak değil, millî takım olarak yer aldık sahada. Atlarımızın kenarından sarkıttığımız büyük süpürgelerle polo oynar gibi sahadan süpürdük onları. (...) Çimenlerin üzerinde tekerleklerinin izi bile kalmadı. Ayağımızla da, şöyle şöyle düzelttik ezilmiş çimenleri. Oldu bitti.

Her şey eski durumuna geldi. Ben hızımı alamadım: Para zoruyla ayakta duran bütün yapıları yerle bir ettim. (Cengiz de bana yardım etti.)” (s. 159)

Bir diğer sahnede ise Sevgi’nin tanıdığı bir karakter olan Selim Bey’in absürt hayaliyle karşılaşırız. Hikmet dışında absürt kurgu yapan tek karakterdir Selim Bey. Aynı zamanda Hikmet gibi bir yazardır o da. Romanda Hikmet’e benzerlik gösteren tek karakterdir kendisi. Aynı zamanda Sevgi ile olumlu bir ilişkisi olması, dil meselesine kafa yorması bakımından da Hikmet’e benzer özellikler gösterir.

“Halasının yanında ayakta durdu: ‘Ben büyüdükçe, bana inat küçülüyor. Bir gün gelecek, onu cebime koyduğum gibi buradan alıp götüreceğim. Yanımda taşıyacağım onu. Ben yolda giderken elbisemi fırçalayacak, kırıyatımı düzeltecek, saçımı tarayacak, cebimden çukolata çıkarıp bana verecek.’” (s. 191)

“Yalnızlığın Oyuncakları” başlığını taşıyan on birinci bölümde Hikmet “insanlığın ölümü” ilanını kaleme alır. İnsanlık mefhumunu tıpkı bir insan gibi kanlı canlı bir şekle sokan Hikmet, onun ölüm ilanını hazırlarken de bu kavramı insansılaştırmaya devam eder:

“Bu olaydan sonra, hastalığın izlerini bütün ömrünce ciğerlerinde taşıyan insanlık, önceki gece sabaha karşı nefes alamaz olmuş ve gösterilen bütün çabalara rağmen gün ağarırken doktorlar, insanlıktan ümitlerini kesmek zorunda kalmışlardır. Doğru dürüst bir tahsil görmeyen ve kendi kendini yetiştiren insanlık hiç evlenmemişti. Küçük yaşta öksüz kalan insanlığa, doğru dürüst bir miras da kalmamıştı; bu yüzden sıkıntılarla geçen hayatı boyunca insanlık, başkalarının yardımıyla geçinmeğe çalışmıştı. İnsanlığın ölümüyle ülkemiz, boşluğu doldurulması mümkün olmayan bir değerini kaybetmiştir. Gazetemiz, insanlığın yakınlarına başsağlığı ve sonsuz sabırlar diler. Not: Merhumun cenazesi, önce, uzun yıllar yaşamış olduğu Hürriyet Caddesinden geçirilecek ve ölümüne kadar içinde barındığı Ümit apartmanı bodrum katında yapılacak kısa ve sade bir törenden sonra toprağa verilecektir.” (s. 256)

Her zaman ülke sorunları üzerine düşünen, kafa yoran Hikmet, ülkemizin geri kalmışlığının nedenlerinden birini de absürt bir şekilde “gece yatısına kalma” durumuna bağlar. Bu bağı da yine absürtlükle açıklama çabasına girer. Açıklamasını daha da gerçekçi kılmak için araştırmalara, raporlara başvurmadan da çekinmez. Tabii ki bu araştırmalar, raporlar, profesör yorumları da Hikmet’in zihninin kurgusunun bir ürünüdür ve absürt özellikler taşır:

“İktisatçılara göre, bizim geri kalmamızın ve İngilizlerin ilerlemesinin nedeni, onların gece yatısından vazgeçmeleriymiş.

(...) Şöyle diyorlar: Onsekizinci Yüzyıl Sanayi devrimiyle birlikte gece yatısı âdeti de kalkmış. Çünkü, derebeyliğin zayıflamasıyla, toprağa bağlı köylüler ucuz emek olarak şehirlere akın etmeğe başlayınca, şehirdeki akrabaları onları yatıracak yer bulamaz olmuşlar. Sanayi burjuvası da öte yandan bu emekçilerin daha bir iş bulmadan akraba ve dost evlerinde gece yatısında kalmalarını ücretlerin yükselmesi bakımından sakıncalı görmüş. Şöyle ki: Gece yatısına kalan ve dolayısıyla yiyeceğini de aynı yerden bir dereceye kadar sağlayan bir misafir, iş bulmadan uzun süre dayanabiliyor ve böylece ücretlerin düşük tutulması mümkün olmuyormuş. Bunun üzerine bazı ahlâkçı düşünürler, gece yatısının kutsal aile düzenine aykırı olduğunu ve doğacak çocukların nüfus kaydı bakımından bazı güçlükler çıkaracağını ileri sürmüşler. Hükümet de bir bildiri yayımlayarak, sağlık bakımından sakıncalı olduğu gerekçesiyle bir evde gece yatısına ancak üç kişinin kalabileceğini, geri kalanların ‘Düzeltilme Evleri’ne gönderilerek delilerle birlikte zorla çalıştırılacağını ilân etmiş. (...) Bu konuda bir araştırma yapan William Astley Sheete’in bir raporuna göre, 1753 ocak ayında, yalnız Esat End ve Hangers Lane’de 4248 yatakla 11376 çeşitli misafir (kadın, erkek ve çocuk) yakalanmış. Sheete, yatak sayısının misafirlere oranla az oluşunu, bir yatakta ortalama üç kişinin yatmasına bağlıyorsa da, kanepeler ve karşılıklı birleştirilmiş koltuklarda sabahlanmış olabileceğini ileri süren görüşlere de hak vermek mümkün.” (s. 290-291)

