

T.C.
ÇANAKKALE ONSEKİZ MART ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
YENİ TÜRK EDEBİYATI BİLİM DALI

AHMET ALTAN'IN ROMANLARI VE ROMANCILIĞI ÜZERİNE
BİR ARAŞTIRMA

135464

YÜKSEK LİSANS TEZİ

135464

Hazırlayan
Canan SEVİNÇ

T.C. YÜKSEKÖĞRETİM . NİĞOLU
KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI

Tez Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Mesut TEKŞAN

Çanakkale-2003

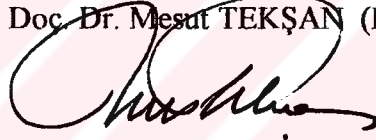
Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürlüğü'ne

Canan SEVİNÇ'e ait Ahmet Altan'ın Romanları ve Romancılığı zerine Bir Araştırma adlı çalışma jürimiz tarafından Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalında ~~DOKTORA~~ / ~~SANATTA YETERLİK~~ / YÜKSEK LİSANS TEZİ olarak kabul edilmiştir.

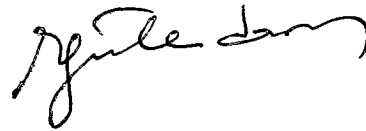
Başkan Prof. Dr. Kemal YÜCE



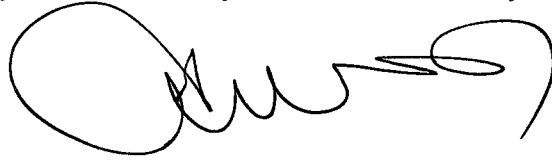
ye Yrd. Doç. Dr. Mesut TEKşAN (Danışman)



ye Yrd. Doç. Dr. Ramazan GÜLENDAM



ye Yrd. Doç. Dr. Necmi AKYALÇIN



ye Yrd. Doç. Dr. Nesrin BAYRAKTAR



ÖZET

Bu araştırma, 1980 sonrası Türk romanının önemli yazarlarından Ahmet Altan'ın romanlarını ve romancılığını ele almaktadır. Araştırmanın önemi, çağdaş Türk edebiyatının çok okunan ve tartışılan romancılarından Ahmet Altan'ın romanlarının yazarın okur karşısındaki tavrı da göz önünde tutularak değerlendirildiği ve Türk romanı içindeki yerine yerleştirildiği ilk çalışma olmasıdır.

Araştırma giriş, üç bölüm, sonuç ve kaynakçadan oluşmaktadır.

Giriş kısmı üçe ayrılmaktadır. Öncelikle roman türünün tarihî gelişimi verilmiş, daha sonra 1980'e kadar Türk romanının genel seyri üzerinde durulmuş, ardından 1980 sonrası Türk romanı hakkında genel bir bilgi verilmiştir.

Çalışmanın birinci bölümünde; Ahmet Altan'ın hayatı, edebî kişiliği ve eserleri, ikinci bölümünde romanların tahlili, üçüncü bölümünde ise genel olarak Ahmet Altan'ın romancılığı ele alınmaktadır. Her üç bölümde de elde edilen malzeme, romanlardan örneklerle ortaya konulduktan sonra bunların tahlili yapılmıştır.

Sonuç kısmında ise, çalışmanın genel bir değerlendirmesi verilmiştir.

Kaynakça kısmında, çalışma sırasında yararlanılan makaleler, gazete ve dergi yazıları ile kitaplar verilmiştir.

Söz konusu çalışma ile Ahmet Altan'ın romancılığının temel özelliklerinin ortaya konması ve Türk edebiyatı içindeki yerine yerleştirilmesi amaçlanmıştır.

ABSTRACT

This study analyses the novels and the authorship of one of the major Turkish novelists of the post 1980's, Ahmet Altan. The significance of this work is that, taking also the authors attitude towards the reader, it is the first study that evaluates and gives Ahmet Altan's novels a place in Turkish literary tradition as one of the most read and discussed novelists of contemporary Turkish literature.

The study consists of an introduction, three chapters and a bibliography. The introduction part can also be divided into three. First of all it lays out the historical development of the novel genre; then it gives a general overview of Turkish novel until 1980's; finally it gives some general information about the novel of post 1980's Turkey.

The first part of the study deals with the life of Ahmet Altan, his literary characteristics and his works; the second chapter analyses his novels and the third part deals with his authorship in general. In each of the three chapters, the material obtained is introduced through examples and then analysed.

The conclusion gives a general evaluation of the study. The bibliography lists the articles both from the magazines and newspapers and the books that this study benefited from.

Finally, this study aims to reveal the fundamental characteristics of Ahmet Altan's novels and to place him among the major authors of contemporary Turkish literature.

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No
İÇİNDEKİLER	iii
KISALTMALAR	vi
ÖN SÖZ	vii
GİRİŞ	1
1. Roman Türünün Tarihî Gelişimi	1
2. Türk Romanının 1980'e kadar Tarihî Gelişim Süreci	5
3. 1980 Sonrası Türk Romanı	15

I. BÖLÜM

AHMET ALTAN'IN HAYATI, EDEBÎ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

1. Hayatı (Biyografisi)	20
2. Edebî Kişiliği	31
3. Eserleri	49

II. BÖLÜM

AHMET ALTAN'IN ROMANLARININ İNCELENMESİ

1. Dört Mevsim Sonbahar	52
1.1. Vak'a (özet) / Olay Örgüsü	52
1.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı / Anlatım Tekniği	61
1.3. Şahıs Kadrosu	87
1.4. Zaman	102
1.5. Mekân	105
1.6. Dil ve Üslup	107

2. Sudaki İz	112
2.1. Vak'a (özet) / Olay Örgüsü	112
2.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı / Anlatım Tekniği	121
2.3. Şahıs Kadrosu	130
2.4. Zaman	140
2.5. Mekân	144
2.6. Dil ve Üslûp	148
 3. Yalnızlığın Özel Tarihi	153
3.1. Vak'a (özet) / Olay Örgüsü	153
3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı / Anlatım Tekniği	158
3.3. Şahıs Kadrosu	170
3.4. Zaman	179
3.5. Mekân	182
3.6. Dil ve Üslûp	185
 4. Tehlikeli Masallar	189
4.1. Vak'a (özet) / Olay Örgüsü	189
4.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı / Anlatım Tekniği	193
4.3. Şahıs Kadrosu	201
4.4. Zaman	208
4.5. Mekân	211
4.6. Dil ve Üslûp	213
 5. Kılıç Yarası Gibi	216
5.1. Vak'a (özet) / Olay Örgüsü	216
5.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı / Anlatım Tekniği	220
5.3. Şahıs Kadrosu	233
5.4. Zaman	239
5.5. Mekân	242
5.6. Dil ve Üslûp	245

6. İsyân Günlerinde Aşk	249
6.1. Vak'a (özet) / Olay Örgüsü	249
6.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı / Anlatım Tekniği	253
6.3. Şahıs Kadrosu	267
6.4. Zaman	279
6.5. Mekân	282
6.6. Dil ve Üslûp	285
7. Aldatmak	289
7.1. Vak'a (özet) / Olay Örgüsü	289
7.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı / Anlatım Tekniği	291
7.3. Şahıs Kadrosu	298
7.4. Zaman	301
7.5. Mekân	304
7.6. Dil ve Üslûp	305

III. BÖLÜM

AHMET ALTAN'IN ROMANCILIĞI

1. Romanlarının Tematik Yapıdan Değerlendirilmesi.....	308
2. Romanlarında Anlatım Tekniği ve Anlatıcılar Tipolojisi.....	312
3. Romanlarındaki Şahıs Kadrosunun Genel Değerlendirilmesi.....	318
4. Romanlarında Zamanın Kullanımı.....	323
5. Romanlarının İç ve Dış Mekânlar Açısından Değerlendirilmesi..	327
6. Ahmet Altan'ın Dili ve Üslûbu.....	331
SONUÇ.....	334
KAYNAKÇA.....	339

KISALTMALAR

bkz.	:	Bakınız
çev.	:	Çeviren
s.	:	Sayfa
t.y	:	Tarih yok
v.b.	:	Ve başkaları, ve benzerleri, ve bunun gibi
v.d.	:	Ve diğerleri



ÖN SÖZ

Ahmet Altan, günümüz Türk romanına postmodern ve klâsik tarzda yazdığı romanlarıyla katkıda bulunan önemli yazarlardan biridir. 1982 yılında yazı hayatına başlayan Altan, 2003 yılına kadar olan yirmi bir yıllık süreçte yedi roman ve dört deneme kitabı kaleme almıştır.

Yazdığı her bir romanıyla edebî çevrelerde yeni tartışmalar yaratan, kimilerince eleştirilip kimilerince takdir edilen Ahmet Altan'ın, romanları ve romancılığı ile ilgili derin ve ciddi bir araştırmanın olmayışı, yazarla ve romanlarıyla ilgili bilgilerin gazete ve dergi yazıları halinde dağınık bir şekilde bulunuşu derli toplu bir çalışmanın gerekliliğini ortaya koymaktadır. Yazarla ilgili basında yer alan çoğu yazının ciddiyetten uzak birer magazin yazısı olması da böyle bir çalışmanın yapılması ihtiyacını desteklemektedir. Bu noktadan yola çıkılarak söz konusu araştırmada, Ahmet Altan'ın romanlarının; ele aldığı konular, roman sanatının belli başlı unsurları ve roman tekniği, yazarın okur karşısında aldığı tavır gibi açılardan incelenmesi ve elde edilen sonuçlar ışığında yazarın romancılığının ana çizgilerinin belirlenmesi, böylelikle Ahmet Altan'ın Türk romanı içersindeki yerinin tespiti ve değerlendirilmesi amaçlanmıştır.

Çalışma; roman türünün ve Türk romanının geçmişten bugüne uzanan tarihsel süreçte geçirdiği değişim ve gelişimleri genel hatlarıyla özetleyen bir giriş ile, yazarın hayatı, edebî kişiliği ve eserleri, romanlarının incelenmesi ve romancılığının ağırlıklı olarak ele alındığı üç ana bölüm, sonuç ve kaynakçadan oluşmaktadır.

“Ahmet Altan'ın Hayatı, Edebî Kişiliği ve Eserleri” başlıklı ilk bölümde; kendisiyle yapılmış söyleşilerden, hakkında kaleme alınmış tanıtım yazıları ile gazete ve dergi yazılarından yararlanılarak yazarın ailesi, çocukluğu, okul hayatı, edebiyata yönelişi ve edebî kişiliğini şekillendiren etmenler ile başlıca eserleri kronolojik bir sıra içersinde incelenmiştir.

“Ahmet Altan’ın Romanlarının İncelenmesi” başlıklı ikinci bölümde; yazarın, 1982 yılında yayımlanan ilk romanı “Dört Mevsim Sonbahar”dan 2002 yılında yayımlanan son romanı “Aldatmak”a dek tüm romanları roman sanatının vak’a, bakış açısı ve anlatıcı, şahıs kadrosu, zaman, mekân, dil ve üslûp gibi belli başlı unsurları ile anlatma-gösterme, tasvir, geriye dönüş, özetleme, diyalog, iç çözümleme, iç monolog, bilinç akımı gibi roman teknikleri dikkate alınarak ve bu arada yazarın okur karşısındaki tavrı da göz önünde bulundurularak incelenmiştir. Yazarla ve romanlarıyla ilgili olarak kaleme alınan gazete ve dergi yazıları ile kendisinin değişik kişilere verdiği röportajlar bu bölümde araştırmacıya yol gösteren kaynaklardır. Çalışmanın kuramsal temelinden kaynaklanan terim ve açıklamalarla ilgili olarak gerekli yerlerde bilgi verilmiştir. Romanların dil ve üslûp özellikleri incelenirken her romanın ilk sayfası örnek olarak seçilmiş ve söz konusu ilk sayfa üzerinde gerekli incelemeler yapılmıştır. Romanlardan ve yazarın ağzından yapılan doğrudan alıntılarda yazarın imlâ ve noktalamasına uyulmuş ve çalışmanın tamamında Türk Dil Kurumu’nun 1996 tarihli imlâ kılavuzundan yararlanılmıştır.

“Ahmet Altan’ın Romancılığı” başlıklı üçüncü bölümde ise; romanların tek tek incelenmesiyle elde edilen sonuçlar başlıklar halinde maddelendirilmiş ve Ahmet Altan’ın romancılığının genel hatları ortaya konulmuştur.

Sonuç kısmında, çalışma sonunda varılan sonuçlar belli bir düzen dahilinde sıralanmış ve böylelikle çalışmanın genel bir değerlendirilmesi yapılmıştır.

Kaynakça kısmında, doğrudan doğruya ya da dolaylı olarak yararlanılan ve Ahmet Altan’dan söz eden kaynaklar alfabetik sıra içerisinde listelenmiştir.

Çalışmalarım sırasında bana yol gösteren, desteğini ve yardımlarını esirgemeyen danışman hocam Yrd. Doç. Dr. Mesut Tekşan’a ve gösterdiği duyarlılıktan ötürü yazar Ahmet Altan’a teşekkür ederim.

Canan SEVİNÇ

Çanakkale - 2003

GİRİŞ

1. Roman Türünün Tarihi Gelişimi:

Temelinde insanoğlunun “hikâye anlatma ve dinleme” ihtiyacı yatan ve “Avrupa’nın bir ürünü olan” (Kundera 1986: 37) roman, kelime anlamı itibarıyla halk dilinde yazılmış, nesir veya nazım, gerçek ya da uydurma menkıbe demektir (Özön 1985: 17). İnsanlık tarihinin en eski ve köklü edebî türlerinden “nazım”la karşılaştırıldığında çok yeni bir tür olan ve “doğuştan varoluşunu da tür mütasyonlarına borçlu tür ötesi bir tür” olarak (Parla 2000: 33) roman, geniş halk tabakaları arasında rağbet gören manzum hikâyelerin ardından ilkin 14. yüzyılda Boccaccio’nun *Décaméron* (On Gece) hikâyeleri ile nesir şeklinde görülür. *Décaméron*’u izleyen her bir eserle yavaş yavaş şekillenmeye başlayan “roman” türü için 17. yüzyıl önemli bir durak noktasıdır. Roman, destanın gölgesinden sıyrıldığı 17. yüzyılda Cervantés tarafından yazılan *Don Kişot* (1605) ile yeni bir aşamaya gelir. Şövalye romanlarının bir tür parodisi olan (Parla 2000) *Don Kişot*’la birlikte şövalye hikâyelerinden sıyrılan ve “birey”e yönelmeye başlayan roman, 18. yüzyılda insan psikolojisinin de yazılanlara katılması ve yeni denemeler yapılmasıyla birlikte 19. yüzyıla gelindiğinde artık belli özelliklere sahip, kabul görmüş bir türdür.¹ 19. yüzyıl ise, roman türünün gerek biçim gerek içerik açısından zirveye ulaştığı, altın çağını yaşadığı bir dönemdir.

Şiir ve destandan bağımsız, müstakil bir tür olarak edebiyat sahnesinde görüldüğü tarihten itibaren hakkında çok şey yazılıp söylenen “roman”, estetik yapılanma süreci içerisinde çok tartışılmış olmasına rağmen, Tekin (2001: 8)’in de ifade ettiği üzere, yığınların ilgisine mazhar olmuş ve kendisini kabul ettirmiş bir türdür. Bu anlamda, 19. yüzyıl, roman türünün “sanat” olarak algılandığı ve birtakım kuramsal temellere oturtma eğiliminin ağırlık kazandığı bir doruk noktasıdır.

¹ Roman türünün geçirdiği aşamaların tarihi seyri üzerinde daha ayrıntılı bilgi için Bkz. : Kundera (1986); Meriç (1998); Özön (1985) ve Parla (2000).

“ Romanda bakış açısının kurulması, anlatım biçiminin belirlenmesi, romanın yapısını oluştururken kahraman, çevre, olay ekseninde gelişen bireysel ve toplumsal durumların romanın bu yapısı içinde yer alış biçimi...gibi roman sanatına dair sorunlar 19.yüzyıl romanıyla gündeme gelir, ele alınır. Roman kuramının asıl oluşma süreci de bu dönemde başlar.” (Andaç 2001b: 4)

Aynı zamanda “realizm” akımının da zirveye ulaştığı ve Stendhal, Balzac, Flaubert, Turgenev, Dostoyevski, Tolstoy, Emile Zola gibi romancıların elinde en başarılı örneklerini verdiği bir dönem olan 19. yüzyıl, dünya edebiyatına bugün dahi konuşulan pek çok “kahraman” armağan eder. Eserlerinde, mümkün olduğunca kendisini gizlemeye çalışan ve dış dünyayı olabildiğince nesnel yansıtmaya ilkesini kendilerine düstur edinen söz konusu yazarların romanları, bulundukları çağa damgasını vurarak “19. yüzyıl romanı” kavramını oluşturur. Bu yüzyılın romanı, bir anlamda, Ecevit (1996: 12)’in de işaret ettiği üzere, Newton fiziğinin edebiyat estetiğindeki bir uzantısı görünümündedir:

“...19. yüzyıl ‘gerçekçi’ romanının, ‘nerede’, ‘ne zaman’ ve ‘neden’ sorularına açık bir yanıt oluşturan biçim / içerik dokusu, Newton fiziğinin edebiyat estetiğindeki uzantısı görünümündeydi. Geleneksel roman yapısı pozitivist bir mantığın ürünüydü. Okura yabancı gelmeyen bir öyküleme türüydü bu. Uzun yerli yerindeydi; üç boyutlu ve sağlam. Bu boyutlar, çoğu kez ayrıntılı çevre betimlemeleriyle aktarılıyordu okura. En / boy / derinlik, henüz bilinçaltının dipsizliğinde ayrışmaya uğramamıştı. Okurun çevresinde gördüğü nesnelerle örtüşen, anlaşılır, ‘nesnel’ bir gerçeklik romanında yansıtılan. Zaman ise, Newton fiziğinin savladığı gibi ‘çizgisel’ akıyordu bu romanlarda.” (Ecevit 1996: 12)

Bu bağlamda, kendi “okur tipi” ni yaratan 19. yüzyıl romanı “sanat yapıtını, olağanüstü yetenekte bir sanatçının yarattığı uyumlu düzen” (Göktürk 2002: 22) olarak ele alan bir görüşü de beraberinde getirir. Temelinde “Her sanat yapıtının tanrısal nitelikli bir yaratma, her sanatçının da bir dâhi olduğu inancı” (Göktürk 2002) yatan söz konusu görüş ve ona bağlı eleştiri yöntemi, 20. yüzyılın yaşama ve sanata getirdiği köklü değişimlere dek kendisine uygulama alanı bulur.

20. yüzyıl; her türlü değişim ve yeniliğe açık, dinamik bir tür olan romanın, pozitif ve sosyal bilimlerde yaşanan gelişmelerle birlikte estetik yapılanmasını sürdürdüğü bir dönemdir. Yüzyılın başlarında; Virginia Woolf, James Joyce, Kafka,

William Faulkner gibi yazarlar, yenilikçi bir roman anlayışının öncüleri olarak yerlerini alırken, “bir yanıyla yazınsallığı ön plana alan, gerçekçiliğe yeni bir boyut getirerek, romana yeni anlatım olanakları sağlayan ‘Yeni Roman’ akımı” (Andaç 2001b: 5) da A.Robbe Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor, Claude Simon gibi yazarlarca benimsenir ve bu yolda ürünler verilir. Bununla birlikte roman, 19. yüzyılın klâsik gerçekçiliğinden uzaklaşmaya başlamıştır. Einstein fiziğiyle yeniden yorumlanan “gerçeklik” anlayışı, zaman ve mekâna bakışı da değiştirmiş, bunlara eklenen “çağdaş bilim ve teknolojiadaki olağanüstü ilerlemeler, kapitalizmin güçlenmesi, büyük sosyoekonomik çalkantılar, emperyalist yayılımlar ve kitle savaşları” (Ecevit 1996: 13) dış dünyanın yazarlar tarafından algılanışını önemli ölçüde etkilemiş ve yazılan romanlar, her türlü yoruma olanak tanıyan, farklı biçim ve anlatım tekniklerinin birarada denendiği “açık” metinlere dönüşmüştür.

“Modern romancı, çoğunlukla kendisinin de tam olarak kavramakta güçlük çektiği bu yeni gerçekliği; biçemden biçeme atlayarak, çeşitli gerçeklik düzlemlerini yan yana / iç içe betimleyerek, farklı açılardan yansıtmaya çalışır. Kimi kez bilimsel bir metni ‘monte’ eder romanına ya da bir şiir ekler metnine, kimi kez dünü / bugünü / yarını ‘bilinçakımı’ tekniğiyle aynı anda yaşatır okuruna. Estetik düzlemde biçimle oynanan ‘deneysel’ bir ‘oyun’ dur bu. Dış gerçeği yeniden yansıtmak istemeyen romancı, romanında biçimle / teknikle yeni bir ‘yaşam’ kurar.” (Ecevit 1996: 15)

Yazarın alıcı konumundaki okurla söyleştiği, birden fazla anlam çerçevesi sunarak onu “anlatı ormanları” nda (Eco 1996) gezdirdiği ve her fırsatta “kurmaca” bir dünyada dolaştığını hatırlattığı yeni anlatılar, yeni bir okur tipini de beraberinde getirir. Bu, edilgin değil etkin, tüketici değil üretici bir okur tipidir. Ecevit (1996: 20)’in de vurguladığı gibi, metnin ‘anlam’ının üretilmesinde başrol onundur artık.

“ 20. yüzyıl edebiyatının ‘yeni okur tipi’ ‘ev’in yapımına doğrudan katılır, henüz tamamlanmamış olan yapının içinde kendine yaşayabileceği bir ortam yaratmaya çalışır. O, yazarın eğittiği, yol gösterdiği biri değildir artık; yazarla birlikte ‘üretir’, etkindir; elinde kitap, rahatça koltuğunda oturmasına izin yoktur onun; her satırda, her sözcükte uyanık olmak zorundadır; bu yeni tip yapılarda barınabilmesi için, yazarın bıraktığı anlam boşluklarını doldurması, tuğlaların arasını kapatması gerekmektedir. Yeni okur tipi, tüketici değil bir ‘üretici’dir.” (Ecevit 1996: 43)

Değişen roman ve onun getirisi etkin okur tipi edebiyat eleştirisinde “okur merkezli kuramlar”ı öne çıkarır.

“Okur merkezli kuramlar her metinde birden çok okuma anahtarı bulunabileceğini, bu okuma anahtarlarının okurun seçimleri bağlamında harekete geçip anlamlandırma etkinliğini yönlendirebileceğini göstermişler ve okuma ediminin öznelliğine dikkat çekmişlerdir.” (Parlak 2002: 248)

Okur merkezli kuramlar içerisinde özellikle Alımlama Estetiği², edebî metnin yorumlanmasında okurun önemi ve konumu üzerinde yoğunlaşan bir kuramdır. Özünde “okurun keşfedilmesi” (Polat 1990: 109) niteliğini barındıran alımlama estetiği’ne göre metinde yazar her şeyi söyleyemez ve ister istemez birtakım yerlerin doldurulması okura düşer (Moran 1991: 221). Bu anlamda; edebî metin, Eco (1996: 36)’nın da belirttiği üzere, okurdan epey işbirliği isteyen tembel bir araçtır. Bununla birlikte, alımlama estetiği “öznel” yargılara dayanan ve her okuyanın istediği anlamı çıkarmasına serbestçe olanak tanıyan bir kuram değildir. Alımlayan, belli göstergelerden yola çıkarak metnin dünyasına nüfuz eder. İpşiroğlu (2001: 37)’nin da işaret ettiği gibi, yazarın dili, anlatımı, kullandığı imgeler, simgeler, yazdığı metnin türü, kurgusu v.b. özellikler alımlayana ipucu veren kodlardır. Böylelikle, 19. yüzyıl klâsik gerçekçi romanının, yol gösterici yazar (lar) tarafından yönlendirilen okuru, yerini 20. yüzyılın “yeni” metinlerinde yazarla yoğun bir etkileşim halinde olan aktif okura bırakmıştır. Bu yeni okur tipi ile gelişen okur merkezli kuramsal disiplinler ise, 17. yüzyıldan itibaren gelişen ve değişen “roman” türünün estetik yapılanma sürecine eklenir. 17. yüzyılda, destanın gölgesinden sıyrılarak 19. ve 20. yüzyıllar boyunca geçirdiği değişimlerle “edebî nevilerin en çok arananı, en çok sevileni” (Meriç 1998: 137) haline gelen roman, üzerinde çeşitli kuramların geliştirildiği bir “sanat eseri” hüviyeti kazanır.

²Alımlama Estetiği ya da kuramı (Rezeptionsästhetik), 1960’ların sonundan bu yana edebiyat eserlerinin anlamı ve yorumu ile ilgili olarak okurun işlevini inceleyen çeşitli kuramlara verilen genel bir addır. Alımlama kuramı sanatın tanımıyla uğraşmaz, anlam sorununa eğilir. Esere anlamı yazar mı yükler, eserdeki sözcükler mi üretir, yoksa okur mu verir? Bu bir duygu sorunu değildir düşünsel ve bilgisel bir sorundur ve bundan ötürü alımlama kuramı yorumbilim (hermeneutics) bağlamında öne sürülmüş bir kuramdır (Moran 1991: 219).

Alımlama Estetiği ile ilgili daha fazla bilgi için Bkz. : Eco (1996); Göktürk (2002); İpşiroğlu (2001); Moran (1991); Polat (1990) ve Sayın (1981).

2. Türk Romanının 1980' e kadar Tarihî Gelişim Süreci:

Meriç (1998: 343)'in "millî gövdeye yapılmış bir aş" olarak nitelendirdiği roman, Türk edebiyatına Tanzimat yıllarında Batı'dan yapılan çevirilerle girer. Bu anlamda; Yusuf Kâmil Paşa'nın, Fènelon'un "Telemahos'un Maceraları" (1699) adlı eserinden yaptığı "Telemak" isimli çevirisi, ilk çeviri eser olarak kabul edilir (1862). Telemak'ı; Sefiller, Monte Cristo, Paul ve Virginie, Atala, Robenson isimli çeviriler izler.³ Batı –özellikle Fransız- edebiyatından yapılan çevirilerin ardından devrin edebiyatçıları tarafından kaleme alınan roman denemeleri gelir. Bu bağlamda, Şemsettin Sami'nin "Taaşuk-ı Tal'at ve Fıtnat" adlı eseri ilk telif roman sayılır (1873). Namık Kemal'in "İntibah, Cezmi" (1876; 1880), Ahmet Mithat'ın "Kıssadan Hisse, Letaif-i Rivayât, Hasan Mellâh, Hüseyin Fellâh, Felâtun Bey ile Rakım Efendi, Çengi" gibi hikâye ve romanları, Sami Paşazâde Sezai'nin "Sergüzeşt" (1887), Recâizâde Mahmut Ekrem'in "Araba Sevdası" (1889), Nabizâde Nazım'ın "Karabibik, Zehra" (1890; 1896) isimli romanları ise Tanzimat dönemi Türk edebiyatının diğer (telif) örnekleridir.

Türk edebiyatı, Batılı anlamda roman türüyle Tanzimat yıllarında yapılan çeviriler ve onu izleyen telif eserlerle tanışmış olmakla birlikte, daha önceleri, Türk okuru, "hikâye anlatma ve dinleme" ihtiyacını "çeşitli kaynaklardan gelen nazım ve nesir hikâyeler" (Akyüz t.y. : 67) vasıtasıyla gidermekteydi. Bu bağlamda; klâsik Türk edebiyatının nazım ve nesirle yazılmış hikâyeleri (Yusuf ve Züleyha, Leylâ ve Mecnun, Hüsrev ve Şirin,...) ile yazılı ve sözlü halk hikâyeleri (Binbir Gece ve Binbir Gündüz hikâyeleri, Tutiname, Muhayyelât-ı Aziz Efendi, Battal Gazi, Köroğlu, Kerem ile Aşlı, Tâhir ile Zühre,...) Batı'daki romana karşılık gelmekteydi.⁴ Yüzyıllar boyunca sözü edilen kaynaklardan beslenen okur, Tanzimat yıllarında Batı'dan yapılan çeviriler sonucu "roman" la tanışır.

³ Tanzimat yıllarında Batılı eserlerden yapılan tercümelerle ilgili geniş bilgi için Bkz. : Özön (1985) ve Akyüz (t.y.).

⁴ Türk edebiyatında Batılı anlamdaki romandan önce yer alan manzum ve mensur eserlerle ilgili ayrıntılı bilgi için Bkz. :Özön (1985).

Tanzimat'ın kültür hayatına kazandırdığı pek çok tür gibi roman da öncelikle bir “eğitim” aracı olarak görülür. Yeni bir medeniyet dairesine giren topluma, söz konusu medeniyet dairesinin gerekleri konusunda yol göstermek niyetinde olan romancılar, âdeta bir vâsi tavrı sergilerler (Parla 1993: 13-14). Roman okumaktan maksadın “hem eğlenmek, hem öğrenmek” (Akyüz t.y. : 72) olduğunu söyleyen Ahmet Mithat'la “roman faydalı bir eğlencedir.” (Akyüz t.y. : 76) görüşünde olan Namık Kemal, bu niyet doğrultusunda romanlar kaleme alırlar. “Sosyal fayda” ilkesini benimseyen, edebiyatın –ve bu arada romanın– temel işlevinin eğitmek olduğunu savunan her iki yazar, kurgu ve teknik konularında ise birbirlerinden ayrılırlar. “Estetik bir ihtiyaçtan ziyade, sosyal ve siyasî bir ihtiyaçtan doğmuş olan” (Şahin 2000: 49) ve esaret, yanlış evlilikler, doğu-batı medeniyeti karşılaştırmaları konularını işleyen Tanzimat romanı, Ahmet Mithat ve Namık Kemal'in açtığı yolda iki ayrı çizgi halinde ilerler.

Bu yollardan ilki; Ahmet Mithat'ın, yığınlara ulaşmak için geleneksel hikâyelerle batılı romanı uzlaştırmaya çalıştığı (Akyüz t.y. : 68) yoldur. İkincisi ise; Namık Kemal'in, yığınlar yerine sınırlı bir okur-yazar topluluğuna geleneksel türler yerine doğrudan batılı örneklerle ulaşmaya çalıştığı (Akyüz t.y.) yoldur. Bu anlamda; Ahmet Mithat popüler romanın, Namık Kemal ise edebî (sanatkârane) romanın öncüsü olur (Çetin 2002: 21). Bu açıdan Namık Kemal'in “İntibah” (1876) adlı romanı ilk edebî roman olarak kabul edilir. Ahmet Mithat, popülist yaklaşımıyla yığınların eğitimini üstlenip “Hâce-i Evvel” olarak adlandırılırken, sanatsal gayeyi amaç edinen diğer Tanzimat romancıları Namık Kemal'in yolunu takip ederler. Sami Paşazâde Sezai, Recâizâde Mahmut Ekrem ve Nabizâde Nazım, Namık Kemal'in yolunu izleyen romancılarıdır.

Romanın da diğer türler gibi bir eğitim aracı olarak kullanılması yönünde ortak bir düşünceyi paylaşan Ahmet Mithat ile Namık Kemal, “Romantizm” akımının benimsenmesinde de hemfikirdir. Her ikisi de romantizm akımı dahilinde eser vermiş olan Ahmet Mithat ve Namık Kemal, realizm ve natüralizm akımlarının karşısında yer alırlar. Uzun müddet romantik eserlerin etkisinde kalan Türk okuru,

Sami Paşazâde Sezai'nin "Sergüzeşt" (1887) romanı ile realizme açılır. Romantizmden realizme geçiş ürünü olan Sergüzeşt'i, Recâizâde Mahmut Ekrem'in realist romanı "Araba Sevdası" (1889) izler. Nabizâde Nazım'ın "Karabibik" (1890) ve "Zehra" (1896) isimli romanları ise natüralizm akımı çerçevesinde yazılmıştır.

Roman türünün gelişimini üç merhalede ele alan ve bunları; "a) romanın tarih-öncesi, b) romanın ön-tarihi, c) kemal çağı, yani asıl roman" olarak belirleyen Meriç (1998: 128) aynı tasnifi Türk romanının gelişimi için de uygular:

"Tanzimat'a kadar romanın tarih-öncesi. Tanzimat'tan Halit Ziya'ya kadar ön-tarih. Sonra, kök salan, gelişen, olgunlaşan Türk romanı." (Meriç 1998: 287)

Meriç (1998: 287)'in de işaret ettiği üzere; Tanzimat'tan önce ve Tanzimat'tan Halit Ziya'ya kadar olan süreçte yeni bir tür olarak tarihsel bir yapılanma geçirmekte olan Türk romanı, Halit Ziya Uşaklıgil –ya da Servet-i Fünûn dönemi- ile birlikte sosyal meselelerden sıyrılarak "sanat eseri" hüviyeti kazanır. Şahin (2000: 51)'in de belirttiği gibi; "Servet-i Fünûn dönemi Türk romanı, modern mânâda ilk romanlarımızın ortaya konduğu edebiyat devresidir."

Servet-i Fünûn dönemi romancılarının, yığınları eğitmek ve bu sayede "sosyal fayda" prensibine hizmet etmek gibi bir gayeleri yoktur. İçinde yaşadıkları sosyal ve siyasî şartların⁵ da etkisiyle kendi içlerine kapanan bu sanatkarlar "birey" e yönelirler ve bireyin trajedisini konu edinirler. Akyüz (t.y. : 112)'ün de ifade ettiği gibi, "Servet-i Fünûn romanında sosyal dâvalar hemen hemen hiç yoktur." Sosyal hayata değinemedikleri için onu yalnızca tasvir etmekle yetinen romancılar, bireyin iç dünyasını çözümlemeye yönelirler. Bu nedenle; Servet-i Fünûn romanı, birey özelinde hayal-hakikat çatışması, intihar, kaçma temlerini (Kaplan 1998: 44-46) geniş ölçüde işlemiştir. Bununla birlikte, Servet-i Fünûn romanı, sosyal ve siyasî konuları açıkça dile getirememesine karşılık, Tanzimat'tan beri yerleştirilmeye

⁵ Servet-i Fünûn Edebiyatı'nın teşekkülü, sanatçılarının hayata ve sanata dair üzerinde birleştikleri ortak noktalar konusunda ayrıntılı bilgi için Bkz. : Kaplan (1998).

çalışılan Batı kültürü ve yaşam tarzının yaygınlaştırılmasına dolaylı yoldan hizmet etmiştir. Tanzimatçıların aksine Batı medeniyetine daha aşina yetişen ve dolayısıyla onu daha kolay kabullenen Servet-i Fünûn kuşağı, romanlarında sergiledikleri Batılı yaşam tarzı örnekleri ile “Batılılaşma” çabalarına da katkıda bulunurlar. (Akyüz t.y. : 112)

Sanat hayatlarının ilk dönemlerinde kendilerinden öncesinin romantik örnekleriyle karşılaşan Servet-i Fünûn romancıları, zamanla Fransız realist ve natüralistlerini kendilerine örnek alırlar. Tanzimat’a göre realist ve natüralist bir çizgi seyreden Servet-i Fünûn romanı, bir anlamda, Halit Ziya’nın romanı demektir. Kendi dönemine damgasını vuran Halit Ziya, Fransız realist ve natüralistlerinin izlerini taşıyan ve teknik açıdan belli bir düzeye ulaşmış romanlarıyla, aynı zamanda, Türk edebiyatının da gerçek anlamdaki ilk romancısı kabul edilir. Döneminin sanat tartışmalarını içeren Mâi ve Siyah (1897) ile yasak aşk temasını odağa alan Aşk-ı Memnû (1900) ve Kırk Hayatlar (1924), oluşum aşamasındaki Türk romanının birer başyapıtı niteliğindedir. Gerek olay örgüsü gerek dış dünyanın tasviri gerekse de şahıs kadrosu açısından Batı’daki benzerlerine denk ürünler ortaya koyan Halit Ziya, dil ve üslûp olarak Namık Kemal’in sanatkârâne üslûbunu devam ettirir. Akyüz (t.y. : 117)’ün “...Halit Ziya’nın dili demek, Servet-i Fünûn nesrinin dili demektir.” diyerek ifade ettiği bu özellik, Namık Kemal’in sanatkârâne üslûbunun ulaşabileceği en üst seviye olarak Halit Ziya’nın romanlarında uygulamasını bulur. Servet-i Fünûn döneminin Halit Ziya’dan sonra gelen ikinci önemli romancısı Mehmet Rauf, “son üstadım” dediği Halit Ziya’ya ithaf ettiği, yoğun psikolojik çözümlemeler içeren ilk romanı “Eylül” ile Türk edebiyatının ilk psikolojik roman örneğini verir.

Servet-i Fünûncularla aynı dönemde eser vermekle birlikte, belli bir topluluğun (bu arada Servet-i Fünûn topluluğunun da) üyesi olmayan Hüseyin Rahmi Gürpınar ise, söz konusu dönemde, Ahmet Mithat’ın halkı eğitime gayesini edinen popüler roman tarzını devam ettiren bir romancı olarak yer alır. Roman tekniği açısından da Ahmet Mithat’ın izinden giden Hüseyin Rahmi, Natüralizmi benimseyişiyle ondan ayrılır. Tanzimat yıllarından beri aydınlar arasında tartışmalar

yaratan bir akım olan natüralizmin Türk romanındaki “ilk büyük temsilcisi” (Akyüz t.y. : 142) olan Hüseyin Rahmi, romanlarında işlediği yanlış Batılılaşma ve bunun yarattığı gülünçlükler, ahlâk zayıflıkları, kolay yoldan para ve ün kazanma, dinî inançlar ve taassup, bâtıl inançlar gibi konularla, Moran (1995: 88)’ın da işaret ettiği üzere, okurlarını “yüksek bir felsefe” ye çekmek istemiştir. Hüseyin Rahmi Gürpınar, Servet-i Fünûn romancılarının, daha çok, aydın kesimleri işleyen romanlarının aksine, İstanbul’un arka mahallelerindeki halk yaşayışını yansıtan romanlarında mizah yoluyla sosyal tenkide geniş yer veren, zamanında yığınların ilgiyle okuduğu bir romancıdır.

II. Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e uzanan süreçte, toplumda yaşanan sosyal ve siyasî gelişmelerin de etkisiyle Tanzimat romanına benzer tarzda sosyal içerikli romanlar kaleme alınır.⁶ Balkan Savaşları, Trablusgarp Savaşı, Birinci Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı gibi imparatorluğun kaderini tayin eden önemli savaşları içinde barındıran bu dönemde, ağırlıklı olarak, hürriyet, idealizm, çağdaşlaşma, feminizm, alafrangalık (Gündüz 1997: 26) temaları üzerinde durulur. Bu temalar; Türkçülük, Osmanlıcılık, batılılaşma, feminizm gibi fikir akımlarıyla beslenerek Meşrutiyet dönemi romanının belkemiğini oluştururlar.