Hikmet III olarak bildiğimiz, akıl hastanesinde kalan deli Hikmet de absürt sahnelere bir yenisini daha ekler. Sanatoryumda kaldığı süre boyunca tanıştığı insanlarla bir kaçış planı hazırlar. Fakat deli oldukları için bu plan normal bir plan değildir.

Çevresinde topladığı insanlarla birlikte yeni bir Fransız İhtilâli planlıyordur Hikmet III. Aynı zamanda çevresine topladığı delilere de ihtilâlde rol almış önemli kişilerin isimlerini ya da tarih sahnesinde adı unutulmamış kişilerin isimlerini vererek onları da bu ihtilâlde önemli bir konuma yerleştirmeyi amaçlar.

“Benden başka De Gaulle, Napolyon, Sezar, Kafka, Danton, Aetius (kültürleri yetmediği için bazı adları ben vermiştim onlara) ve şimdi adını hatırlayamadığım bir peygamber vardı. Peygamber, durumunu kuvvetlendirmek için sakal bırakmış olduğu gibi –kara ve uzun bir sakalı vardı- heybetli görünmek istediğinden, gardiyana belli etmeden yataktan yürüttüğü beyaz çarşafa sarınmıştı. (...) Ben aramıza yeni karışan Danton ve Aetius’a elimden geldiği kadar hayatlarını anlatıyordum; tarihte nasıl birer insan olduklarını açıklamaya çalışıyordum.

(...) 1789 İhtilâli hakkında, herkesin bildiği ve okul kitaplarından öğrendiğim kadar bilgi verdim. Fazla ayrıntı bizi şaşırtabilirdi. İstenilen, ana hatlarıyla bir benzeşim kurmaktır. Ansiklopedik bir ihtilâl, bizi kötü durumdan kurtarmağa yetecekti. Doğrusunu isterseniz doktor, böyle bir olayın bütün ayrıntılarını onlarla paylaşmağa razı olamamıştım. Sırası geldikçe bir Marat, bir Corday temin edilir, tarih bakımından uygun olmasa da bir Brutus’u oynayacak çok gönüllü bulunabilirdi.” (s. 341-342)

Bu absürtlük sayfalar boyunca devam eder. İlerleyen sayfalarda bu deliler hastanesinden kaçış ihtilâline Rousseau, Voltaire, Marat gibi gerçek ihtilâlde rol oynamış önemli isimler de dâhil edilir. Tabii ki bu isimler de hastaneden deliler devşirilerek elde edilir.

Son olarak intihar ve ölüm de romandaki önemli izleklerden birisidir. İntihar eden bir karakter olarak Hikmet de diğer modernist romanlardaki karakterler gibi ölüm düşüncesi ile iç içe bir anlatı süreci geçirir. Romanın farklı yerlerinde Hikmet’in ölmek istediğini itiraf ettiği satırlar okuruz.

“HİKMET: Yalan söylüyorsun! Kısa bir süre için, anlıyor musun? Kısa bir süre için. (Yorganı başına çeker, yatağın içinde büzülür.) İnsan nasıl

kaybolabilir? Kimseye görünmeden bir yerden çıkıp gitsem. Bir köşede ölüp kalsam sonra da.” (s. 14)

“HİKMET: Çamaşır mı? Ölmek istiyorum. Güzel kalmak için yapabileceğim tek hareket bu.” (s. 15)

“Ben de susarım o zaman. Gecekondunda oturup anlaşılmayı beklerim. Fakat albayım, adresimi bilmeden beni nasıl bulup anlayacaklar? Sorarım size: Nasıl? Kim bilecek benim insanlardan kaçtığımı? Ben ölmek istiyorum sayın albayım, ölmek. Bir yandan da göz ucuyla ölümümün nasıl karşılanacağını seyretmek istiyorum. Tehlikeli oyunlar oynamak istiyor insan; bir yandan da kılma zarar gelsin istemiyor.” (s. 259)