Bu dönemde; bir taraftan Ahmet Mithat, Hüseyin Rahmi, Mehmet Rauf gibi “eski kuşak” yazarlar (Kahraman 2002: 53) kendi roman tarzlarını devam ettirirken diğer taraftan da Ömer Seyfettin, Halide Edip, Yakup Kadri, Reşat Nuri gibi romancılar eserleriyle Meşrutiyetin esas kuşağını oluştururlar. II. Meşrutiyet’ten sonra gelişen Türkçülük akımı ve bunun edebiyattaki aksi olan Millî Edebiyat akımı içerisinde yer alan Ömer Seyfettin, Türkçe’nin sadeleştirilmesi fikrini savunan “Yeni Lisan” isimli makalesiyle dönemin önemli bir sanatçısı olarak görülür. Yazarlığının ilk döneminde daha çok kadın dünyasını konu edinen, Millî Mücadele yıllarında ise bizzat cephede bulunmasının yanı sıra romanlarıyla da bağımsızlık mücadelesine katkıda bulunan Halide Edip Adivar, sözü edilen dönemin önemli bir romancısıdır. Önceleri Fecr-i Âti topluluğu içinde “şahsî” bir edebiyat anlayışını savunan Yakup

⁶ Meşrutiyet Dönemi Türk Romanı ile ilgili ayrıntılı bilgi için Bkz.: Gündüz (1997).

Kadri Karaosmanoğlu da “Kiralık Konak” (1922) ve “Nur Baba” (1922) isimli romanlarıyla dönemin önemli şahsiyetlerinden biridir. Halide Edip ve Yakup Kadri gibi Millî Mücadele dönemi romancılarından olan Reşat Nuri Güntekin de 1922 yılında yayımladığı “Çalıkuşu” isimli romanı ile dönemin önemli romancıları arasındaki yerini alır. 1908’den 1923’e uzanan süreçte, sosyal ve siyasî temalarla zenginleşen, taklit evresini tamamlayarak “millî” olmaya yönelen Türk romanı, Cumhuriyet dönemi edebiyatını şekillendirecek zemini hazırlamış ve esas kişiliklerini Cumhuriyet dönemi içerisinde bulacak üç büyük romancı (Halide Edip, Yakup Kadri, Reşat Nuri) yetiştirmiştir.

Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı’nın ilk dönemi olarak kabul edilebilecek 1923-1945 tarihleri arasında Türk romanı, Meşrutiyet yıllarında başlayan ve Millî Mücadele yıllarında güçlenen “millîleşme” çizgisini devam ettiren bir görünüm arz eder. Tanzimat yıllarında yeni bir medeniyet dairesinin gereklerini halka anlatma ihtiyacı duyan aydınların çabasını andırır tarzda çalışmalar Cumhuriyet dönemi romancılarının eserlerinde de görülür. İmparatorluğun ardından kurulan yeni Türk Devleti’nin sosyal ve siyasî hayata getirdiği düzenleme ve yeniliklerin desteklenmesi ve halka anlatılması ilk dönem romancılarının eserlerinde değişik tarzlarda yeralır. Enginün (2001: 239)’ün de belirttiği gibi, başta Halide Edip olmak üzere Millî Mücadele’yi destekleyen yazarlar, Cumhuriyet döneminin de ilk yazarları olurlar.

Bu dönemde; Halide Edip, Yakup Kadri ve Reşat Nuri’nin eserlerinde Anadolu’ya açılma, Anadolu’yu tanıma hareketleri görülür. Millî Mücadele yıllarında Anadolu’yu görme fırsatı bulan söz konusu yazarlar, Cumhuriyet’in ilk yıllarındaki eserlerinde, gördüklerini romanlarında işlerler. Bu açıdan, “Çalıkuşu” (1922) salt bireysel bir aşkın değil, aynı zamanda Anadolu’nun da romanıdır. Yakup Kadri “Yaban” (1932)’da İç Anadolu dolaylarında bir köyü anlatırken; Sadri Ertem, Reşat Enis Aygen, Bekir Sıtkı Kunt, Sabahattin Ali, Faik Baysal gibi yazarlar, belirli bir bakış açısından Anadolu’yu yansıttıkları köy romanlarıyla 1950’lerden sonra gelişecek “köy romanı” hareketinin alt yapısını oluştururlar.

Cumhuriyet'in getirdiği değerlerin yüceltilmesi, cahillik ve fakirlikle mücadele dönem romanlarında (Yeşil Gece, Nur Baba, Vurun Kahpeye, Yaban) sıkça işlenen bir konuyken 1935'ten sonra geçmiş dönemleri anma, geçmişi yeniden değerlendirme konularının da romanlarda işlendiği görülür. Bu anlamda; 1942'de CHP Roman Ödülü'nü kazanan "Sinekli Bakkal" (1936) ile romanlarında İstanbul'un (özellikle Boğaz'ın) güzelliklerini anlatan Abdülhak Şinasi Hisar'ın "Fahim Bey ve Biz" (1941), "Çamlıca'daki Eniştemiz" (1944) ve "Ali Nizamî Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği" (1952) adlı romanları zikredilebilir. Tanzimat'tan beri Türk romanının değişmez temaları arasında yerini alan Doğu-Batı medeniyeti karşılaştırması, bu dönemde de sıkça işlenen konulardandır. Moran (1996: 7)'in da belirttiği üzere; "Tanzimat'ta Batılılaşma hareketinin bir parçası olarak başlayan Türk romanının ana sorunsalı 1950'lere kadar Batılılaşma olmuştur." Reşat Nuri "Yaprak Dökümü" (1930) adlı romanında yanlış Batılılaşmanın bir aileyi paramparça edişini anlatırken, dönemin önemli romancılarından Peyami Safa da; "Sözde Kızlar" (1922) ve "Fatih-Harbiye" (1931) adlı romanlarında konuyu farklı açılardan ele alır. Cumhuriyet'in ilk döneminde ele alınan tüm bu konuların yanında; Refik Halit Karay, Aka Gündüz, Mahmut Yesari, Hüseyin Rahmi Gürpınar, Ercüment Ekrem Talu, Sermet Muhtar Alus, Osman Cemal Kaygılı gibi yazarlar aşk ve macera romanları türünde "popüler" eserler verirken; Abdullah Ziya Kozanoğlu, Feridun Fazıl Tülbentçi, Turhan Tan, Refik Ahmet Sevensil, Mithat Sertoğlu tarihî romanlar kaleme alırlar. Müfide Ferit Tek, Şükufe Nihal Başar, Halide Nusret Zorlutuna, Muazzez Tahsin Berkand, Kerime Nadir, Suat Derviş, Samiha Ayverdi, Safiye Erol gibi yazarlar da çeşitli konuları işleyen romanlarıyla dönemin "kadın yazarlar"ını oluşturur.⁷

Türkiye'nin çok partili demokrasiye geçtiği 1946 yılından 1980'e kadar uzanan süreç, Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı'nın da ikinci dönemi olarak kabul edilir. Bu dönemde; bir önceki dönemin henüz oluşum evresindeki "köy romanı", "tarihî roman" gibi türleri öne çıkarken, "toplumcu gerçekçilik" doğrultusunda sınıfsal farkları yansıtan romanlar da görülür. Aşk ve macera konularını içeren

⁷ Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı ile ilgili ayrıntılı bilgi için Bkz.: Enginün (2001).

popüler romanlar devam ederken kadın ve cinsellik konuları da romanlarda yeni bir bilinçle işlenmeye başlanır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarındaki Anadolu'ya açılma cereyanının bir devamı olarak Köy Enstitüsü yazarların başlattığı köy romanlarının ilki, Mahmut Makal'ın "Bizim Köy"ü (1950)'dür.⁸ Bizzat köyün içinden yetişme yazarların kaleminden yansıyan köy ve köylü, bu romanlarda, belirli bir ideoloji bağlamında ele alınır. Mehmet Başaran, Talip Apaydın, Dursun Akçam, Yusuf Ziya Bahadınlı, Ümit Kaftancıoğlu, Fakir Baykurt (Yılanların Öcü, Irazca'nın Dirliği, Tırpan, Kaplumbağalar) gibi köy kökenli yazarların yanında; "Sağırdere" (1955), "Rahmet Yolları Kesti" (1957), "Yediçinar Yaylası" (1958), "Köyün Kamburu" (1959) gibi romanlarıyla Kemal Tahir; "Bereketli Topraklar Üzerinde" (1954), "Hanımın Çiftliği" (1961) "Eskicinin Oğulları" (1962), "Kanlı Topraklar" (1963) adlı romanlarıyla Orhan Kemal ve "Ortadirek" (1960), "Yer Demir Gök Bakır" (1963), "Ölmez Otu" v.b. romanlarıyla Yaşar Kemal de köyü konu edinen yazarlar arasında sayılabilir. Söz konusu yazarların köye ve köylüye değinen romanları, aynı zamanda, "toplumcu gerçekçilik" anlayışı doğrultusunda ezen-ezilen zıtlığını işledikleri romanlardır.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında, tarihin zaferlerini ve bazı kahramanlıklarını işleyen popüler tarih romanları, 1946'dan 1980'lere uzanan süre zarfında konu bakımından çeşitlenerek devam eder. Bu dönemde İslâmiyet öncesindeki Türk tarihi, Osmanlı tarihi, Millî Mücadele, dış Türklerin yaşadıkları ile birlikte dönem sonlarına doğru 27 Mayıs 1960 ile 12 Mart 1971 askerî darbeleri romanlarda ele alınan tarihî gerçekliklerdir. Bu anlamda, tarihî romanlar popülerlik çizgisinin dışına çıkmış örnekler olarak görülür. Nihal Atsız, daha çok, İslâmiyet öncesi Türk tarihi üzerine yazarken (Bozkurtların Ölümü, Bozkurtlar Diriliyor, Deli Kurt, Ruh Adam); Mustafa Necati Sepetçioğlu, Anadolu'nun Türkleşmesini yayımladığı seri romanlarla (Kilit, Anahtar, Kapı, Konak, Çatı, Üçler-Yediler-Kırklar, Bu Atlı Geçide Gider) anlatır. Cengiz Dağcı, Kırımlı Türklerin Rus zulmü altında yaşadıklarını anlattığı

⁸ Köy Enstitüleri ve Köy Romanı ile ilgili ayrıntılı bilgi için Bkz. : Bayrak (2000) ve Kaplan (1997).

romanlarıyla (Korkunç Yıllar, Yurdunu Kaybeden Adam,...) dış Türkleri anlatırken Kemal Tahir, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu anlattığı "Devlet Ana" (1967) ile Millî Mücadele'yi konu edinen "Esir Şehrin İnsanları" (1956), "Esir Şehrin Mahpusu" (1962) ve "Yorgun Savaşçı" (1965) adlı romanlarında tarihe yer verir. Ayrıca, yazarın "Kurt Kanunu" (1967) isimli romanı İzmir Suikastı'nı, "Yol Ayrımı" (1971) adlı romanı ise Serbest Fırka'yı anlatmaktadır. Bu dönemin önemli yazarlarından Tarık Buğra ise Osmanlı Devleti'nin kurucusu Osman Bey'i anlattığı "Osmancık" (1983), Millî Mücadele'ye farklı bir açıdan yaklaştığı "Küçük Ağa" (1964) ve Serbest Fırka'yı anlattığı "Yağmur Beklerken" (1981) adlı romanları ile tarihî romanlara katkıda bulunmaktadır. Aynı yazar, "Gençliğim Eyvah" (1979) ve "Dünyanın En Pis Sokağı" (1989) adlı romanlarında ise 1970 sonrası siyâsî ve toplumsal olaylarını konu edinmektedir.

1970 sonrası siyâsî olayları; Attilâ İlhan (Aynanın İçindekiler dizisi), Erdal Öz (Yaralısın), Tarık Dursun (Gün Döndü), Füzûzan (47'liler), Sevgi Soysal (Yenişehir'de Bir Öğle Vakti, Şafak), Adalet Ağaoğlu (Bir Düğün Gecesi) gibi yazarların romanlarında da işlenir.

1946-1980 yılları arasını kapsayan bu dönemde; Esat Mahmut Karakurt, Muazzez Tahsin Berkand, Kerime Nadir, Mükerrerem Kâmil Su, Cahit Uçuk, Peride Celal gibi yazarlar popüler aşk ve macera romanları kaleme almışlardır. Kadın ve cinsellik konusu ise; Attilâ İlhan (Aynanın İçindekiler dizisi), Bilge Karasu (Troya'da Ölüm Vardı), Nezihe Meriç (Korsan Çıkmazı), Adalet Ağaoğlu (Ölmeye Yatmak), Sevgi Soysal (Yürümek), Aysel Özakın (Alında Mavi Kuşlar), Pınar Kür (Asılacak Kadın) adlı yazarların romanlarında ele alınmaya başlanır. Bu konu, 1980 sonrası dönemde eser veren yazarlar tarafından daha geniş ölçekte ele alınır.

Bunların yanı sıra, 1946-1980 yılları arasında yer alan önemli romancılardan biri Ahmet Hamdi Tanpınar'dır. Türk kültür hayatına yalnızca roman dalında katkıda bulunmakla kalmayıp şiir, hikâye, deneme, inceleme türlerinde de ürün veren Tanpınar, onu ölümsüzlüğe taşıyacak eserlerini bu dönemde verir.

Enginün (2001: 308)'ün ifadesiyle, Tanpınar'ın sanatının anahtarını “Zengin hayal gücü, geniş kültürü, edebiyatın yanı sıra resim, heykel, müzik gibi sanat eserlerini tanınması ve tatması, ayrıca zengin hayal gücünü hiçbir zaman gerçeğin şartlarını unutturacak kadar fantezilerinin emrine vermemesi” teşkil eder. Tanpınar; Doğu-Batı meselesi karşısında içerdiği derin fikirler, sanat, musiki, İstanbul, aşk gibi yönleriyle Türk romanının klâsikleşmiş eseri olan “Huzur” (1949), Millî Mücadele İstanbul’unu anlatan “Sahnenin Dışındakiler” (1973), Huzur ve Sahnenin Dışındakiler ile birlikte bir nehir roman olarak düşünülen “Mahur Beste” (1944) ve Osmanlı’nın olduğu kadar Cumhuriyet’in ilk dönemlerinin de birtakım kurumlarını “hicveden” “Saatleri Ayarlama Enstitüsü” (1962) adlı romanlarıyla sözü edilen döneme, genel anlamdaysa, Türk romanına damgasını vurur.

1946-1980 yılları arasında köy, tarihsel gerçekler, kadın ve cinsellik, aşk ve macera, toplumculuk gibi konu çeşitlenmesi gösteren Türk romanının söz konusu dönem içindeki genel seyri içerisinde gözlemlenen bir gelişme de Oğuz Atay’ın “Tutunamayanlar” (1972) adlı romanıyla modernist roman denemesine girişilmesidir. Batı’da 20.yüzyılın ikinci yarısından sonra görülmeye başlayan modernist / postmodernist roman türünün Türk romanındaki ilk örneği olan (Ecevit 1996: 21) “Tutunamayanlar”, özellikle 1980’den sonra, bu yolda verilecek ürünlerin öncüsü olur.

3. 1980 Sonrası Türk Romanı:

Cumhuriyet’le birlikte konu çeşitlenmesi gösteren ve Türk edebiyatına yerleşen bir “sanat” olma yolunda hızla ilerleyen Türk romanı, 1980’lere gelindiğinde yeni bir eşiğe gelir. Bu dönem, ilk ortaya çıktığı Tanzimat yıllarından beri “yol gösterici” vasfı taşıyan roman ile “eğitimci” rolü üstlenen romancının, söz konusu görevlerinden sıyrıldığı, Türk romanının kurgu ve teknik yönünden geniş açılımlar yaşadığı bir dönemdir. Yıllarca romancı (ve romanlar) tarafından bilgilendirilmeye alışmış okur, bu dönemde “sanat endişesi”ni ön plânda tutan eserlerle karşılaşır.

20. yüzyılın ikinci yarısında tüm dünyada “gerçeklik” anlayışının sarsılması sonucu ortaya çıkan modernist / postmodernist anlatılar, Türk romanında 1980’lerden sonra görülmeye başlar.⁹ 1980’lere kadar klâsik gerçekçi çizginin dışına çıkmayan ve toplumcu eğilimler içinde bulunan Türk romanı, 12 Eylül darbesinin, bir anlamda, “depolitize” edici etkisiyle sosyal konulardan uzaklaşır. Sosyal ve siyasî konuların yerini biçim ve teknik oyunlarının aldığı bu dönemde fantastik öğelerle bezeli, üstkurmaca düzlemde şekillenen romanlar yazılır.

Genel olarak “postmodern” tanımı altında toplanan bu romanlar arasında; Ahmet Altan’ın “Dört Mevsim Sonbahar” (1982) ile “Tehlikeli Masallar” (1996), Orhan Pamuk’un “Kara Kitap” (1990) ile “Yeni Hayat” (1994), Bilge Karasu’nun “Kılavuz” (1990) ve İnci Aral’ın “Yeni Yalan Zamanlar” (1994) adlı romanları üstkurmaca düzlemde yazılmış romanlarken; Nazlı Eray’ın, başta “Arzu Sapağında İnecek Var” (1990) adlı romanı olmak üzere, tüm romanları fantastik romanlardır. Hemen tamamında “yazma” eyleminin konu edinildiği ve metinlerarası uygulamalara yer verildiği bu romanlarda yazma serüvenini okurla paylaşan, “kurmaca”lığı vurgulayan anlatıcılar yeralır. Bununla birlikte; Pınar Kür’ün “Bir Cinayet Romanı” (1989); Buket Uzuner’in “Balık İzlerinin Sesi” (1992); Orhan Pamuk’un “Benim Adım Kırmızı” (1998) ve “Kar” (2002); Elif Şafak’ın “Bit Palas”

⁹ 1980 sonrası Türk romanının geçirdiği değişimler için Bkz. : Moran (1994) ve Ecevit (2001).

(2002); Şebnem İşigüzel'in "Sarmaşık" (2002) adlı romanları da içerdikleri "oyunsu" luk ve "kurgu" yu öne çıkaran yapıları ile postmodern roman olarak nitelendirilirler.

1980 sonrası Türk romanı, sosyal ve siyasî temalara yer vermemekle birlikte, bu dönemde yazılan bazı romanlarda, 1980 öncesi olaylarına eleştirel bir gözle bakıldığı görülür. Mehmet Eroğlu'nun "Issızlığın Ortasında" (1984), "Yarım Kalan Yürüyüş" (1986); Ahmet Altan'ın "Dört Mevsim Sonbahar" (1982), "Sudaki İz" (1985); Adalet Ağaoğlu'nun "Üç Beş Kişi" (1984), "Hayır" (1987); Ayla Kutlu'nun "Hoşçakal Umut" (1987) adlı romanları bu tarzda yazılmış eserlerdir. Ayrıca Emine Işın da, "Canbaz" (1982) ve "Kaf Dağı'nın Ardında" (1988) adlı romanlarında 1980 öncesinin gençlik olaylarını işler.

Söz konusu dönemde, 1980 öncesinde yaşananlara eleştirel bir gözle bakan romanların yanında, tarihi yeni bir bakış açısından yansıtan "tarihî roman"larda da bir artış göze çarpar. Çoğu postmodern olan bu romanlarda "tarih", daha önceki dönemlerin örneklerinde olduğu gibi, birtakım gerçekliklere sadık kalınarak değil "kurgu"nun ön planda tutulduğu bir yapı içerisinde sunulur. Bu tür anlatılarda yazarın düş gücü ve bunu kurmaca dünyaya taşıyışı etkilidir. Bu tarz tarihî romanlar arasında; Orhan Pamuk'un "Beyaz Kale" (1985); Nedim Gürsel'in "Boğazkesen" (1995), "Resimli Dünya" (1999); İhsan Oktay Anar'ın "Puslu Kıtalar Atlası" (1995) ve "Kitab-ül Hiye" (1996) adlı romanları zikredilebilir. Ahmet Altan'ın zaman zaman tarihî belgelerden de yararlanarak modern bir teknikle kurguladığı "Kılıç Yarısı Gibi" (1998) ile "İsyân Günlerinde Aşk" (2001) adlı romanlarını da bu gruba dahil etmek mümkündür. Bununla birlikte; Buket Uzuner'in "Gelibolu" (2001) adlı romanıyla; Hıfzı Topuz'un "Meyyâle" (1998), "Taif'te Ölüm" (1998), "Paris'te Son Osmanlılar" (1999), "Hatice Sultan" (2000), "Gazi ve Fikriye" (2001) ve "Çamlıca'nın Üç Gülü" (2002) adlı romanları da gerçek ve kurmaca kişilerin birarada yer aldığı kurgularıyla 1980 sonrasının tarihî romanları olarak görülür. Sözü edilen yazarlara yakın tarihimizin sosyal ve siyasî olaylarını konu edinen "Salkım Hanım'ın Taneleri" (1990), "Üç Aliler Divanı" (1991), "Güz Sancısı" (1992) ve "Çiçekli Mumlar Sokağı" (1998) adlı romanların yazarı Yılmaz Karakoyunlu ile

“İsmail” (1999) ve “Son Yeniçeri” (2000) adlı romanlarıyla Reha Çamuroğlu da dahil edilebilir. Alev Alatlı’nın daha çok birer belgesel roman özelliği gösteren “Yaseminler Tüter mi Hâlâ” (1984) ile “Or’da Kimse Var mı?” dörtlüsü de konusunu yakın tarihten alan romanlardır. Ayşe Kulin de, birtakım tarihî belgelerden yola çıkarak yazdığı “Sevdalinka” (1999) ve “Nefes Nefese” (2002) ile tarihe eğilenler arasında anılacak yazarlardandır. Zülfü Livaneli’nin “Engereğin Gözündeki Kamaşma” (1996); Elif Şafak’ın “Pinhan” (1997) adlı romanları ile Yaşar Kemal’in “Fırat Suyu Kan Akıyor” (1998) ve onu takip eden “Karıncanın Su İçtiği” (2002) ve “Tanyeri Horozları” (2002) da konularını tarihten alan romanlardır. Tarihi konu edinen söz konusu romanların yanı başında yerli ve yabancı yazarların kaleme aldığı ve genellikle Osmanlı padişahlarının ünlü eşlerini (Safiye Sultan, Nurbanu, Hürrem Sultan,...) konu alan popüler tarih romanları da varlığını sürdürür.

1980 sonrasında yaygın olarak görülen bir tür de “biyografik” ve “otobiyografik” romanlardır. Bu bağlamda ilk önce Ayşe Kulin’in adı anılabilir. “Adı: Aylin” (1997), “Füreyâ” (1999) ve yarı tarihî-yarı biyografik “Köprü” (2001) bu yolda yazılmış romanlardır. Füreyâ’nın da mensubu bulunduğu Şakir Paşa ailesini, söz konusu ailenin mensuplarından Nermidil Erner Binark’ın anlattığı “Şakir Paşa Köşkü” (2000) adlı otobiyografik roman da bu kategoride değerlendirilebilecek romanlardandır. Vedat Türkali’nin otobiyografik izler taşıyan “Güven” (1999) ve “Komünist” (2002) adlı romanları ile Mîna Urgan’ın “Bir Dinozorun Anıları” (1998) ve “Bir Dinozorun Gezileri” (1999) adlı anı-romanları da bu bağlamda anılabilecek romanlardır. İnci Aral’ın “İçimden Kuşlar Göçüyor” (1998) adlı romanı da otobiyografik bir romandır.

1980 sonrası Türk romanında yaygın olarak işlenen bir tema da “kadın”dır. 1960’lardan itibaren Sevgi Soysal, Leyla Erbil, Sevim Burak, Pınar Kür, Adalet Ağaoğlu, Nezihe Meriç gibi kadın yazarların eserlerinde yoğun olarak yer almaya başlayan “kadın” ve “kadın sorunları” 1980 sonrası Türk romanında daha geniş bir yer tutmaktadır. Kadın yazarların da sayısının arttığı bu dönemde; kadınların bireysel ve sosyal hayatlarında karşılaştıkları sorunlar, iç dünyaları romanlara konu olur.

Romanlarında dolaylı ya da doğrudan doğruya kadın sorunlarına eğilen yazarlar arasında soruna “feminist” çerçeveden yaklaşan kimi yazarlar da görülür. 1987 yılında yayımlanan ve 1988’de müstehcen bulunarak yasaklanan “Kadının Adı Yok” adlı romanıyla Duygu Asena bu bağlamda ismi öncelikle zikredilecek bir yazardır. Adalet Ağaoğlu “Hayır” (1987); Afet Muhteremoğlu (İlgaz) “Bir Feministin Doğruya Yakın Portresi” (1988); İnci Aral “Hiçbir Aşk Hiçbir Ölüm” (1997); “İçimden Kuşlar Göçüyor” (1998); Feyza Hepçilingirler “Kırmızı Karanfil Ne Renk Solar” (1993), “Tanrıkadın” (2002); Erendiz Atasü “Bir Yaşadönümü Rüyası” (2002) adlı romanlarında kadın sorunlarına çeşitli açılardan eğilirken Ahmet Altan da kadınların iç dünyalarını tahlil eden romanlarıyla kadını anlatan yazarlar arasındaki yerini alır.

1960’lardan itibaren sorgulanmaya başlanan ve 1980 sonrası Türk romanında cesurca işlenen bir konu da cinselliktir. Bu dönemde yazılan romanların hemen hemen tamamında yazarların kahramanlarını cinselliklerinden soyutlamadan işledikleri göze çarpmaktadır. İlk romanı “Dört Mevsim Sonbahar” (1982)’dan son romanı “Aldatmak” (2002)’a dek bütün romanlarında cinsellik olgusunu da göz önüne alan Ahmet Altan, bu anlamda cinselliği cesurca işleyen bir yazardır. Attilâ İlhan’ın “Fena Halde Leman” (1980), “Hacı Hanım Vay” (1984) adlı romanları ile Adalet Ağaoğlu’nun “Yaz Sonu” (1980), “Ruh Üşümesi” (1991) adlı romanları da bu grupta değerlendirilebilecek romanlardır.

1980 sonrası (özellikle 1990’lı yıllar) Türk romanında görülen bir eğilim de polisiye roman yazarlığıdır. Bu konuda ilk anda zikredilebilecek isim Ahmet Ümit’tir. Ümit; “Sis ve Gece” (1996), “Kar Kokusu” (1998), “Patasana” (2000) ve “Kukla” (2002) adlı romanları ile türün önemli bir yazarıdır.

Tanzimat yıllarında Batılılaşma hareketinin bir parçası olarak Batı (Fransız) edebiyatından yapılan çevirilerle Türk edebiyatına giren roman, çeşitli tarihî süreçlerden geçerek 2003 yılına gelir. Bu bağlamda, çevirileri takip eden ilk telif roman “Taaşuk-ı Tal’at ve Fıtnat” (1873) tan bugüne Türk romanının tarihî gelişim

süreci içinde iki ana eğilimden söz edilebilir: Tanzimat Fermanı'nın ilân edilışinden Cumhuriyet'in ilânını da içine alan süre içinde pek çok sosyal ve siyasî gelişme yaşayan Türk toplumunu, içinde bulunulan yeni medeniyet dairesine alıştırmak için yazarlarca benimsenen eğitimci tavır ile 1980 sonrasında yine yaşanan sosyal ve siyasî gelişmelere koşut olarak benimsenen sanatçı tavır... Önceleri Tanzimat'la birlikte tanışılan Batı medeniyetini sonraları ise Cumhuriyet'in getirdiğı yeni yönetim biçimini halka anlatmak isteyen yazarın elinde roman (genel anlamda edebiyat) bir araç vazifesi görürken estetik kaygıların öne geçtiğı 1980 sonrasında ise amaç haline gelir. İlk zamanlar; yanlış Batılılaşma, esaret, yanlış evlilikler, yasak aşk, cehalet, bâtil inanışlar ve din, ulusal Kurtuluş Savaşı, köy, tarih gibi konuları işleyen ve "gerçekçi" bir çizgi izleyen Türk romanı, 1980'den sonra içerikten çok biçim ve kurgu üzerinde yoğunlaşır. Kesin bir anlam çıkarmanın imkânsız olduğı çok anlamlı "postmodern" anlatılar; ya yazma serüveninin öyküsü ya tarihin yeniden yorumu ya da polisiye öyküler olarak teşekkül etmektedir.

Dünya edebiyatında altın çağını yaşadığı 19. yüzyılda Türk edebiyatına giren roman, bugün, geçmişten gelen birikimin üzerine her yeni kuşak tarafından eklenen malzemeyle biçim ve içerik açısından olgunlaşmış ve kabul görmüş bir türdür. Bu çalışmayı oluşturan Ahmet Altan da geçmişten gelen birikimin üstüne 1980'den sonra yazdığı romanlarıyla katkıda bulunan bir yazardır.

I. BÖLÜM

AHMET ALTAN' IN HAYATL, EDEBİ KİŞİLİĞİ VE ESERLERİ

1. Hayatı (Biyografisi) :

2 Mayıs 1950 tarihinde Ankara'da doğan Ahmet Hüsrev Altan, gazeteci ve yazar Çetin Altan ile eşi Kerime'nin ilk çocuklarıdır. Ailenin en büyük çocuğu Ahmet'i, Mehmet ve Zeynep isimli diğer kardeşler izler.

22 Haziran 1927 İstanbul doğumlu baba Çetin Altan, Hukuk Fakültesi'nin ardından şiir ve küçük yazılarla basın dünyasına girer. Milliyet, Akşam, Politika, Hürriyet, Güneş gazetelerinde yazan, 1965-1969 yılları arasında milletvekilliği yapan Çetin Altan, yazılarındaki muhalif kimliğiyle tanınır. Hayatı, “*yazıya ihanet etmeme*”nin mücadelesiyle geçen (Gündem 2002: 16) Çetin Altan, yazılarından dolayı çeşitli soruşturmalara uğrar; hakkında bir o kadar da dava açılır. Uğradığı tüm hakaretlere, saldırılara karşın yılmaz Çetin Altan; doğru bildiğini yazmaya devam eder. Tam anlamıyla “*yazıya adanmış bir hayat*”tır onunkisi. “Bir Avuç Gökyüzü” ve “Büyük Gözaltı” isimli romanlarıyla Türk edebiyatına da katkıda bulunan Çetin Altan, fikirsel açıdan verdiği mücadelenin bayrağını oğullarına devrederken, bir taraftan da Milliyet gazetesindeki köşesinde kendi mücadelesini sürdürmektedir.

Türk basınına ve düşünce hayatına damgasını vuran ünlü bir babanın oğlu olarak dünyaya gelen Ahmet Altan, soyu üç yüz elli yıl öncesine uzanan köklü bir ailenin üyesidir aynı zamanda. Bir dedesi paşa, bir dedesi şeyh olan Altan, bunların hikâyelerini dinleyerek büyür:

“ Ben eski bir ailenin çocuğuyum. Yaklaşık üç yüz elli senelik tarihimi ha deyince çıkarabilirim. Bir dedem şeyh, bir dedem paşa. Ama bir dedem şeyh olduğu için dindar, diğer dedem paşa olduğu için de asker değilim. Fakat ben

bunların izleriyle büyüdüm. Dedemin kılıcını ve kahramanlık hikâyelerini, diğer dedemin tekke anılarını dinledim. Yani bütün bunlar insanın damarlarına akar.” (Can 2000: 165-166)

Bu sözlerle dedelerinin kendi yaşamına olan etkisini belirten Ahmet Altan’ın baba tarafından dedesi (Çetin Altan’ın babası), zamanında devletin yüksek kademelerinde görev almış, çok iyi Fransızca bilen bir paşadır. Babasıyla ölüm döşğinde barışan Çetin Altan, babasıyla ilgili olarak şunları söyler:

“ Babamın portresini çok rahat çiziyorum. Çünkü babam, hayatta başarıyı memuriyet kademelerindeki hiyerarşide yükselmek olarak değerlendirenlerdendi. Onun için de benim serseri olacağıma inanmıştı. Ölüm yatağında barıştık babamla (1955). (...) Onun gözünde başarı hariciye, büyükelçi ve bunun kademeleri. (...) O emir verilecek yerlerde olmak isterdi. Çok iyi Fransızca bilirdi. Babam bir göçmen çocuğuydu. Annesi yedi yaşında 93 Muharebesi’nde Bulgaristan’da İstinye’den (Eski Zara’nın bir kasabası) göç etmişlerden. (...) Bergama’ya iskan edilmişler. Babaannem de yine bir göçmen çocuğu olan demirci Ahmet Efendi ile evlenmiş. Babam on yaşındayken babası Ahmet Efendi ölmüş.” (Gündem 2002: 53)

Babası Çetin Altan’ın ününe, saygınlığına karşılık annesi Kerime Hanım entelektüel çevreden olmayan, sade bir ev kadınıdır:

“ Güzel kalçaları vardı, onları sallaya sallaya yürürdü. Annem entelektüel değildi, olmaya da çalışmadı. Çok sevecen, koruyucu, kollayıcıydı. Bu yüzden herkes onu çok sevdi.” (Güven 1998: 5)

Ahmet Altan, annesinin ünlü bir kişiyle evli olma sorumluluğunu çok rahat taşıdığını, bundan hiçbir şekilde kompleks duymadığını ve kompleks duymadığı için de başka türlü davranmaya çalışmayıp doğal olduğunu belirtir:

“ Annem hoş bir kadındı. En hoş tarafı şuydu: Annem bir entelektüel değildi; ama bir entelektüel çevrenin içindeydi ve çok ünlü bir yazarla evliydi. Ama annem, olduğundan başka türlü biri olmaya hiçbir zaman çalışmadı, öyle görünmeye çalışmadı (...) Çok zordu; ama annem bunu çok güzel bir şekilde, çok doğal bir şekilde yaşadı. Herkes onu çok sevdi, bu doğallığından ötürü. Çünkü o sıradaki kadınların çoğu, aslında olduklarından daha başka görünmek için yarışıyorlardı. Annem, hiçbir zaman böyle bir yarışmaya girmedim.” (Gündem 2002: 201)

Aynı zamanda dindar bir kadın olan ve çocuklarını da bu şekilde yetiştirmeye çalışan (Gündem 2002) Kerime Hanım, mutfaktaki dehasıyla kazınır Altan'ın zihnine:

“ Annem harika yemekler pişirirdi bütün anneler gibi. Bence annem mutfakta bir dahiydi. Sadece yemek pişirmezdi, sürekli yeni yemekler icat ederdi... Hoş bir insandı.” (Gündem 2002: 201)

Aile hayatı içerisinde kadınlara, bu arada öncelikle annelerine, çok önem veren Altanlar, annelerinin ölümüyle derinden sarsılırlar. Annenin yüklendiği rolü ve fonksiyonu en küçük kardeş Zeynep üstlenir:

“ Bizim hayatımızda kadınların rolü çok önemli. Çünkü biz meslek itibariyle hep belli bir mücadelenin içinde olan kişileriz. Burada dayanışma, özellikle bir kadınla dayanışma, bir mücadeleyi sürdürürken insana çok güven veriyor. Aynı zamanda sığınacağın bir yerdir kadın. Ayrıca ben kadını dinlerim. Verdiğim kararlarda fikirlerini sorarım. Zeynep, kız kardeşim, şimdi annemiz gibi.” (Tulgar 2001: 4)

Ahmet Altan'ın Ocak 1953 Ankara doğumlu kardeşi Mehmet Altan ise, yükseköğreniminin ardından yurt dışında doktora yapmaya gider ve Türkiye'nin ABD ve SSCB ile ilişkilerini inceleyen teziyle iktisat doktoru olur. Ekonomi konusunda çeşitli kitapları olan Mehmet Altan, özellikle ortaya attığı İkinci Cumhuriyet kavramıyla tartışmaların odağına yerleşir. Baba Çetin Altan'dan devraldığı “*muhalif tavrı*” ekonomi kulvarında sürdüren Mehmet Altan, halen İstanbul Üniversitesi İktisat Politikaları Anabilim Dalı profesörüdür. Mehmet Altan, aynı zamanda, Sabah gazetesindeki köşesinde ve sanal ortamda yayın yapan gazetem.net isimli gazetede yazılarını yazmaktadır.