“Benim oyunlarda ancak ‘Ölüm’, sonunda biraz ilgi uyandırabiliyor seyircilerde albayım.” (s. 307)

“Bazı insanlar bazı şeyleri hayatlarıyla değil, ölümleriyle ortaya koymak durumundadır. Bu bir çeşit alinyazısıdır.” (s. 386)

Alıntıladığım bölümler Hikmet’in roman boyunca ölüm düşüncesiyle ne kadar iç içe olduğunu belirtir. Romanın başından sonuna kadar işlenen bu ölüm düşüncesi romanın sonunda eyleme dökülür. Hikmet, Albay Hüsamet’in Tambay’ın balkonuna çıkarak intihar eder:

“Bu parmaklıklar da çok zayıf, albayım. Neden sözlerime karşılık vermiyor? Albayım beni tutmayacak mısınız? Parmaklığa dayandım albayım. Belki de parmaklıklar zayıftır, ne dersiniz? İnsanın ağırlığına dayanamaz sonra. Bana bakmıyor. Sesimi duymuyor. Artık çok geç, geriye bakamam.” (s. 463)

Romanın sonunu da Hikmet’in intihar ettiği gecekondu mahallesinden geçmekte olan, sinemadan yeni çıkmış bir çift açıklar:

“Hava kararıyordu. Köşeden bir genç kızla bir genç adam göründü kolkola. Delikanlı bir şeyler anlatıyordu, genç kız da başını sallıyordu.

‘Bana kalırsa filim biraz karıştı,’ dedi genç adam. ‘Bazı yerini anlamadım.’ ‘Canım,’ dedi kız, ‘sonunda çocuk ölüyor işte.’ ‘Aptal,’ dedi delikanlı, ‘O kadarını biz de anladık.’” (s. 475)



SONUÇ

Türk romanı 1960-1980 yılları arasında Batı'da gelişen sanat hareketlerinin etkisinde kalarak modernist bir kimliğe bürünür. Bu yirmi yıllık süreç öncesinde romanın gelişimi yine Batı etkisinde gerçekleşir. Fakat on yıllık dönemler hâlinde geçmişe doğru gittiğimizde bu etki daha gecikmeli bir şekilde yaşanır. Örneğin bizim edebiyatımızda ilk roman örneklerine rastladığımız Tanzimat Dönemi'nde yeni yeni işlenmeye başlayan konular Batı'da çoktan olgunluğa ulaşmış akımların içeriklerine sahiptir. Sözgelimi, Batı edebiyatında romantizmin sonuçlanıp yerini realizm, naturalizm gibi edebî hareketlere bıraktığı dönemde Türk edebiyatında Romantizm henüz çok yeni bir anlayıştır. Aranın bu kadar açılmasında teknoloji ve basım-yayın imkânlarının da etkisini göz ardı etmemek gerekir.

Tanzimat'tan günümüze yaklaştıkça aradaki bu büyük boşluk yavaş yavaş kapanır. Araştırmamızın tarihsel dönemini kapsayan 20. yüzyılın ikinci yarısında ise gelişen teknoloji, dergicilik ve çeviri faaliyetlerinin artması sonucuyla Türk edebiyatı neredeyse Batı ile eş zamanlı bir seyirde hareket etmeye başlar. Robert Musil, James Joyce, Virginia Woolf, Franz Kafka gibi modernist romancıların eserleri üzerinden on yıl bile geçmeden Türk sanat dünyasında fikrî tartışmaların çerçevesini oluştururlar. Yabancı dil bilen birçok yazar bu eserleri orijinal dillerinden okuma fırsatı da bulmuşlar, dergilerde bu yazarlar ve eserleri hakkında eleştiri yazıları kaleme almaya başlamışlardır.

1980'den sonraki dönemde ise Batı ile Türk edebiyatı arasındaki tarihsel boşluk tamamen kapanmıştır. Örneğin postmodernizm, henüz Batı'da olgunluğuna ulaşmadan, tartışılmaya devam edildiği süreçte Türk edebiyatında da varlığını gösterir. Hatta 1970 sonrası romanlarımızın ve romancılarımızın postmodernist olarak nitelendirilmesinde de bu boşluğun kapanmasının etkisi vardır. 1970'li yılların sonlarına doğru Batı'daki gelişmeleri yakından takip eden Türk yazarları, romanlarında postmodernist kurgu örnekleri göstermeye başlarlar. Ne var ki aynı tekniklerin modernist romanda da var olması gerçeği göz ardı edilerek bu yazarlar postmodernist olarak tanımlanmışlardır.