Çocukluğu Ankara'da geçen Altan; oldukça yaramaz ve hırçın bir çocuktur. Saldırgan tabiatı dolayısıyla onu zapt edemeyen ebeveynleri çareyi beş yaşındayken yatılı okula vermekte bulurlar:

“ Küstah ve saldırgan bir çocuktum. İlkokul 1’de Ankara Koleji’ne yatılı başladım. Beni hep kitaplar kurtardı. Başka yapacak bir şeyim yoktu, herkes yabancı. Ayakkabılarımı bağlamasını bile bilmiyordum! Ortalığı birbirine katıyordum, annemin hayatını mahvediyordum, babamla ilişkilerini bozuyordum. Zaptedemediler, yatılı okula verdiler. Gerçi yatılı okul, insana pek çok şey öğretir: Yalnızlığa dayanmayı öğrenirsin. Mücadele etmeyi, kendini korumayı. Ama o zamanlar, okulları yakmayı düşündüm.” (Arman 2001b: 4)

Daktilo sesleri arasında dünyaya gözlerini açan Ahmet Altan, babasının oluşturduğu kültürel ortamın içinde bir sokak çocuğu kadar azgın, ele avuca sığmaz bir çocukluk dönemi yaşar. Öyle ki beş yaşında başlayan okul hayatı boyunca pek çok okuldan atılır:

“ Ben hem sokak çocukluğunu bilirim, hem de entelektüel bir dünyayı. Babamın meşhur bir yazar olması, her sabah bir daktilo sesinin hayatıma girmesi, benim ihtiyaçlarımı karşılayan paranın yazıdan gelmesi... Bu iki kültürün birleştiği kavşakta bir kültür melezi olarak büyüdüm. Biraz da asi tabiatlı bir çocuktum. Ders çalışmayı, okulu hiçbir zaman sevmedim. Derslerim kötüydü, çeşitli okullardan atıldım.” (Gündem 2002: 163)

Ankara Koleji yıllarında devlet ileri gelenlerinden çoğunun çocuğu ya da torunu ile aynı sıraları paylaşan Altan, babasının muhalif olduğu çevrenin çocuklarıyla Köşk’e oyun oynamaya da gider:

“ İktidar heyetinin ya çocukları ya da torunları benim sınıf arkadaşımı. Sınıfta tek muhalif çocuğu bendim. Maarif Bakanı’nın kızı vardı, Ticaret Bakanı’nın kızı vardı. Cumhurbaşkanı Celal Bayar’ın torunu Emine ile sıra arkadaşaydık. Emine’yi okuldan almaya her gün kocaman bir siyah araba geliyordu Cumhurbaşkanlığı köşkünden. (...) Çocukluk... Bazen o arabaya biner Köşk’e oynamaya giderdik. Biz köşke giderken polisler selam dururlardı. (...) Köşkte çok ilgi görüyorduk. Oyun bittikten sonra beni arabaya bindirip geri gönderiyorlardı.” (Gündem 2002: 153-154)

Ankara Koleji’nin ardından İstanbul’a giden Ahmet Altan, ilkokulu Kalamış İlkokulu’nda bitirir. Disipline gelemeyen, serbest yapısı nedeniyle ortaokul ve lise öğrenimini çeşitli okullarda dolaşarak tamamlar: Robert Koleji, Haydarpaşa Lisesi, Şişli Koleji, Kültür Koleji... Bir okuldan diğerine sürüklenir durur Altan:

“ Her okulun benim için ayrı bir anlamı vardır. Okul çağlarında serkeştim, disipline karşı başkaldırırdım, tembeldim. O yüzden bir müddet sonra okuldan atıldım.” (Gündem 2002: 156)

Derslerine karşı ilgi göstermeyen, âdeta kabadayılığa varan tavırlarıyla hocalarına meydan okuyan, sürekli olarak okul değiştirmek zorunda kalan Ahmet Altan, söz konusu taşkınlıklarıyla çevresinin kendisinden endişe ettiği bir üzüntü kaynağı haline gelir:

“ Arkadaşları hep babam için üzülürlerdi, oğlu serseri oldu, diye. Sanırım babamın da benimle ilgili böyle bir korkusu vardı. Annem, konuşmamı, hareketlerimi düzeltmeye çalışırdı. Böyle elimi kolumu filan açarak, kabadayı gibi konuşurdum. Öğretmenler eve gelip, bu çocuk bize çok kötü bakıyor diye şikayet ederlerdi.” (Güven 1998: 5)

Lise çağlarında yakınlarının endişeli bakışları arasında bir okuldan diğerine geçen Ahmet Altan, bu sıralarda mahallenin kızlarından Gülnur’a âşık olur ve bu aşkın evlilikle sonuçlanmasını ister. Kızı kaçırmaya karar veren Altan, kızın da rıza göstermesi sonucu düşlediği o evlilik macerasına atılır:

“ Aralık ayıydı, kar yağıyordu. Gidelim dedim, o da kabul etti. Cebimde elli kuruş vardı. Minibüsle Basıncıköy’den Taksim’e geldik. Barınacak bir yer buluruz umuduyla tanıdık evlere gittik. Biz evleneceğiz, bir süre burada kalabilir miyiz diyoruz ve kovalanıyoruz. Neyse sonunda bir yer bulduk.” (Güven 1998: 5)

Yıldırım nikâhıyla evlenirler; Altan henüz on yedi yaşında ve lise iki öğrencisidir. Ailenin değerlerine bir çeşit baş kaldırı anlamı da içeren ve güzel olduğu kadar zorlu da olan bu evliliğin bedelini alıştıkları yaşam şartlarının dışına çıkarak öder genç çift:

“ 17 yaşında âşık oldum ve evlendim. Kazandığım para sadece kiraya yetiyordu. Babam, arada bir para veriyordu. Alıştığım hayatın dışında, çok zor bir hayat tarzıydı bu. İçtiğin sigaranın kalitesini düşürüyorsun, sürekli bulgur pilavı yiyorsun...Ama hiç şikayetçi olmadım. (...) İnsan bir şey yapıyorsa, onun bedelini ödemeyi göze almalıdır ve bu bedeli ödemelidir. Ben bu bedeli ödemeliydim ve ödedim.” (Gündem 2002: 156)

Ahmet Altan, yatılı okul hayatının kendisini erken yaşta evliliğe ittiğini belirtir:

“ Annem ve babam çalıştığı için, beni yatılı okula vermek zorunda kaldılar. Yatılı okullar bir yandan insanı yalnızlaştırıyor, öte yandan yalnızlığa karşı güçlü kılıyor. Belki de bu yüzden lise ikide kendi yatılı okulumu kurdum!” (Güven 1998: 5)

On yedi yaşında evlenince çalışmaya da başlayan Ahmet Altan, o sıralarda Akşam gazetesinde çalışan babası Çetin Altan’ın yanında stajyer muhabir olarak işe başlar. Böylelikle koşulların da etkisiyle baba mesleğine yönelir. Kendisiyle yapılan bir röportajda, babası Çetin Altan’ın karşısında bir model oluşturup oluşturmadığı sorusuna şu şekilde cevap verir:

“ Sanıyorum bir modeldi. 17-18 yaşlarında şöyle bir şey düşündüğümü hatırlıyorum: Daktilo masasının başına her sabah oturuyor ve yazı yazıyordu. Ben okumayı çok seven bir çocuğum, babam okunacak bir şeyler yazıyor. Ben 18 yaşında evlendim, o zaman karıma “Ben hayatımı daktilo makinesinden kazanmak istiyorum” demiştim. Belki o kullandığı aletten de etkilendim.” (Andaç 2001a: 44)

Zor koşullar altında mücadele ederek evliliğini yürüten Ahmet Altan, liseden sonra Orta Doğu Teknik Üniversitesi’ni kazanıp Ankara’ya gider; bu sırada 1972’de ilk çocuğu Sanem dünyaya gelir. Orta Doğu Teknik Üniversitesi’nden atılması üzerine İstanbul’a dönüp İstanbul Üniversitesi İktisat Fakültesi’ne giren Altan’ın 1980 yılında ikinci çocuğu Kerem doğar ve Ahmet Altan aynı yıl ayrı bir eve taşınır:

“ Çok genç evlendik. Yıpratıcı, zor günlerden geçtik. Parasızlık, işsizlik çektik, babam hapse girdi. Bütün bunları paylaştık. Çocuklar oldu. Bütün zorlukların getirdiği bir yıpranma var. Bir de genç evlenmenin verdiği, peki hayat neydi, duygusu var. Biz onu bir yerinde bırakıp evlendik. Ben de biraz hareketliydim galiba.” (Güven 1998: 5)

1974 yılında Associated Press’te iş bulup Kıbrıs Savaşı’nı izleyen Ahmet Altan, Hürriyet gazetesinin dış haberler servisinde gece muhabiri olarak da çalışır.

Hürriyet'te “ Bir günün hikâyesi” isimli köşede yazılar yayımlayan ve bu köşedeki yazılarıyla okurdan olumlu tepkiler alan Altan, bunun hikâyesini şöyle anlatır:

“ Roman yazmak istiyordum. Onun için de vakit ayırmam lazımdı. Gazetenin yayın yönetmeni Çetin Emeç'le konuştum. O da bana “Bir günün hikâyesi” adlı köşeyi önerdi. Sanırım böyle bir köşenin bana verilmesine çok fazla itiraz eden oldu. Ama Çetin Emeç bu itirazlara karşı durdu ve geri adım atmadı. Yine de Babıâli tarihinin en küçük puntolarla adı yazılmış yazarı benimdir herhalde. Çünkü o köşede neredeyse okunmuyordu adım.” (Gündem 2002: 158)

Aynı gazetede çalışan babası Çetin Altan'ın gazetenin yayın yönetmeniyle arasında çıkan bir sorun nedeniyle istifa etmesi üzerine Ahmet Altan da babasını izleyerek gazeteden ayrılır. Ardından Güneş gazetesinde genel yayın yönetmenliğine başlayan Altan'ın bu görevi attıkları bir manşetten dolayı on iki gün sürer (Gündem 2002: 160). Gazetecilik günlerini müteakiben televizyonculuğa geçen Ahmet Altan, Neşe Düzel'le birlikte “Kırmızı Koltuk” isimli tartışma programını yönetir.

Tüm bunlara karşılık, Ahmet Altan'ın asıl amacı “roman yazmak”tır. “Gazetecilik, bir tür evlilik gibiydi benim için. Sevdim, sonra alıştım. Ama büyük bir aşk yoktu.” (Arman 2001b: 4) diyen ve en alt basamaklarından başlayarak hemen hemen her servisinde çalıştığı gazeteciliği bir tür geçiş olarak gören Altan için esas önemli olan roman yazmaktır. Bu sayede, kaleme aldığı ilk romanı “Dört Mevsim Sonbahar” 1982 yılında yayımlanır ve Altan, edebiyat dünyasına adım atar. 1985'te yayımlanan ikinci romanı “Sudaki İz” ile edebiyat gündemini sarsan Altan'ın kitabı sol çevreler tarafından acımasızca eleştirilir. Devletin de müstehcen bulmasıyla toplatılarak yakılan kitap, yazarını bir müddet açmaza sürükler. Artık adını kimsenin anmak istemediği bir yazardır Altan. Tıkanıp kaldığı sıralarda Nokta dergisinden yazı teklifi alır. “Kum Saati” başlıklı köşede aşk ve ölüm temaları üzerine yazan Ahmet Altan, yeniden dikkatleri kendinde toplamaya başlar. Nokta'nın el değiştirmesiyle 1995'te yine aynı üslûpla Milliyet gazetesinde yazmaya başlar.

“ Milliyet’te de yine bildiğim ve düşündüğüm gibi yazdım. Tarzımı değiştirmedim. “Atakürt” başlıklı bir yazımda, millî birlik ve bütünlüğü zedelemek ve askerî güçlere hakaret etmekten dolayı hakkımda dava açıldı, yargılandım.” (Gündem 2002: 160)

Milliyet’ten ayrılan Altan, bu kez Yeni Yüzyıl’a geçer (1995-1998). Söz konusu gazetelerin yanı sıra Aktüel dergisinde de yazan Altan, hayata dair ince bir duyarlılıkla yazdığı bu yazılarıyla okurlarının kalbini kazanır. Bu şekilde dönüş yapan Ahmet Altan, ardarda gelen romanları Tehlikeli Masallar (1996), Kılıç Yarısı Gibi (1998), İsyan Günlerinde Aşk (2001), Aldatmak (2002) ile günümüz Türk romanının en çok okunan isimlerinden biri haline gelir. Okuyucusunu ve kendini baştan yaratan Ahmet Altan, bugün internet ortamında yayın yapan “gazetem.net” isimli sanal gazetede yazılarını sürdürmektedir.

Aşırı serbest tabiatı nedeniyle beş yaşında yatılı okula verilen, derslere ilgisizliği ve hocalarına karşı takındığı olumsuz tavırlarla sık sık okul değiştirmek zorunda kalan, hareketli bir yaşam çizgisinin sahibi Ahmet Altan’ın hayatında babası Çetin Altan’ın ayrıcalıklı bir yeri ve önemi vardır. Hayata, babasının her sabah başına oturduğu daktilo makinesinin sesleri arasında başlayan Altan için babası Çetin Altan, hayranlık duyduğu ve model alacağı bir yetişkindir. Türkiye’de; basın, siyaset, felsefe, edebiyat alanlarında düşünce üretip kalem oynatan, bütün bir ömrünü “yazı” ya adayan Çetin Altan’ın oğlu olarak, Ahmet Altan da ondan “feyz alarak” yetişir:

“ Babam felsefeyle, edebiyatla, siyasetle ilgileniyordu. Biz pek çok büyük yazarın, düşünürün, felsefecinin ismini babamdan duyduk, ondan öğrendik. Sonra bunların bazılarını okullarda duyduk. Benim babam benim için çok önemlidir. Babam evde bizimle konuşur, bildiklerini, okuduklarını paylaşırdı. Bunların içinde Marks’da Lenin’de vardı. Bizim de Türkiye’yle, solculukla ilgili fikirlerimiz oluşuyordu. Ben de babamdan öğrendiklerimi okulda, sınıfta arkadaşlarıma anlatıyordum. Hocalar, Çetin Altan’ın oğlu olduğum için özellikle benimle tartışmak istiyorlardı.” (Gündem 2002: 154-155)

Baba Çetin Altan’ın şimşekleri üzerine çeken muhalif tavrı ve bu tavrı somutlaştıran yazıları nedeniyle ona yöneltilen eleştirilerden, olumsuz tutumlardan tüm aile fertleri, bu arada Ahmet Altan da, etkilenir:

“...Hakaretler, iftiralar, saldırılar. Sadece babama değil, anneme yönelik de çok çirkin sözler sarfediliyordu. (...) Biz bunları hep bir seviyesizlik olarak gördük ve iğrenti duyduk. Küçük yaşlarda seviye ve seviyesizlik arasındaki farkın ne olduğunu anladım. Hiç unutmam babama mecliste yapılan saldırıyı, onu linç etmek isteyenlerin öfkelerini...Yüzlerce adam bir tek kişiye, babama saldırdılar.” (Gündem 2002: 155)

Babasının, düşündüğünü açıkça söyleyen ve bu yüzden de hedef haline gelen yapısı nedeniyle, babası için endişe duyan, babasına düşkünlük gösteren bir çocuk olarak büyür Ahmet Altan:

“ Ben, babama çok düşkün bir çocuk olarak büyüdüm. Türkiye çok mataralı bir yer olduğu için babamla ilgili hep endişeleri olan bir çocuk olarak büyüdüm. Robert Kolej’de okurken her gece telefon edip evden babamın sesini duymak isterdim. Sağ, kimse onu vurmadı, ölmedi...” (Gündem 2002: 198-199)

Öte yandan babasına hayran bir çocuktur da. Ünlü bir babanın çocuğu olmanın zorluğunu duygusal anlamda pek fazla yaşamaz Altan:

“ Bir de tabii babama çok büyük bir hayranlık içinde büyüdüm. Onun için kendimi hep babamın bir parçası gibi hissediyorum. (...) Ünlü bir babanın çocuğu olmak çok zordur... Ben kendimi hiç öyle hissetmedim. Çünkü kendimi babamın bir parçası olarak hissettim ve öyle büyüdüm. Belki babamın içinde bulunduğu mücadeleden dolayıydı bu. O mücadelenin bir parçası olmak, bizi babamın da bir parçası haline de getirdi. Bu, aynı zamanda bir çocuk için çok zor. Çünkü ben, çok endişeli bir çocukluk geçirdim, babama bir şey olacak diye. Bu, insanı tedirgin kılan, fazla bağlayan bir şey.” (Gündem 2002: 199)

“Kendisini babasının bir parçası” olarak duyumsayan ve onun mücadelesini sahiplenen Ahmet Altan’ın babasıyla arasında fikirsel çatışmalar yaşanmaz; asıl çatışma Altan’ın hoyrat kişiliğinden kaynaklanır:

“ Fikirsel bir çatışma olmadı, fikirsel bütünlüğüm hep oldu. Biz 13-14 yaşında, belki daha önce sosyalizmi keşfettik. Babam bana Marks’ı okur, daha sonra tartışırdık. Zamanla kendimiz o kitapları okumaya başladık. Ama kişilik çatışmaları oldu. Ben biraz serseri bir oğlandım, çok kurallara bağlı bir çocuk olarak büyüyemedim. Babam da çok kuralcı bir adam değildi. Ama bazen benim için korktuğunu biliyorum. Okuldan kaçardım, sınıfta kalırdım, okullardan atıldım. En iyi okullara gönderiyordu, o okuldan atılıyordum. Buralarda çatışmak kaçınılmaz oluyordu.” (Andaç 2001a: 44)

Baba mesleğine meyledip gazeteciliğe başlayan oradan da edebiyata yönelen Ahmet Altan, kendisini edebiyata taşıyan merdivenin ilk basamağı olan “okuma” faaliyetine yatılı okul yıllarında resimli romanlarla başlar. İlk zamanlar bir tür kaçıştır kitaplar:

“ Bilinçli bir şekilde okumaya başlamadım. Yatılı okul hayatına tahammül etmenin yollarından biriydi okumak. Yani bir tür sığınma. Okumaya hastalık derecesinde bağlandım. İnanılmaz derecede okuyordum.” (Andaç 2001a: 42)

Öncelikle resimli romanları keşfeder Altan; bugün çoğu insanın küçümsediği söz konusu resimli romanları, tam aksine, yararlı bulur çocuk için:

“ Beş yaşında yatılı okula gittim. Bu çok zor bir şeydir. Çok yalnızsın, çok küçüksün, yabancılarla kuşatılmışsın. Etrafındaki çocuklar senden daha büyük ve vahşi...Onların arasında kendini korumayı öğrenmelisin. Yatılı okulda okumayı öğrendikten sonra, Ankara Koleji yılları geldi. Okulun karşısında bir gazeteci vardı, Tommiksler, Teksaslar falan satardı. Ben evimden önce o karşıdaki Teksas, Tommiksleri keşfettim. Eğer Millî Eğitim Bakanı olsaydım, ilkokullara resimli roman dersi koyardım. Çocuklar okumaya resimli romanlarla başlasınlar diye.” (Andaç 2001a: 42)

Resimli romanlarla okumayı seven, okuma alışkanlığı kazanan Altan, ardından evdeki kültürel ortamını farkına varır. Bu süreçte babası Çetin Altan, yine etkili olur ve onun edebiyat sevgisine bir de düşünce boyutu katar:

“ (...) resimli romanlardan sonra okul kütüphanesini keşfettim. Sonra da evdeki kütüphaneyi... Ardından evdeki kütüphanenin sahibini.. Babamı. Tabii o bana çok yardımcı oldu. (...) Babam edebiyat sevgisine bir düşünce boyutu da ekledi. Sevgi vardı, okuyordum ama düşüncemi tek başıma geliştiremiyordum. Hayatımda düşünce açısından babamın ve evin çok önemli bir yeri oldu.” (Andaç 2001a: 42)

Romanlarında göze çarpan fikir yoğunluğunu da babasından aldığı düşünce eğitimine borçludur bir bakıma:

“ Babamın oğlu olarak doğmanın getirdiği düşünce yoğunluğu; sadece insanların duygularıyla, duygusal hayatlarıyla, ilişkileriyle ilgilenmenin yanı sıra, onların politik ilişkileriyle, belki daha felsefi bütünlük içinde aldıkları yerle

ilgilenmemi de sağladı. Böylece bir ikili bakış geliştirebildiğimi zannediyorum.” (Gündem 2002: 198)

Görüldüğü gibi, bugün Türk romanının en çok okunan, büyük bir hayran kitlesine sahip yazarı Ahmet Altan’ın hayatında babası Çetin Altan’ın arz ettiği önem yadsınamaz bir gerçektir. “ Hayatı kitaplardan ve kadınlardan öğrendim. Bir de babam çok önemli bir faktördü.” (Gündem 2002: 163) diyerek kişiliğini şekillendiren kaynakları özetleyen Ahmet Altan, var olan okuma alışkanlığına edebiyat sevgisi de eklenince kendini yazı uğraşının içinde bulur. Baba mesleği gazetecilikle basın dünyasına giren Altan, asıl hedefi edebiyata, gece muhabirliği işleri bittikten sonra ilgilenme fırsatı bulduğu “Dört Mevsim Sonbahar” romanıyla 1982’de geçer.



2. Edebî Kişiliği:

Yatılı okul yıllarında yoğun bir okuma faaliyetiyle edebiyat sevgisi edinen, babası Çetin Altan'ın düşünsel yönden katkılarıyla da dünyasını derinleştiren Ahmet Altan; gerek içinde bulunduğu koşulların itkisi gerekse de babasının, gözü önünde bir model oluşturmasıyla çocukluğundan beri aşına olduğu basın dünyasına on yedi on sekiz yaşlarında gece muhabiri olarak girer. İçinde büyüdüğü mesleğe severek, isteyerek yönelen Altan'ın gönlünde “roman yazmak” vardır asıl; onu çeken edebiyat dünyasıdır. Çocuk yaşlarda romanla tanışan Ahmet Altan, edebî türler içerisinde özellikle romana yönelişini şu sözlerle açıklar:

“ Tam mantıklı açıklamaları var mıdır, onu da tam bilmiyorum ama uzun bir şeylerle uğraşmaktan, bir şeyi düşünmekten, hayatımın her gününe, her ayına, her yılına yayılmış bir isteğimin, bir çalışmamın olmasından hoşlanıyorum. Bir şeyi inşa etmekten, onu meydana getirmekten hoşlanıyorum... Esas, insanlarla ilgili bir şeyler anlatmaktan hoşlanıyorum. Bütün bunlar yan yana geliyor... Bir de doğuştan gelen bir şey var: yazmak istemek... Yazmadan kendini ve hayatını anlamsız görmek...” (Gündem 2002: 196-197)

“Edebiyatın belkemiği insandır.” (Gündem 2002) diyen Altan; insanı, insanın yaşam karşısındaki duruşunu, serüvenini en iyi şekilde anlatabilmenin kaygısındadır ve bunu da en iyi romanın yaratabileceği görüşündedir:

“ İnsanlar birçok duyguları sezer; ama dile getiremezler. Romancılar, onların dile getiremediklerini dile getirirler genellikle. Onlara onu anlatır. İnsanlar dile getiremez; ama ne hissettiğini bilir. Sen ona ‘İnsanlar böyle hissediyor.’ dediğin zaman, ‘evet’ der; ama sen yalan söylüyorsan, onu da çok çabuk anlarlar. Onun için edebiyatın en riskli, en zevkli, daima en tehlikeli yerleri, en heyecanlı ve en zevkli yerleridir, insanı anlatmaktır. İnsanı iyi anlatıyorsan, sen gerçekten iyi bir romancısın. Edebiyatın belkemiği insandır ve ben çok severim insanı anlatmayı. İyi de anlatmak isterim.” (Gündem 2002: 197)

Gece muhabirliği işlerinden arta kalan zamanda piyes yazan, yazmayı düşündüğü romanıyla ilgilenen Ahmet Altan'da kitap yazma fikri çocukluğunda filizlenir:

“ Çocukluğumdan beri kitap yazma konusunda kararlıyım: Hatta 13 yaşında kolejdeyken çok sorun çıkarttığım için bir psikoloğa gönderilmemi istemişler. Psikoloğa ‘Ben büyük romanlar yazacağım, sadece Türkiye’de değil, dünyada da kendimi duyuracağım, insanları anlatacağım, roman biçiminde değişiklikler yapacağım.’ demiştim.” (Andaç 2001a: 44)

Çocukluğunda düşlediği kitap yazma fikrini zaman içinde geliştirir Altan. Gazeteciliğin getirdiği yoğun koşuşturma ortamı içerisinde kafasındaki roman ve romancılık şeması da gittikçe netleşir. Gazete salonlarından romana geçiş sürecini şöyle anlatır Ahmet Altan:

“ 18 yaşında evlendim, 22 yaşında çocuğum oldu, geçinmek zorundaydım. Bildiğim, sevdiğim, çocukluğumdan beri içinde büyüdüğüm meslek gazetecilik. Biraz şans da yardım etti, gazetelerde iş buldum. Ben gazeteciliği meslek olarak görmedim hiçbir zaman. Daktilo makinesinden kopmadan para kazanacağım yer orasıydı. Gerçi yaparken sevdim de. Evlilik gibi oldu, alıştım ona. Onun da iyi gitmesini istedim, ama esas aklımda roman yazmak vardı. Gazeteciliğe en alt basamaktan gece muhabirliğiyle başladım. Gece muhabirliği işleri bittikten sonra piyes yazıyordum. 27 yaşındaydım o zaman. Sonra da “Dört Mevsim Sonbahar”ı yazmaya başladım. (...) Gece gazetelerin boş salonlarında yazdığım romanım 32 yaşındayken okura ulaştı.” (Andaç 2001a: 44)

Altan’ın yazar olmak isteğine başta babası Çetin Altan olmak üzere yakın çevresi tepki gösterir. Babasının uyarı niteliğinde kaleme aldığı “Sözün Sonu” isimli metni “Dört Mevsim Sonbahar” romanının başına da koyar Altan:

“ Babamın bana söylediği şuydu: ‘Bak oğlum, başın derde girer.’ Hatta yalnız babam söylemedi. İlk kitabımın yayınlanma hikâyesi çok matraklıdır: Kitabımı yazarken, Müjdat Gezen bir yayınevi kuruyormuş, o da babamdan bir kitap istemiş. Babam da demiş ki: ‘Bizim oğlan da bir kitap yazıyor, onunkini de bassanıza.’ O da beni aradı, senin kitabını da basalım diye. Çok sevindim tabii. Bu hakikaten bir şans kesinlikle. Kitabımı bu kadar kolay bastırdım. (...) 32 yaşındaydım. Bir ay içinde kitabımı basacaklardı, çok sevindim. Kitabı bitirip oraya götürdüm. (...) Münir Özkul ben oraya kitabı götürdüğüm vakit ağladı. ‘Yapma bunu çocuğum’ dedi, ‘yapma, çok acı çekeceksin. Büyük bir yazarın oğlu büyük yazar olmaz. İnsanlar seninle alay edecekler.’ Üzüldü, çok samimi bir üzüntü çekti. Bunu bana çok söyleyen oldu. ‘Çünkü eğer bir yazarın oğluysan ve yazı yazıyorsan sana şöyle bakarlar. Aslında bu yazar değil, heves ediyor.’ Söyledikleri doğru da olabilir. Ama aldırmadım.” (Özer 2000: 4-5)

Yazılışı kadar basılış öyküsü de ilginç olan ilk romanının kitap listelerinde en üstte yer alışı askerdeyken öğrenir Ahmet Altan. Edebiyat çevrelerinde beğenilen “Dört Mevsim Sonbahar”, 1983 Akademi Kitabevi Roman Büyük Ödülü’ne de lâyık görülür:

“ Bu kitap basılırken askere gittim. İnsanların hayatında kötü dönemler vardır. Terkedilmişsin, paran yok, işten ayrılmışsın, ailenin içinde problemlerin var, bir de üstüne üslük askersin. Tek ümidim, yazdığım romanın okunması, beğenilmesi. O sırada Mehmet Altan Burdur’da asker, ben Tuzla’dayım. Bir mektup gönderdi bana. Bir askerin okuduğu Bravo isimli dergide görmüş. En çok satan kitaplar listesinde birinci Dört Mevsim Sonbahar. Deliye döndüm. Sonra Akademi Kitabevi Roman Büyük Ödülü’ne lâyık görüldü kitap.” (Açan 1998: 29)

Böylece günümüze dek uzanan edebiyat serüvenine adım atar Ahmet Altan. Çocukluğunda yazmayı kafasına koyduğu ve geceleri boş gazete salonlarında yazdığı kitabı nihayet yayımlanmıştır; üstelik tam da plânladığı gibi biçimsel yenilikler getirerek:

“ Dört Mevsim Sonbahar biraz da gençliğin o başkaldırıcı yapısını değil de, romanının yapısını bozmaya çalışan bir kitaptı. Zekânın ön plana geçtiği, biraz romanlarla alay eden, edebiyatla da dalga geçen, bilinen kurguyu dağıtan, parçalayan, okuyucuyu kitabın içine alıp biraz da onunla dalga geçen.” (Andaç 2001a: 44)

İlk romanıyla adından söz ettiren, ödül alan Altan o yıllarda örnek aldığı ya da etkilendiği bir yazar olup olmadığı sorusunu şöyle cevaplar:

“ Yoktu. İtiraf etmek zor ama, belki biraz şımarık olmamdan olabilir. Çok sevdiğim yazarlar oldu, ama benzemek istediğim biri olmadı. Özellikle Rus edebiyatını çok sevdim. Hâlâ da Tolstoy’u çok severim. Onun insanları ve hayatı anlatma gücü beni etkiler. Türk yazarlarını çok okudum. Belli başlı yazarların tüm kitaplarını okudum. Yatakhanelerde okuduğum Reşat Nuri’ler, Refik Halit’ler dilimi geliştirmemde bana çok yardımcı oldu.” (Andaç 2001a: 44)

“Dört Mevsim Sonbahar”ın ardından ikinci romanı “Sudaki İz”, 1985 yılında yayımlanır. İkinci romanıyla da edebiyat gündemini hareketlendiren Altan, bir nev’i hesaplaşma anlamını da içinde barındıran kitabıyla bazı çevrelerin saldırısına uğrar. “Sudaki İz”, çıkışının hemen ardından tepki çekip eleştirilir; aynı dönemde yine hesaplaşma olgusuna yer verdikleri gerekçesiyle Latife Tekin, Mehmet Eroğlu gibi yazarlara da eleştiri yöneltilir; ama Altan’a yöneltilenler kendi deyimiyle “küfür” boyutundadır. İçindeki sevişme sahneleri nedeniyle devlet tarafından da müstehcen bulunan kitap, toplatılarak yakılır ve yeniden basımı yasaklanır:

“ ‘İlk kez bir kitabı okuduktan sonra duyduğum tek duygu sadece tiksinti oldu.’ Türk edebiyat tarihinde bir roman için o güne kadar sarfedilen bu en ağır söz Fethi Naci’ye aitti. Hedefteki roman Sudaki İz, yazarı ise henüz ikinci kitabını yazmış Ahmet Altan’dı (1985). Eli kalemlili hemen herkes, 12 Eylül öncesinin eylemci solunu içerdense eleştiren Sudaki İz yazarını deyim yerindeyse çarpmıha geren siyasal içerikli yüzlerce karşı yazı yazdı. Hatta yazılarını daha sonra Küfür Romanları adıyla kitaplaştıran Yalçın Küçük, Ahmet Altan’ın Pentagon’dan para aldığını bile öne sürdü. Bir tek Prof. Gürsel Aytaç’ın hakkında olumlu bir yazı yazdığı kitabı devlet de mahkûm etti: Müstehcenlikten. Yeniden basımı yasaklanıp toplatılarak yakıldı. Türk tarihinde ilk kez, solcu aydınlar ve yasa ve mahkemeleriyle devlet; hep birlikte Sudaki İz’in alevleri etrafında birleşip şehvetle ateş dansına durdu.” (Açan 1998: 26)

Hemen her kesimden insan tarafından “lânetlenen” Sudaki İz yazarı âdeta edebiyat dünyasından silinmeye çalışılır. Acımasızca yöneltilen eleştirileri Ahmet Altan şu sözlerle yorumlar:

“ Nasıl solun içinden biri solu eleştirir? O güne kadar böyle bir şey olmamıştı. Şimdi biz cuntacıları kızıyoruz ya eleştiriye tahammülsüzler diye, o sırada solun bana karşı tavrı ‘Solu eleştirdiğine göre demek ki solcu değil’ şeklinde. Sağcı hükümet müstehcenlikle ilgili bir yasa çıkardı. Kitabı topladılar, bana da ceza verdiler. Kitabımı yaktılar. Kimse sahip çıkmadı, hiçbir entelektüel, edebî kuruluş, sol yapı kitabın yakılmasına ses çıkarmadı. Zaten yakılması gerekirdi diye düşündüler. Sol ve sağ birleşti.” (Açan 1998: 29-30)

Ahmet Altan için sancılı bir süreç başlar; basın ve edebiyat çevrelerince yok sayılan Altan 1991’de üçüncü romanı “Yalnızlığın Özel Tarihi”ni yayımlar. Annesi Kerime Hanım’a ithaf olunan roman, ilgili çevrelerce dikkate alınmaz, yazarı Ahmet Altan tam bir çıkmazdadır:

“ 1991’de annem çok hasta, kitabımı annemi kaybetmeden önce ona ithaf etmek istiyorum. Kitabımı bitirdim. Ve hayatımın en ağır yenilgisini tattım. Bir önceki kitabım ortalığı birbirine katmış, aylarca en çok satan kitap olmuş, yeni kitapta tık yok! Kimse almıyor, bir şey söylemiyor...Kitapçılar ‘Biz o adamın kitabını satmıyoruz’ diyor. Eleştirmenler ‘Biz o adamın kitabını okumayız’ diyor. Sudaki İz’in rövanşını hem de beni ciddi bir şekilde hırpalayarak alıyorlar. Yenildik.” (Açan 1998: 30)

Durumunu boks maçı istiaresiyle açıklayan Ahmet Altan, Nokta dergisinin önerdiği köşe yazarlığı ile kendisini zirveye taşıyacak merdivenleri yavaş yavaş çıkmaya başlar:

“ (...) boksta bir kural var ve ben boksu çok severim. Yere düştüğün zaman yenilmezsin, kalkamazsan yenilirsin. ‘Yalnızlığın Özel Tarihi’nde yumruğu yedim, yere düştüm. Hemen ‘Kılıç Yarası Gibi’ye başladım. Ama bir yenilgi duygusuyla çalışıyorum. Bab-ı Âli’de artık bana yazı yazdırmıyorlar. Televizyon programları da bitti ve yine bir kilitlenme noktasına gelip takıldım, ümitsiz bir durum. Nokta dergisi haftalık yazı önerdi. Gazetelerde fazla rastlanmayan, insan ve duygular üzerine, aşk üzerine, ilişkiler üzerine daha edebî, biraz daha romancı üslûbuyla yazılar yazmaya başladım. Hürriyet’te 800 bin satarken de yazı yazardım ama, sekiz bin satan Nokta’da aldığım tepkilerin hiçbirini almadım.” (Açan 1998: 30)

Nokta’nın el değiştirmesi üzerine Milliyet’e geçen Ahmet Altan, kaleme aldığı bir yazı nedeniyle oradan da ayrılır. Ardından Sabah grubuna geçen yazar, Yeni Yüzyıl’da yazmaya başlar. Tıpkı Nokta’nın okuru gibi Yeni Yüzyıl’ın okuru da çok beğenir Ahmet Altan’ın tarzını.

Yaşadığı yenilginin ardından “Kılıç Yarası Gibi”yi yazmaya başlayan Altan, bu kitabı yarıda kesip “Tehlikeli Masallar”a başlar. Aynı zamanda denemelerini de “Geceyarısı Şarkıları” adı altında kitaplaştıran Ahmet Altan, 1996’da “Tehlikeli Masallar” romanını yayımlayarak tekrar listelerin ilk sırasına oturur:

“ ‘Kılıç Yarası Gibi’ den korktum. O kadar beklemeye tahammülüm yok, bari üç ayda bitirebileceğim bir kitap yazayım sonra ona devam ederim, diye düşündüm. ‘Tehlikeli Masallar’ı üç ayda bitireceğimi sanırken iki sene sürdü. Bu arada Erdal Öz’ün isteği üzerine denemelerimi kitaplaştırdım ve ‘Geceyarısı Şarkıları’ çıktı 95’te. Pek de tahmin etmediğim bir sükse yaptı ve bu sefer kitap okuyucusuyla barıştı. (...) ‘Tehlikeli Masallar’ gerçekten olağanüstü oldu. 48 baskı yaptı. Kitap çıktıktan bir ay sonra kitap fuarında bir imza günü yaptım. Dört saat boyunca, tek sigara bile içmeden kitabımı imzaladım. Elim yara oldu.” (Açan 1998: 31)

Yine 1996’da “Karanlıkta Sabah Kuşları” adıyla bir deneme kitabı çıkan Ahmet Altan, 1998’de beşinci romanı “Kılıç Yarası Gibi” yi yayımlar. 1999 Yunus Nadi Roman Ödülü’nü alan bu kitap için Ahmet Altan, âdeta gizil bir gücün kendisine yardım ettiğini düşündüğünü belirtir:

“ Sabahleyin kalktığımda, o gün yazacağım şeyler kafamda uyanıyor. Nasıl olduğunu bilmiyorum. O kitapta ben neredeyse daktilo hatalarından başka bir şey düzeltmedim. Bazen, bu kitabı kıskanıyorum. Sanki kitabı bir başkası bana yazdırdı, ben sadece bir aracıyım. Bir güç varsa bana bunu yaptıran, ona minnettarım.” (Açan 1998: 31)

“Sudaki İz” romanıyla hakarete maruz kalan, ağır bir şekilde hırpalanan Altan, zirvededir artık. “Küllerinden yeniden doğan Anka Kuşu örneği” (Açan 1998) hayata dönen Altan, kendisine ödül de getiren “Kılıç Yarası Gibi”yle başarısını kanıtlamış, geniş bir okur kitlesine sahip bir roman yazarıdır. “ ‘Kılıç Yarası Gibi’yle yazarlık hayatım boyunca hiç duymadığım övgüler aldım. Kanaatime göre de bugüne kadar yazdığım en iyi kitap.” (Açan 1998: 31) diyerek düşüncelerini belirten Ahmet Altan, bir sonraki romanı “İsyen Günlerinde Aşk” (2001) ile yeni bir tartışma konusu başlatır. “31 Mart Olayı ”nın işlendiği roman, tarihçilerle edebiyatçıları karşı karşıya getirir. Asıl amacının “31 Mart Olayı”nı anlatmak olmadığını söyleyen Ahmet Altan, araştırmaları sırasında karşılaştığı “yalan” nedeniyle “31 Mart”ı işlediğini belirtir:

“ Kitabı yazmaya başladığımda ben 31 Mart’ı anlatmak için yola çıkmadım. İsyen Günlerinde Aşk, daha uzun bir zaman dilimini kapsayacaktı. II. Meşrutiyet’in ilânından I. Dünya Savaşı’nın çıktığı güne kadarki bir dönemi anlatacaktı. Meşrutiyet’in ilânından sonra ilk toplumsal olay olduğu için kitaba

başlarken 31 Mart'a da baktım... Ama tuhaf bir yalanla, öyle büyük bir kara delikle karşılaştım ki, olaydan ziyade yalanın büyüklüğü, kitap projemi olduğu gibi değiştirdi. Bütün kitap bu isyanın çevresinde ve içinde dolaşmak zorunda kaldı.” (Gündem 2002: 172)

Haftalarca liste başı olan, tekrar tekrar basılan “İsyan Günlerinde Aşk”ın ardından deneme kitabı “Kristal Denizaltı” (2002) yayımlanır. Yıllar önce “Sudaki İz” romanıyla basın ve edebiyat çevrelerinin, deyim yerindeyse, “hışmına uğrayan” Ahmet Altan, Eylül 2002’de yayımlanan son romanı “Aldatmak”ta yine benzer bir tavırla karşılaşır. Arthur Hailey’in “Tekerlekler” adlı romanından uyarlandığı iddia edilen kitap, “çalıntı” tartışmalarını da beraberinde getirir. Kitaba adını veren “aldatma” olgusu ise, romanı gündemde tutan bir başka tartışma konusudur. Altan’ın uzun bir süre tartışılan söz konusu romanını denemelerinden oluşan “Ve Kırar Göğsüne Bastırırken” (2003) isimli kitabı izler.