1960-1980 yılları arasındaki Türk romanına baktığımızda etkisi görülen tek akım modernizm değildir elbette. Bu süreçte Marksçılık da Türk edebiyatı için etkili bir

ideoloji olmuştur. Daha çok toplumsal meselelerle ilgilenen yazarlar kırsalda yaşanan sorunları kente taşımaya çalışırlar. Köyün ve köylünün sorunları bu dönem romanlarında önemli bir yer tutar. Hatta nicelik açısından köy edebiyatına ait eserler modernist içerikli eserlerden daha fazladır. Cumhuriyetin kurulmasının ardından gerçekleştirilen Köy Enstitüleri atılımının bu anlayışta etkisi çok büyüktür. Köy Enstitülerinde yetişen birçok yazar, köylünün dilini ve bakış açısını romanlarında başarılı bir şekilde yansıtmıştır.

Köy edebiyatının dışında bu süreçteki bir diğer önemli gelişme popüler romanlar alanında yaşanır. Yine matbaanın ve gelişen teknolojinin etkisiyle seri hâlinde üretilen, yoğun sanatsal içerikten ziyade eğlendirme ve kazanç sağlama amacı taşıyan eserlerin sayısı artmaya başlar. Bir formül üzerinden ilerleyen popüler romanlar; polisiye, aşk, din, tarih, korku, bilim-kurgu, fantastik gibi birçok farklı alt türe sahiptir. Böylece geniş bir okur kitlesine hitap eden, hızlı tüketilen, kaçış sağlayan, eğlence içerikli eserler de okurlara alternatif bir yol sunmuştur.

Modernist romanın Batı’da ortaya çıkışında Avrupa toplumunun geçirdiği değişimlerin büyük etkisi vardır. Ortaya çıkan her sanat akımı gibi modernizm de dönemin içinde bulunduğu şartların olgunlaşması sonucu var olur. Avrupa’nın Rönesans ve reform hareketlerinden sonra yavaş yavaş yoğrularak şekillenen toplumsal yapısının sadece bir durağıdır modernizm. Rönesans ve reform ile başlayıp Sanayi Devrimi ile sonuçlanan bu beş yüz yıllık dönemin bir ürünüdür. Sanayi Devrimi sonucu kırsaldan kente doğru gerçekleşen göçler yeni bir toplumsal düzenin habercisi olur. Birçok şehir büyümeye, gelişmeye devam ettikçe şehrin nüfusu da aynı oranda artar. Köylerden kente doğru yaşanan bu hareketliliğin sonucunda toplum düzeni değişir. Bu değişim sonucunda da bireylerin yalnızlaşması, içinde yaşadığı topluma yabancılaşması kaçınılmaz olur. Charles Baudelaire ile başlayan büyük şehirdeki yalnız, ayrıksı tiplmeyi ele alma biçimi tüm Avrupa’ya yayılır.

Bilim alanındaki gelişmeler de sanattaki gerçeklik anlayışının değişmesinde önemli rol oynar. Özellikle Freud, Jung, Bergson gibi bilim insanlarının “zaman” ve “insan” hakkındaki görüşleri doğrultusunda romancıların yarattıkları karakterlerde yenilikler görülmeye başlanır. Bu tarz sosyal bilimcilerin dışında matematik ve fizik gibi bilimlerin de yeni romanın gerçeklik algısında payı büyüktür. Einstein ve Heisenberg

gibi bilim insanlarının algılanan “gerçeklik” ile ilgili görüşleri yazarların da dikkatini çeken yeniliklerdir. Tek ve kesin bir gerçeğin olmadığı, gözlemcinin konumunun gerçeklik algısındaki öneminin anlaşılması bu yenilikler için yazarlara kaynak oluşturur. Newtoncu evren algısı Einstein’ın yeni bulguları doğrultusunda değişir. 1980’lerden sonra da Einstein’ın fikirlerine ek olarak kuantum fiziği devreye girecek bunun doğrultusunda da postmodernizm dünya sanatında etkili bir konuma gelecektir.

Türk edebiyatında modernist anlayışın ortaya çıkmasında her ne kadar Avrupa’daki bu olayların etkisi büyük olsa da modernizmin Türk edebiyatındaki kaynakları da önemlidir. Özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar romanlarıyla modernist yazarlara öncülük etmiştir diyebiliriz. Onun 1949 yılında yayınlanan *Huzur* adlı romanında kullandığı bilinç akışı tekniği, zamansal kırılmalar, iç monolog gibi teknikler Türk romanı için devrim niteliğindedir. İkinci romanı *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* her ne kadar araştırma sınırlarımızın kapsamına dâhil olsa da (ilk basımı 1962), Tanpınar’ı tam olarak modernist başlığı altında inceleyemeyeceğimiz için çalışmanın dışında tutmaya karar verdik. Tanpınar’ın roman kurgusu, Bergson’un görüşlerinden ve Proust’un romanlarındaki kurgu biçiminden yoğun izler taşır. Fakat onun roman kurgusu bu teknikler üzerine yoğunlaşmaz. Bu yüzden Tanpınar’ı tam bir modernist olarak nitelendirmek zor olsa da öncüler arasında adını anmadan geçmek mümkün değildir. Kendinden sonra eser vermiş hemen hemen bütün romancılar üzerinde yoğun bir etkisi vardır. Bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar için proto-modernist diyebiliriz. Onun dışında Abdülhak Şinasi Hisar ve Peyami Safa da modernist romancılar için önemli bir kaynak niteliği taşır. Modernist romancılar her ne kadar Batı kaynaklı yazarların etkisinde kalarak romanlar kaleme almış olsalar da adını andığımız bu öncü yazarlar, Türk edebiyatında farklı bir anlayışın ortaya çıkmasında önemli rol oynamaları bakımından, modernist romanın hazırlayıcıları konumunda bulunurlar.

1950 Kuşağı öykücüler ve şiir alanında gelişen Garip, İkinci Yeni gibi hareketler de Türk romanının modernist bir bağlama yerleştirilmesine kaynaklık eden diğer unsurlardır. Araştırmamızda romanlarını incelediğimiz yazarların öykücülük hayatlarında 1950 Kuşağı öykücülerinin etkilerini görmek mümkündür. Garip ve İkinci Yeni şiir anlayışları ise Türk edebiyatında benzeri görülmemiş bir yenilik anlayışı ile bir kırılma yaratarak sanatçılara “serbestlik” getirmesi açısından önemlidir.

Özellikle İkinci Yeni şiiri, yararlandığı kaynaklar bakımından modernist romanla paralel bir düzlemde ilerler.

Avrupa’da ve Türkiye’de gelişen bu olaylar sonucunda Türk romanı yirmi yıllık bir süreç içerisinde modernist estetiğin etkisi altında gelişir. 1980 sonrası dönem için ise postmodernist dönem diyebiliriz.

Modernizm ile postmodernizm arasındaki en büyük fark postmodernizmin sanatı bir “oyun alanı” olarak görmesidir. Estetik modernizmde ise sanat ciddi bir faaliyettir. Oyundan ziyade ciddiye alınması gereken bir alanı imler. Postmodernizm, her ne kadar kendisini modernizmin karşısında konumlandırmış görünse de temeli bakımından modernizmle sıkı bir ilişki içerisinde. Üstelik bu ilişki Romantizm-Realizm gibi tamamen karşıtlıktan doğan bir ilişki değildir. Her şeyden önce laytmotif, pastiş-parodi, montaj-kolaj, bilinç akışı, metinlerarasılık, iç monolog-iç diyalog gibi teknikler zaten modernist romanların ana kurgu unsurları durumundadır. Hatta postmodernizmin en sık kullandığı üst kurmaca tekniğinin bile bazı modernist romancılar tarafından bilinçli bir şekilde kullanıldığına şahit oluruz. Yine de temelindeki oyunsuluk bakımından bu teknik daha çok postmodernizme yakın konumlanır. Hâl böyleyken modernizm ve postmodernizmi birbirinden çok ayrıksı iki sanat hareketi olarak ele almak mümkün değildir. Yazarları ve eserlerini postmodern ya da modernist olarak nitelemek içinse kullanılan tekniklerden ziyade o tekniklerin kullanılış amacına bakmak yeterli olacaktır. Modernist sanatçıların içinde yaşadıkları dünya ile bir meseleleri vardır. Postmodernist yazarlar ise “gerçekliğin” kesin olarak bilinemediği bir dünyada ciddiyeti tamamen elden bırakıp sanatı bir oyun olarak görmeyi tercih ederler. Eserlerinin içeriğindeki en büyük mesele ise “kurgu” meselesidir. Bu bağlamda Oğuz Atay, Adalet Ağaoğlu, Ferit Edgü, Yusuf Atılgan, Sevgi Soysal gibi yazarları postmodernist yazarlar olarak nitelemek yanlış olacaktır. Çünkü bu yazarların her şeyden önce bir meselesi vardır. Bu mesele de daha çok bir aydının yalnızlaşmasını, yaşadığı topluma yabancılaşmasını içerir. Modernist olarak ele aldığımız tüm bu yazarlarda cumhuriyetin, Türkiye modernleşmesinin sancılarını görmek, ülkenin yıllar içinde yaşadığı kimlik değişimini izlemek mümkündür.

Yusuf Atılgan *Anayurt Otel*i romanında teknik olarak laytmotif tekniğini romanın merkezine almıştır. Psikozları olan bir karakteri yansıtmada kullanılan bu teknik,

romanın kahramanı Zebercet'in hastalıklı, problemli ruh hâlini yansıtmak için biçilmiş kaftandır. Zebercet takıntıları olan, intihara ve şiddete eğilimi bulunan bir karakterdir. Romana içerik bağlamında baktığımızda ise karşımıza modernist romanlarda sık kullanılan izleklerin hemen hemen hepsi çıkar. Ana karakterin aydın, kentsoylu bir birey olması dışında roman, modernist izleklere uygun bir şekilde kurulmuştur. Zebercet'i kentin sokaklarında bunalımlı bir şekilde gezerken, şiddet eğilimini ortaya çıkarırken, huzursuzluğunu ifade ederken ve son olarak da intihar ederken görürüz. Bu bağlamda romanda kullanılan izlekler laytmotif tekniğiyle birlikte bir amaca hizmet etmiş olur. Bu amaç da bireyin içindeki açmazları, bunalımları vermektir.