1982’den 2003 yılına uzanan süreçte dalgalı bir edebiyat yaşamı sürer Ahmet Altan. İlk romanı “Dört Mevsim Sonbahar” la kendini kabul ettirip ödül alan Altan, ikinci romanı “Sudaki İz” le aldığı tepkiler sonucu âdeta uçuruma yuvarlanır:

“ Benim edebiyat hayatımın biraz komik olduğunu söyleyebilirim. Yani, bazıları sahneye alkışlarla girer, ben yuhalarla girdim. Gerçi bir ödül verdiler daha ilk kitabımla, ama kitabım bitti, bir daha kimse basmadı. Senelerce kitabım basılmadı. İkinci kitabımla, inanılmaz bir küfür yedim; devletle o sıralar sol olduğunu söyleyen kesim büyük bir fikir birliği içinde davrandılar. Devlet yakıtı öbürleri de lanetledi.” (Özer 2000: 5)

Adını kimselerin anmak istemediği bir ortamda kendini ve okurunu yeniden kazanma savaşı verir; bu savaşında başarılı da olur. Bugün, Türk romanının en başarılı isimlerinden biri sayılan Altan’ın kitapları birkaç baskı yapmakta, korsan basımları yapılmakta, gazetelerdeki köşe yazıları ilgiyle okunmakta ve hatırı sayılır derecede bir okur kitlesi bulunmaktadır. Tüm bunların altında Altan’ın ilkeli ve ödün vermez tavrı yatmaktadır bir ölçüde:

“ Sen doğru bildiğini herkes karşı çıksa ve başına çeşitli belalar gelse bile söylemeye devam edersen, doğrunu paylaşmasa bile toplum dönüp bakar. Ben yazdığım süre içinde daima doğru bildiğimi yazdım. Hiçbir şey bunu değiştirmedir. Ne solun ne sağın tepkisi.” (Açan 1998: 26)

Doğru bildiğini bıkmadan usanmadan yazan Ahmet Altan, yaşadığı tüm olumsuzluklara karşın “yazı”dan kopmaz. “ (...) Benim hayatımda yazının dışında pek fazla bir şeye yer yok. Yani kim ne dedi, o ne dedi... Övgüye de karşı biraz böyledir bu, yergiye karşı da...” (Özer 2000: 5) diyen Altan, ilk romanının yayımlanacağı sıralarda hem babası hem de yakın çevresi tarafından uyarılmış olsa da yoluna devam ederek “yazı faaliyeti”ni sürdürür. Yazmak, varoluşa anlam katmaktır ya da Altan’ın deyişiyle “hiçlikten kurtulmak”tır. Hayatına anlam katan yazısında yalanlara yer yoktur, gerçeği söylemek konusunda ödünsüzdür Ahmet Altan:

“ Yazımı sakatlayamam, yani yazımı sakatlamak intihar etmek olur. Ben yazım olmadığı zaman hiç kimseyim. Biri bana, ‘Sen kimsin?’ dediği zaman kim olduğumu ben ancak yazdığımı göstererek anlatabilirim: ‘Ben buyum, bunu yazarım.’ Şimdi, eğer gerçeği yazmazsam, kendimi ve hayatımı sakatlamış olurum. (...) Ben gördüğüm gerçeği yazıdan uzak tutamam, yazı sakatlanır; yazı sakatlandı mı, kendimi sakatlarım.” (Andaç 2001a: 51)

Ahmet Altan için yazarlık, bir nev’i Tanrı’ya yaklaşımdır; yazarlık ile Tanrı arasında bir ilişki kurar:

“ Yazarlar ‘Enel Hakka’ en çok yaklaşan insanlardır. Her yazarın kendi kainatı var. Kahramanlarının kaderlerine hükmeder, onların ölümlerine, doğmalarına, yaşamlarına, aşklarına karar verir. Burada gerçekten büyük ve dokunulmaz bir iktidar vardır. Sizi öldürebilirler, sizi hapse atabilirler; ama kimse size istemediğiniz bir şeyi yazdıramaz. Hem başka hiçbir kimseden yardım alamaz, hem başka hiç kimseden tesirle kötü bir hale gelemmez. İnsanın Tanrı’ya en yaklaştığı yerdir bence yazarlık.” (Gündem 2002: 164)

Bu ifadeler, aynı zamanda, Ahmet Altan’ın romanlarına yaklaşıırken anahtar görevi görür. ‘Ben Tanrı fikrinden çok hoşlanan bir insanım.’ (Gündem 2002: 165) diyen Altan’ın romanlarında; tanrısal bakış açısıyla donatılmış üçüncü tekil anlatıcı

yer alır çoğunlukla. Bu seçimde, onun Tanrı fikrinden hoşlanması kadar “kader” kavramıyla ilgilenmesi de etkilidir:

“ Kader kavramı benim çok ilgimi çekiyor. İlk tragedyalardan bu yana insanların ilgisini çeken, bitmeyen bir meseledir: İnsan, hayatın gidişatına ne kadar egemendir, ona ne kadar yön verebilir. Bu gidişata yön veren başka güçler nelerdir? Nasıl oluşur hayat? Bir kader nasıl oluşur? (...) Bunlar, çok eski, her zaman sorulan, benim de aklımı çok kurcalayan sorular. Kitabı bütün geçmiş olayları bilen birinin ağzından anlattığınızda, anlatıcı olacak olanı da biliyor. Tanrısal bir rolü var. Zaten onlar olmuş. Ama anlattığını kahraman olacak olan bilmiyor. Kader ile insan arasındaki ilişkiyi içine oturtacağınız bir çerçeveniz oluyor. Böyle bir kurgu, bu açıdan benim çok ilgimi çeken, hatta kurduğum için memnun olduğum bir kurgu. Bu bana kader-insan ilişkisinin, anlatanın geleceği bildiği, ama roman içindeki kahramanın geleceği bilmediği bir ilişkiyi ortaya koyma fırsatı yaratıyor.” (Andaç 2001a: 46)

Ahmet Altan’ı tanrısal bakış açısına sahip bir anlatıcı seçmeye yönelten bir diğer etken, onun klâsik bir edebiyat anlayışından yana oluşudur. İlk romanı “Dört Mevsim Sonbahar”dan son romanı “Aldatmak”a uzanan edebiyat yaşamında o, postmodernden klâsik anlatıma giden bir çizgi izler. Bu anlamda, onun günümüz anlayışının tersi bir yol izlediği söylenebilir. Dünyada ve Türk edebiyatında roman yazarları klâsik gerçekçi bir tutumla yazarken; bilimde, teknolojide, sanatta meydana gelen birtakım değişimler sonucu yeni bir anlayışla romanlarını kaleme almaya başlarlar. Teknik oyunların, kurgunun, zekânın ön plâna geçtiği, “postmodernizm” olarak adlandırılan bu anlayış, edebiyatı yavaş yavaş ele geçirir. Klâsikten postmoderne yönelen roman yazarları, gerçekle kurmacanın iç içe geçtiği, oyunsu metinler üretirler. 1980 sonrasında postmodernizmle tanışan Türk romancıları da okuru şaşırtan, yer yer fantastik öğelerle bezeli yeni tarz anlatılar kaleme almaya başlarlar. Uzun yıllar boyunca “gerçekçilik”in katı kurallarına bağlı kalarak yazan romancılar, kurmaca evrenin renkli dünyasına bırakırlar kendilerini. Bu bağlamda, Türk romancıları için de klâsik anlayıştan postmodern anlayışa yöneliş söz konusudur. 1980’li yıllarda edebiyata adım atan Ahmet Altan için, bunun tersi bir durum geçerlidir. 1982’de yayımlanan ilk romanı “Dört Mevsim Sonbahar”da postmodern teknikleri deneyen Altan, zamanla klâsik anlayışa yönelir:

“ Benim edebî anlayışım biraz tersine bir yolculuk oldu. Ben modern romandan başladım. Hatta ‘Dört Mevsim Sonbahar’ postmodern özellikler taşıyan bir kitaptı. O zaman öyle bir moda yoktu. Ben postmodernizm moda olduğu sırada, başka türlü bir gelişim göstererek, klâsik bir anlatıma doğru gittim. Bugün klâsik anlatımı gerçekten seviyorum.” (Andaç 2001a: 51)

Günümüz edebiyatının, bu arada romanın, “insan”dan uzaklaştığını vurgulayan Ahmet Altan, romancıların bir önceki yüzyılın sanat gücüne ulaşamamaktan korkup yeni tarza sığındıkları görüşündedir:

“ Ne yazık ki günümüz edebiyatı insandan, sadece insanlardan değil hayattan uzaklaştı. Daha çok hareketi anlatıyor, yazı oyununu öne çıkartıyor. Çünkü 19. yüzyılın edebiyatçıları, Balzac, Tolstoy, Flaubert gibi romancılar insanı, hayatı o kadar güzel anlattı ki, 20. yüzyıl edebiyatçıları, insanı bu kadar iyi anlatamayacaklarını düşünüp korktular ve klâsik edebiyattan kaçtılar. (...) 19. yüzyılda hayatı çok iyi anlattığı için yazarlar, o hayatın içindeki insanlar, en sıradanları bile, romanla birebir ilişki kurabiliyordu. En sıkı entelektüelden en sıradan bir kapıcıya kadar herkes aynı zamanda bir okuyucuydu. Ama 20. yüzyılın romanının büyük ölçüde hayattan koptuğunu gördük.” (Tulgar 2001: 9)

Ahmet Altan; postmodern edebiyatın, edebiyatı sığlaştırdığını düşünür. Yakın bir gelecekte romancıların tekrar klâsik anlatıma döneceğini öne sürer ve hem postmodern kurgu tekniklerini hem de klâsik anlatımın derinliğini içinde barındıran “neo-klâsizm” adlı yeni bir akımın oluşacağını belirtir:

“ Yakın bir gelecekte klâsik ve postmodern edebiyat türünün yeniden buluşacağını, bir tür neo-klâsizmi yaratacağını sanıyorum. Postmodern roman klâsik romanı bayağı kenara itti. İnsanlar zekâyı, buluşu, günlük gözlemleri öne çıkartan bu türü seviyorlar, eğleniyorlar. (...) Bu türle birlikte edebiyat derinliğinden epeyce kaybetti. Çünkü bu tür kitaplar pırıltılı ama yüzeyden akıyorlar. Bu kitaplarda insanın kendisiyle duygusal merakları ve sorularına cevap yok. Yeniden insanların kendi duygularına, kendi içlerine, kendilerine ait sorularına döneceklerine inanıyorum. Bu pırıltılı ama yüzeysel edebiyatın bir süre sonra yerini neo-klâsik diyebileceğimiz yeni bir anlatıma ve edebiyat türüne bırakacağı kanaatindeyim. Neo-klâsik derken insanın kendi iç macerasını anlatan, dış dünyayla macerasıyla birleştiren postmodern romanların pırıltısından da çok fazla kopmayan bir türü kastediyorum.” (Gülgün 1995: 59)

En başından beri “insanı en iyi anlatma”nın kaygısını taşıyan Ahmet Altan, yakın gelecekte edebiyata hakim olacak “neo-klâsizm”in daha detaylı tarifini şöyle anlatır bir başka söyleşisinde:

“Nedir neoklâsik; klâsik romanların, muhteşem insan-olay dengesinin yeniden kurulması, insanı ve onun ruhunu anlatacak, duygularını anlatacak; bu duyguların harekete dönüşümünü, hayat içindeki yansımalarını anlatacak. ‘Bunu, 19.yüzyılda yapılmış bir şeyi bir daha yapmanın ne mânâsı var’ diyebilirsiniz. Ama aynı şey değil; arada 20.yüzyıl edebiyatının, modernizmin ve postmodernizmin bize bağışladığı zekice kurgu olanaklarından da yararlanarak, yani hem klâsik romanın derinliği, hem de modernizmin ve postmodernizmin bize verdiği zekice oyunlarla; onları birleştiren bir akımın ortaya çıkacağına inanıyorum.” (Özer 2000: 6)

İlk romanının ardından 1996 yılında yayımlanan dördüncü romanı “Tehlikeli Masallar” a kadar postmodern kurguyu bir daha denemeyen Ahmet Altan, romanlarında klâsik anlatımı tercih eder. Klâsik anlatımı neden tercih ettiğini ise şu sözlerle ifade etmektedir:

“İnsanları derinliğine anlatmak... Bir de klâsik anlatım, yazanı doyuran bir anlatım. İnsanın daha içine, daha derinine, duygularının en kıpırtılarına kadar girebilmek ve kalemi oralarda dolaştırmak yazanı daha tatmin eden, daha coşturan bir anlatım.” (Gündem 2002: 198)

Klâsik anlayıştan postmodernizme değil de postmodernizmden klâsik anlayışa doğru bir yol izlemesinin dışında Ahmet Altan’ın romancılığında üzerinde durulması gereken bir başka nokta “tarih”tir. Üçüncü romanı “Yalnızlığın Özel Tarihi”nde, İttihat ve Terakki döneminden kesitler sunan Altan, son iki romanı “Kılıç Yarası Gibi” ve “İsyan Günlerinde Aşk” ta da II. Abdülhamit yıllarını fon olarak alır. 1980 sonrası Türk edebiyatında âdeta bir moda haline gelen “tarihî roman” yazma düşüncesi, Altan’da var olan bir modaya uyum sağlamak anlamında değildir:

“Ben edebiyatta modadan çok korkarım. Çünkü moda, demode olmayı da içinde taşır. Modayla uğraşırsan, demode olmayı baştan kabul ediyorsun demektir. (...) Tarih iyi bir form benim için. Dil açısından da öyle. Büyük imkânlar sağlıyor. Ve zengin.” (Arman 2001a: 4)

İlk iki romanının ardından üçüncü romanı “Yalnızlığın Özel Tarihi”nde, İttihat ve Terakki dönemine eğilerek tarihî bir atmosfer yaratan Ahmet Altan, tarihe olan ilgisini şu sözlerle açıklar:

“ Tarih ilgimi nasıl çekti anlayamadım? Belki biraz Kemal Tahir’in etkisi var. Kemal Tahir’i entelektüellerin baktığı gibi okumadım doğrusu. (...) Onun anlattığı dönemler onun tezlerinden daha çok ilgimi çekti. Bir bu tarih ilgimi çekti, bir de İttihatçılar. Bu insanlar hem silahşör hem de siyasetçiler. Romana tip bulabilmek için çok verimli bir kaynak. Bu insanların ruhsal durumları da ilginç. Biraz da kabadayılık, erkeklik konularına meraklıyım. Bu tür bir yapıya sahip olmaları beni daha da çekti. Bu insanların duygu dünyası, işledikleri cinayetler, vatanseverlikleri. Bunların bileşimi benim İttihatçılarla daha çok ilgilenmemi sağladı.” (Andaç 2001a: 44)

Tarihe yönelişinde biraz Kemal Tahir’in de etkisi olduğunu söyleyen Altan, bunun yanında tarihe yer verişinin tamamen Kemal Tahir etkisiyle ilişkilendirilmesine karşıdır da:

“ Kemal Tahir’i ben çocukluğumda çok sevdim, hâlâ da çok severim. Çok sıkıldığımda oturup Kemal Tahir’in romanlarını okurum. (...) Aksiyon edebiyatının en parlak örneklerini vermiştir. (...) Okuyucunun kitabı sevmesi için, Kemal Tahir gibi yazarlara çok ihtiyaç var. Kemal Tahir’in çok derin ve büyük bir edebiyatçı olduğu kanaatinde değilim. (...) Kemal Tahir’le aramızda bir bağ yok, sadece çok sevdiğim bir romancı. Onun tarihi anlatma biçiminden çok hoşlanırım.” (Andaç 2001a: 47)

Altan, tarihe değineceği kitaplarında yazmadan önce titiz bir çalışma süreci yaşar:

“ Tarihe yöneldiğimde roman başka bir çalışma biçimi alıyor ister istemez. O dönemlerden neler alabilirim diye bakıyorum. Yani, o dönemi en belirgin şekilde anlatacak olaylar hangileri, bu olaylarla benim kahramanlarım arasında nasıl bir ilişki kurabilirim? Gerçek nedir? Ve tabii ki, ilgi çekici atmosfer oluşturabilecek olaylar nelerdir diye bakıyorum. O zaman altını çize çize tarih okuyorum. Birçok olay seçiyorum, bu olayları kendi kahramanlarımla kaynaştırıyorum. Düşünce boyutu olarak tarihle ilişkimin olduğu tek yer tarihî olaylar arasındaki yaptığım yolculuk ve seçim.” (Andaç 2001a: 45)

Romanlarında belirli tarih kesitlerini kullanarak romanına katan Ahmet Altan, edebiyat çevrelerinin iddia ettiklerinin aksine “tarihî roman” yazmadığını savunur. Tarih, insanı anlatma isteğinin bir parçasıdır:

“ Ben tarihî roman yazmıyorum. Hatta tarihsel bir roman bile yazmıyorum. Aslında insanları anlatmak istiyorum. Okuyuculara yeni bir hayat, macera, bir ilişkiler zinciri ve duygular karmaşası gösterip; ‘bunun içine girmek ister misin,’ diyorum. Bunu derken de insan duygularını, mümkün olduğunca açık ve derin anlatmak istiyorum. Çünkü insan duyguları çok karmaşık, anlatılması gerçekten zor.” (Andaç 2001a: 46)

Ahmet Altan, romanlarında tarihe yer veren bir yazar olarak, tarihsel gerçeklere bire bir uyup uymamak konusunda tarihî romanın da her şeyden önce bir “roman” olduğunu belirtir:

“ Tarihsel de olsa, yani başındaki kelime ne olursa olsun, roman öncelikle romandır. Romanı iyi yapan, onu yazan adamın anlattıklarıdır derler. Tarihi de anlatsa, onu nasıl anlattığıdır. Ve ben şuna inanıyorum ki, insan merkezli olması onu daha değerli kılar. ‘Kılıç Yarısı Gibi’ tarihsel bir roman değil, sadece bir romandır. Orada tarihi bir fon olarak kullanıyorum. Çünkü bizim tarihimiz birkaç açıdan yazar için iyi bir malzeme. Birincisi; gerçeğinden çok saptırılmış, onun için gerçeğini bulduğunuz zaman bunu anlatma isteği içinde buluyorsunuz kendinizi. İkincisi; çok hareketli; üçüncüsü: bir dil zenginliğine kapı açıyor.” (Özer 2000: 7)

Ahmet Altan’ın romancılığı hususunda değinilmesi gereken bir diğer önemli nokta “cinsellik” temasıdır. Türk edebiyatında en hassas konulardan biri olan “cinsellik”, 1960-1970 yıllarının romancıları tarafından bir ölçüde aşılmaya çalışılmış, 1980 sonrasındaysa romanlarda daha sık yer alır olmuştur. Her şeye karşın, cinsellik hâlâ sorgulanmakta ve cinsel içerikli sanat eserlerine hoş bakılmamaktadır.

Ahmet Altan, 1985 yılında yayımlanan ikinci romanı “Sudaki İz” ile yalnızca sağ ve sol cephelerce eleştirilmemişti. Kitabı önce toplatılıp basımının yasaklanmasına, sonra da yakılarak imha edilmesine kadar götüren bir neden daha vardı: Müstehcenlik. İçinde yer alan sevişme sahneleri sebebiyle müstehcen bulunan roman, yazarı Ahmet Altan’ın sorgulanmasına neden olur. Kitabın, üzerindeki yasak

kalktıktan sonra yapılan yeni baskılarında İstanbul 2. Asliye Ceza Mahkemesi'nin kararı da yer almaktadır.

Ahmet Altan'da cinsellik yalnızca "Sudaki İz" romanıyla sınırlı değildir. Hakim bir tem olmamakla birlikte cinsellik temi, Altan'ın hemen hemen bütün romanlarında göze çarpar. Roman kişilerini cinselliklerinden soyutlamaz Altan; onları cinselliklerini de içine alacak şekilde bir bütün olarak işler. Romanlarında; cinsel açıdan sorunlu (Sudaki İz'in devrimci gençleri Necip, Bülent), cinselliğini yaşayamamış (Yalnızlığın Özel Tarihi'nde yer alan Müberranım), cinselliğini topluma aldırmadan rahatça yaşayan (Dört Mevsim Sonbahar'ın Zeynep'i, Yalnızlığın Özel Tarihi'nin Nermin'i, Tehlikeli Masallar'ın Berrin'i, Kılıç Yarısı Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk'ın Mehpere Hanım'ı, Dilara Hanım'ı) tipler ile cinselliğini yaşamının doğal birer parçası olarak yaşayan tipler birarada yer almaktadır. Denilebilir ki; Ahmet Altan'da cinsellik, tema olarak başlı başına ele alınıp incelenen bir kavram değildir. Kahramanlarının cinselliklerini de ihmal etmeyerek romanına yerleştiren Altan'da cinsellik yine insanı anlatma kaygısının bir parçası olarak yerini almaktadır. "Ben cinselliği anlatmayı severim." (Gündem 2002: 192) diyen ve cinselliği yazmaktan korkmadığını belirten Altan, insanların cinsel hayatı yokmuş gibi davranamayacağını söyler:

" İnsanların çok değişik sevme biçimleri var. Bu, tek değil. Aşk dediğimiz zaman, öfke dediğimiz zaman, kıskançlık dediğimiz zaman, evet, bunlar aynı duygular; ama değişik insanlarda değişik biçimlerde ortaya çıkabiliyor. Bunlar onların karakterlerini, varlıklarını tamamlıyor. Bir romancı elbette ki kendi karakterinin herhangi bir özelliğinden korkmaz. Hayatta olan herhangi bir şeyden ben korkmam. Hayatta olan her bir şey, sezebildiğim kadarıyla benim kitabımda yerini bulur. Çünkü ben insanları anlatmak istiyorum. (...) Onun için benim kitaplarımda, evet cinsellik vardır. İnsanın cinsel hayatı yok gibi davranmak olmaz ki. Cinsellik bir zaaf değildir, ona esir olmaktan korkmak bir zaaftır, kendinden korkmak bir zaftır. (...) Bu, insan olmanın bir parçası ve sen bir insansın." (Gündem 2002: 192-193)

Romanlarında bulunan cinsellikle ilgili sahneler konusunda kendisine yöneltilen bir soruya verdiği cevapta ise, bu tarz soruları yerleşikleştirdiğinin bir parçası olarak gördüğünü belirtir:

“ Bu sorudan kendime şöyle bir pay çıkartıyorum. Artık yerleşiyorum ve yerleşik bir hale geliyorum ki hakkımda kült şeyler oluşuyor. Eğer ‘Kılıç Yarısı Gibi’ romanıma bakarsan ki 350 sayfadır. Ve sen bana içinde, 350 sayfada bir tek sevişme sahnesi olan bir kitap hakkında böyle bir soru soruyorsan, bu tekrarlanan bir klişeyi bana getiriyorsun demektir. Bu klişe de benim yerleşikliğimi gösterir ki bundan memnun kalırım. (...) Ha, bu şu demek değil, ben insanların cinselliğini yazmaktan hoşlanmıyorum. Hayır, tam aksine, insanların cinselliğini yazmaktan hoşlanıyorum ve yazılması gerektiğine de inanıyorum.” (Özer 2000: 8)

Her fırsatta, işlediği kişilerin cinselliklerini anlatmaktan hoşlandığını vurgulayan Ahmet Altan için, alıntılardan da anlaşılacağı üzere, cinsellik insan doğasının bir gereğidir ve o nedenle anlatılmıştır. Cinselliğe değinmek Altan’ın bilinçli tercihidir.

Çocukluğunda, hayatının önemli bir bölümünü geçirdiği yatılı okul yıllarında okuma alışkanlığı edinen, çizgi romanlar ile başlayıp klâsiklerle ilerleyen Ahmet Altan, çocukluğunu geride bırakırken âdeta açlıkla kitap okuduğu o dönemleri de geride bırakır. Çocukluğundaki kadar okumadığını belirten Altan, yığınların ilgiyle okuduğu bir yazar olarak okuma etkinliğini şu cümlelerle özetler:

“ Canım istediği zaman okurum. Bir kitap kurdu gibi okumuyorum doğrusu çocukluğum ya da gençliğimde yaptığım gibi... Daha çok profesyonel bir okuma yapmak, zevkten ziyade ihtiyacım olan şeyleri okumak zorundayım. Macera romanları, ucuz romanları, best seller kitapları okumaktan zevk alırım. Onlardan hayatla ilgili, derinlikli olmayan, yüzeysel ama çok fazla bilgi toplarım. Edebî tat olarak birbirine benzemeyen ve zıt edebiyattan keyif alıyorum. Biri 19. y.y.’ın son dönemlerinde parlıtılarını gördüğümüz klâsik roman. İnsanın etrafındaki dünyadan ziyade içindeki kımıldılar, hareketleri, fırtınaları, değişimleri anlatan bildiğimiz klâsik kitaplar. Onlardan ve klâsik kurgularından çok tat alıyorum, seviyorum. İkinci olarak da Amerikalıların öncülüğünü yaptığı zekâyı, buluşa dayanan postmodern kitapları seviyorum.” (Gülgün 1995: 58)

Altan’ın entelektüel bir faaliyet olarak yaptığı okuma ile romanlarının klâsik anlatımlı modern kurgusu örtüşmektedir. Klâsik romanların derinliğini, insanı anlatmadaki ustalığını seven Altan, postmodern romanların da zekâyı öne çıkartan oyunsuluğunu sever. Altan’ın romanları da bu beğenilerinin bir sentezi niteliğindedir. Sevdiği yazarları ise, şu şekilde sıralar Altan:

“ Dostoyevski’yi çok fazla sevmem. En fazla sevdiğim yazar Tolstoy diyebilirim. Çocukluğumdan beri çok severim onu. Turgenyev’i de çok severim. 11 yaşında mı ne buldum onları. Belki ilk oldukları için onlara karşı hep daha yakın ve sıcak hissediyorum.(...) Bir okuyucu olarak Borges’i sevmem.” (Gülün 1995: 59)

Ahmet Altan, geniş bir kitle tarafından severek okunan romanlarını yazma sürecinde, âdeta ikinci bir kişiliğinin su yüzüne çıktığını belirtir. Bu süreç içerisinde kafasında bir roman plânıyla yaşamadığını söyleyen Altan, onu roman yazmaya iten “görüntü” lerin birdenbire oluştuğunu ve bunun sonucunda yazma isteği duyduğunu sözlerine ekler:

“ Her şey adım adım geliyor. Çok bilinçli olarak yakaladığım yerler azdır. Garip bir mekanizma çalışıyor bende. Diğer yazarlar öyle mi, bilmiyorum? Büyük bir ihtimalle öyledir! Sanki iki kişilikli bir yapım var. Biri çok sıradan bir hayatı yaşayıp duruyor, o kadar. Ben çok fazla roman düşünmem; roman kafamda düşünce halinde değildir. Bu haldeyken yazdıklarım çoğunlukla tıkız oluyor. Bu hayatı sürdürürken aklıma bir fikir, bir tip geliyor; bir konu, bir ilişki geliyor. (...) Bütün bunlar ya da aralarından biri bende bir fikir oluşturur. Sonra, birdenbire müthiş bir yazma isteği duyarım. İkinci kişiliğim ortaya çıkar. Çok uzun süre öyle yazarım. Sonra biter bu. Yazabileceğim her şey biter ama kitap bitmez; bir kısmı yazılır ve dururum.” (Andaç 2001a: 45)

Yazdığı metinlerde açıklıktan yana olan Ahmet Altan, tıpkı gerçeği yazmamaktan çekindiği gibi, yazılarında taraflı olmaktan da çekinir. Yazarlığı Tanrı olmakla özdeş sayan Altan, yazılarında tanrısal düzene uyduğunu ifade eder:

“ Doğrusu ben yanlı olmaktan korkarım. O da yazıyı sakatlar. Neden sakatlar? Gerçekten uzaklaşırsın. Eğer kahramanlarından birini kayırırsan olmaz. Ben kendi kitabımın tanrısıyım, tanrı kadar iyi, tanrı kadar da kötü olmak zorundayım. (...) Kendi kitabımda o tanrısal düzeni bozarım, eğer birisini kayırırsam.” (Andaç 2001a: 51)

Ünlü bir yazar babanın oğlu olarak dünyaya gelen Ahmet Altan, çocukluğu ve gençliği süresince entelektüel bir havayı solur. Yatılı okullarda edindiği kitap sevgisi ve okuma alışkanlığı baba Çetin Altan’ın düşünsel eğitimi ile birleşir. Daktilo sesleri arasında büyüyen Altan, babasının kullandığı o âletten çok etkilenir ve çalışmak zorunda kaldığında kendisine tek bir seçenek sunar: Gazetecilik. Bunun

yanında çocukluğundan beri düşlediği bir şey vardır: Kitap yazmak. Bu kitap, uzun ve yorucu çalışmaların ardından otuz iki yaşında, “Dört Mevsim Sonbahar” isimli bir “roman” olarak çıkar okur karşısına. Böylece Altan’ın bugüne uzanan romancılık serüveni başlar. Kâh yüceltilir bu serüvende kâh yok sayılmaya çalışılır. Her şeye rağmen yılmaz Altan; tutkuyla bağlandığı yazı faaliyetini sürdürür. Gazete ve dergilerin köşelerinde, denemelerinde, romanlarında okurları; insana, insanı tanımaya, hayata çağırır. Tüm karalama çabalarına karşın, okurlar fark eder bu çağrıyı. Bir nev’i yeniden doğuştur Altan’ı karşılayan. Derin bir gözlem gücünün ürünü romanlarıyla hayatın ve insanın gerçekliğini sorgulayan Altan’ın eserleri üst üste baskılar yapar, listelerin en üst sırasına yerleşir. Okurlarıyla barışan Ahmet Altan, yığınların okumaktan hoşlandığı bir yazar haline gelir.

Bu bağlamda; Ahmet Altan’ın edebî kişiliği; gazeteciliği, romancılığı ve denemeciliği olmak üzere üç aşamada değerlendirilebilir. Baba mesleğine yönelip gazeteciliği seçen Altan; Akşam, Hürriyet, Güneş, Milliyet, Yeni Yüzyıl gazetelerinde görev alır. Özellikle Milliyet ve Yeni Yüzyıl gazetelerinde hayata ve insan ilişkilerine dair yazdığı duyarlı yazılar onu Aktüel ve Nokta dergilerine taşır. Gazeteciliği gönüllü olarak seçmekle birlikte, Altan’ın asıl amacı roman yazmaktır. 1982 yılında yayımladığı “Dört Mevsim Sonbahar” ile hem yıllardır düşlediği kitabı yazar hem de edebiyat hayatına adım atar Altan.

İlk romanını 1982 yılında yayımlayan ve 2003 yılına kadar yedi roman kaleme alan Ahmet Altan’ın romanları klâsik ve postmodern olmak üzere iki grupta incelenebilir. Postmodern anlatım tarzında yazdığı ilk romanı “Dört Mevsim Sonbahar”ın ardından klâsik çizgide romanlar yazan Altan (Sudaki İz, Yalnızlığın Özel Tarihi) 1996 yılında yayımlanan “Tehlikeli Masallar”da tekrar postmodern anlatım tekniklerini dener. Söz konusu romanı takip eden “Kılıç Yarası Gibi” ve “İsyân Günlerinde Aşk” adlı romanlarında klâsik anlatımla modern kurguyu birleştiren Altan, son romanı “Aldatmak” ta yine klâsik anlatımı tercih eder.

Ahmet Altan'ın gazeteciliği ve romancılığı dışında önemli bir yönü de aynı zamanda deneme yazarı olmasıdır. Önceleri Milliyet, Yeni Yüzyıl gazeteleri ile Aktüel, Nokta dergilerinde hayata, insan ilişkilerine dair yazan Ahmet Altan, daha sonra deneme yazılarını kitap bütünlüğü içinde yayımlar. Altan'ın söz konusu deneme kitapları aşka, insana, hayata, ilişkilere değinen ince bir duyarlılık ve şiirsel bir üslûpla yazılmış denemelerden oluşmaktadır.

1982'den 2003'e uzanan yirmi bir yıllık edebiyat hayatında övgüyü de yergiyi de derinden yaşayan Ahmet Altan, ödün vermez tavrı ile her zorluğun üstesinden gelir. Yedi roman ve dört deneme kitabının yazarı Altan, bugün yazdıkları ilgiyle okunan, yazacakları da merakla beklenen bir Türk romancısıdır.



3. Eserleri:

Ahmet Altan'ın yedi romanı ile dört deneme kitabı vardır. Buna göre eserleri şu başlıklar altında gruplandırılabilir:

Romanları:

1. Dört Mevsim Sonbahar:

Yazarın 1982 yılında yayımlanan ilk romanıdır. Postmodern bir kurguyla kaleme alınan roman, 1983 Akademi Kitabevi Roman Ödülü'nü alır. Kurmaca ile gerçeğin iç içe geçtiği eserde bir kitabın yazılış öyküsü işlenir.

2. Sudaki İz:

1985 yılında yayımlanan ikinci romanında Altan, 12 Eylül öncesinin solcu gençliğini eleştirel bir tutumla ele alır. Sol çevrelerde büyük bir tepki uyandıran eser, devlet tarafından da müstehcen bulunarak toplatılır ve yakılır.

3. Yalnızlığın Özel Tarihi:

1991 tarihli üçüncü romanında İttihat ve Terakki döneminden tarihî bir kesit sunar Altan. Yazarının tarihe eğildiği ilk kitap olan roman, annesi Kerime Hanım'a ithaf edilmiştir. Kitap, "Ensomhetens Private Historie" adıyla Norveç'te de okunmaktadır.

4. Tehlikeli Masallar:

Üst üste yaptığı baskılarla adını duyuran kitap, ilk olarak 1996 yılında yayımlanır ve Altan'ın dördüncü romanıdır. Klâsik anlatımla postmodern tekniklerin birarada yer aldığı roman, aşk ve cinayet temaları etrafında döner.

5. Kılıç Yarası Gibi:

1998 tarihini taşıyan kitap, Altan'ın beşinci romanıdır. İttihat ve Terakki- Abdülhamit- Tekke üçgeninde geçen roman, 1999 Yunus Nadi Roman Armağanı'nı alır. Ahmet Altan'ın tarihi fon alan bu ikinci romanı “tarihî roman” tartışmalarını da beraberinde getirir. Roman, 9 Eylül 2002 tarihinde Almanya'da “Der Duft des Paradieses” adıyla yayımlanır.

6. İsyân Günlerinde Aşk:

Ahmet Altan'ın altıncı romanı olan kitap, 2001 yılında yayımlanır. “31 Mart İsyânı” nı odağa alan roman, Kılıç Yarası Gibi'nin bir devamı niteliğinde de sayılabilir. Ele aldığı “31 Mart İsyânı” nedeniyle edebiyat ve tarih çevrelerinde yankı uyandırır.

7. Aldatmak:

2002 tarihini taşıyan yedinci romanında “aldatma” olgusunu ele alan Ahmet Altan, yeni tartışmaları da beraberinde getirir. Yayımlandığı ilk hafta Arthur Hailey'in “Tekerlekler” adlı romanından “çalıntı” olduğu iddia edilen roman, yoğun ruhsal çözümlemeler içermekte, başarılı ve güzel bankacı bir kadının eşini aldatması teması etrafında dönmektedir.

Denemeleri:**1. Geceyarısı Şarkıları:**

1995'te yayımlanan kitap, Altan'ın denemelerini topladığı ilk eseridir.

2. Karanlıkta Sabah Kuşları:

1997'de yayımlanan kitap, Altan'ın ikinci deneme kitabıdır.

3. Kristal Denizaltı:

Ahmet Altan'ın üçüncü deneme kitabı 2002 tarihini taşır.

4. Ve Kırar Göğsüne Bastırırken:

Ahmet Altan'ın dördüncü deneme kitabı 2003 tarihini taşır.

II. BÖLÜM

AHMET ALTAN'IN ROMANLARININ İNCELENMESİ

1. Dört Mevsim Sonbahar

Ahmet Altan'ın, ilk baskısı 1982 yılında Miyatro Yayınlarınca yapılan “Dört Mevsim Sonbahar” isimli ilk romanı, yayımlanışından bugüne on ikinci baskıya ulaşmıştır. 1983 Akademi Kitabevi Roman Büyük Ödülü’nü kazanan kitabın basımını 1985 yılı Ocak ayı itibariyle Can Yayınları üstlenmiştir. 1982 tarihli ilk baskıyı sırasıyla; 1985, 1986, 1991, 1996, 1997 tarihli baskılar izler.¹ Roman, her biri numaralandırılmış yirmi dört bölümden oluşmakta; en başta da yazarın babası Çetin Altan'ın duygu, düşünce ve uyarılarını içeren “Sözün Sonu” isimli bir metin bulunmaktadır.

1.1. Vak’a (Özet) / Olay Örgüsü:

Dört Mevsim Sonbahar romanının vak’ası bir kitabın yazılış süreci etrafında şekillenmekte ve karmaşık bir olay örgüsüyle ortaya konmaktadır. Yazarın postmodern bir anlayışla kaleme alıp postmodern tekniklerle kurguladığı roman gerek karmaşık örgüsü gerekse de postmodern kurgusuyla okuru yanıltmakta ve bu da romanın bir çırpıda özetlenmesini zorlaştırmaktadır.

“Olay ve zamanın bu çizgisel olmayan akışı nedeniyle bu roman, Fransız edebiyatında André Gide’in Kalpazanlar’ı için dendiği gibi ‘özetlenemeyen’ romanlar kapsamına sokulabilir. Ama belki de burada ‘özetlenemeyen’ değil de ‘kolayca özetlenemeyen’ demek daha doğru olacaktır.” (Ertem 1999: 97)

¹ Çalışma sırasında romanın Aralık 1997 tarihli sekizinci baskısı kullanılmıştır.

Esas olarak bir kitabın yazılış sürecinin anlatıldığı Dört Mevsim Sonbahar romanında olay örgüsü baba-oğul-sevgili üçgeni içinde gerçekleşmektedir. Kendini dış dünyadan soyutlayıp yazı yazmaya eğilen ben-anlatıcı; kardeşi Ali, babası Halit ve sevgilisi Zeynep'le ilişki içindedir. Babaları Halit'in hoşnutsuzluğuna karşın iki kardeş de seçtikleri yolda ilerlemeye kararlıdır. Yazarlığı seçen ben-anlatıcının içe dönük dünyasına karşılık devrimci mücadeleyi seçen Ali daha dışa dönük bir yapıdadır. Küçük yaşta annelerini kaybeden iki kardeşi teyzeleri büyütür. Ben-anlatıcı yatılı okullarda yetişirken, kardeşi Ali bir süre yurt dışında eğitim görür. Babaları Halit'le sık sık çatışan iki kardeş, babalarının onaylamadığı uğraşlarını içtenlikle sürdürürler. Ben-anlatıcı, her şeyi unutup romanını yazarken kardeşi Ali de yığınları bilinçlendirmenin kaygısındadır. İki kardeş birbirlerinin çabasını küçümsemektedir aynı zamanda. Sevgilisi Zeynep'le gel-gitler içinde bir ilişki yaşayan ben-anlatıcı, eşi Sevgi'den boşanıp evden ayrılır, kızı Emine'yi eşine bırakır. Sevgilisi Zeynep'in babası Halit'le de ilişkisi vardır; fakat baba-oğul aynı kızı paylaştıklarını bilmiyormuş gibi davranırlar. Hayatındaki aksaklıklara karşın kardeşi Ali ile arkadaşı Mehmet'in müdahalelerine aldırmayıp romanını yazmayı sürdürür ben-anlatıcı. Bu sırada eşi Sevgi, birlikte olduğu Ahmet isimli arkadaşıyla gemiden düşerek ölür. Kardeşi Ali ise büyük bir miting öncesi vurularak öldürülür. Halit'le sorunlu bir ilişki yaşayan İnci Hanım, bir akşam balkondan atlayarak intihar eder. Kaset hazırlığında olan arkadaşı Mehmet, stüdyoda yangın çıkması üzerine yanarak ölür. Birlikte hayvanat bahçesine giden Halit'le Emine ise araba çarpması sonucu ölür. Sevgilisi Zeynep'i de tetanostan kaybeden ben-anlatıcı ardarda gelen bu ölümlerle iyice sarsılır. Romanını tamamlayıp yayınevine teslim eden ben-anlatıcı, tek başına kutladığı bu başarısının ardından kardeşi Ali'nin silahıyla kendini de vurarak öldürür.

Ana hatlarıyla özetlenmeye çalışılan romanın, karmaşıklığı ve "kolayca özetlenemeyişi" düzenli bir çizgi üzerinde ilerlemeyişinden ve ustalıkla kurulmuş olay örgüsünden kaynaklanmaktadır. Okuru kitabın merkezine yerleştiren, diğer taraftan da ona sürekli olarak kurmaca bir dünyada gezindiğini hatırlatan Ahmet Altan, edebiyat bilimi terminolojisinde üstkurmaca (metafiction) olarak tanımlanan

“romanın romanı” ve “roman içinde roman” uygulamalarına yer vermiş ve olay örgüsünü de bu doğrultuda şekillendirmiştir. Bir taraftan Dört Mevsim Sonbahar başlıklı romanın içinde, ben-anlatıcı yazarın roman yazma serüvenine eğilerek “roman içinde roman” uygulamasına giderken diğer taraftan da serüvenine yer verdiği romanın ben-anlatıcısının, romanın yazımı sırasındaki müdahaleleri ile “romanın romanı” kavramını uygulamıştır. Üstkurmaca ve kullanımlarına ilişkin bilgi, çalışmanın Anlatım tekniği bölümünde verileceğinden burada yalnızca bu uygulamaların romanın olay örgüsü üzerindeki yansımalarına değinilmesi uygun görülmüştür. Bu bağlamda, vak’ası “yazma edimi” üzerine kurulu Dört Mevsim Sonbahar romanında olay örgüsü, gerçek ve kurmaca evrenlerin iç içe geçmiş oyunsu düzleminde şekillenir. Bilindiği üzere; yazarın eserini kaleme alışıyla okurun yazar tarafından üretilen metni okuyup algılaması “gerçek evren” diye de tanımlanan içinde yaşadığımız kozmik zaman içinde gerçekleşir. Kozmik zaman da sözü edilen yönleriyle edebî sürecin bir parçasıdır. Buna karşılık bir de edebî ürünlerin içinde olduğu zaman parçası vardır ki buna “kurmaca evren” ya da “itibarî âlem” (Aktaş 1991: 14) denir. Bu evrenin içinde yer alan olaylar, insanlar, mekânlar da kurmacadır ve tamamıyla yazarın hayal gücüne dayanır.

“Üzerinde yaşadığımız dünyadan, daha yerinde bir ifadeyle haricî âlemden alınan unsurlarla sanatkâr tarafından inşâ edilen yeni ve muhayyel âleme itibarî âlem; orada cereyan eden olaylara itibarî olay; bu olaya iştirak eden insanlara itibarî insan; mekâna da itibarî mekân demek gerekir. (...) İtibarî âlem, haricî âlemin bir düşünce sistemi etrafında sanatkâr tarafından yorumlanması neticesi vücut bulur.” (Aktaş 1991: 15)

Gerçek ve kurmaca evrenlerin birarada verildiği Dört Mevsim Sonbahar romanında yazar, bu evrenler arasında yaptığı geçişlerle bir yandan olay örgüsünü düzenlerken diğer yandan da okura kurmaca bir dünyada gezindiğini hatırlatır sık sık. Öyle ki roman boyunca, kendisine sunulan evrenlerden hareketle kafasında bir dünya oluşturan okur, her şeyin bir “oyun” olduğu gerçeğiyle karşılaşır romanın sonunda. Romanın ilk bölümünde; sonbaharın hüznünü yansıtan bir bahçe tasviri yapılmıştır. Yapılan tasvirle hüznün iyice hissettirildiği av köşkünün bahçesinde, “..ellerinde içki bardaklarıyla dolaşan insanlar” (s.7) dan ayrı, kestane ağacının

altında tek başına duran ben-anlatıcı, av köşkünün içine girip çevreyi gezer ve dışarı çıktığında “lacivert gözlü bir kız” (s.9) la karşılaşır. Buraya kadar romanına bir giriş atmosferi yarattığı düşünülen yazar, bölümün son cümlesiyle kurmaca evrenden gerçek evrene seslenir: “İşte böyle başlıyor roman” (s.11) Bir anda gerçek evrene dönerek okuru “kurmaca” dünyaya hazırlayan yazar, ikinci bölümün başında “Bu romanda herkesin gözleri lacivert” (s.12) diyerek kurmacalığı iyice vurgular. Üçüncü paragrafta ise “Ben, senin için ey kari, bir roman yazıyorum” (s.12) sözleriyle gerçek evrenin okurlarına “roman” okumakta olduklarını keskin bir seslenişle bildirmektedir. Ardından anlatıcı, “yazmak” üzerine bir söyleşiye girer:

“ Kapı çalıyor. Kim geldi acaba? Kimi istersem, kimin ismini yazarsam o gelir. Yazmanın bu yararı var işte, küçük bir işaretle, canımın istediğini getiririm. İstersem fikrimi değiştiririm. Kim ne yapabilir? Hadi bakalım, kapının zili çalmadı, gelen giden yok. Tamam mı?

Yoo, tamam değil, çünkü fikrimi yeniden değiştiriyorum, zil çalıyor ve Ali, yani kardeşim, geliyor.” (s.12)

Okuru, ilk anda, kendisine seslenen ben-anlatıcının yazar Ahmet Altan olabileceği fikrine götüren bu satırlardan sonra, sözü edilen ben-anlatıcıyla kardeşi Ali arasında geçen diyalog, hem ben-anlatıcının kurmaca olduğunu hem de “roman içinde roman” yazılmakta olduğunu göstermektedir:

“ -Ne yapıyorsun?

-Roman yazıyorum. (...)

-Niye? (...)

-Çünkü tanrı olmak istiyorum.” (s.12-13)

Bu sözlerin ardından kardeşi Ali’yi anlatmaya başlayan yazarın cümleleri, sevgilisi Zeynep’in müdahalesiyle yarıda kesilir. (s.14) Gerçek evrende sevgilisi Zeynep’le konuşan anlatıcı “Merdivenlerden inerken zaman çarkını hızla geriye çeviriyorum.” (s.14) diyerek tekrar yarattığı kurmaca evrene döner ve kardeşi Ali’nin çocukluğundan bir kesit sunar. Böylece, romanın iç içe geçmiş birçok katmandan oluştuğu ve her katmanın kendi içinde bir gerçekliğe sahip olduğu ortaya çıkmakta ve romanın ilk bölümünde beliren ben-anlatıcının, yazar Ahmet Altan değil, roman yazmaktan söz eden “kurmaca” bir kişi olduğu anlaşılmaktadır.

“ Dört Mevsim Sonbahar’da iki çeşit gerçeklik katmanı var. Anlatıcının günlük hayatını, duygularıyla algıladığı gerçeklik, bir de kurmaca gerçeklik. Başka deyişle: Romandaki romancının hayatı ve bu romancının yazmakta olduğunu izlediğimiz romanın gerçekliği.” (Aytaç 1999a: 297)

Ahmet Altan, gerçek ve kurmacayı iç içe, kimi yerde bir düğüm haline gelecek şekilde kurguladığı olay örgüsüyle Aytaç’ın sözünü ettiği gerçeklik katmanlarının birinden diğerine sürükler okuyucuyu. Roman, ben-anlatıcı kahramanın yazdığı roman dünyasından içinde yaşadığı gerçek dünyaya yapılan geçişlerle doludur ve kimi yerde okuru yanıltıp şaşırtan bu geçişler, her şeyin “kurmaca” olduğunun da mesajıdır bir bakıma. Bu tipteki geçişlere bir örnek de üçüncü bölümden verilebilir: Zeynep’le telefonda konuşan Halit, onun gelmek istemesi üzerine heyecanlı bir bekleyiş içine girer. Halit’ in ruh halini, o telaşlı halde yaptığı eylemleri gözler önüne seren (kurmaca) yazar, okurunu da oluşturduğu atmosfere hazırlamışken âdeta konsantresini bilerek bozmak ister gibi, birdenbire gerçek evrene geçer. Romanda, Halit’in kapıyı açmasıyla salona geçen Zeynep’in algıladığı garip kokuyla irkilmesi gibi okur da bu ani sıçrama karşısında irkilir:

“ Çekingen adımlarla giriyor içeri Zeynep. Salonda ne olduğunu anlayamadığı garip bir kokuyla karşılaşılıyor. İrkiliyor...

Kapıyı açmamla birlikte Ali fırtına gibi giriyor içeri.

-Hadi kalk gidiyoruz.

-Nereye gidiyoruz. Bir yere gidemem ben, üçüncü bölümü yazmam gerek. (...)

-Sonra yazarsın, şimdi gidelim.” (s.17)

Tüm bu geçişlerle hem romanın içindeki romanın kahramanlarının yaşayışı gösterilmekte hem de gerçek evrende kitabı okumakta olan okura olanları fazla ciddiye almaması öğütlenmektedir. En üst katmanda yer alan Ahmet Altan, “kurmaca” bir evrende gezindiğini tekrar tekrar hatırlatmaktadır okura.

“ Bir roman okumakta olduğu okuyucunun bilincine adeta çakılmaktadır. Yazar sanki, ‘Ey okuyucu, senin için yazdığım bir romandır, bu romanda ipler benim elimdedir ve ben ne istersem o olur. Çünkü bu roman benim tanrılık alanımdır, ölümsüzlüğümdür’ demektedir.” (Adalı 1985: 33)

Altan; bir taraftan romanda “yazar” kimliğiyle okur karşısına çıkan ben-anlatıcının, romanını nasıl yazdığına dair teknik konularda konuşmasını, daha yerinde bir ifadeyle, okurla söyleşmesini verirken diğer taraftan da aynı ben-anlatıcının günlük yaşamını sergilemektedir. Böylelikle romanın içinde yazılmakta olan roman, dolayısıyla kurmaca evren, onu kaleme alan yazarının gündelik yaşamı yani gerçek evren ile kesintiye uğramaktadır. Gerçek ve kurmacanın bu şekilde iç içe geçişi, olayların ve olay örgüsünün bir bütün halinde algılanmasını zorlaştırmakta, romanın dünyasına nüfuz etmek ancak onu sarmalayan katmanların bir bir sıyrılması ile mümkün olmaktadır. Romanın tamamına hakim olan bu iç içe örgüye on üçüncü bölümden de örnek verilebilir: Ben-anlatıcı, devrimci mücadeleye kendini adayan kardeşi Ali’nin günlerce hazırlandığı mitingi tasvir cümleleriyle başladığı satırlarına, mitingin olayla sonuçlanıp Ali’nin ölmesiyle son verir. Bu kurmaca evren, Ali’nin endişe yüklü sorularıyla bölünmekte ve iki kardeşin karşılıklı konuşmaları okuru da gerçek evrene çekmektedir. (s.141-147)

Romanın olay örgüsü, kurmaca-gerçek evren ilişkisi içinde şekillenmekle birlikte; romanda adı geçen kişilerin, ben-anlatıcı da dahil, her iki evrende de yer almaları karmaşık olan olay örgüsünün çözümünü bir kat daha zorlaştırmakta ve birbirine zıt iki evren arasında gidip gelmekte olan okurun zihnini iyice bulandırmaktadır. Roman yazdığı gözlemlenen birinci tekil kişi hem yazıyor hem de yazdıklarının içinde yer alıyor görünmektedir.

“ Yürü bakalım Zeynep Hanım. Bir iki sayfa sonra benden ayrılacaksın, babamla da sevişeceksin. Ama benim romanımın sayfaları arasında dolaşıyorsun sen, sonunda tekrar bana döneceksin, deli gibi âşık olacaksın yeniden.” (s.116)

Bu sözleriyle roman yazdığı gözlemlenen ben-anlatıcı, bir yandan da yazdıklarının içinde aktif olarak rol almaktadır. Bu duruma kendisi de dikkat çekmektedir:

“ Ne isim var benim burada, bu romandaki insanlarla ne ilgim var? Çekip gitsem ben bu romandan, bu insanlar kendi romanlarını kendileri yazsalar.” (s.73)

Aynı durum, romanda adı geçen herkes için geçerlidir: Mehmet, Zeynep, Sevgi, Ali hem iç romanda yer almakta hem de kendileri ile ilgili yazılanlara itiraz etmektedirler. Ali, ağabeyini mücadelesini küçümsemekle suçlarken, (s.35) Sevgi yazdıklarıyla onu rezil ettiğini belirtir. (s.86-87) Mehmet hem kendisi için yazılanları haşın bulurken (s.25) hem de ben-anlatıcıya kendisi ile ilgili bir bölüm için öneride bulunur. (s.148) Zeynep, hem anlatıcı hem de babası Halit'le birlikte olarak anlatılırken diğer yandan da ben-anlatıcının yazdıklarından korktuğunu söyler. (s.153) Bu şekilde, kahramanlarını hem kurmaca hem de gerçek evren içine yerleştirerek karmaşık bir doku yaratan Ahmet Altan, iç romanın kurmaca evrenini yıkararak düğümleri çözmeye başlar. İç romanda; ben-anlatıcının sevgilisi Zeynep, karısı Sevgi, kardeşi Ali, arkadaşı Mehmet, kızı Emine, babası Halit, babasının sevgilisi İnci Hanım vardır. Bu kişilerin içinden babası Halit'le kızı Emine öldüğünde ben-anlatıcı ile Zeynep arasında geçen konuşma düğümü çözen ilk açıklamadır:

“ -Neyin var? diyor Zeynep. (...)
 -Halit'le Emine öldü.
 -Halit'le Emine de kim?.. Haa, şunlar. Sen deli misin? Kendi yazdığına kendin ağlıyorsun.” (s.237)

Bu sözlerle iç romanın kurmaca evreni bir anda çökmekte, böylelikle baba-oğul-sevgili üçgeninde şekillenen olay örgüsünün Zeynep-Halit açısı da gerçekliğini yitirmektedir. İç romanın kurmaca dünyasında yer alan kişilerin yitimiyle yazar, son anda dahi okuru yanıltmaktan vazgeçmeyip romanın gerçekliğini yalnızca Zeynep ve ben-anlatıcının varlığına dayandırarak göstermeye çalışmaktadır. Oysa ki Zeynep'in öleceği daha romanın başlarında ima edilmektedir:

“ -Bende mi öleceğim?
 -Tabii öleceksin. Hem de bu kitabın içinde öleceksin.” (s.21-22)

Nitekim biraz önce romanın gerçekliğini dayandırdığı Zeynep'i aynı bölüm içersinde (22.bölüm) tetanostan öldürür. Zeynep'in tetanostan öleceğini de yirminci bölümde aralarında geçen bir diyalogda sezdirir ben-anlatıcı yazar. (s.211)

Böylelikle, yazarın iki kişiye dayandırdığı gerçeklik Zeynep'in de ölümüyle ben-anlatıcıya indirgenir. İç romanın kalabalık kadrosundan geriye yalnızca ben-anlatıcı kalır. Buna karşılık, yazar Ahmet Altan, romanın son bölümü olan yirmi dördüncü bölümde düğümü tamamıyla çözer. “Dört Mevsim Sonbahar” isimli romanını bitirdiğini, birtakım zorluklardan sonra bastırıldığını söyleyen ben-anlatıcı lüks bir lokantada bu başarısını tek başına kutlar. (s.250-251) Eve dönüşünden sonrasını anlatan son satırlar, onun da gerçekliğini yok eder:

“ Çekmecedem Ali'nin tabancasını çıkartıyorum. Minicik bir alet. İçinde minicik bir ölüm saklı.

Tabancayı şakağıma dayıyorum. (...)

Gümm...” (s.251-252)

Ben-anlatıcının da ölümüyle geride her şeyin bir kurmaca olduğu gerçeği kalır. Bu arada romanın yirmi üçüncü bölümü bir başka katmanı işaret ediliyle dikkati çekmektedir. Daha önce de ifade edildiği gibi roman; iç romanın kurmaca evreniyle onu kaleme alan ben-anlatıcı yazarın gerçek evreni olmak üzere iki ana katmandan oluşmaktadır. Bu iki katmanın üzerinde esas bir katman daha vardır ki romanda onun varlığı pek hissedilmez: Yazar Ahmet Altan'ın evreni. Romanda yalnızca yirmi üçüncü bölümde Ahmet Altan'ın varlığı hissedilmektedir. Ben'li anlatımın hakim olduğu roman genelinde sadece yirmi üçüncü bölümde O'lu (3. tekil) anlatım kullanılır. Kitap yazan bir yazardan söz edilmektedir bölüm boyunca. (s.241-249) Bu bölümün ilk cümlesi olan “Sokak kapısından bir hole giriliyor.” (s.241) aynı zamanda gözlemlenen yazarın yazdığı cümle olarak da gösterilmekte ve böylece roman genelinde iğreti gibi duran yirmi üçüncü bölüm de diğer bölümlerle kaynaştırılmaktadır.

Roman boyunca yarattığı kurmaca ve gerçek evrenler arasında okurunu dolaştıran, sergilediği uyarıcı –biraz da alaycı- tavrıyla onu kurmaca bir dünyada gezindiği konusunda sürekli uyaran Ahmet Altan, attığı düğümleri bir bir çözerek amaçladığı sona ulaşır. Tamamıyla kurmaca bir metin okuduğunun zevkini tattırmak ister okura; bunun için de gereken her şeyi yapar. Okur, her şeyin kurmaca olduğunu

özellikle bilsin ister ve romanın sonunda tek başına bıraktığı ben-anlatıcıyı kurmaca bir kişilik olan Ali'nin tabancasıyla öldürerek bu isteğini açıkça belli eder.

Farklı bir teknikle yazıldığı için bir çırpıda okunup anlaşılamayan Dört Mevsim Sonbahar'ın vak'ası, romanı çevreleyen katmanlara karşın "yazmak" fikri üzerinde temellenir. Romanın içinde bir roman yazdığına şahit olunan anlatıcı yazar, zaman zaman bu konuda okurla söyleşirken aynı zamanda kitabının yazılış serüvenine de ortak eder onu. Romanın iç oluşumu bu doğrultuda şekillenirken yazar Ahmet Altan'ın dıştan yönlendirmeleriyle okura, kurmaca bir âlemde dolaştığı telkin edilir. Bunu da zıt iki katman aracılığıyla yapar Altan. Olay örgüsünün karmaşıklığına ve güç anlaşılabilirliğine karşın farklı katmanlar arasındaki gidiş-gelişler okuru sıkmaz:

"Ahmet Altan, yaratıcılığının gücünden emin bir yazar ustalığıyla okuyucuyu katmanların birinden ötekine götürüyor: Öyle ki sonunda okuyucu bunların eşdeğerliğine alışıyor, iki gerçeklikten de aynı tadı almayı öğreniyor." (Aytaç 1999a: 297)

Tüm bu açıklamaların ardından vak'asının "yazmak" fikri üzerinde temellendiği belirtilen Dört Mevsim Sonbahar romanının hangi vak'a tipine dahil olduğunu belirtmek gerekirse; içinde yer alan kişilerle ilgili ayrı ayrı kesitler sunulduğu açısından ikinci gruba dahil edilebileceği söylenilebilir. Sözü edilen gruba göre; eserin vak'ası bir veya daha fazla vak'a zincirinden meydana gelmekte, bunlar bazı noktalarda kesişmektedir (Aktaş 1991: 76). Dört Mevsim Sonbahar romanında da ben-anlatıcı, Ali, Halit, Zeynep, İnci Hanım, Mehmet, Sevgi kendileri ile ilgili oluşturulan kesitlerle birden fazla vak'a zinciri oluştururlar. Bu vak'a zincirleri "yazmak" eylemi etrafında kesişerek bir bütün haline gelir. Romanın içinde yer verilen ben-anlatıcının yazmakta olduğu "roman", söz konusu dağınık zincirleri birleştirir.

1.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı / Anlatım Tekniği:

Dört Mevsim Sonbahar romanında, 1. tekil (ben’li) anlatıcının bakış açısından yararlanılmıştır; romanın anlatıcısı ve kahramanı genç bir yazardır. Bununla birlikte, Dört Mevsim Sonbahar, tamamıyla ben’li anlatım tarzında kaleme alınmış bir roman değildir. Romanda, yalnızca merkezdeki ben-anlatıcının sınırlı bakış açısıyla anlattığı bir öz yaşam öyküsü yoktur. Postmodern anlayışla yazdığı bu ilk romanında Ahmet Altan, “roman içinde roman” ve “romanın romanı” uygulamalarına yer vermiş ve roman yazmakta olan genç bir yazarın dünyasını sergilemiştir. Daha önce de belirtildiği gibi, romanda ben-anlatıcı yazarın günlük yaşamı ile yazmakta olduğu romanın dünyası birarada verilmiştir. Romanın ilk bölümünde; tasvir edilen bahçe içinde etrafını gözlemleyen ve lacivert gözlü bir kızla karşılaşan ben-anlatıcı, bölümün son satırında “İşte böyle başlıyor roman” (s.11) diyerek bir roman yazmakta olduğunu okura duyurur. Buradan hareketle denilebilir ki; romanda ismi verilmeyen ama roman boyunca 1. tekil (ben’li) anlatımla temsil edilen bir yazar, roman yazmaktadır. Nitekim ikinci bölümün ilk satırlarında bu durum açıklık kazanır:

“ Bu romanda herkesin gözleri lacivert. Hiç lacivert göz görmedim, ama lacivert gözleri severim. Lacivert gözlerin derinliklerinde, bilinmeyen diyarlardan maceraperest seyyahların getirdiği anlamlar yatar. Bence tabii...” (s.12)

Bu sözlerle roman yazdığı anlaşılan ben-anlatıcı, biraz sonra niyetini daha da açık ifade eder: “Ben, senin için ey kari, bir roman yazıyorum.” (s.12) İlk anda okura romanın yazarı Ahmet Altan’ın sesi olarak gelebilecek bu ben’li anlatım, bir roman kaleme aldığını belirten kurmaca yazarın sesidir aslında. Roman boyunca 1. tekil anlatıcı yazarın yazdığı romanın yanı sıra onun gündelik yaşamı da sunulur. Ahmet Altan, seçtiği ben-anlatıcıya bir roman yazdırarak “roman içinde roman” yazarken diğer yandan da ben-anlatıcıya kaleme aldığını söylediği romanına dair yorumlar yaptırarak “romanın romanı” uygulamasına gider. Roman yazdığı belirtilen ben-anlatıcı yazar, o romanın kahramanlarından biridir aynı zamanda. Ben-anlatıcının romandaki dünyası baba-oğul-sevgili üçgeninde şekillenir. Sevgilisi

Zeynep'i babası Halit'le de paylaşan ben-anlatıcı duygusal gel-gitler içinde bir yaşam sürmektedir. İç romanın kahramanlarından biri olan anlatıcının, yaşadıklarını anlattığı satırlarda anlatım otobiyografik romanların ben'li anlatımına yaklaşmaktadır. Romanın merkezinde yer alan anlatıcı, sınırlı bakış açısıyla duyumsadıklarını, psikolojik hallerini şu şekilde dile getirir:

“ Ne yapacağımı şaşıyorum. Sevilmemek, insanı aptallaştırıyor. Kadınların sevgisi üzerine kurduğum özgüvenim, bu sevgi yok olunca yıkılıyor, altından şaşkın ve güvensiz küçük bir çocuk çıkıyor. Kendine güvenen, büyümüş bir erkek gibi davranmak istiyorum, ama böyle birinin ne yapması gerektiğini kestiremiyorum. Tek istediğim Zeynep'e sarılmak, bunu da Zeynep istemiyor.” (s.118)

Ben-anlatıcının kaleme aldığı iç romanda, kendisinden söz etmediği bölümlerde anlatım yansızlaşmakta, hatta kimi yerlerde ilâhî bir karaktere bürünmektedir. Bu bölümlerde anlatıcı, 3. tekil olarak hissedilmektedir. İnci Hanım'ın anlatıldığı dördüncü bölümde, tanrısal bir konumda bulunan anlatıcı onun duygu ve düşüncelerini çözümlemektedir:

“ Yedi yıllık sevgilisini beklerken hiçbir heyecan duymuyor, bir bataklık gibi gevşek ve durgun içi. Elli küsur yıllık yaşamı boyunca içinde öldürdüğü duyguların çürüyüp kokuşmasından oluşan bu cansız bataklığın altında, minicik bir gaz kabarcığı gibi bir tedirginlik kıpırdanıyor. İnci Hanım bu kıpırtının ne olduğunu anlamak için dikkat ettiği anda kayboluyor tedirginlik, İnci Hanımın dikkati dağılınca bilinmeyen kimliğiyle tedirginlik yeniden kımıldıyor.” (s.29)

Beşinci bölümde yer alan, ben-anlatıcı ile Hüseyin arasında geçen diyalog ise anlatıcının yansız tutumuna bir örnek olarak gösterilebilir. (s.42) Bir başka deyişle ifade edilecek olursa, bir roman yazan ben-anlatıcının günlük yaşayışını aktardığı yerlerde anlatım 1. tekil tarzdayken, kaleme aldığı roman dünyasının içinde olup bitenleri aktardığı yerlerde 3. tekil anlatım tarzındadır. Bunun yanında, yazdığı romanın kahramanlarından biri olan anlatıcı, içinde kendisinin de olduğu sahnelerde 1. tekil anlatıma başvurmaktadır. Romanın diğer kişileri Halit, Zeynep, Sevgi, İnci Hanım ile ilgili kesitlerde anlatım ilâhî bir konumda bulunan 3. tekil anlatıcı

aracılığıyla gerçekleşmektedir. Dördüncü bölümde; romanını yazan anlatıcının satırları kardeşi Ali'nin itirazları ile kesilir. Gündelik yaşamı içinde kardeşi ile arasında geçen bir diyalogu aktaran anlatıcı ben'li anlatımı kullanır:

“ Ali yazdıklarımın hiç hoşlanmıyor, lacivert gözlerinde ciddi pırıltılarla itiraz ediyor.

-Niye böyle yapıyorsun? Senle anlaşıyorum, sen benim mücadelemi küçümsüyorsun. Zeynep beni aptal buluyor, babam zaten herkesi küçümsüyor, bir de Hüseyin beni küçük burjuva bulmaya başladı. Beni yapayalnız bıraktın.

İstediği her şeyi yapabileceğine inanan bir insanın, vahşi ve acımasız keyfiyle bir sigara yakıyorum, sigaranın dumanıyla birlikte güçlülüğün madeni tadını içime çekiyorum.” (s.35)

Üçüncü bölümde, anlatıcının Halit'in tedirgin bekleyişini anlattığı satırlar ise 3. tekil anlatıcının her şeyi bilen bakış açısından yansıtılır:

“(…)

Heyecanlı bir huzursuzluk sarıyor içini. Neler olabileceğini düşünmek tedirgin ediyor Halit'i. Düşüncelerin getirdiği tedirginlikten sıkılıyor birden, kendini her zaman yaptığı gibi içgüdülerine bırakıyor.” (s.16)

Roman genelinde göze çarpan ben'li anlatım, yalnızca tek bir bölümde, yirmi üçüncü bölüm, yerini 3. tekil anlatıma bırakmaktadır. Bir evin içinin tasviriyle başlayan bölüm, roman yazmakta olan bir adamın tasviriyle ilerliyor. Bu bölümde başvuru gözetimci tutum, roman boyunca kâh anlatıcı sesle karıştırılan kâh tamamen unutulmuş yazar Ahmet Altan'ın varlığını hatırlatmaktadır. (s.241-249)

Dört Mevsim Sonbahar romanında, genel olarak, 1. tekil anlatıcı ve onun sınırlı bakış açısının hakim görünmesine karşılık yansız bir anlatım tutumu dikkati çekmektedir. Romanda, bir roman kaleme alan anlatıcı, olaylara ve kişilere uzak bir açıdan yaklaşmakta, olanları yansız bir anlatım tutumuyla aktarmaktadır. Romanın anlatıcısı ve kahramanı konumundaki ben-anlatıcı yazar, gerek kendisi gerekse de diğer kahramanların hayatlarından kesitler sunarken tarafsız bir bakış açısıyla hareket etmektedir. Sekizinci bölümden verilebilecek bir örnek, anlatıcının söz konusu

tutumunu yansıtır niteliktedir. Bir arkadaşı ile eşini evinde ağırlayacak olan İnci Hanım, anlatıcı ile Zeynep'i de çağırır. Halit'in neşeden coştığı bu kalabalık ortamda, anlatıcı âdeta bir raportör gibi gözlemlerini kaydeder:

“ Zeynep'le sarışın kadın hayran hayran dinliyorlar, İnci Hanım'la, kibar okul arkadaşı ise kibar kibar gülümsüyorlar. İnci Hanım arada bir uzanıp Halit'in içkisini tazeliyor, elini tutuyor. Halit, İnci Hanım'a bakmıyor bile. Ben sofradakileri inceliyorum.” (s.83)

Sözü edilen bu uzak aç ve yansız anlatım tutumu, bir iki yerde kırılarak yerini kişisel bir anlatıma bırakmaktadır. Altıncı bölümde; yedinci sınıf öğrencisi anlatıcı, annesinin ölümünü ve bu ölümün onda yarattığı duygusal sarsıntıyı kişisel bir anlatımla ifade etmektedir:

“ Annem o ana kadar ölmemişti. Halit o toprağı atmasaydı, annemin üzerine toprak dökülmeseydi, annem hep sağ kalacaktı. Toprak üstüne düşünce annem ölüyor. Ağlamaya başlıyorum. Ali de ağlıyor. Halit ağlamıyor. (...) Ağlıyorum. Toprak atmak istemiyorum. Toprak atıyorum. Ali de atıyor. Sonra herkes birer kürek atıyor. Annemin mezarı kapanıyor. Üstünü düzelterip su serpiyorlar.” (s.55-56)

Genellikle ben-anlatıcının çocukluk ve okul anılarında kişisel anlatıma başvurulmakta ve okurun da aynı duyguları hissetmesi sağlanmaktadır. Dördüncü bölümde, beş yaşında yatılı okulda okuyan ve yatılı okulun güç koşullarına uyum sağlayamayan anlatıcının yaşadıkları anlatılmaktadır. (s.26-27) Romanda, ben-anlatıcı ve kimi yerde (yazılmakta olan iç romanda) 3. tekil anlatıcı kullanılmakta, bakış açıları da seçilen anlatıcılara uygun tarzda şekillenmektedir. Ben-anlatıcının hakim olduğu satırlarda sınırlı bir bakış açısı göze çarparken 3. tekil anlatıcının kullanıldığı satırlarda tanrısal konumdan kaynaklanan daha sınırsız bir bakış açısı uygulanmaktadır. Anlatıcının çocukluk ve okul anılarının aktarıldığı satırlar ise, bir çocuğun bakış açısından yansıtılmaktadır. Buradan yola çıkılarak; yazar Ahmet Altan'ın seçtiği anlatıcı ile o anlatıcının sahip olduğu bakış açısı arasında sağlıklı bir denge kurduğu söylenilebilir. Bir çocuğun bakış açısından yansıyan şu satırlar bunu doğrular tarzdadır:

“ Okullar tatil olunca güneş daha çok parlıyor. Valla. Hem sonra sabahlar daha sıcak oluyor, insan üşümeden kalkıyor yataktan. Belki mevsim yaz da ondan. Bilmem.

Şu okullar hep tatil olsa amma iyi olur. Olmaz tabii, ama hani olsa diyorum. Her gün sokağa çıkıp oynasak. Okula gitmezsem adam olamazmışım. Babam öyle diyor. Adam olmayım, ne olacak? Adam olmak gerekiyormuş. Bunu da babam söylüyor.” (s.121)

Dört Mevsim Sonbahar romanında, daha önce de belirtildiği gibi, olup bitenlere dıştan bakan, yansız bir anlatım konumu hakimdir. Anlatıcı, kendisini 1. tekil ya da 3. tekil de ortaya koysa genelde bir seyirci tavrı sergilemektedir. Anlatıcının bu tavrı, roman genelinde hakim olan ironik tutumdan kaynaklanmaktadır.

“Dört Mevsim Sonbahar’da en yaygın anlatım tutumları ironik ve humorist: Anlatılan olaylara, kişilere, durumlara karşı belli bir uzaklığı korumak ilkesi gözetilmiş: acıklı konulara da tepeden bakıp her şeye rağmen gülen bir anlatıcı var.” (Aytaç 1999a: 296)

Romanın ben-anlatıcı yazarı ve kahramanı ironik ve eleştirel bir tutum içersindedir. Söz konusu tutum, özellikle, romana arka fon oluşturan siyaset konusunda kendisini göstermektedir. Anlatıcının kardeşi Ali, aktif bir siyasî kimliğe sahiptir. Bir sol partide bildiriler hazırlayıp miting çalışmaları düzenlemektedir. Miting hazırlıkları ve bildirilerin yazılıp temize çekilmesinde arkadaşı Hüseyin ile birlikte hareket etmektedir. Anlatıcı, Ali ve Hüseyin özelinde sola, sol harekete ve egemen siyasî tavırlara bir eleştiri getirir. Egemen siyasî bir tavır olarak “bizden”, “bizden değil” tartışmasını şu şekilde hicveder: Hüseyinlerin gecekonduşuna giden Ali, ortamdan sıkılır ve Hüseyin’le birlikte dışarı çıkarlar, oradan da Ali’nin evine giderler:

“ Karanlık yağmurun altında yürümeye başlıyorlar, zaman zaman bileklerine kadar gömülüyorlar çamurların içine.

-Sen eniştemden mi sıkıldın abi? İyi adamdır eniştem, bizdendir. (...)

Ali anahtarını evin kilidine soktuğu an başlıyor içerideki gürültü. Kapıyı açıp içeri girerken, minicik bir saka kuşu boyundan büyük çığlıklarla uçarak gelip Ali’nin başına konuyor. (...)

-Gel içeri.

-Bu ne abi?

Ali gülüyor.

-Benim kuşum. İyi bir kuştur, bizdendir.

Ali başında kuşuyla soyunuyor, zevkle döşenmiş ufak bir salona giriyorlar. Bir köşede kocaman bir papirüs duruyor. Ali gidip çiçeğe bakıyor.

-Hay Allah bu sabah erkenden evden çıkarken su vermeyi unutmuşum.

-Bu ne abi?

-Benim ağacım, bizdendir.” (s.32-33)

Beşinci bölümde ise Hüseyin ile ben-anlatıcı arasında geçen diyalogda parti içi kız-erkek ilişkileri ve devrimcilik hicvedilir. (s.42) Anlatıcı, “romancılık” ve “yazmak” kavramlarına da ironi içinde yaklaşır. İkinci bölümün başında; “Bu romanda herkesin gözleri lacivert. Hiç lacivert göz görmedim, ama lacivert gözleri severim.” (s.12) ifadesi bu ironiyi daha başlangıçta yansıtmaktadır. İnsanların “yazmak” ve “yazar” kavramlarına takındıkları tavır da eleştirilir:

“ Yazı yazmak bile değil de, insanların bu konudaki yorumlarını dinlemek zor. Herkes, yazı yazar birini görünce aklına geleni söylüyor, yazı yazanlara hakaret etmek insanların savsaklayamayacağı bir görev sanki...Herkes her şeyi biliyor, bir yazı yazarlar hiçbir şeyi bilmiyor.” (s.135)

Anlatıcının takındığı bu ironik tutum, yalnızca siyaset ve yazmak eylemi ile sınırlı kalmaz. Dört Mevsim Sonbahar’ın anlatıcısı da tıpkı Tutunamayanlar (Atay 1971)’ın anlatıcısı gibi, günlük yaşamdaki kalıplaşmış kavramlara karşı alaycı bir tavır sergiler. Romanın on yedinci bölümünde; Mehmet’in ölümünü haber veren gazetelerin standart cümlelerine alaycı bir yaklaşım görülmektedir. (s.180-181) Sözü edilen alaycı tavır, ölüm kavramı karşısında da kendini göstermektedir. Roman boyunca, çeşitli ölüm şekilleri çizen anlatıcının, romanındaki kahramanları birer birer öldürmesi de bu alaycı tavrın bir sonucudur. Üçüncü bölümde; devrimci dört gencin cenazesinin kaldırılışının (s.18-20) anlatılmasından başlayarak altıncı bölümde ben-anlatıcının annesinin cenazesinin anlatılması (s.53-56) ile devam eden ölümler silsilesi, romanın ilerleyen bölümlerinde Mehmet’in, Sevgi’ nin, Ali’nin, Hüseyin’in, Halit ile Emine’nin, İnci Hanım’ın, Zeynep’in ve en sonda da anlatıcının ölümleri ile devam eder. “Mutluluk ölmemektir, ey kari. Ve herkes ölür...” (s.21) diyen ben-

anlatıcı, ölüm üzerine diyaloglar da kurar. (s.21-22) Bir taraftan, “Ben yaşamak istiyorum, hiçbir şey uğruna da ölmek istemiyorum.” (s.20) diyecek kadar ölümden korkan anlatıcı, diğer yandan bir o kadar da kayıtsız ve alaycıdır ölüm karşısında. On birinci bölümde, Hüseyin’in vurularak öldürülmesine duyarsız kalan anlatıcının bu tavrına Ali’nin sinirlenmesi üzerine sarf ettiği sözlerle ironik tavrını açıkça ortaya koyar:

“ Ali çok kızdı bana. Niye kızıyor, anlamıyorum. Ben ölenlerin ardından ağıt yakmak zorunda mıyım? Ölenler ilgilendirmiyor beni, ölenlerden bana ne?