Adalet Ağaoğlu ise romanında farklı bir teknik deneyerek kolaj ve montajdan yararlanmayı amaçlar. Gerçek hayattan nesneler, gazete-radyo haberleri birebir kopyalanarak romanın geniş oylumu içinde yer alırlar. Türkiye'nin içinden geçtiği otuz yıllık süreci çocukluktan yetişkinliğe kadar geçen bir dönem içinde ele alan Ağaoğlu, aynı zamanda romanın başkışisi diyebileceğimiz Aysel'in modernistlere ait duygu durumlarını da yansıtmayı başarır.

Kimse adlı romanda ve devam romanı niteliğindeki *Hakkâri'de Bir Mevsim* adlı romanda ana mesele bireyin topluma yabancılaşmasıdır. Bu yabancılaşma da iletişimsizlik, dil problemleri neticesinde gerçekleşir. Ferit Edgü'nün hayatından otobiyografik özellikler taşıyan *Kimse* adlı romanda Kürt halkının yaşadığı problemler de romanın içerik özelliklerinden biridir. Hiç bilmediği bir coğrafyaya gelen ya da gelmek zorunda kalan karakter bu coğrafyadakilerin dilini, kültürünü, hayatını, yaşayışını bilmediği için yalnızlaşır. Bu yalnızlık sonucu akıl sağlığını yitirmemek adına kendisiyle konuşmalarını bir diyaloga dönüştürme çabasına girer. Romanın kuruluşunda yazarın da açıkça belirttiği gibi bu içerik problemi aynı zaman bir teknik özellik olarak da ön plana çıkar.

Sevgi Soysal da Adalet Ağaoğlu gibi Ankara özelinde Türkiye'nin cumhuriyet sonrası yaşadığı problemli değişimi-dönüşümü ele alır. Yalnızca şehirlerin gelişmesi, kalabalıklaşması değil aynı zamanda şehirdeki insan profillerinin değişmesi de bu yazarların ana meselelerinden biridir. Sevgi Soysal, *Yenişehir'de Bir Öğle Vakti* romanında bu değişimleri yansıtmayı amaçlamıştır. Teknik olarak ise "bir öğle vakti" kadar kısa bir sürede birbirinden farklı karakterleri ve onların hayatlarını ele alarak

uzun bir anlatı kurgular. Bilinç akışı tekniğiyle karakterlerin zihinlerine odaklanan, böylece geriye dönüşler ileriye sıçramalar ile uzun bir süreci ele alabilme imkanına sahip olan yazar bu tekniği romanın ana kurgu malzemesi hâline getirir.

Oğuz Atay, kentsoylu aydın bir karakter olan Hikmet'in eşinden boşanıp gecekonduya yerleşme süreci ve burada yaşadıklarını merkeze alan bir anlatı kurgular. Tıpkı Ferit Edgü gibi Oğuz Atay da bireyin yabancılaşmasında dilin önemine dikkat çeker. Yıllar boyunca aynı ülkedeki insanların farklı kuşaklarının farklı dilleri konuşmaları yalnızca bireylerin değil toplumun da yabancılaşmasına, kültürel değerlerini kaybetmesine sebep olur. Bunun bilincinden olan Atay, *Tehlikeli Oyunlar*'da Hikmet'in dil ile ilgili bu kadar problemi irdelemesini sağlar. Bunun dışında "oyun" kavramı çerçevesinde kendisine ucu bucağı olmayan bir "oyun alanı" yaratan yazar bu sınırsız düzlemde absürtlüklere başvurmaktan da kaçınmaz. Romanda modernist ve postmodernist teknikleri bir arada görmek mümkündür. Bilinç akışı, kolaj, metinlerarasılık, iç monolog gibi modernist tekniklerin yanı sıra üst kurmaca gibi postmodernist teknikler de *Tehlikeli Oyunlar* romanında yer alır.

Sonuç olarak 1960-1980 yılları, Türk romanı için önemli bir dönüm noktasını imler. Modernist romanın edebiyatımızda yoğun olarak işlendiği bu dönemde sayıca az eser ve yazar bulunur. Fakat nicelik bakımından ortaya çıkan bu kısırlıktan nitelik bağlamında söz etmek mümkün değildir. Bu yirmi yıllık süreç, gelecek Türk romanı için bir kaynak niteliğindedir.