Her ölenin arkasından ağlayamam ya. Herkes ölür. İki kere iki beş kadar basit bu. Yazıyla da iki kere iki beş, rakamla da $2 \times 2 = 5$. Bu kadar basit bu. Anladınız mı? Anladıysanız bravo....Ben bir şey anlamadım çünkü...” (s.120)

Sonuç olarak denilebilir ki; bir roman yazmakta olan genç yazar, romanın hem anlatıcısı hem de kahramanıdır. Olaylar ve kişiler, genelde 1. tekil yazar-anlatıcının yansız anlatım konumundan süzölmekte, kimi yerde ise kişisel bir anlatım konumundan aktarılmaktadır. Seçilen anlatıcılar ile bakış açılarının birbirine paralel olduğu romanda ironik ve hicivci bir anlatım tutumu egemendir.

Anlatım Tekniği:

Dört Mevsim Sonbahar romanında roman sanatının gerektirdiği anlatım tekniklerinden (Anlatma-gösterme / tasvir / özetleme,...v.d.) pek çoğuna rastlamak mümkündür; ancak söz konusu tekniklerden önce üzerinde durulması gereken nokta, romanın yapısına yön veren postmodern tekniklerdir. Bu bağlamda ilk değinilecek kavram “üstkurmaca”dır. Ecevit (1996: 27)’in tanımıyla ifade edilecek olursa; “Yazarın ‘yazma edimi’ni kurmaca metnin bir parçası durumuna getirmesi, ‘nasıl yazdığı’ni anlatması ve romanın içinde yazma edimi ile ilgili sorunlar konusunda düşünce üretmesi, edebiyat biliminde ‘üstkurmaca’ (Metafiktion / metafiction) diye tanımlanır. Yazma ediminin öykülenmesi demektir ‘üstkurmaca’; kurmacanın kurmacasıdır.” 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra ortaya konan ve “postmodern” olarak nitelendirilen edebiyat eserlerinin en önde gelen ögesidir üstkurmaca. Yeni olmasına karşın uygulaması oldukça eskiye dayanan (Demir 2002: 16) üstkurmaca kavramı, ilk kez 1960 sonrasında bir terim olarak kullanılmıştır. Yazma eyleminin öykülediği üstkurmaca bir anlatıda; yazar, metnini nasıl kurguladığını anlatır okura. Metnin odağında “nasıl kurgulandığı” yer alır.

“ Yazarın/anlatıcının / okurun hep birlikte metnin içinde yeraldıkları, giderek birer roman kişisine dönüştükleri bir ortamda konu, metnin neyi anlattığı değil, nasıl kurgulandığıdır artık.” (Ecevit 2001: 98)

Dünya edebiyatında; Samuel Beckett, William Faulkner, Jorge Luis Borges, Alain Robbe- Grillet, Max Frisch, Milan Kundera, Gabriel Garcia Marquez, Vladimir Nabokov, Italo Calvino, Umberto Eco gibi yazarlarca kullanılan üstkurmacanın Türk romanında ilk uygulayıcısı Tutunamayanlar (1971) ve Tehlikeli Oyunlar (1973) romanlarının yazarı Oğuz Atay’dır. Buna karşılık, Türk romanının geçmişine dönüp bakıldığında “üstkurmaca” uygulamasının ilk nüvelerine Ahmet Mithat Efendi’de rastlanmaktadır. Yeni bir medeniyet dairesinin eşiğindeki Osmanlı toplumunu eğitmek, bilgilendirmek amacıyla romanlar yazan ve Tanpınar (1997: 460)’ın ifadesiyle “Türk cemiyetine roman okumayı öğreten” Ahmet Mithat Efendi tüm yazarlık serüveni boyunca halka yararlı olmak gayesini gütmüştür. Bu gaye

uğruna romanlarını kaleme alan Ahmet Mithat Efendi, romanlarının teknik açıdan kusurlu olduğu, meddah ağzını kullandığı yolunda eleştirilere hedef olsa da eserlerinde günümüz postmodern tekniklerinin ilk izlerine rastlanmaktadır.

“ Ahmet Mithat’ın, roman anlayışı itibariyle, neredeyse yüzyılımızın ‘postmodern’ dikkatlerine benzeyen biçimlendirmelerle roman dokusu üzerinde oynayan ilk dikkati çekici yazar olduğunu (da) teslim etmeliyiz.” (Demir 2002: 12)

Bu bağlamda, postmodern bir teknik olan üstkurmaca, Ahmet Mithat Efendi’nin 1891 tarihini taşıyan “Müşâhedât” isimli romanında görülmektedir. Natüralist bir roman yazmak düşüncesiyle kaleme alınan Müşâhedât, 1891 yılında Tercüman-ı Hakikat gazetesinde tefrika edilmiş ve aynı yıl kitap haline getirilmiştir (Birinci 2002: 544). Edebiyat tarihlerinde bu yönü ile yer alan Müşâhedât’ın asıl önemi tekniğinden ileri gelir. Buna ilk dikkati çeken Tanpınar (1997: 460) romanda uygulanan teknik konusundaki görüşlerini şu şekilde ifade eder:

“ Roman istikraî bir ders misâli hep beraberce, bazan kahramanlariyle istişare ederek tıpkı ‘Letaif-i rivayat’ın ilk cüzleri gibi bütün aile tarafından ve gözümüzün önünde hazırlanır.”

Natüralist bir roman denemek isteyen Ahmet Mithat, aynı zamanda yeni bir teknik denemesinde de bulunur. Romanın içinde sık sık denediği yolu “reh-i nârefte” (gidilmemiş yol) olarak adlandıran (Demir 2002) Ahmet Mithat, gerçekleştirmeye çalıştığı yeniliğin ayırındadır. Moran (1995: 55)’ın ifadesiyle Müşâhedât, “Batı’da bile görülmemiş yeni bir tekniğin bilinçle denendiği ilk romanımızdır.” Romanın ismi de uygulanılmak istenilen yeni tekniğe ve yazarının niyetine göre seçilmiştir:

“Ahmet Mithat natüralist bir roman yazma iddiasını romana verdiği isimle de ilan ediyor: Müşâhedat, yani gözle görülen şeyler ya da felsefi anlamında gözlemler. Gözlemleri kaydetmek için bir gözlemci gerektiğine göre, Ahmet Mithat, kendisinin de dahiyane addettiği bir buluşla, roman yazarına bu gözlemci rolünü veriyor ve onu romanın içine sokuyor. Böylece yazar da romandaki kişilerden biri oluyor ve roman kişilerinin öyküsünü yazma süreci, roman kurgusunun bir boyutunu oluşturuyor. Kendi yazılma sürecini anlatan romanlara meta-roman diyoruz; Müşâhedat bu tanıma mükemmel uyuyor.” (Parla 1993: 73)

Kendisini de roman kişilerinin arasına katan, romanın oluşumuna roman kişilerini aktif olarak dahil eden ve yer yer satır aralarında natüralist roman üzerine görüş bildiren Ahmet Mithat, Demir (2002: 83)'in deyişiyle “natüralist niyetle yola çıkmasına rağmen sonuçta Türk okurunu üstkurmaca bir örnekle karşı karşıya getirir.” Edebiyat tarihlerinde Ahmet Mithat Efendi'nin “natüralist anlayışa bir örnek tarzında yazdığı roman” olarak tanıtılan Müşâhedât, temsil etmeye çalıştığı akımla değil de kuruluşundaki üstkurmaca öge ile bir yer edinir Türk roman geleneği içersinde. “Natüralist” denilerek göz ardı edilen üstkurmaca unsurunu, konuya eğilen edebiyat bilimcileri dikkatlere sunmuşlardır. (Demir 2002; Moran 1995; Parla 1993) Bununla birlikte Ecevit (2001: 100; 101)'in “Çağcıl Türk edebiyatında üstkurmamacanın ilk uygulayıcısı Oğuz Atay'dır.” yargısı ile “Tutunamayanlar romanı, içinde yazan ve yazma sorunlarını tartışan kişilerin yer aldığı, başka edebiyat ürünlerine göndermelerle dolu bir metindir. Bu bağlamda edebiyatımızda üstkurmaca özelliği taşıyan ilk romandır.” yargısı, biraz önce görüşlerine yer verilen edebiyat bilimcilerinin yorumlarıyla çelişiyor görünmektedir. Konuya “postmodern düşünce” açısından yaklaşıldığında Ecevit (2001)'in yargısının kendi içinde bir tutarlılık taşıdığı görülecektir. 20. yüzyılın ikinci yarısından sonra, özellikle 1960'lı, 1970'li yıllar, klâsik 19. yüzyıl romanının zıddı yönde, yepyeni bir anlayışla romanlar kaleme alınır. “Postmodern” tanımı altında ele alınan bu romanların başta gelen biçimsel ögesi “üstkurmaca”dır. İçinde yaşanan çağın getirdiği bilimsel, kültürel, toplumsal değişimler sonucu “gerçeklik” kavramının mutlak anlamını yitirmesi, yazarları onu ikinci elden üretmeye götürür. Böylelikle, anlatıcısının bir roman yazarı olduğu eserlerde, romanın teknik yönleri tartışılmaya başlanır. Romanın konusu “nasıl yazmalı”dır artık. 1960'lı, 1970'li yıllardan sonra eserlerini kaleme alan romancılar, bu bilinçle hareket ederler. Giderek bir akım özelliği gösteren bu tarz romanlarda tekniğe ait ortak noktalar gözlemlenir; pek çok romancının eserinde rastlanan bu noktalar postmodern düşüncenin ana unsurlarını oluşturur.

Romanlarını 19. yüzyıl sonlarında veren Ahmet Mithat, en başta sosyal fayda gayesiyle roman yazar. Üstelik postmodern düşüncenin temelleri daha atılmamıştır. Batı'da roman sanatının en güçlü örnekleri verilmektedir. Her bir romanıyla okurlarına “iyiyi, güzeli, doğruyu” işaret etmek niyetinde olan Ahmet Mithat Efendi, henüz yeni oturmakta olan “roman” türünü yaygınlaştırmaya çalışmaktadır. Müşâhedât romanı da onun natüralist romana bir örnek vermek amacıyla kaleme aldığı ve asıl önemi tekniğine borçlu olan bir romanıdır. Diğer romanlarının aksine yeni bir teknik denediğinin bilincinde olan Ahmet Mithat, bir roman kişisi olarak romanının içinde yer alır ve roman tekniği üzerine de fikir beyan eder. Bu bir “üstkurmaca” örneğidir ve henüz romanla yeni tanışan Türk romancılığında bir “ilk”tir. Romanlarını 1970’li yıllarda veren Oğuz Atay ise modernist/postmodernist düşüncenin bilincindedir ve Tutunamayanlar (1971), Tehlikeli Oyunlar (1973) isimli romanlarını bu bilinçle yazar. Dünyadaki anlamına ve uygulamasına koşut tarzda bir kullanımdır Atay’daki üstkurmaca. Kullanım açısından aynı kavrama karşılık gelen üstkurmaca uygulaması niyet açısından iki yazarı ayırır. Ahmet Mithat’ta yeni teknik arayışlarının bir ürünüyken Oğuz Atay’da modernist/postmodernist anlayışın edebiyat eserindeki bir uzantısıdır. Bu nedenle, üstkurmacayı bir teknik olarak ilk uygulayan Ahmet Mithat Efendi olmakla birlikte postmodern düşünce ve uygulamaları açısından ilk kullanan Oğuz Atay’dır denilebilir. Bu da göstermektedir ki günümüzün postmodern nitelikli edebiyat eserlerinde kullanılan unsurlara, bağımsız birer teknik halinde Türk roman geleneği içerisinde de rastlanmaktadır. Bunun bir başka örneği “romantik ironi” kavramıdır. Postmodern edebiyatın “üstkurmaca” ögesinin öncüsü (Ecevit 1996) olan romantik ironi Aytaç (1999a: 77)’ın tanımıyla “kendi yarattıklarından da sıyrılıp onlara kendinden uzak nesnel bir olgu olarak bakabilmektir.” 19. yüzyıl Alman romantikleri tarafından kullanılan bu tekniğin Türk romanındaki ilk uygulayıcısı yine Ahmet Mithat Efendi’dir:

“ Türk romanında (ise) Ahmet Mithat Efendi, ‘Ey kari dur’ seslenişleriyle romanın kurmaca gerçekliğinden uzaklaşıp okuyucunun dikkatini başka noktalara çekmeyi romancılığının belirleyici özelliği haline getirmiş, romantik ironinin bildiğim kadarıyla bizim edebiyatımızdaki ilk uygulayıcısı olmuştur.” (Aytaç 1999a: 77)

Yazarın romanın gidişatını durdurarak roman tekniği hakkında bilgi verdiği, romana ve romancılığa dair yorumlar yaptığı, okura doğrudan hitap edip onunla konuştuğu ve böylelikle her şeyin kurgusal bir oyuna dönüştüğü romantik ironi uygulaması postmodern tanımlı eserlerin önde gelen öğelerindendir. Tüm bu uygulamaların yer aldığı romanlarıyla Ahmet Mithat, romantik ironinin de ilk kullanıcılarından biridir:

“ Bu romanlarda yazılış ya da yaratılış süreçleri yapının bir parçası haline gelerek anlatıyı hem sanat hem de yaşamın taklidi olarak okura sunar. Bu ironik bilinç ise, yapının doğallığını azaltmaz, artırır. Sonradan Shklovsky'nin ‘anlatı tekniğinin açık edilmesi’ diye tarif ettiği bu doğallık, Müşahadat'ta Ahmet Mithat Efendi'nin de icat ettiği doğallıktır.” (Parla 2000: 99)

Postmodern teknik unsurlarından bir diğeri; postmodernist romanda temel kurgu ögesi olan üstkurmacanın bir alt kategorisi olarak değerlendirilen (Sazyek 2002: 500) “metinlerarasılık”tır. Postmodern tanımı altında toplanan eserlerde, daha önceden yazılmış bir metni aynen ya da göndermeler yoluyla kullanma şeklinde görülen metinlerarasılık (Intertextuality) kavramı Ecevit (1996: 31) tarafından şöyle tanımlanır:

“ ‘Üstkurmaca’ ögesinin bir türevidir ‘metinlerarası eğilim’; içinde yaşadığı gerçekliğe yabancılaşan çağdaş yazarın, bütünleşmekte zorlandığı bu gerçekliği yansıtmaktan vazgeçip, daha önce başka yazarlar tarafından yazılmış metinlerin dünyasına ‘sığınması’, onlardan yola çıkarak ‘ikinci elden’ yeni bir kurmaca gerçeklik yaratması demektir.”

Bir anlamda “intihal” kavramının kabul görmesi, bir teknik olarak benimsenmesidir metinlerarasılık. 1970’lerden sonra Türk romanında da görülen metinlerarasılık kavramı ilk kez Oğuz Atay tarafından kullanılmıştır.

Dört Mevsim Sonbahar romanında da postmodern bir teknikle kurgulanışının gereği olarak sözü edilen unsurlara rastlamak mümkündür. Yazar- (ben) anlatıcının kaleme aldığı romanın yazılış sürecini içine alan roman; anlatıcının aynı zamanda romanın kahramanlarından biri oluşuyla, yer yer okura hitabıyla,

“yazmak” üzerine yapılan diyaloglarıyla başlı başına bir üstkurmaca örneğidir. Romanda yer alan “roman içinde roman” ve “romanın romanı” uygulamaları da üstkurmaca yapının bir parçasıdır. İlk bölümde, kendisinin de içinde bulunduğu bir bahçe tasviri yapan ve o bahçede lâcivert gözlü bir kızla tanışan ben-anlatıcı, bölümün son satırında “İşte böyle başlıyor roman...” (s.11) der. İkinci bölümün ilk satırlarında ise “Bu romanda herkesin gözleri lacivert.” (s.12) diyerek okuru romanın kurgulanışına ortak etmeye başlar. Bu ifadelerle yazar, Sazyek (2002: 494)’in de belirttiği gibi, “okuyucuyu âdeta kendi yazı masasına çağırır ve onu yazma sürecinin tanığı konumuna getirir.” Okuru kurmaca dünyanın kuruluşuna hazırlayan yazar, “Ben, senin için ey kari, bir roman yazıyorum.” (s.12) tarzındaki romantik ironi örneği sergileyen seslenişle okurla söyleşmeye başlar. (s.12) Bir sonraki bölümde “Mutluluk ölmemektir, ey kari. Ve herkes ölür...” (s.21) diyerek okura hitap eden yazar onu da katarak kurgular romanını:

“ Hazırlanın sizi güzel bir eve götürüyorum. Denize bakan, çevresi ağaçlık, zevkle döşenmiş, duvarlarında özenle seçilmiş resimler olan bir ev. Bu güzel evle, önündeki denize bir mevsim seçelim şimdi. Mevsimlerden hangisi olsun? Sonbahar ya da ilkbaharın yağmurlu günlerinden biri. Yağmur istiyorum. (...) Evet, yağmurlu bir gün. Akşamüstü. Dışarda yağmur yağdığına göre, şömineyi de yakabiliriz, daha sıcak olur.” (s.28)

Romantik ironi örneği olarak gösterilebilecek bu seslenişlerle yazar, Ertem (1999: 97)’in de ifade ettiği gibi, “yer yer kişilere ve olaylara egemen olamadığı izlenimini okura verirken bir yandan da olayları ve kişileri, yazar olarak, istediği gibi yönlendirebileceğini dile getirmektedir.” Dördüncü bölümden verilen yukarıdaki alıntıda (s.28) her şeye egemen olduğunu sezdiren yazar, dokuzuncu bölümün sonlarına doğru olaylar kendi dışında gelişiyormuş izlenimi vermektedir:

“ Ali’yle Semra’nın arasında, benim yazmadığım bölümlerde bir şeyler geçti herhalde. Ancak birbirlerini seven bir erkekle kadının salılabileceği bir mutluluk kokusu yayılıyor vücutlarından.” (s.99-100)

Daha önce de belirtildiği üzere; Dört Mevsim Sonbahar romanında, bir roman kaleme aldığı ifade edilen ben-anlatıcının, söz konusu romanının yer aldığı

satırlar “roman içinde roman” oluştururken aynı ben-anlatıcının romanı üzerinde fikir yürüttüğü, nasıl yazdığına dair açıklamalarda bulunduğu satırlar ise “romanın romanı” kavramını oluşturmaktadır. Bir roman kaleme alan ve aynı zamanda kaleme aldığı romanın kahramanı olan ben-anlatıcı, okuru da romanına dahil etmekte, çoğu yerde, onu muhatap alarak yazmaktadır. Bu şekilde gelişen romanda ana konu da sözü edilen romanın yazılış serüveni olmaktadır. Kimi yerde her şeye hakim olduğunu vurgulayan kimi yerde de olanlardan habersizmiş gibi davranan ben-anlatıcı, yazdığını söylediği romanın nasıl yazıldığını da açıklar, imalarda bulunur. Bu yolla, okura her şeyin kurmaca olduğu, bir “oyun” olduğu hatırlatılmaktadır. Ben-anlatıcının sık sık olanları kendisinin yazdığını belirtmesi de bundandır:

“ Yepyeni bir yaşam kurmak fikri ürkütüyor onu, tek başına bilmediği bir yaşam kuracak. Bütün alışkanlıkları değişecek... Sonra, adı da dul olacak, ne diyecek herkes... Neler düşündüğünü biliyorum, nasıl bilmem, bunları ben kendim yazıyorum.” (s.106)

Bu şekilde, romana hakim olduğunu ima eden ben-anlatıcı yazar, on ikinci bölümde yer alan diyalogda ise tüm romanı kurgulayan kendisi değilmiş gibi davranır:

“ -Mehmet, ben sana bir sevgili vermiştim, ne oldu o?
 -Bıraktım onu.
 -Niye?
 -Bıraktım dediğim, aslında o ayrıldı, ama ben de sıkılmışım zaten, doğru dürüst bir şey konuşulmuyordu, aptalın tekiydi. Senin verdiğin kardan ne olacak zaten...” (s.129)

Ben-anlatıcının okurla söyleşmesi ve olaylara kâh içerden kâh dışardan yaklaşmasının dışında, nasıl yazdığı konusundaki görüşleri de üstkurmaca düzlemin bir parçasını oluşturmaktadır. Bu da kimi zaman ben-anlatıcının diğer roman kişileriyle diyalogları şeklinde kimi zaman da roman kişilerinin romana müdahaleleri

şeklinde olmaktadır. On ikinci bölümde, ben-anlatıcı ile Mehmet arasında geçen diyalogda “yazmak” sorunu tartışılır:

“ -Niye hep böyle karamsar şeyler yazıyorsun, diyor Mehmet. Sen böyle bir adam değilsin ki lakerdaları yutarsın, kadınlara sulanırsın, güzel içkilere bayılırsın, yaşamayı seversin. Niye böyle şeyler yazıyorsun, bu işte bir sahtekârlık var.

-Bilmiyorum Mehmet. Sanki içimde ikinci bir adam var, ne zaman yazı yazsam o herif lafa karışıp, her şeyi karanlıklaştırıyor.

-Bir yazar, insanlara yaşam sevinci vermeli, sen her şeyi karartıyorsun. Şöyle pırıl pırıl birşeyler olmalı. (...)

-Pek anlayamadım söylediklerini. (...)

-Yani çok gerçek olmamalı yazılanlar. Başka türlü birşeyler olmalı. (...) Bir de ben senin kitabının adını beğenmedim. Dört Mevsim Sonbahar, iyi değil.” (s.126-127)

Dokuzuncu ve yirmi ikinci bölümlerde de ben-anlatıcıyla Mehmet ve Zeynep arasında geçen diyaloglar da “yazmak” ile “nasıl yazmalı?” sorunlarına yöneliktir. (s.96; 221) Bu şekilde diyaloglar yoluyla roman üzerine düşünen ve romanın nasıl yazılması gerektiğini “okurun gözü önünde” tartışan ben-anlatıcıya zaman zaman diğer roman kişileri de müdahale eder. İkinci bölümde, kardeşi Ali’yi anlatan anlatıcının sözleri Zeynep’in müdahalesiyle yarıda kesilir:

“ Sonsuz bir kadife gibi yumuşak, akıllıca olmayı beceremeyen, sevgi dolu, kocaman lacivert gözleri var kardeşimin. Akli başında bir adam olmak istiyor. Bu gözlerle başarması çok zor. Başarırsa...o zaman da bu gözlere yazık.

-Hiç de yazdığın gibi değil, senin kardeşin aptalın teki, gözleri de aptal aptal bakıyor. Biraz zekâsı olsaydı, zekâdan korkmazdı.” (s.13-14)

Üçüncü bölümde ise ben-anlatıcının kendisi hakkında yazdıklarına Mehmet itiraz eder:

“ İnsanları çok seven, insanlar için içi titreyen, ama bir şey yapamayan biri benim en iyi arkadaşım. Bir şeyler yapamamanın verdiği üzüntü, içindeki gizli bir kimya laboratuvarında kızgınlığa ve insanları küçümsemeye dönüşüyor. İnsanları seviyor, onları küçümsüyor ve bir şey yapmıyor. Tehlikeli bir adam kısacası...Üstelik tehlikeli olduğu da kolayca anlaşılıyor.

-Çok haşın yazıyorsun benim için, ben böyle değilim, ben insanları küçümsemiyorum. Esas sen beni küçümsüyorsun, ama göreceksin, birşeyler yapacağım, başarılı olacağım.

-Belki de bu romanın en manyak tipi sensindir Mehmet, kimbilir..." (s.24-25)

Romanın satır aralarında kendi yorumlarını katarak olayların akışını bölen ben-anlatıcı, diğer taraftan kişilerinin eylemlerine de müdahalede bulunur:

" Yürü bakalım Zeynep Hanım. Bir iki sayfa sonra benden ayrılacaksın, babamla da sevişeceksin. Ama benim romanımın sayfaları arasında dolaşıyorsun sen, sonunda tekrar bana döneceksin, deli gibi âşık olacaksın yeniden." (s.116)

" Ben ne diyorum biliyor musunuz? Ölüm acısından başka her acının altında bir aptallık yatar diyorum. Belki yanıliyorum, ama bu laf hoşuma gitti." (s.191)

Kendisi de olaylara müdahale eden ben-anlatıcı yazara, romanın diğer kişileri, yalnızca kendileri hakkında yazılanlara tepki göstermek anlamında müdahalede bulunmazlar. İlginç fikirleri ve teklifleri ile Mehmet, romanın yazılışına bizzat katılmak ister. (s.148) Romanın son bölümünde, ben-anlatıcı yazar, bitirdiğini söylediği romanı üzerine konuşuyor görünmektedir. Romanın giriş cümlelerini kuran ben-anlatıcı, sonunu da yine kendi cümleleriyle bağlamaktadır. (s.250)

Üstkurmaca düzlemde kurgulanan bir roman olan Dört Mevsim Sonbahar'da romantik ironi yanında metinlerarasılık kavramına da kurgunun bir parçası olarak yer verilmiştir. Sekizinci bölümde, İnci Hanım'ın davetlisi olarak evde bulunan ben-anlatıcı, Zeynep ve İnci Hanım'ın arkadaşlarının arasında coşan Halit, şarkılar söylemeye başlar. Bu şarkılar, birer metinlerarasılık örneği sayılabilir:

"Cana rakibi handan edersin,
Beni divane edersin...
Ahım gibi bir ah var mı ahlar içinde...
Körfezdeki dalgın suya bir bak göreceksin...
Sonra en sevdiği şarkıya geçiyor:
Hab-ı gâh-ı yâre girdim, arz için ahvalimi
Bir perişan hal gördüm, unuttum ben halimi,

Arkasından bir Fransızca söylüyor:
 Chagrin d'amour... (...)
 Pencere açıldı. Bilal oğlan, piştov patladı..." (s.84)

On dokuzuncu bölümde, Halit'in Zeynep'e okuduğu Ahmet Haşim'e ait "Şafakta" isimli şiir de metinlerarası bir uygulamadır:

"Dönsek mi bu aşkın şafağından
 Gitsek mi ekaalim-i leyale
 Bizden daha evvel erişenler
 Ağlar bugün evvelki hayale

Dönmek mi ne mümkün geri dönmek
 Düştüyse gönüller bu melale
 Bir eldir ufuklardan uzanmış
 Zulmet bizi çekmekte visale." (s.198)

İnci Hanım'ın on altıncı bölümde hatırlamaya çalıştığı ve yirminci bölümde hatırladığı çocuk şarkısı ile yirmi ikinci bölümde Emine'nin söylediği çocuk şarkısı da metinlerarasılık olarak düşünülebilir. (s.210; 236) Yine yirmi ikinci bölümde Yahya Kemal'in şiir kitabı anılarak metinlerarasılığa yer verilmiştir. (s.223)

Görüldüğü gibi; postmodern bir teknikle yazılan Dört Mevsim Sonbahar, bir romanın yazılış sürecinin, üstkurmaca düzlemde kurgulanışının öyküsünü işlemektedir. Okurun da kurmaca dünyanın içine çekilmeye çalışıldığı romanda ben-anlatıcı bir yazar, hem bir roman yazmakta hem de yazdığı romanın içinde kişilerden biri olarak yer almaktadır. Yer yer okura seslenen, olayların akışı içinde ortaya çıkan ben-anlatıcı bir taraftan tüm hakimiyetin kendi elinde olduğunu ima ederken diğer taraftan olanlardan habersizmiş gibi davranır. Üstkurmacanın doğal uzantıları romantik ironi ve metinlerarasılık uygulamalarının da yer aldığı romanda, kurmaca ve gerçek iç içe geçmiştir. Yapısına yön veren tüm bu "yenilikçi öğeler" (Ertem 1999: 96) den hareketle Dört Mevsim Sonbahar, postmodern anlayışla kaleme alınmış bir romandır yargısına ulaşılabilir.

Dört Mevsim Sonbahar romanında, postmodern tekniklerden başka roman sanatına özgü teknikler de kullanılmıştır. Bu anlamda, üzerinde durulması gereken ilk teknik anlatma-gösterme teknikleridir. Ben-anlatıcının bakış açısından yazılan Dört Mevsim Sonbahar'da anlatma-gösterme tekniklerinin kullanıldığı görülmektedir. Daha çok, otobiyografik anlatım tarzını andıran romanda, bir roman yazdığı belirtilen ben-anlatıcının romanını yazdığı bölümlerde 3. tekil anlatıcı kullanımına bağlı olarak anlatma yöntemine başvurulmuştur. Dördüncü bölümde, merdivenleri hızlı hızlı çıkan Halit'in durumunun aktarımında anlatma yönteminden yararlanılmıştır:

“ Soluk soluğa, koşar adım çıkıp kapının önünde duruyor. Her seferinde yaptığı gibi bir an ölmeyi bekliyor, göğsünde sancıların başlayıp başlamadığını araştırıyor. Her seferinde olduğu gibi gene merdivenleri hızla çıktığına pişman oluyor, ya ölseydim, çocukluk bu yaptığım diye düşünüyor. Bir daha merdivenleri yavaş yavaş çıkmaya karar veriyor. Bu kararını hiçbir zaman uygulamayacağını bilerek bakıyor zile.” (s.29)

Bağımsız olarak kullanılan gösterme yöntemine ise romanın ilk bölümünde ben-anlatıcı ile Zeynep arasında geçen diyalog örnek olarak verilebilir:

- “ -Sen niye tek başına duruyorsun?
- Bilmem.
- İnsan bu bahçede yalnızlığa dayanamaz.
- Ben köşkün içinde dolaşıyordum.
- Bu köşkün içinde de yalnızlığa dayanamaz.
- İçerde şiir kitapları var...” (s.9)

On altıncı bölümden verilebilecek şu örnekte ise anlatma ve gösterme teknikleri birarada kullanılmıştır:

- “ -Al bu çiçekleri götür ona...Sevinir...
- Bir kucak leylak dalını çiçekçiden alıp Zeynep'in eline tutuşturuyorum. Zeynep çiçek dallarının arkasında kayboluyor. Çiçeklerin arasından yalnızca lacivert gözlerinin pırıltıları görülüyor.
- Ben utanırım bu çiçekleri götürmeye.
- Ne var utanacak canım?
- Ne diyeceğim peki?
- Bir şey demene gerek yok, bir şey demeden verirsin.

Zeynep'i kocaman bir çiçek demetiyle Halit'in kapısında bırakıyorum. Yalnız başıma yürümeye başlıyorum.” (s.167)

Romanda, genellikle, anlatma ve gösterme teknikleri birarada kullanılmıştır. Bu şekilde anlatım, kuru ve anlatıcının egemenliği altında olmaktan kurtarılmış, gösterme tekniğinin yer aldığı sahnelerle metnin gidişatına bir devingenlik kazandırılmıştır. Çoğunlukla ben-anlatıcının otobiyografik tarzdaki anlatımı etkili olmakla birlikte, onun yazdığı romanın satırlarında 3. tekil anlatım yer almaktadır. Buna bağlı olarak ben-anlatıcının romanında anlatma ve gösterme tekniklerine rastlanmaktadır. Anlatıcının günlük yaşamının sergilendiği sahneler ise otobiyografik anlatım tarzında dümdüz, yer yer de diyaloglarla şekillenmektedir.

Dört Mevsim Sonbahar romanında kullanılan bir başka teknik, tasvir tekniğidir. Romanda iç ve dış mekânlar tarif edilirken tasvir tekniğinden geniş ölçüde yararlanılmıştır. Yapılan tasvirlerde, mekâna bakan kişinin psikolojik durumu ve bakış açısının etkili olduğu görülmektedir. Birinci bölümde, kendisinin de içinde bulunduğu bahçeyi tasvir eden ben-anlatıcının ifadeleri öznel bir tasvir örneğidir:

“ Eski ve bakımsız bahçenin ölmeye yüz tutmuş çimenleri kuru yapraklarla örtülmüş. Kalın gövdeli kestane ağaçları, çıplak dallarında kalan tek tük yapraklarla, kederli bir yalnızlığa bürünmüşler. (...) ”

Berrak ve lekesiz bir aydınlık dokunduğu her şeyi, kestane ağaçlarını, otları, kuru yaprakları, terk edilmişliği ve hüznü büyüğü bir şekilde çoğaltıyor.” (s.7)

Aynı bölümde yer alan iç mekân tasvirleri ise nesnel bir yaklaşımla yapılmıştır. Biraz önce bahçesi tasvir edilen köşkün içi tarif edilmiştir. (s.8) İkinci bölümün başlarında görülen ilkyaz tasvirinde yine bakan kişinin psikolojisi hakimdir. (s.12) Üçüncü bölümde yapılan tasvirde, siyasî olaylar sonucu öldürülen dört gencin morgdan alınışı ve cenaze törenleri ortamda bulunmaktan rahatsızlık duyan ben-anlatıcısının bakış açısından yansıtılırken yedinci bölümde yer alan tasvir sözü edilen mekânda bulunan Halit'in ruh haline ve bakış açısına uygun tarzdadır. On üçüncü bölümde, Ali'nin özenle hazırlandığı mitingin tasvirinde ise, “güneş” in gün içinde gökyüzünde aldığı pozisyonlardan yararlanılmıştır. (s.141-146) Sözü edilen tasvirde;

mitinge hazırlanan kalabalığın hareketleri güneşe koşut ilerlemektedir. Güneşin ufukta görüldüğü an ile insanların evinden çıkışı arasında bir paralellik kurulmakta, ardından insanların canlanması ile güneşin gökyüzündeki yerini almaya hazırlanışı arasında bağlantı kurulmaktadır. Güneşin ağır ağır yükselişine karşılık insanlar da gittikçe birirmektedir, güneşin gökyüzünde geçirdiği her bir aşama insanlar arasında da yansımaları bulmakta ve yığınlar meydana doğru ilerlemektedir. Güneşin en tepedeki noktasına ulaştığı an, yığınlar da meydandadır artık. Mitingde silahların patlamasıyla insanlar kaçar ve her yer kana bulanır. Meydan, mitingden arta kalanlarla sessizliğe gömülürken güneş de ufka yaklaşmaktadır.

On sekizinci ve yirmi üçüncü bölümlerde yer alan iç mekân tasvirleri nesnel birer tasvir örneğidir. Yirminci bölümde yer alan tasvirde ise çizilen sakin tablo olacakların bir habercisidir sanki; söz konusu manzarayı izlediği belirtilen İnci Hanım, kendini sekizinci kattan aşağı atar. (s.210)

Örneklerden de anlaşılacağı üzere; yapılan tasvirlerde psikolojik durumlar ve bakan kişinin bakış açısı gözetilmiştir. Gerek iç gerek dış mekânların tasviri, ortamları aydınlatıcı bir mahiyette olup gereksiz yere uzatılmamıştır.

Romanda kullanılan bir başka anlatım tekniği geriye dönüş tekniğidir. Eco (1996: 38)'nin deyişiyle; “anlatıcının herhangi bir unutkanlığını giderme işlevini gören” geriye dönüş tekniği, roman genelinde kişileri aydınlatıcı bir fonksiyona sahiptir. İkinci bölümde, Ali'nin çocukluğundan bir kesit sunan geriye dönüş sahnesi, onun o andaki kimliğini tamamlayıcı bir işlevdedir:

“ Şubat ayının zamansız ve aldatıcı sıcaklığı, zavallı ağaçları kandırmayı başarıyor. Bahar geldi sanan ağaçlar tomurcuklanıyor. Annem ağaçları gösteriyor babama,

-Halit, bak, diyor, ağaçlar tomurcuklandı. Bir süre sonra çiçek açacaklar, ondan sonra da don gelecek, hepsi yanacak.

Ali dikkatle dinliyor onları. Dört yaşında ve çevresindeki her şeyi merak ediyor.

Annem mutfağa gidip gelirken, gözü bahçeye ilişiyor.

-Hay Allah, Ali bahçeye çıkmış, üşütecek. Halit, benim ellerim kirli, içeri aliver oğlanı.

Babam, Ali'yi ağaçlarla konuşurken yakalıyor.

-Ağaçlar ağaçlar, sakın çiçek açmayın, sonra don gelecek hepiniz yanacaksınız.

Babam Ali'yi kucaklıyor.

-Gel içeri...

Ali, babasının kucağında kapıdan içeri girerken hâlâ bağıyor:

-Çiçek açmayın, yanacaksınız..." (s.14-15)

Romanın girişinde yer alan bu sahne, ilerleyen bölümlerde devrimci mücadele içinde insanları bilinçlendirmek amacıyla görülen Ali'yi tanıtmak açısından önemli bir ayrıntıdır. Dördüncü yapılan geriye dönüş ise, romanın ortalarında yer yer kendisini yalnız ve güçsüz hisseden ben-anlatıcının kişiliği ve psikolojisi açısından önem taşımaktadır. Beş yaşında yatılı okulu verilen ve oranın yaşam koşullarına alışmakta zorlanan ben-anlatıcının yatılı okul günlerinden bir kesit sunulmaktadır. (s.27-28) Altıncı bölümde, ben anlatıcının geriye dönüşle annesinin ölümünü anlatmasının ardından (s.53-56) yedinci bölümde babaları Halit'in kaybetmekten korktuğu için hep kaybeden kişiliğini aydınlatıcı bir kesit aktarılmaktadır.(s.66-67) Ben-anlatıcının okul anıları ve yaramazlıkları sekizinci, on ikinci, on dördüncü ve on sekizinci bölümlerde yine geriye dönüşlerle anlatılmıştır. Bu geriye dönüşlerde sergilenen her bir tavır, ben-anlatıcının kişiliğinin bir parçasını yansıtmaktadır. On dokuzuncu bölümde yer alan geriye dönüş sahnesi, Zeynep'in kişiliğine ışık tutarken, (s.197-198) yirmi ikinci bölümde ben-anlatıcı, kızı Emine'nin doğumunu, o sırada duygusal anlamda yaşadıklarını geriye dönüşle aktarır. (s.232)

Geriye dönüş tekniğine geniş ölçüde yer verilen Dört Mevsim Sonbahar romanında; söz konusu teknik, çoğunlukla, belirli bir işlev göz önünde tutularak kullanılmıştır. Geriye dönüş şeklinde çizilen sahnede, âdeta bir ipucu verir gibi, kahramanların belirgin kişilik özellikleri sergilenmiştir. Bu sahneler, romanın ilerleyen bölümlerinde kahramanların takındığı tavır ve tutumları açıklar kılmuştur.

Romanda yalnızca on beşinci bölümde yer alan bir teknik de ileri kırılma tekniğidir. Ben-anlatıcı, Eco (1996: 38)'nun deyişiyle "anlatısal sabırsızlığın bir

göstergesi olan” ileri kırılma tekniğini kullanarak, romanın ilerleyen sayfalarında olacıklara dair bir göndermede bulunur. (s.162)

Dört Mevsim Sonbahar romanında gözlemlenen bir diğer anlatım tekniği leitmotivdir. Müzikten edebiyata geçen bir yöntem olan leitmotiv, Aytaç (1999a: 52)’ın tanımıyla; “Bir alıntının ya da belli bir davranış biçiminin, belli bir özelliğin roman boyunca birçok kereler tekrarlanarak kullanılması” dır. Dört Mevsim Sonbahar’da roman boyunca birçok kez kullanılan “dangalak” kelimesi bir leitmotiv uygulamasıdır. (s.13; 20; 24; 109; 134)

“ -Bazen öylesine akıllıca laflar ediyorsun ki, senin bir dangalak olmandan korkuyorum.

Bir dangalak olmadığını biliyorum aslında.” (s.13)

“ -İnsan dediğin dangalaklar sürüsü öldürülmeden ilerleyemiyorsa, bundan bana ne.” (s.20)

Yine, romanın birkaç yerinde Zeynep’e ait olduğu belirtilen “incecik bir yasemin kokusu” da vurgulanarak leitmotive başvurulmuştur. (s.10; 21; 117; 169)

“ Odanın içine incecik bir yasemin kokusu yayılıyor.” (s.10)

“ Zeynep incecik yasemin kokusu, kocaman lacivert gözleri ve etinin içinde yanan güneşiyle kucağıma oturuyor.” (s.21)

Dört Mevsim Sonbahar romanında yer alan bir başka anlatım tekniği diyalog tekniğidir. Roman boyunca sık sık başvuru alan diyalogların bir kısmı roman kişilerinin tanınmasına yardımcı olurken bir kısmı da olayların akışının bir gereği olarak yer alırlar. Özellikle Halit / ben-anlatıcı / Ali, Ali / Semra, ben-anlatıcı / Ali, ben-anlatıcı / Mehmet arasında geçen diyaloglar işlevseldir. İkinci bölümde, ben-anlatıcı ile kardeşi Ali arasındaki konuşma, ben-anlatıcının romana yönelişini açıklaması açısından önemlidir:

“ -Ne yapıyorsun?
 -Roman yazıyorum. (...)
 -Niye? (...)
 -Çünkü tanrı olmak istiyorum.” (s.12-13)

Dördüncü bölümde, Ali ile Hüseyin arasında geçen diyalog ise devrimci olmak adına her şeyi ve herkesi küçümseyen Hüseyin'i tanıtıcı mahiyettedir. (s.34) Beşinci bölümde yer alan diyalogda; Ali, ben-anlatıcı ve Halit konuşmaktadır. Bu konuşmalar, bir anlamda, kuşaklar arası çatışmanın da somut bir örneğidir. (s.50-52) Altıncı bölümde; Mehmet ile ben-anlatıcı arasında “yazmak” üzerine bir diyalog yer alırken (s.59) sekizinci bölümde Ali ile Semra'nın devrimci mücadele içinde bulunuşlarının açıklaması sayılabilecek diyalog yer almaktadır. (s.76-78)

Bunlardan başka, diyalog tekniğinin kullanımına dair romanın pek çok yerinden örnekler verilebilir. Örneklerden de anlaşılacağı üzere; Dört Mevsim Sonbahar'da gerek kişilerin tanıtımında gerekse de olayların akışında diyalog tekniğinden geniş ölçüde yararlanılmıştır. Romanda, iki veya daha fazla kişinin karşılıklı konuşması yanında on altıncı bölümde yer alan “iç diyalog” uygulamasına da başvurulmuştur. Ben-anlatıcı, sokakta yürürken dikkatini insanlara yöneltir ve içinden onlarla tartışır:

“ -Durun ulan insanlar, kımıldamayın. Dekman lan hepinize. Adınızı söyleyin. Hep bir ağızdan değil öyle, teker teker. Adın ne, ananın adı, babanın adı? Sevgilin var mı? Utanma çocuğum utanma. Söyle bakayım. Şu anda aklınızdan ne geçiyor, ne düşünüyorsunuz? Ne kadar daha yaşayacağınızı tahmin ediyorsunuz? İntihar etmeyi hiç düşündünüz mü? Hangi yemeği seversiniz? Mevsimlerden hangisi peki? Koşmayın...

Durun ulan insanlar, kımıldamayın. Dekman lan hepinize. Hiç solmayan dayanıklı çiçeklere meraklı hanım teyze, sana da dekman lan.

Durmuyor musunuz? Koşacak mısınız? Koşun, daha hızlı koşun...Siz durmuyorsanız ben de oynamıyorum. Koşun hadi...” (s.168)

İç diyalogdan başka, romanda başvuru olan bir başka teknik iç çözümleme tekniğidir. Anlatma tekniğine bağlı bir uygulama olan iç çözümleme tekniğine Dört Mevsim Sonbahar'ın çeşitli bölümlerinde rastlanmaktadır. Özellikle ben-anlatıcının; 3. tekil anlatıcı ve hakim bakış açısıyla kaleme aldığı romanının satır aralarında iç

çözümleme tekniğinden yararlanıldığı görülmektedir. On ikinci bölümde, düşündüklerini ben-anlatıcıya anlatamadığını düşünen Mehmet'in içinden geçenler şu şekilde yansıtılır:

“ Mehmet, kafasının içinde uçuşan düşünceleri birbirine bağlayabilmek için bir süre düşünüyor. Anlattıklarında anlaşılmayacak ne var, diye düşündüğünden benim anlamamam da sinirlendiriyor onu, içinden bunun da kafası pek çalışmıyor galiba diye geçiriyor.” (s.127)

Dokuzuncu bölümde, Kadriye ile buluşan Hüseyin'in Kadriye'nin tavırları karşısında içine düştüğü durum anlatılırken de iç çözümleme tekniğinden yararlanılmıştır. (s.95) Benzer şekilde, yirmi birinci bölümde hazırlandığı büyük miting öncesinde bir gece geç saatte evinde kitap okuyan Ali anlatılırken de iç çözümleme tekniğinden yararlanıldığı görülmektedir. (s.215-216)

Romanda yer alan bir diğer teknik iç monolog tekniğidir. Roman kişilerinin içinden geçenleri iç çözümleme tekniğine başvurarak okura aktaran ben-anlatıcı, yeri geldikçe, aradan çekilerek onların içinden geçenleri iç monolog tekniğiyle gözler önüne serer. Yirmi birinci bölümde; gecenin geç bir saatinde kitap okuyan Ali'nin, bir taraftan da zihninde ertesi günü planlayışının anlatıldığı satırlarda iç monolog tekniğine başvurulmuştur.

“ Yarın güçlü kalkmalıyım, bir sürü işim var. Sabah kahvaltıya abime gideyim, o tembeli de erkenden uyandırayım da görsün. Öğleden sonra da bildirinin teksirlerini yaptırırım. Mitinge bir şey kalmadı, öbürsü gün yapılacak. Bir olay olmadan atlatsak bari.” (s.216)

Dokuzuncu ve on sekizinci bölümlerde de Hüseyin ile İnci Hanım'ın iç monologlarına yer verildiği görülmektedir. (s.95;190)

Dört Mevsim Sonbahar romanında kullanılan bir teknik de bilinç akışı² tekniğidir. On altıncı bölümde; evde yalnız oturan ve Halit'le olan ilişkisini düşünen

2 Söz konusu tekniğin; “bilinç akımı (B.Moran, G.Aytaç, M.Belge), “bilinç akışı” (C.Çapan), “şuur akışı” (S.Kantarcioglu) şeklindeki kullanımlarına da rastlanmaktadır.(Tekin 2001:269).

İnci Hanım'ın aklına hatırlayamadığı bir çocuk şarkısı takılır ve hatırlamaya çalışırken oluşan çağrışımlarla birlikte aklından geçenler de ortaya konur:

“...Dik kulaklı

Mumbalacık Miki...

Halit kaçıyor...O tenisçi yakışıklı doktoru arasam. Ne konuşacağız? (...) Yarın avukatla konuşayım da hanın kiralarını artırsın...(.)[Geçen vapura bakıyor.] Eskiden çok severdim ben vapurları...

Marsilya'ya gittiğim vapur ne güzeldi. Hâlâ Marsilya'ya vapur gidiyor mu acaba? (...) Marsilya'ya hâlâ vapur gidiyor mu acaba? (...) Marsilya'ya vapur gidiyor mu hâlâ? Akşamları vapurda dans partileri yapılırdı. Güzel dans ederdim. Hâlâ da güzel dans ederim. (...)

Mumbalacık Miki...Dik kulaklı Mumbalacık Miki...Dik kulaklı...Neydi bu şarkının başı. Aman neyse ne...İyice tuhaflaştım ben de.” (s.172-174)

Yedinci bölümde ise, eskrim şampiyonasına bir gece kala otelde düşüncelere dalmış bir halde bulunan Halit'in düşünceleri, anlatıcının cümleleriyle ama Halit'in bakış açısından sunulur. Burada da şampiyona öncesi Halit'in bilincinden geçenler gözler önüne serilir.(s.65-66)

Roman kişilerinin bilinçlerinin bu şekilde sergilenmesinden başka; bilinçaltını dışa vuran bir başka yola, rüyalara da başvurulmuştur. Eşi Sevgi'yle boşanma kararı alan ve ayrı bir evde yaşamaya başlayan ben-anlatıcı, Sevgi'ye ve kızı Emine'ye karşı vicdan azabı duymakta ve bu da rüyalarına yansımaktadır. On birinci bölümde anlatıcının rüyaları yer almaktadır. (s.112-114)

Dört Mevsim Sonbahar'da anlatım teknikleri ile ilgili olarak önemli iki nokta daha göze çarpmaktadır. Bunlardan ilki; romanda yer alan her bir kişi ile ilgili ayrı kesitler sunularak kendi içinde bağımsız anlatı tabloları (Aytaç 1999a: 296) yaratılması, diğeri ise bu bağımsız anlatı tablolarının yaratımında farklı bir sanatın, sinema sanatının, tekniklerinden yararlanılmasıdır:

“ Ahmet Altan, roman boyunca sinematografik kurgu yöntemlerinden yararlanmış. Özellikle kesme (cut) ve hızlı kesme (quick cut) yöntemlerinden bol bol ve başarılı bir biçimde yararlanmış.” (Adalı 1985: 34)

Altan, roman boyunca iç içe kareler halinde yarattığı sahnelerin birinden ötekine geçiyor ve bu sahneler arasındaki bağı da ben-anlatıcının kaleme aldığı roman sağlıyor. Yazarın; Ali, Hüseyin, Zeynep, Mehmet, İnci Hanım gibi kişilerin yaşamlarının farklı dönemlerinden sunduğu kesitler, roman bütünlüğünün dışında, ayrı birer öykü niteliği de taşıyor. Bu kesitler arasındaki geçişlerde, tıpkı sinema sanatında olduğu gibi, göze hitap eden ortak bir ögeyi kullanıyor Altan. Dördüncü bölümde; İnci Hanım ile Halit'in yer aldığı sahne "yağmur" ögesinden yararlanılarak değişir ve Ali sahnedeki yerini alır. (s.30) On yedinci bölümde fotoğraf makinesinin flaşından yararlanılarak oluşturulan sahne, kesme yönteminin tipik bir örneğidir. Stüdyoda yeni kasetini doldurmaya hazırlanan Mehmet, çıkan yangında ölür. Gazeteciler onun kömürleşmiş cesedinin poz poz resmini çekerler. Buradan Halit'le Zeynep'in yer aldığı sahneye geçilir fotoğraf makinesinin flaşı aracılığıyla. (s.179-180)

Bir taraftan roman sanatına özgü anlatım tekniklerini kullanarak romanına "sanat eseri" hüviyeti kazandıran Ahmet Altan, diğer taraftan sinema sanatına ait tekniklere de yer vererek anlatıma zenginlik katmış, romanına devingenlik kazandırmıştır.

1.3. Şahıs Kadrosu:

Dört Mevsim Sonbahar romanına şahıs kadrosu açısından bakıldığında; romanın merkezî kişinin ben-anlatıcı olduğu görülür. Romanın hem anlatıcısı hem de kahramanlarından biri olan ben-anlatıcının yakın çevresi; babası Halit, kardeşi Ali, babasının sevgilisi İnci Hanım, karısı Sevgi, kızı Emine, sevgilisi Zeynep ve arkadaşı Mehmet'ten müteşekkildir. Bunlar, aynı zamanda, romanda birinci derecede önem arz eden kişilerdir. Ali'nin arkadaşı Hüseyin, sevgilisi Semra, Sevgi'nin arkadaşı Ahmet, Madam ise ikinci-üçüncü dereceden roman kişileridir. Bunlardan başka, figüran rolü üstlenen kişiler de vardır: Hüseyin'in ablası ve eniştesi, İnci Hanım'ın bir akşam yemeğe davet ettiği arkadaşı ile karısı, tenisçi doktor Cem, İnci Hanım'ların evindeki hizmetçi, Mehmet'in annesi, Ali'lerin partide miting çalışmalarını idare eden gözlüklü adam, caminin müezzini, yaşlı dede Sabri Efendi, sakallı genç Lütfullah Efendi, sokaklardaki insanlar. Bunlara ek olarak; romana birer ayrıntı olarak yerleştirilen Ali'nin kuşu, papirüsü ile Mehmet'in yazılmasını istediği bölümde konuşan köpeği de dekoratif unsur saymak mümkündür.

Romanın başkışisi, aynı zamanda, onu kaleme alan ben-anlatıcı olduğundan, diğer kişiler de onun gözleminden okura aktarılır. Aslında roman, tek bir kişinin öyküsü üzerine kurulu değildir; ben-anlatıcının olduğu kadar, Ali'nin, Halit'in, Zeynep'in, İnci Hanım'ın da romanıdır bir bakıma. Buna karşılık, ben-anlatıcı hem bir roman yazması hem de yazdığı romanın içinde rol alması nedeniyle romanın merkezinde yer almaktadır. Romanın diğer kişilerini tanıtan, tasvir eden de, dolayısıyla, ben-anlatıcıdır. İkinci bölümün başında "Bu romanda herkesin gözleri lacivert" (s.12) diyen ben-anlatıcı, böylelikle, roman kişilerinin tanıtımına başlar. Buna göre onların ortak özelliği lacivert gözlü olmalarıdır. Roman boyunca kişilerin fizikî ve psikolojik açıdan tasvirleri de ben-anlatıcı tarafından yapılır. Bununla birlikte, diğer kişileri karakterize eden ben-anlatıcı, kendisi hakkında somut bilgi vermez. Adı olmayan ben-anlatıcı, daha çok, kendi psikolojisi üzerinde durur. Bunu da kâh direkt ifade ederek kâh anılara başvurarak yapar.

On bir yaşında annesini kaybeden ben-anlatıcıyı, kardeşi Ali'yle birlikte teyzesi büyütür. Beş yaşında yatılı okula verilen anlatıcının öğrencilik yılları zorlu geçer. Aynı zamanda çok yaramaz bir öğrencidir, öğretmenlerine olan saygısız tutumları yüzünden cezalar alır ya da derslerden kalır. Daha çok psikolojik yönleriyle öne çıkan ben-anlatıcı, geriye dönüşle anılarına yönelir ve içinde bulunduğu ruh halinin köklerini geçmişte arar. Bir sevgisizlik duvarıyla çevrili anlatıcı; “Sevmiyorum ben Zeynep’i. Doğrusunu isterseniz sevmiyorum. Yalnızca Zeynep’i değil hiç kimseyi sevmiyorum. Bir tek insanı sevseydim eğer, bir tek canlıyı sevseydim, yazı yazmazdım. Sevmek yeterdi bana...” (s.22) sözleriyle bu sevgisizliği ifade eder. Ona sevgi aşılayacak her türlü ortamdan uzak yetişmiştir. Beş yaşında yatılı okula gönderilmiş, annesini küçük yaşta kaybetmiş, teyzesinin yanında büyümüş, babasıyla da sağlıklı bir ilişki kuramamıştır. Tüm bunları parçalar halinde sunan anlatıcı, okurun kafasında bir sonuca varmasını ister. Bu konuda, daha önce de belirtildiği gibi, anılarına başvurur. Aktardığı her bir anı onun psikolojik gelişimini açıklamaktadır: Yatılı okulda karşılaştığı zorluklar, annesinin ölümü, okulda aldığı cezalar, arkadaş ilişkileri, ilk cinsel deneyimi...

İçe dönük bir dünyası olan ben-anlatıcının, kardeşi Ali ile de aralarında anlaşmazlıklar vardır. İnsan ilişkilerinde yaşadığı başarısızlık kadınlarla olan ilişkilerine de yansır. Eşi Sevgi ile severek evlenen, dört yaşında Emine isimli bir kızı olan anlatıcı, sevgilisi Zeynep yüzünden evini ihmal eder. Eşi Sevgi’nin duruma son vermek istemesi sonucu boşanma kararı alırlar ve ben-anlatıcı ayrı bir eve yerleşir. Bu arada sevgilisi Zeynep’in, babasıyla da ilişkisi vardır; fakat baba-oğul birbirlerinden habersizmiş gibi davranırlar. Bir roman kaleme alan anlatıcı, dış dünyayla ilgilenmemekte, yalnız Zeynep’le görüşmektedir. Onun roman yazma düşüncesi hem kardeşi Ali hem de babası Halit’le olan ilişkilerinde bir sorun oluşturur. “-Dışarda da bir dünya var, seninkinden daha gerçek, daha büyük bir dünya. Onu da görmelisin...” (s.18) diyen Ali, ağabeyini duyarsızlıkla suçlar. (s.70)

Aile içi ilişkileri bozuk olan anlatıcı, sevgilisi Zeynep’le de gel-gitlerle dolu bir ilişki yaşamaktadır. Zeynep, ilişkilerinin soğuklaşmasının, ben-anlatıcının sevgisiz kişiliğinden kaynaklandığı görüşündedir. (s.71) Ben-anlatıcı ise sevgiyi hep acı çekmekle özdeşleştirdiğini belirtir. (s.72)

Romanında çizdiği kötü tablonun yanı sıra, gündelik yaşamı da pek parlak olmayan ben-anlatıcı, arkadaşı Mehmet’le “yazmak” ya da daha genel ifadesiyle “sanat” üzerine konuşur. Mehmet, zaman zaman ona müdahale etmekte, nasıl yazması gerektiği üzerine önerilerde bulunmaktadır.

Romanın odak noktası ben-anlatıcı, kendisini parçalar halinde tanıtırken, diğer kişileri daha derli toplu anlatır. Onları öncelikle fizikî yönleriyle çizen anlatıcı, ardından psikolojik yönlerini de açıklar. Tüm bunları yaparken de ölçüsü bellidir: Lâcivert gözler. Romandaki kişilerin hepsinin lâcivert gözlü olduğunu belirten ben-anlatıcı, önem derecelerine göre bunu değiştirir. Birinci dereceden önem arz eden kişilerin her iki gözü de lâcivertken, ikinci plânda kalan kişilerin yalnızca bir gözü lâcivert, öteki farklıdır. Öncelikle yakın çevresi lâcivert gözlüdür. Bunların başında Ali gelir:

Annesini kaybettiğinde sekiz yaşında olan Ali de teyzesinin yanında büyür. Ağabeyinden farklı bir mizaçta olan Ali, dışa dönük kişiliğinin işaretlerini daha dört yaşındayken verir. Yurt dışında matematik eğitimi alan Ali, matematiği tutku derecesinde sevmesine rağmen mesleğini yapmaz. Yığınları bilinçlendirmenin endişesi içindedir o. Kafese koymadan beslediği saka kuşu ve suyunu vermeyi aksatmadığı papirüsü ile yalnız yaşayan Ali, birçok konuda ağabeyi ile anlaşamamakta ve onu bireyci olmakla suçlamaktadır. Yurt dışından döndükten sonra partiye giren Ali, büyük bir miting plânı üzerinde çalışmaktadır. Ağabeyinin roman yazmasına öfkelenen babaları Halit, Ali’nin devrimci mücadelesine de sinirlenmektedir. Halit, oğullarının halini annesiz yetişmelerine bağlar. (s.52) Aynı partide çalışan Semra isimli bir kızla tanışan Ali, evlilik plânları kurmaya başlar.

Ali'nin eylemlerini dıştan bir gözlemle anlatan ben-anlatıcı, çoğunlukla, onun kendi kendini ortaya koymasını sağlar. Ali'nin kendisini adadığı devrimci mücadele hakkında yorum yapmayan anlatıcı, sözü Ali'ye bırakır:

“ İnsan onuru diye bir şey olduğuna inanıyorum çünkü...Milyonlarca insanın ezilip sömürülmesine, hak ettiği güzelliklerden yoksun kalmasına dayanamıyorum. İnsanın bu çağda tarafsız bir izleyici olabileceğine inanmıyorum. Ya ezenlerden yanasın, ya da ezilenlerden yana. Ezilenlerden yanaysan harekete geçmeli, birşeyler yapmalısın...Ben de partiye girdim. İnsanların dünyadaki bütün güzelliklerden hak ettikleri payı almasını istiyorum.” (s.77-78)

Romanda yer alan kişileri geçmişlerinden soyutlamayan, içinde bulundukları durumların kaynağının geçmişte olduğunu sık sık vurgulayan ben-anlatıcı, Ali'nin dört yaşında ağaçlarla konuşuşunu aktararak (s.14-15) o anki konumunu açıklar. Ağabeyinin roman yazmasını küçümseyen Ali, kendisi ile ilgili yazdıklarına da zaman zaman itiraz eder. Kimi yerde ağabeyinin yazdıklarıyla kendi mücadelesini küçümsemediğini ileri sürerken (s.35) kimi yerde ölümünün gerçekten de ağabeyinin yazdığı gibi mi olacağını sorgular. (s.147) Ağabeyi ve babasıyla iletişim sorunu yaşayan Ali, iki yıldan fazla içinde bulunduğu dava yolunda ölür.

Anlatıcı ve Ali'nin babaları Halit ise; asıl mesleği mimarlık olan fakat mesleğini bırakıp babadan kalma parayı tüketen bir mirasyedir. Otuz dokuz yaşında eşini kaybeden Halit, oğullarını teyzelerine bırakır. Kendisi ise İnci Hanım'la birlikte yaşamaktadır. Oğullarının seçimlerine oldukça öfkelenen Halit, para kazanmalarını ve gönüllerince yaşamalarını öğütler. (s.51)

Halit'i de geçmişiyile birlikte değerlendiren ben-anlatıcı, aktardığı bir anı ile Halit'in psikolojisini ve o anki durumunu açıklığa kavuşturur. Eskrim şampiyonasına katılacak olan Halit, finalden bir gece önce kazanamayacağı düşüncesine kapılır ve bu fikrin cazibesi ona maçı kaybettirir. (s.65-67) Maçı bıraktığı gibi, mesleği mimarlığı da bırakır Halit. Oğullarıyla sağlıklı ilişkiler kuramayan Halit, ben-anlatıcının ifadeleriyle şu şekilde tanıtılır:

“ Halit biçimli sakalı, ağzından hiç düşürmediği piposu ve yapay bir babacanlıkla karşılıyor bizi.

-Vay, vay, vay, oğullarım gelmiş benim. Gelin bakalım içeri...

Baba olmaktan öylesine sıkılıyor ki, sürekli olarak baba olduğunu unutuyor, sonra da baba olduğunu unuttuğu için kendisine kızıp gerektiğinden fazla babaca davranıyor...” (s.43)

Ben-anlatıcının severek evlendiği eşi Sevgi ise, hırçın ve kıskanç bir kadın olarak çizilir. Onu hırçın yapan eşinin Zeynep’le olan ilişkisidir. Eşinin geç saatlere kadar gelmeyişi, bazen hiç eve uğramayışına daha fazla katlanmak istemeyen Sevgi, boşanma önerisinde bulunur (s.105) ve kararı olumlu karşılayan ben-anlatıcı evden ayrılır. (s.107)

Ben-anlatıcının dört yaşındaki kızı Emine, boşanma kararı sonucu annesi Sevgi’nin yanında kalır. Emine, anlatıcının annesi Rukiye’ye çok benzemektedir:

“ Masanın kenarından minicik bir Rukiye çıkıyor, iri lacivert gözleriyle bize bakıyor. Kızımın anneme bu kadar benzemesi beni hep şaşırtıyor.” (s.57)

Halit’le yedi yıldır aynı evi paylaşan İnci Hanım, ben-anlatıcı tarafından şu sözlerle tanıtılır:

“ Gevşeyen kalçalarını, kalınlaşan belini saklayabilen bir etek bluzla, süet çizmeler giymiş olan İnci Hanım mutfağa giriyor. Biçimli olduğunu sezdirmeden biçimli saçları, üstünde iki saat uğraşıldığını göstermeden taze duran cildiyle bakımlı bir kadın İnci Hanım. Yalnızca gerdanının altındaki gıdıyı saklayamıyor.” (s.28)

Yedi yıl içinde ilişkilerinin yıpratıcı bir boyuta dönüşmesine karşın, İnci Hanım’ın en büyük korkusu Halit’i kaybetmektir. İnci Hanım’dan hoşlanmayan ben-anlatıcı, babasıyla arasında geçen bir tartışmada lafa karışan İnci Hanım’ın yüzüne vurur bu korkusunu. (s.135) Ben-anlatıcı, İnci Hanım’ın bilincini sergileyerek de bu korkuyu irdeler. (s.172-174) Nitekim, Halit’in bir başka kızla ilişkisi olduğunu hisseden İnci Hanım, bu şekilde yaşamaya dayanamayıp sekizinci kattan aşağı atlar. (s.211)

Romanın bir başka önemli kişisi, ben-anlatıcının arkadaşı Mehmet'tir. Anlatıcıya ilginç fikirleriyle yol gösteren Mehmet'le alay eder sürekli anlatıcı:

“ İnsanları çok seven, insanlar için içi titreyen, ama bir şey yapamayan biri benim en iyi arkadaşım. Bir şeyler yapamamanın verdiği üzüntü, içindeki gizli bir kimya laboratuvarında kızgınlığa ve insanları küçümsemeye dönüşüyor. İnsanları seviyor, onları küçümsüyor ve bir şey yapmıyor. Tehlikeli bir adam kısacası...Üstelik tehlikeli olduğu da kolayca anlaşılmıyor.” (s.24)

Mehmet ise kendisi hakkında yazılanlara itiraz eder:

“ -Çok haşın yazıyorsun benim için, ben böyle değilim, ben insanları küçümsemiyorum. Esas sen beni küçümsüyorsun, ama göreceksin, birşeyler yapacağım, başarılı olacağım” (s.25)

Roman boyunca, kendini kanıtlama mücadelesi veren; film çekme, dergi çıkarma, kitap yazma, kaset doldurma gibi projeleri olan Mehmet, anlatıcının kitabıyla da yakından ilgilidir. Romanın adından, içindeki tiplere hatta basılacağı yayınevine kadar Mehmet, anlatıcıya müdahale eder. (s.128-129) Ben-anlatıcının tüm alaylarına karşın, romana yardım etme isteğini kaybetmeyen Mehmet, kaset doldurmak için girdiği stüdyoda yangın çıkması sonucu yanarak ölür. (s.179)

Ben-anlatıcının sevgilisi Zeynep, romanın önemli bir diğer kişisidir. Romanın başında çocuksu ve kadınsı özellikleriyle çizilen Zeynep, roman boyunca da aynı özellikleriyle öne çıkarılır:

“ Av köşkünün kapısında bu kez lekesiz aydınlık kör ediyor beni. Harikûlade güzel bir gülümseyişe açılıyor gözlerim. Kestane ağaçlarının çıplak dallarına doğru bir sıcaklık yayılıyor bu gülümseyişten.

Lacivert gözlü bir kız gülümsüyor. Gülümseyişinde, afacanlığa hazırlanan şakacı bir çocuksulukla, sevişme çağrısına benzer kadınsı bir şehvet birarada titreşiyor.” (s.9)

Zeynep'in günaha yatkın yapısını çocukluğuna ait bir anıyla aydınlatır ben-anlatıcı. (s.197-198) Tıpkı Ali ve Halit'te olduğu gibi, bu anı Zeynep'in içinde bulunduğu anki tavırlarının da açıklamasıdır bir bakıma. İki yıldır ben-anlatıcıyla

birlikte olan Zeynep, Halit'le de birlikte olur ve anlatıcı, bunu onun saflığına bağlar. (s.151-152) Çizdiği desenleri Halit'e göstermeye gittiği bir gün, bir şeyler yapmak isteyip de yapamadığını, yaşayamadığını söyleyen (s.46) Zeynep, ben-anlatıcıya göre hayattaki başarısızlıklarını kadınlığı ile telafi etmekte, yatağa sığınmaktadır. (s.92) Ben-anlatıcının "sevgisizlik duvarı"ndan bunalan Zeynep, zaman zaman ondan uzaklaşır, anlatıcının onu tüm coşkunluğuyla sevmekten kendisini alıkoyduğunu söyler. (s.71)

Zeynep de Mehmet gibi ben-anlatıcının kendisi hakkında yazdıklarından hoşnut değildir. Mehmet'in "Benim için ne kadar insafsız şeyler yazıyor biliyor musun?" (s.103) sözlerine o da katılır:

" -Bilmez miyim Mehmet'çiğim. Benim için de öyle şeyler yazıyor. Hepimiz için insafsız şeyler yazıyor." (s.103)

Tetanos olmaktan korktuğunu, bu şekilde ölmek istemediğini söyleyen (s.211) Zeynep, romanın sonunda ben-anlatıcının iradesiyle tetanostan ölür. (s.240)

Romanın ağırlıklı öneme sahip, sözü edilen kişilerinin yanında; Hüseyin, Semra, Ahmet, Madam gibi ikinci-üçüncü dereceden önem arz eden kişileri de vardır. Bunların daha az öneme sahip olduğu ben-anlatıcı tarafından da belirtilir. Bu konudaki ölçüt, lâcivert gözlerdir. Romanın ilgi odağı kahramanlarının her iki gözü de lâcivertken, üzerinde daha az durulan kahramanlarının yalnızca bir gözü lâcivert ötekisi farklı bir renktedir. Buna ilk örnek Hüseyin'dir. Ali'yle aynı partide çalışan Hüseyin, aynı zamanda, üniversite öğrencisidir. Bir gecekondu mahallesinde ablası ve eniştesi ile birlikte yaşamaktadır. Anlatıcının gözleminden şu sözlerle tanıtılır Hüseyin:

" Ufak tefek, esmer, kavruk bir oğlan Hüseyin. Romanın ikinci sınıf kahramanlarından olduğundan bir gözü siyah bir gözü lacivert." (s.32)

İnandığı davaya sıkı sıkıya bağlı olan Hüseyin, yalnız düşünce anlamında değil yaşam koşulları açısından da devrimci bir zihniyete sahiptir. Ona göre devrimcilik, her türlü lüksten uzak yaşamaktır:

“ Bahçesindeki su tulumbasından tanıyor Hüseyin’lerin gecekonduğunu. Hüseyin her sabah bu tulumbadan su çekiyor, bir kova su için dakikalarca tulumbanın kolunu indirip kaldırıyor. Evlerinin içinde akar su olmadığı için her sabah tulumbayla uğraşmaktan garip bir keyif alıyor Hüseyin, başka insanlar daha çağdaş olanaklardan yararlanırken kendisinin böyle ilkel araçlarla uğraşmak zorunda kalmasında kahramanca birşeyler buluyor. Ne kadar kötü koşullar içinde yaşarsa o kadar iyi devrimci olacağına inanıyor. Kimseye söylemiyor, ama içten içe evinde musluk olanları küçümsüyor, küçük burjuva buluyor onları.” (s.31)

İnsanları “bizden”, “bizden değil” şeklinde bir ayrıma tabi tutan Hüseyin, Ali’yi de küçümser. Onun gözünde Ali de okumuş, küçük burjuvadır. Ali’nin ikram ettiği içkiyi “Biz ne kadar okusak da, gene halk çocuğuyuz. Halkımızın âdetlerinden kopmayız, halkımızın içtiklerinden başkasını bilmeyiz.” (s.34) diyerek reddeder.

Ali’nin partide tanıştığı kız arkadaşı Semra, parti dergisinde çeviriler yapmaktadır. Bir yıldır partide çalışan Semra “Yeryüzünde ezenler ve ezilenler diye iki sınıf olduğu sürece mutluluk olmayacağına inanıyorum...Mutluluk da olsun istiyorum.” (s.78) sözleriyle partiye giriş gerekçesini belirtir. Ali’yi arada bir parti çalışmalarından uzaklaştırarak değişik mekânlara götüren Semra’nın yüzü Hüseyin’e göre daha hayata dönüktür. Birlikte hoş vakit geçiren çift, evlenmeye karar verir. (s.176-177)

Sevgi’nin ben-anlatıcıdan ayrıldıktan sonra, arkadaşlık yapmaya başladığı Ahmet’in ben-anlatıcı tarafından karakterize edilişi şöyledir:

“ Sevgi’nin yeni arkadaşının bir ismi olması gerek. Hep ‘yeni arkadaş’ diyemeyiz ya bu adama. Bu adamın adını Süleyman koyalım, ama Süleyman dini bir isim, olmaz. Teoman...Eeeh, Teoman da olmaz. Bu adamın ismi Ahmet olsun. Bu olur işte. Üstelik Ahmet ismi, bu yeni arkadaşın sıradanlığına da çok uygun düşen bir isim.”(s.161)

Ahmet'in göz rengi ise "Sevgi'yi dinlerken, biri kahverengi biri lacivert gözlerini kırıştırıyor." (s.161) cümlesinde belirtilir. Birlikte bir yemek yiyen Sevgi ile Ahmet, eve dönerken bindikleri vapurdan düşerek ölürlər. (s.164-165)

Ben-anlatıcının on dört yaşından beri resimlerini yanında taşıdığı Madam, fotoğraflarıyla romanda yer alan bir kişidir. Anlatıcının hayatında önemli bir yer tutan, "Madam benim ilk ve gerçek aşkımdır." (s.91) sözleriyle de bu önemi belirtilen Madam, cinsel açıdan kural tanımazlığıyla öne çıkarılır. Anlatıcı, sevgilisi Zeynep'i Madamla karşılaştırır sık sık:

" Zeynep, içinde güneş yanan, istekli etiyle benziyor biraz Madama, ama Zeynep'in önemli bir değişikliği var: Duyguları var Zeynep'in. Sevişmenin içine sevgi ve şefkat de karışsın istiyor." (s.91)

Romanda, bulundukları mekânları canlandıran dekoratif rol üstlenmiş figüran kişiler de vardır: Hüseyin'in birlikte yaşadığı ablası ve eniştesi, partide miting çalışmalarıyla ilgilenen gözlüklü adam, Hüseyin'i reddeden Kadriye, İnci Hanım'ın evindeki hizmetçi, tenis oynamak için sözleştiği doktor Cem, arkadaşı ile sarışın karısı, anlatıcı ile Zeynep'in girdikleri camiın müezzini, imam nikahı kıyan hoca efendi, o sırada camide bulunan yaşlı dede Sabri Efendi, sakallı genç Lütfullah Efendi, anlatıcının sokaklarda yürürken gözüne çarpan insanlar...

Bunlar, bulunulan mekânların bir gereği olarak romanda yer almaktadırlar. Bir kez sözü edilen bu kişiler, rolleri bittikten sonra sahneyi terk etmektedirler. Figüran niteliğindeki bu kişilerin göz renkleri hiç belirtilmez. İnci Hanım'ın arkadaşı ile karısı hakkında "Biz girince Halit'le, İnci Hanımın arkadaşı ayağa kalkıyor. Adamın karısı oturuyor. Önce kadını görüyorum. Bukle bukle sarışın saçlı, güzel bir kadın, adam da uzun boylu kibar. Romanın içindeki rolleri çok küçük olduğu için adamla karısının gözlerinin rengine bakmıyorum. Zaten lacivert falan da olamaz." (s.82) diyen anlatıcı, bu şekilde önem derecelerini de vurgulamış olur.

Romanının kahramanlarını fizikî ve psikolojik açıdan tasvir ederken; onları fizikî özellikleri yanında iç çözümlemeler, işlevsel geriye dönüşler, yer yer bilinç akışı ile psikolojilerinden de soyutlamayan ben-anlatıcı, sosyal anlamda da kahramanlarını toplumsal bir yere yerleştirmiştir. Bu anlamda; Ali, Hüseyin, Halit, ben-anlatıcı toplumsal birer tip olarak işlenmiştir. Bunlar arasından Halit, Tanzimat'tan beri işlenen "mirasyedi" tipinin bir başka örneğidir.

Esas mesleği mimarlığı bırakıp babadan kalma serveti tüketen Halit, kaybetme korkusu yüzünden mirasyediliğe sürüklenmiştir. Tanzimat'ın aşırı Batı hayranı, züppe tiplerinden farklı bir yapıdadır Halit. O, ne Tanzimat'ın Batı hayranı züppesi ne de daha sonraki dönemlerin alafranga haini (Moran 1995: 196) dir. Belli bir siyasî görüş dairesinde çizilmeyen Halit, "parasını güzel olanla tüketme" nin peşindedir. Alafranga yaşam merakında olmayan Halit'te şehvet duygusu ön plândadır; şehvet, âdeta kişiliğinin ayrılmaz bir parçasıdır. "İyi" yaşamının her şeyden önemli olduğu görüşündedir Halit, yaşamın hakkını vermek yapılacak en iyi şeydir kendi deyişiyle. Tanzimat ve sonrasının alafranga mirasyedilerinden de sahip olduğu bu bilinçle ayrılır.

Entelektüel bir yazar tipi olan ben-anlatıcı ise, kaleme aldığı romandan başka hiçbir şeyle ilgilenmeyen bir sanatçı tavrı sergilemektedir. Eskilerin deyimiyle; o, "fildişi kule"sinde yaşamaktadır. Neden roman yazdığı sorusuna "Çünkü tanrı olmak istiyorum." (s.13) diyerek cevap veren ve ölümlü olmak düşüncesine bu şekilde direnen ben-anlatıcı, kardeşi Ali tarafından duyarsızlıkla, bencillikle suçlanmaktadır. Genel bir tavır olarak her şeye alaycılığa varan humorist gözlüklerle yaklaşan ben-anlatıcı, Ali ve Hüseyin'in devrimciliğini yermekte, onlarla gizliden gizliye alay etmektedir. (s.35) Ben-anlatıcı ile karakterize edilen "yazar tipi"ne Altan'ın takip eden üç romanında (Sudaki İz-Suat / Yalnızlığın Özel Tarihi-Haluk / Tehlikeli Masallar-ben-anlatıcı) da yer verilir.

Ben-anlatıcının yeri geldikçe hicvettiği Ali ile Hüseyin de romanda “devrimci tip” ler olarak işlenmiştir. Bir partide aktif olarak çalışan Ali ile Hüseyin fikirleri ve tavırlarıyla tipik birer devrimci gençtirler. Özellikle Hüseyin, sahip olduğu katı görüşleriyle Ali ve ağabeyi ben-anlatıcıyı yargılar. (s.33)

Romanda “devrimci tip” ler olarak işlenen ve çoğunlukla hicvedilen Ali ile Hüseyin, 12 Mart romanlarında rastlanan devrimci tiplerden farklıdır.