KAYNAKÇA

Tezde İncelenen Romanlar

- Ağaoğlu, A. (2021). *Ölmeye Yatmak*. İstanbul: Everest.
- Atay, O. (2020). *Tehlikeli Oyunlar*. İstanbul: İletişim.
- Atılğan, Y. (2020). *Anayurt Otel*. İstanbul: Can.
- Edgü, F. (2018). *Kimse*. İstanbul: ALFA.
- Soysal, S. (2020). *Yenişehir’de Bir Öğle Vakti*. İstanbul: İletişim.

Diğer Kaynaklar

- Akerson, F. E. (2017). *Edebiyat ve Kuramlar*. İstanbul: İthaki.
- Aktulum, K. (2000). *Metinlerarası İlişkiler*. Ankara: Öteki.
- Anar, İ. O. (2014). *Puslu Kıtalar Atlası*. İstanbul: İletişim.
- Anar, İ. O. (2017). *Kitab-ül Hiye*. İstanbul: İletişim.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman Kuramına Giriş*. İstanbul: Ayrıntı.
- Armağan, Y. (2011). *İmkânsız Özerklik: Türk Şiirinde Modernizm*. İstanbul: İletişim.
- Atay, O. (2015). *Tutunamayanlar*. İstanbul: İletişim.
- Atay, O. (2016). *Günlük*. İstanbul: İletişim.
- Aydın, M. (2008). “Postmodernizm ve Eleştiri”, *Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Hece Dergisi, Ankara, S. 138/139/140, s. 34
- Aytaç, G. (1999). *Genel Edebiyat Bilimi*. İstanbul: Papirüs.
- Best, S. & Keller, D. (2016). *Postmodern Teori* (M. Küçük, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Berne, E. (2017). *İnsanların Oynadığı Oyunlar* (H. Ü. Haktanır, Çev.) İstanbul: Koridor.
- Butler, C. (2013). *Modernizm* (N. Örgü, Çev.) Ankara: Dost.
- Calinescu, M. (2013). *Modernliğin Beş Yüzü* (S. Gürses, Çev.) İstanbul: Küre.

- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (Ö. Yaren, Çev.) Ankara: De Ki.
- Childs, P. (2010). *Modernizm* (V. Yıldırım, Çev.) İstanbul: Sitare.
- Dirlikyapan, J. Ö. & Oğuzertem, S. (2019). *Kabuğunu Kiran Hikâye: Türk Öykücülüğünde 1950 Kuşağı*. İstanbul: Metis.
- Duran, R. (2008). “Postmodernizm Bir Düşünce Okulu Mudur?” *Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Hece Dergisi, Ankara, S. 138/139/140, s. 145
- Ecevit, Y. (2014). *“Ben Buradayım...” Oğuz Atay’ın Biyografik ve Kurmaca Dünyası*. İstanbul: İletişim.
- Ecevit, Y. (2018). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. İstanbul: İletişim.
- Erkilet, A. (2008). “Postmodernizmin Fırsatları ve Açmazları: Kime Göre, Kimin İçin?” *Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Hece Dergisi, Ankara, S. 138/139/140, s. 82
- Gay, P. (2017). *Modernizm: Sapkınliğin Cazibesi* (S. Erduman, Çev.) İstanbul: Everest.
- Giddens, A. (2004). *Modernliğin Sonuçları* (E. Kuşdil, Çev.) İstanbul: Ayrıntı.
- Gümüş, S. (2019). *Modernizm ve Postmodernizm*. İstanbul: Can.
- Gülendam, R. (2015). Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1923-2000). Gür ve Engin (Ed.), *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı* (ss. 507). Ankara: Akçağ.
- Harvey, D. (2010). *Postmodernliğin Durumu: Kültürel Değişimin Kökenleri*. (S. Savran, Çev.) İstanbul: Metis.
- Hassan, I. (2008). “Bir Postmodernizm Kavramına Doğru”, *Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Hece Dergisi, Ankara, S. 138/139/140, s. 270
- Jameson, F. (2016). *Modernizm İdeolojisi* (T. Birkan, Çev.) İstanbul: Metis.
- Koçakoğlu, B. (2017). Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı. Yivli (Ed.), *Modern Türk Edebiyatı*. (ss. 334). İzmir: Günce.

- Kolcu, A. İ. (2009). *Cumhuriyet Devri Edebiyatı*. Erzurum: Salkımsöğüt.
- Kolcu, A. İ. (2017). *Türk Romanı El Kitabı*. Erzurum: Salkımsöğüt.
- Konyalı, B. Ş. (2008). “Büyük Anlatılar ve Postmodern Durum”, *Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Hece Dergisi, Ankara, S. 138/139/140, s. 368
- Kundera, Milan (2016). *Roman Sanatı* (A. Bora, Çev.) İstanbul: Can.
- Lash, S. (2018). Modernite mi Modernizm mi?. Küçük (Ed.), *Modernite versus Postmodernite* (ss. 154). Ankara: Say.
- Mollaer, F. (2016). *Modernlik Kehanetleri*. Ankara: Kanguru.
- Moran, B. (1994). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3*. İstanbul: İletişim.
- Moran, B. (2001). *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2*. İstanbul: İletişim.
- Narlı, M. (2009). *Roman Ne Anlatır*. Ankara: Akçağ.
- Nurdağ, S. (2008). “Modernizm-Postmodernizm Bağlamında Edebiyat Dergileri” *Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Hece Dergisi, Ankara, S. 138/139/140, s. 524
- Ögeyik, M. C. (2008). *Metinlerarasılık ve Yazın Eğitimi*. Ankara: Anı.
- Parla, J. (2018). *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*. İstanbul: İletişim.
- Rifat, M. (2011). *Metnin Sesi*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Rose, M. A. (2016). *Parodi: Antik Modern ve Postmodern* (C. Dikme, Çev.)Ankara: Hece.
- Sağlık, Ş. (2008). “Modern/Postmodern Öykü ve Romanda Anlatıcının Değişimi ve İşlevi”, *Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Hece Dergisi, Ankara, S. 138/139/140, s. 305
- Sağlık, Ş. (2010). *Popüler Roman Estetik Roman*. Ankara: Akçağ.
- Sazyek, H. (2015). *Roman Terimleri Sözlüğü: Roman Sanatından Yüz Terim*. Ankara: Hece.
- Şaylan, G. (2009). *Postmodernizm*. Ankara: İmge.

Tekin, M. (2001). *Roman Sanatı*. İstanbul: Ötüken.

Tosun, N. (2008). “Postmodern Öykü ve Türk Öyküsünde Postmodernizmin Etkileri”, *Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Hece Dergisi, Ankara, S. 138/139/140, s. 378

Touraine, A.(2010). *Modernliğin Eleştirisi* (H. Tufan, Çev.) İstanbul: YKY

Uçan, H. (2008). “J. Derrida ve Dil Bağlamında Postmodernizm”, *Düşüncede, Edebiyatta, Sanatta Modernizmden Postmodernizme Özel Sayısı*, Hece Dergisi, Ankara, S. 138/139/140, s. 467

Yalçın, A. (2017). *Cumhuriyet Dönemi Çağdaş Türk Romanı (1946-2017) I-II*. Ankara: Akçağ.

Yıldız, İ. E. (2020). Postmodernizm Kavramı Üzerine. Şahiner (Ed.), *Çağdaş Sanatta Postmodernizm, Neo-Avanguardizm ve Sinizm* (ss. 22). Ankara: Ütopya.

Yararlanılan Tezler

Arı, Z., (2008) Ferit Edgü'nün Öykü ve Romanlarında Anlatım Teknikleri, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Gazi Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara. s. 229

Avcıoğlu, A. G. (2015) Türk Romanında Modernizmden Postmodernizme Geçiş, Yayımlanmamış Doktora Tezi, *Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara, s. 3-4.

Deveci, M., (2005) Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü'nün Öykü ve Romanlarında Yapı ve İzler, Yayımlanmamış Doktora Tezi, *Fırat Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Elazığ, s. 441.

Özaltıok, B. A. (2011). Yusuf Atılgan'ın Romanlarındaki Modernist Unsurlar, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Çukurova Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Adana, s. 35, 120.

Sert, D. M. (2008). Toplumsal Cinsiyet Perspektifinden Erken Cumhuriyet Dönemi Temsili Slogan Heykellerine Bakış, Tezsiz Yüksek Lisans Dönem Projesi, *Ankara Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Ankara, s. 42.

Uğur, V. (2009). 1980 Sonrası Türk Edebiyatında Popüler Roman, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *İstanbul Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü*, İstanbul, s. 181, 387, 551.

Uzar, E. (2019). Ferit Edgü'nün Romanlarına Psikanalitik ve Sosyolojik Bir Yaklaşım, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *MSKÜ. Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Muğla, s. 23.

Yürek, H. (2005). Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Modernizmin Yeri, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, *Mersin Üniversitesi. Sosyal Bilimler Enstitüsü*, Mersin, s. 31, 155-156, 161.

Yararlanılan Makaleler

Fidan, M. (2018, Eylül). Anayurt Otel'i'nin Anlatım Biçimleri ve Değerler Çatışması Yönünden İncelenmesi, *MOLESTO, Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 1(3), s. 15-32.

Karabulut, M. (2012, Kış). Yusuf Atılgan'ın Aylak Adam Romanında Anlatım Teknikleri, *Electronic Turkish Studies*, 7(1), s. 1375-1387

Demir, Z. (2019, Aralık). Bergson Felsefesi Işığında Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Şiirinde Zaman, *NOSYON: Uluslararası Toplum ve Kültür Çalışmaları Dergisi*, 3, s. 1-20.

Bulut, F. (2018, Nisan). Metinlerarasılık Kavramının Kuramsal Çerçevesi, *Edebi Eleştiri Dergisi*, 2(1), s. 1-19.