“12 Mart döneminin, belli başlı özelliklerinden biri, işkence sorunuydu. Olayın, kamuoyuna en çok çarpıcı gelen yanıydı bu. 12 Mart dönemiyle ilgili romanlara baktığımızda, aynı sorunun orada da en belirleyici işleve sahip olduğunu görüyoruz. Yani, işkence, 12 Mart’ın hem kamuoyunca algılanmasında, hem de romancılarımızın sorunu ele alışında temel öge oluyor. (...)”

Birçok insanın hapisaneye girdiği dönemlerde ister istemez bir ‘içerdekiler/dışardakiler’ ayrımı oluşur. 12 Mart süresince de böyle bir ayrım vardı. En şematik biçimiyle, ‘içerdekiler’ hapse giren devrimcilerse, ‘dışardakiler’ de kamuoyu olur. Romancılar, birincileri, ikincilere anlatmakla yükümlü olur.” (Belge 1976: 8)

Siyasal ve toplumsal bir dönemi ele alan 12 Mart romanlarında ‘idealize’ edilmiş devrimci tipler yer alır. Ezen-ezilen karşıtlığı içinde işlenen bu tipler üstün özelliklerle donatılmış tiplerdir ve ‘işkence’ olgusuyla birlikte verilirler.

“12 Mart döneminin romanları, soruna ya kuramsal bir şematizmle yaklaştılar ya da işkence edebiyatı çerçevesinde. İşkenceye olağanüstü bir dirençle karşı koyan kahramanlar, bize ünlü felsefenin insanüstü kavramını hatırlattılar. Ya da öyle kahramanlarla karşılaştık ki, Amerikan kovboyculuğunu Türkiye’de oynuyorlardı.” (Bayıldır 1977: 14)

Dört Mevsim Sonbahar’da Ali ve Hüseyin’in şahsında yer verilen devrimci tipler ise, idealize edilmek bir kenara humorist bir bakış açısından sergilenmişlerdir. Altan’ın, bir sonraki romanı “Sudaki İz”de de ele aldığı devrimci tipler, kahraman olarak değil insan olarak sunulur. Naci (1999: 3)’nin “saldırı” ve “aşağılama” olarak değerlendirdiği bu tavrı Küçük (1986: 17; 128) “eylülüst yazıcılık” olarak nitelendirir.

Romanda işlenen kadın tipleri ise, her biri toplumun farklı kesimlerinden alınışıyla ve topluma karşı sergiledikleri tavırla ayrı bir önem arz etmektedir. Bu bağlamda, ele alınması gereken ilk tip, Zeynep'tir. Zeynep, Altan'ın hemen hemen bütün romanlarında rastlanan cesur, tabuları yıkmış kadın tipinin "prototip" i sayılabilir. Romanın diğer kadın kahramanları Sevgi, Semra, İnci Hanım ve Madam'dan farklı bir yapıdadır Zeynep. Onun farklılığı cesaretinden ve topluma karşı aldığı tavırdan ileri gelir. Romanın ilk sayfalarında kişiliğini ortaya koyar Zeynep:

" Deli misin sen, diyor Zeynep. Sevmek çok güzel bir şeydir. Ben sevilmemeye aldırman, ama sevmezsem ölürüm, dayanamam sevmemeye. Sevmek, sevdiğim insandan bile daha önemlidir benim için. Eğer sevmiyorsan, yaşamdan ne zevk alıyorsun, niye yaşıyorsun? Sevememek, bu insanın başına gelebilecek en büyük felâket. Zavallı sevgilim benim, ben seni çok ama çok seviyorum, sen beni sevmesen bile umurumda değil, ben seni seveyim yeter." (s.22)

Roman boyunca masumiyeti ve dişiliği ile birlikte ele alınır Zeynep:

" Gülümseyerek bakıyor Zeynep bana...Tanrım, yüzünde öyle doğal bir hatasızlık var ki, öylesine Madama benziyor ki ve öylesine saf ve çocuk ki...Yaptığında hiçbir kötülük görmüyor, görseydi yapmazdı zaten...Çok doğal buluyor hem babamla, hem benimle sevişmeyi. Halit'le yatmak onu benim kızkardeşim, Halit'in de kızı yapıyor sanki." (s.151-152)

Ben-anlatıcının eşi Sevgi ise, Zeynep'in aksine, toplumun ondan beklediği annelik-eş olma vazifelerine sadık yapıda bir kadın olarak çizilir. Kıskaç, hırçın tavırlar içersinde tanıtılan Sevgi, Zeynep gibi toplumun değer yargılarına karşı çıkacak cesarete değildir. Nitekim, tartıştıkları sırada ben-anlatıcı da bunu dile getirir. (s.89) Toplumun değer yargılarına önem veren Sevgi, romanın en başından beri olumsuz bir tip olarak çizilir. (s.22; 23; 24) Yeri geldikçe soğuk, anlayışsız bir kadın olarak tarif edilen Sevgi ile dişiliği ile öne çıkarılan Zeynep arasındaki en önemli fark "cinsellik" konusunda kendini gösterir. Ben-anlatıcının sevgilisi Zeynep, onun babası Halit'le de bir ilişki yaşar ve bundan rahatsız değildir. (s.45) Halit'le karşılıklı konuşmalarında da aynı anda birkaç kişiyle ilişki yaşamak konusunda

rahatlığını sergiler Zeynep. (s.200-201) Halit'in, ben-anlatıcıyla neden evlenmediği sorusuna Zeynep'in verdiği cevap, onun kişiliğini bütünüyle ortaya koyar:

“ -Ama ben evlenmek istemiyorum ki. Ben evlilikten hoşlanmıyorum. Evlilik insanın duygularını öldürür, yok eder...Ben rahatça, sevdiğim insanla olmak istiyorum, onunla birlikteyken başkalarından hoşlanırsam onlarla da olmak istiyorum...Kuralların, yasakların içine girmek istemiyorum...” (s.201)

Sevgi ise, ben-anlatıcıyla gizli gizli buluştuğu öğrencilik yıllarında dahi baskı altındadır:

“ -Çok baskı yapıyor babam, annem de arada kalıyor. Anneme de üzülüyorum. Ne olacak bizim halimiz. Babam bitirme sınavlarından sonra beni tatilde bir yerlere göndermeyi düşünüyor. Gönderirse görüşmeyiz.” (s.37)

Farklı değer yargılarını temsil eden iki kadın tipi olan Zeynep ile Sevgi, Tanzimat romanlarında karşılaşılan “kurban tipi” ve “ölümcül kadın tipi” ni çağrıştırmaktadır.

“Kurban tipi aşkın idealize edildiği bir öyküyü anlatan romanlarda, sevgilisine ihanet etmektense ölümü tercih eden romantik bir genç kız olarak çıkar karşımıza. Ölümcül kadın ise, cinsel tutkunu egemen olduğu ve genç bir adamın bir kadın tarafından mahvedilişini anlatan başka bir grup romanın kahramanı olarak görülür.” (Moran 1995: 32)

Anne-babasının otoritesi karşısında uysal, çekingen bir tavır sergileyen, bir taraftan da romantik bir aşkla bağlı olduğu adamı kaybetmek istemeyen Sevgi, birebir örtüşmese de, kurban tipini andırmaktadır. Evlenmeden önce, ailesinin tepkisine rağmen, sevgilisine sadık bir genç kız olan Sevgi, evlendikten sonra da eşine sadakatle bağlı bir eş profili çizer. Eşinin kendisini aldatması üzerine, tüm ürkütücülüğüne karşın, boşanma teklifinde bulunur; bu, toplumun gözünde aldatılan bir kadın olarak yaşamaya yeğ tutulur Sevgi'nin nazarında. Boşandıktan sonra ölen Sevgi'yi, tüm bu fazilet timsali vasıfları, Tanzimat romanının kurban tipine yaklaştırmaktadır.

Zeynep ise, roman boyunca öne çıkarılan dişiliği, cinselliği algılayışı ve bir aile düzenini yıkmaya sebebiyet verışı ile ölümcül kadın tipini çağrıştırmaktadır. Ben-anlatıcının aile düzenini sarsan Zeynep, sadakatten uzak tavırlarıyla ben-anlatıcıyı da bunalıma sürükler zaman zaman. Yeni bir yüzyılın koşulları, toplumsal yapının değişimi açısından düşünüldüğünde; Zeynep ile Sevgi, bir başka çağın kurban ve ölümcül kadın tipleridir. Roman boyunca horlanan Sevgi ile cinsel tutkusu vurgulanan Zeynep bu değişimi simgelemektedir.

Halit'in sevgilisi İnci Hanım ise, Sevgi ve Zeynep'ten de farklı bir kadın tipidir. Denize bakan, zevkle döşenmiş, hizmetçisi olan bir evde yaşayan varlıklı bir kadındır o. Yedi yıldır Halit'le birlikte ve onu her bekleyişinde aynı törensel heyecanı yaşamaktadır. (s.29) Yedi yıl içinde heyecanını kaybeden beraberlikleri konusunda endişelidir İnci Hanım. O, terk edilen değil terk eden olmaya alışkındır. (s.190) Halit'in genç bir kadınla ilişkisi olduğunu sezen İnci Hanım, bunu gururuna yediremeyerek intihar eder. (s.211) İnci Hanım, tüm varlığına karşın mutsuz bir kadın tipidir. Zeynep ve Sevgi'nin bir sentezi olarak düşünülebilecek İnci Hanım, Kuloğlu (1998: 6)'nın da işaret ettiği üzere, "her ikisinden birer parça almış gibidir."

Ben-anlatıcının, romandaki diğer kadınlarla-özellikle Zeynep- kıyasladığı, belki bir anlamda idealize ettiği Madam ise, tamamen farklı yapıdadır.

"Romanda cinselliği özgürce paylaşan bir kadın olarak karşımıza çıkan Zeynep'ten bile daha cesur bir kadındır Madam." (Kuloğlu 1998: 7)

On dört yaşından beri, Madamın resimlerini yanında taşıyan ben-anlatıcı, ondaki hayasızlığı çekici bulmaktadır. "İlk aşkım" (s.91) dediği Madam, her türlü ahlâk kuralının üzerindedir:

" Madam benim ilk ve gerçek aşkım. Hiçbir kadın Madam kadar adi, hiçbir kadın onun kadar hayasız değil. Madam, tombul bacaklarıyla bütün kuralların dışında, Madamın hafifçe sararmış bir mumu, siyah çorapları, permalı saçları, minnacık alaylı bir gülümsemesi var." (s.91)

Romanda yalnızca resimleriyle varolan Madam, ben-anlatıcının bilinçaltına yerleşmiştir. Yaşamındaki her kadını onunla mukayese eder. Zeynep'i de Madamla karşılaştırır ve aralarında bir fark keşfeder. (s.91-92) Zeynep ise Madamı kıskanır ve anlatıcının onu daha fazla beğenmesinden hoşlanmaz. (s.92)

Ben-anlatıcının her türlü utanma duygusundan uzak olarak tarif ettiği Madam, Tanzimat romanından bu yana cinsel bir nesne olarak çizilen “azınlık kadın tipi” nin bir devamıdır:

“XIX. yüzyıl sonlarında Batılı kadınlar, Osmanlı hayatının her an rastlanan bir parçası değildiler. Bu yüzden aşk ve şehvet konularında onların yerini sık sık Osmanlı gayrimüslim kadınlar alır. Bunlar Osmanlı romanına örnek bir aşk öznesi olmaktan çok, Batı ahlaki çöküntüsünün uzantısı, şehvet nesneleri olarak sokulmuşlardır. (...) Gayrimüslimlerin ‘serbestliği’ Osmanlı romanında, onları yoksulluk yüzünden vücutlarını satmak zorunda kalan zavallılar durumuna da düşürebilir. Osmanlı yönetimi, bu konuda Müslümanlara göstermediği hoşgörüyü- daha doğrusu ilgisizliği-gayrimüslimlere gösterir. Bu yüzden Beyoğlu’ndaki ‘kirahane’leri (genelev) genellikle gayrimüslim kadınlar doldurur.” (Timur 2002: 38-39)

Cinsel bir obje olarak tanımlanan, sınır ve kural tanımaz Madam da muhtemelen bir genelevde çalışmaktadır. Tanzimat romanına, genellikle, hafifmeşrep kadınlar olarak giren Rum ve Ermeni vatandaşlar (Timur 2002), Dört Mevsim Sonbahar’da da aynı anlayışın bir parçası olarak işlenmiştir.

Ali’nin partide tanıştığı kız arkadaşı Semra ise, hem romandaki diğer kadınlardan hem de devrimci tip şablonundan farklı çizilmiştir. Partinin dergisinde çalışan Semra, dişiliği ya da topluma boyun eğmişliğiyle öne çıkarılmaz. Bunun yanında, özellikle, Hüseyin’le temsil edilen kemikleşmiş bir devrimci tip de değildir. İdeolojik bir mücadelesi olan ama yaşamı da unutmayan bir tiptir Semra. Zeynep’in aksine evlilik fikrine sıcak bakan Semra, Ali’nin evlenme teklifini mutlulukla kabul eder. (s.177) Ben-anlatıcının “Semra kızarıyor, başını öne eğiyor, saklamaya çalıştığı bir gülümseme dolaşıyor cildinin altında.” (s.100) diyerek gözlemlediği Semra, masum ve dişilikten uzak çizilir.

Romanın, her biri farklı anlayıştaki kadın tipleri arasında anlatıcının hangisini tercih ettiği pek belli değildir; ancak sürekli olumsuz çizilen Sevgi ve İnci Hanım'a karşılık, Zeynep'in rahatlığı ile öne çıkarılışı Kuloğlu (1998: 7)'nin da deyişiyle, "bizi Zeynep'e biraz daha sempati ile bakmaya yöneltmiştir." Zeynep, daha önce de belirtildiği gibi, yazarın daha sonraki romanlarında da yer alan "topluma sırt çevirmiş, rahat" kadın tipinin prototipidir.

1.4. Zaman:

Dört Mevsim Sonbahar romanında olaylar, 1980 öncesinin karışık siyasal ve toplumsal ortamında geçmektedir. Vurulan üniversite öğrencileri, miting plânları, devrimci gençler, miting öncesi vurulan gençler, olaylı geçen mitingler sözü edilen dönemi okura hissettirmektedir. Romanın ben-anlatıcısı, olayları aynı dönem içersinde algılamakta ve şimdiki zaman kipi (-yor) ile aktarmaktadır. Roman, 1982 yılında yayımlanarak okura ulaşır.

Roman içinde roman uygulamasının bir gereği olarak; Dört Mevsim Sonbahar romanının içinde, bir roman yazdığını belirten ben-anlatıcı, 1980 öncesinin siyasal açıdan çalkantılı ortamını hem yaşayan hem de aynı ortamı aktaran konumundadır. Dolayısıyla söz konusu romanın vak'a zamanı ile anlatma zamanı aynıdır. Bu nedenle olayların aktarımında şimdiki zaman kipi (-yor) kullanılmıştır. Bunun yanında, roman yazan ve yazdığı romanın içinde yer alan, bir taraftan da nasıl yazdığını tartışan ben-anlatıcı, yazdığı âni da ifade etmek maksadıyla şimdiki zamana başvurmuştur. Bir başka deyişle, ben-anlatıcı, şimdiki zaman kipini kullanarak okuru da yazma serüvenine dahil etmekte, romanın kurgulanışını adım adım okura da göstermektedir. Bu nedenle roman genelinde şimdiki zaman kipi bilinçli olarak kullanılmıştır. Romanın ilk satırlarında bir bahçe tasviri yapan ben-anlatıcı, romanın son cümlesinde "İşte böyle başlıyor roman..." (s.11) diyerek "roman" okuyacağı konusunda okuru uyarır; üstelik bu romanı kendisi yazmaktadır:

“ Ben, senin için ey kari, bir roman yazıyorum.” (s.12)

Romanın başlarında, bir roman yazdığını vurguladıktan sonra, yeri geldikçe romanın kurgusuna dair neler yaptığını okurla paylaşır ben-anlatıcı; “Merdivenlerden inerken zaman çarkını hızla geriye çeviriyorum.” (s.14) diyerek geriye dönüş sahnesini vurgular.

Romanda olaylar, durumlar ortaya konulurken kronolojik bir sıra gözetilmemiş, zaman sırası karışık olarak dizilmiştir. İçinde bulunduğu ânı anlatan ben-anlatıcı birden geriye dönüşle çocukluğuna döner. Yani olaylar; çocukluk-okul yılları-gençlik v.b. tarzda zamansal sıraya dizilmemiştir. Sık sık geriye dönüşlere başvuran anlatıcı, bu geriye dönüşlerde zaman sırasına dikkat eder. Çocukluktan başlayan geriye dönüşler yetişkinliğe dek uzanır. Ali’nin çocukluğuna ait bir ayrıntının anlatılmasıyla başlayan ilk geriye dönüş sahnesini (s.14-15), anlatıcının yatılı okul anıları izler. (s.26-28) Eşi Sevgi’nin evlenmeden önce anlatıcının evine gizli girişi (s.36-38), ben-anlatıcının annesinin ölümü (s.53-56), okulda aldığı cezalar (s.78-81), bir yaz tatili anısı (s.121-125), ilk cinsel deneyimi (s.155-160), kızı Emine’nin doğduğu gün (s.232-233) geriye dönüşlerle anlatılır. Bunun yanında; Halit’in, Zeynep’in çocukluk ve gençlikleri de geriye dönüşle verilir. Roman genelinde, içinde bulunulan ânı yansıtmaya çalışan ben-anlatıcı geriye dönüşler vasıtasıyla geçmiş de sergiler. Bunu da yaşanan ânın içine hayatının çeşitli dönemlerine ait geriye dönüş sahneleri serpiştirerek gerçekleştirir.

Geriye dönüş tekniğinin yanı sıra; ben-anlatıcı, on beşinci bölümde ileri kılma tekniğine başvurarak birkaç sayfa sonrasına dair ipucu verir. (s.162) Geriye ve ileri kırılmalardan başka, ben-anlatıcı, bilinç akışı tekniği ile de zaman katmanları arasında rahatça dolaşır. Bir yandan geçmişteki bir çocuk şarkısını hatırlamaya çalışan İnci Hanım’ın bilinci, bir yandan da hâli ve geleceği yaşamaktadır. (s.172-174)

Dört Mevsim Sonbahar romanında zaman iki boyutlu olarak şekillenmektedir. Bunlardan ilki; roman yazdığını söyleyen ben-anlatıcının romanını yazış süresi, ikincisi ise yazdığı romanın içinde geçen süre. Her iki zaman boyutu da aslında net bir şekilde belirtilmemiştir. Bununla birlikte, romanda çizilen mevsim tasvirlerine dayanarak çıkarsamada bulunmak mümkündür. Romanın başlarında bir ilkyaz tasviri yapan (s.12-13) ve “Ben, senin için ey kari, bir roman yazıyorum.” (s.12) diyerek okura seslenen ben-anlatıcı; romanın ilerleyen sayfalarında, roman dışında gelişen hayatından söz ederken temmuz ve ağustos aylarını zikrederek romanın yazılış sürecinin yaz aylarını kapsadığını ima eder. Romanın sonunda ise “Eylül sonlarında güzel bir akşamüstü. Hava ılık ve temiz. (...) Koltuğumun altında ‘Dört Mevsim Sonbahar’.” (s.250) sözleriyle romanını bitirip eline aldığını belirtir. Buradan hareketle, ilkyaz sıralarında yazılmaya başlanan iç romanın Eylül sonlarında basıldığını söylemek mümkündür. İlkyazdan sonbahara uzanan birkaç aylık süreçte, ben-anlatıcı, baştan beri sözünü ettiği romanını bitirir; bir taraftan da basımı için uğraşır.

Buna karşılık, iç romanın içinde geçen süre, neredeyse hep sonbaharı içine alır. Sonbahar tasvirinin yer aldığı (s.7-11) ve anlatıcının “İşte böyle başlıyor roman...” (s.11) diyerek belirttiği iç roman, sonbahar-ilkbahar-sonbahar üçgeni içinde şekillenir.

“ Hazırlanın sizi güzel bir eve götürüyorum. Denize bakan, çevresi ağaçlık, zevkle döşenmiş, duvarlarında özenle seçilmiş resimler olan bir ev. Bu güzel evle, önündeki denize bir mevsim seçelim şimdi. Mevsimlerden hangisi olsun? Sonbahar ya da ilkbaharın yağmurlu günlerinden biri. Yağmur istiyorum. (...) Evet, yağmurlu bir gün. Akşamüstü.” (s.28)

“ Aylardan ekim. Acıklı bir olay için ideal bir ay. Akşamüstü. Bu da ideal bir zaman.” (s.105)

“ İlkbahar. Güneş yeni başlayan bir aşk gibi, usandırmadan ısıtıyor insanın içini. Ağaçlar tomurcuklanmış, yollardaki kalabalıklar artmış.” (s.176)

Ben-anlatıcı; tek tek tüm roman kişilerinin dramını anlattığı romanında, yaratmak istediği hüznü “sonbahar” mevsimine başvurarak sağlar. Romanın geneline yağmur, rüzgârlı serin hava hakimdir. Güzel bir sahne yaratacağı zaman ise “ilkbahar”ı seçer: Ali ile Semra’nın evlenme kararı aldıkları gün, Sevgi’nin erkek arkadaşıyla yemek yediği gün... Romanın adıyla özdeşleştir içindeki zaman: Dört Mevsim Sonbahar.

1.5. Mekân:

Dört Mevsim Sonbahar romanında, iç ve dış mekânlar birarada kullanılmış ve yer verilen mekânlar, genellikle, bir roman kaleme alan, aynı zamanda da romanda yeralan ben-anlatıcının bakış açısından sunulmuştur. Bununla birlikte, roman kişilerinin bakış açılarından yararlanıldığı da görülmektedir.

Romanda tasvir edilen iç ve dış mekânlar, kimi yerde olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak işlevine sahipken kimi yerde kahramanları çizmek, kimi yerde de atmosfer yaratmak işlevindedir. Romanın ilk bölümünde; ben-anlatıcının çizdiği dış mekân, romanın önemli iki kahramanı ben-anlatıcı ile Zeynep’in tanıştığı, diğer bir ifadeyle, olayın cereyan ettiği çevreyi tanımlamak işlevindedir. Sonbahar mevsiminde, bir av köşkünün bahçesini tasvir eden ben-anlatıcı, söz konusu mekânda Zeynep’le nasıl tanıştığını anlatır ve sonda da “İşte böyle başlıyor roman...” (s.11) diyerek açıklama yapar. Dördüncü bölümde; yatılı okul yıllarına ait bir anısını nakleden ben-anlatıcı, hemen ardından bir açıklamayla sahneyi değiştirmeye karar verir. (s.28) Aktaracağı vak’a parçasının geçeceği mekânı ise şu sözlerle tarif eder:

“ Hazırlanm sizi güzel bir eve götürüyorum. Denize bakan, çevresi ağaçlık, zevkle döşenmiş, duvarlarında özenle seçilmiş resimler olan bir ev. Bu güzel evle, önündeki denize bir mevsim seçelim şimdi. Mevsimlerden hangisi olsun? Sonbahar ya da ilkbaharın yağmurlu günlerinden biri. Yağmur istiyorum. Camlarda yağmur tıptırları, damlalardan delik deşik boz bir deniz, yağmurdan yeşilimtırak bir griye bulanmış ağaçlar. Evet, yağmurlu bir gün. Akşamüstü. Dışarda yağmur yağdığına göre, şömineyi de yakabiliriz, daha sıcak olur.” (s.28)

Bu tasviri, Halit'le İnci Hanım'ın arasındaki ilişkiyi ortaya koyan bir sahne izler. Söz konusu sahnenin geçtiği iç mekânı tasvir eden ben-anlatıcı, o evin sahibi hakkında ipuçları da verir. Yine aynı bölümde yer alan Hüseyin ile Ali'nin yaşadıkları mekânların tasviri ise, onların kişilikleri hakkında bilgi vericidir. Devrimci birer tip olarak çizilen Hüseyin ile Ali'yi fiziksel özelliklerinin yanında yaşadıkları mekânlar da tanımlamaktadır. Özellikle Hüseyin, yaşadığı koşullar açısından ideolojisiyle özdeşleşmiş bir tiptir. (s.30-31) Hüseyin'in yaşadığı çevre, Ali'nin bakış açısından yansıtılır. (s.31) Ali'nin onun kişiliğini yansıtan bir ayna niteliğindeki evi ise Hüseyin'in bakış açısından sunulur. (s.34) Yedinci bölümde; eskrim şampiyonasına katılacak olan Halit'in katıldığı otelin aktarımında Halit'in bakış açısından yararlanılır. (s.65) On ikinci bölümde; yaşadığı kentin sokaklarında dolaşan ben-anlatıcının karamsar psikolojisi bakılan mekâna da yansımıştır. Umutsuz bir ruh hali içinde bulunan anlatıcı, çevreye de aynı umutsuz gözlüklerle bakar. (s.125-126) On beşinci bölümde yer alan dış mekân, atmosfer yaratmak işlevindedir. Çizilen atmosferin içine akşam yemeği yiyen Sevgi'yle erkek arkadaşı yerleştirilir. (s.161) Yirminci bölümde yer alan dış mekân manzarası, bir nev'i, olacakların habercisi işlevindedir. Sözü edilen manzarayı izleyen İnci Hanım, bir süre sonra kendini sekizinci kattan aşağı atar. (s.210)

Romanın genel mekânı ise, İstanbul'dur. Ben-anlatıcı, romanın ana mekânı İstanbul'u açıkça zikretmeyerek yalnızca ima eder. Bir sabah caminin minaresinden kenti izleyen ben-anlatıcı ile Zeynep'in konuşmalarında ve ben-anlatıcının bir tasvirinde "İstanbul" hissedilmektedir. (s.206)

"Erguvan rengi bir güneş doğuyor karşı tepelerin ardından. Kent, dağınık saçları ve çıplak ayaklarıyla, bir Bizans soylusu gibi erguvan rengi harmaniyesini dalgalandıra dalgalandıra uyanıyor." (s.206)

1.6. Dil ve Üslûp:

Dört Mevsim Sonbahar romanının dil ve üslûbuna bakıldığında; yazar Ahmet Altan'ın gerek kelime seçiminde gerek cümle kuruluşunda dilin imkânlarından geniş ölçüde yararlandığı görülür. Altan, bu ilk romanında, dile hakim bir yazar portresi çizmektedir. Kişilerini konumlarına uygun tarzda konuşuran yazar, yine bu doğrultuda, yer yer argo kullanımına da başvurur. Kelime seçiminde ise Altan; ağırlıklı olarak Türkçe kökenli kelimelere yer vermekle birlikte, kökü Arapça ve Farsça'ya dayanan ama halk tarafından benimsenip kullanılan kelimelere de yer verir. Ayrıca Türkçe'ye girip yerleşen Batı kökenli kelimeleri kullandığı da görülür. Bu şekilde; bir dil zenginliği yaratarak kökenini ayırt etmeksizin her tür kelimeye yer veren Altan, yapay olmayan devingen bir dil yaratır. Devrik ve kurallı cümleleri birarada kullanan yazar, yeri geldikçe ikileme ve deyimlere de başvurur. Tasvir cümlelerinde sıfatları bolca kullanan Altan'ın, dili kullanımında göze çarpan bir husus, roman kişilerinin bazı hareketlerinin cümlelere aksettirilmesidir. Özellikle, kişilerin ritmik hareketleri, cümlelere de aynı ritmik tonda yansır. Romanda dilin kullanımı şu başlıklar altında incelenebilir:

Kelime Kadrosu

Dört Mevsim Sonbahar romanının kelime kadrosu üç başlık altında incelenebilir:

Türkçe: Romanın ilk sayfasında (s.7) yer alan yüz otuz beş kelimedenden yüz dört tanesi Türkçe kökenlidir. Bu kelimeler, ilk sayfada, bir bahçe tasviri yapılması dolayısıyla sıfat ve yer adı şeklinde görülmektedir. Türkçe kelimeler, günlük dilde yaygın olarak kullanımına başvuru kelimeler arasından seçilmiştir. Söz konusu sayfada geçen Türkçe kelimeler şunlardır:

eski, kaçınılmazlık, güzellik, bakımsız, yalnızlık, soğuk, güneş, kıpırtısız, gökyüzü, güneş, çimen, yaprak, ağaç, ot, çamur, bulut, içki, kuru, yosunlu.

Arapça / Farsça: Romanın örnek olarak seçilen ilk sayfasında (s.7) yer alan yüz otuz beş kelimedenden yirmi sekiz tanesi Arapça / Farsça kökenlidir. Bu kelimeler de tasvir cümleleri içinde geçtiğinden sıfat ve yer adı olarak görülmektedir. Metinde geçen Arapça / Farsça kelimeler, kullanımı yaygınlaşmış ve benimsenmiş kelimelerdir. Sözü edilen sayfada yer alan Arapça / Farsça kökenli kelimeler ise şunlardır:

hüzün, tembel, bahçe, kederli, havuz, hareket, mevsim, berrak, lekesiz, renk.

Batı: Romanın ilk sayfasında (s.7) yer alan yüz otuz beş kelimedenden üç tanesi Batı kökenlidir. Batı kökenli kelimeler de Türkçe ve Arapça / Farsça kökenli kelimeler gibi tasvir cümlesi içinde geçtiğinden sıfat olarak kullanılmıştır. Yine, Türkçe ve Arapça / Farsça kökenli kelimeler gibi, Batı kökenli kelimeler de kullanım alanı geniş kelimeler olarak göze çarpmaktadır. Söz konusu kelimeler şunlardır:

plastik, kestane.

Yukarıdaki verileri tabloyla ifade etmek de mümkündür:

Tablo-1

TÜRKÇE	104	%77
ARAPÇA/FARSÇA	28	%21
BATI	3	%2
TOPLAM	135	

Tabloda da görüldüğü üzere; yüz otuz beş kelimedenden oluşan ilk sayfada (s.7) diğer kelimelere oranla %77 Türkçe kökenli kelime kullanılmıştır.

İkilemeler

Romanın ilk sayfasında (s.7) yer alan ikilemeler şu şekilde gösterilebilir:

tek tük.

Deyimler

Romanın ilk sayfasında yer alan (s.7) deyimler ise şu şekilde gösterilebilir:
ölmeye yüz tutmak.

Argo Kullanımlar

Romanda yer alan argo kullanımlara romanın onuncu ve on ikinci bölümlerinde geçen konuşmalardan örnek verilebilir:

“ Yanımdan geçen bir adamın kolundan tutuyorum.
-Nereye gidiyorsun?
-Sana ne ulan manyak, deyip yürüyor adam.
Arkasından bağıyorum:
-Öleceksin.
-Hastir, diyor.” (s.126)

“ Halit gülüyor.
-Bok yaşarım. İçinden dalga geçiyorsun benle değil mi? Herif yaşlandı, iyice tozuttu diyorsun di mi? Diyorsundur...Hiçbir bok anlamıyorsun sen...Hiçbiriniz anlamıyorsunuz...Salaksınız siz. Yatın uyuyun ulan, hepiniz yatın uyuyun.” (s.110)

Cümle

Ahmet Altan, roman genelinde devrik ve kurallı cümleleri birarada kullanmış, ağırlıklı olarak fiil cümlelerine yer vermiştir. Romanın ilk sayfasından (s.7) yola çıkılarak kullanılan cümleler şu şekilde örneklendirilebilir:

Devrik Cümle: “ Güneşin ısıtmayan ışıklarından incecik bir hüznün akıyor bahçeye.”

Kurallı Cümle: “ Eski ve bakımsız bahçenin ölmeye yüz tutmuş çimenleri kuru yapraklarla örtülmüş.”

Eksiltili Cümle: “Bütün kaçınılmazlığı, güzelliği ve alev rengi hüznüyle sonbahar...”

Tablo-2

TOPLAM	DEVİRİK	KURALLI	EKSİLTİLİ	İSİM	FİİL
10	2	7	1	1	9
YÜZDE	%20	%70	%10	%10	%90

Tablodan da anlaşılacağı üzere; romanda kurallı cümleye daha fazla yer verilmiş, aynı şekilde fiil cümleleri çoklukla tercih edilmiştir. Romandaki dinamizme işaret eden söz konusu fiil cümleleri; romanın arka fonunu oluşturan siyasal dönemi yansıttığı gibi, yoğun bir ilişkiler yumağı halinde örülen olayları da ifade etmektedir.

Tasvir cümlelerine bakıldığında, yazarın bol miktarda sıfat kullanımına başvurduğu görülür. İlk sayfadan (s.7) hareketle, sözü edilen sıfat kullanımı şu şekilde örneklendirilebilir:

“ Eski ve bakımsız bahçenin ölmeye yüz tutmuş çimenleri kuru yapraklarla örtülmüş. Kalın gövdeli kestane ağaçları, çıplak dallarında kalan tek tük yapraklarla, kederli bir yalnızlığa bürünmüşler.”

“ Başka mevsimlere doğru yola çıkmaya hazırlanan soğuk bir güneş, kıpırtısız bir gökyüzünde tek başına sonbaharını yaşıyor. Güneşin ısıtmayan ışıklarından incecik bir hüznün akıyor bahçeye.”

Ahmet Altan’ın dili kullanımı konusunda, sayılan özelliklerden başka, üzerinde durulması gereken iki özellik, kişilerin konumlarına uygun konuşturulmuş ve fiziksel hareketlerin dile de yansıtılmıştır. Daha önce de belirtildiği üzere, romanda seçilen bakış açısıyla anlatıcı birbiriyle uyumludur. Dolayısıyla yazar, bakış açısını naklettiği kişiyi de onun toplumsal ve psikolojik konumuna uygun tarzda konuşturur. Bir çocuğun bakış açısının hakim olduğu altıncı, on ikinci ve on sekizinci bölümlerde, seçilen kelimeler ve duyguların ifade ediliş tarzı, söz konusu bakış

açısını yansıtmaktadır. Bu da göstermektedir ki, Ahmet Altan, roman kişilerini anlatıcının cümleleriyle değil kendi cümleleriyle konuşturmuştur. Aytaç (1999a: 297)'in da belirttiği gibi; "...bিরer bütün özelliği gösteren anlatı birimlerinden her birinde işlenen konuya uygun üslup çeşidini ve üslup düzeyini bulmayı başarmış" tır. Dil ile ilgili bir diğer önemli özellik, kişilerin fiziksel anlamda çizdikleri ritmik vücut hareketlerinin dile de aksettirilmesidir. Üçüncü bölümde; Zeynep'i bekleyen Halit'in anlatıldığı cümlelerdeki kısalık, onun yaşadığı tedirginliği yansıtacak şekilde düzenlenmiştir. Kısa, kesik kesik cümlelerle yazar, Halit'in heyecanlı bekleyişini okurun da aynı yoğunlukta fark etmesini sağlar.

" Balkon kapısını açık bırakıp oturuyor, kokuyu dışarıya atmak için salladığı gazeteye bakıyor, sonra saatine bakıyor, kalkıp içeri gidiyor, narçiçeği kalın perdelerden süzülen ışıkla pembe bir denizaltına benzeyen yatak odasına bakıyor." (s.17)

On sekizinci bölümde; okul günlerinden bir beden eğitimi dersi sahnesini çizen ben-anlatıcı, hoca'nın yaptırdığı hareketleri anlatırken söz konusu ritmik hareketlere uygun bir dil kullanıyor:

" Koşuyoruz, duruyoruz, ellerimizi kaldırıp indiriyoruz, yatıyoruz, kalkıyoruz. Sonunda zil çalıyor, ders bitiyor. Hoca sert adımlarla çıkıyor dışarı. Çocuklar birbirine giriyor. İtişenler, dövüşenler, koşuşanlar." (s.184)

2. Sudaki İz

Ahmet Altan'ın ikinci romanı “Sudaki İz”, ilk kez 1985 yılı Temmuz ayında Can Yayınları tarafından yayımlanır. Bugüne kadar on altı kez basılan romanın tüm baskıları Can Yayınları tarafından yapılmıştır. 1985 tarihli ilk baskıyı sırasıyla; 1986, 1992, 1994, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001 tarihli baskılar izler.¹ Tamamı iki yüz kırk yedi sayfa olan roman, her biri numaralandırılmış (1, 2, 3...) kırk altı bölümden oluşmaktadır. Yayımlanışından kısa bir süre sonra toplatılıp yakılan romanın en başında; kitabın Can Yayınları tarafından kaleme alınan öyküsü, yazarı Ahmet Altan'ın dördüncü basım için ön sözü ve kitapla ilgili mahkeme kararı yer almaktadır.

2.1. Vak'a (Özet) / Olay Örgüsü:

Yayımlanışıyla birlikte toplumun hemen her kesiminden insanın tepkisini çeken Sudaki İz romanının vak'ası “inanç” olgusu üzerinde şekillenmektedir. 1970'li yılların siyasi ortamından hareketle “inanç” olgusunu, gençlik özelinde, konu edinen romanın olay örgüsü, yazarın bir önceki romanı Dört Mevsim Sonbahar'da olduğu gibi karmaşık bir şekilde düzenlenmiştir. Bir önceki romanda gerçek-kurmaca ikileminden kaynaklanan karmaşa, bu kez farklı zaman katmanlarının birarada verilmesinden ileri gelmektedir. Olay örgüsünün karmaşık olarak düzenlendiği belirtilen romanın derli toplu bir özetlemesini yapmak mümkündür:

Üniversite öğrencileri Fazıla, Necip ve Bülent; kimlik bunalımlarının yaşandığı gençlik dönemlerinde, âdeta içinde yaşadıkları koşullara baş kaldırırcasına bir tepkiyle devrimci mücadeleye katılırlar. İyi birer aile ortamında yetişen Fazıla ile Bülent'in aksine Necip, köyde büyümüş, çekingen ve yalnız bir gençtir. Aynı mücadele hareketi içinde yolları kesişen üç genç, inandıkları dava uğruna çeşitli

¹ Çalışma sırasında romanın 2001 tarihli 16. baskısı kullanılmıştır.

şekillerde çalışırlar: Necip ile Fazıla, fabrikalarda grev yapan işçilerin yanında onlara destek amacıyla yer alırlar ama başarısız bir girişimdir bu. Bir örgüt üyesi olarak aynı evde kalan iki genç arasında duygusal bir yakınlaşma olur. Bir gece, Bülent'in Necip'i alıp gitmesiyle evde yalnız kalan Fazıla korkup öfkelenir ve tüm yaşananların parti gereği olduğunu düşünerek kendini avutmak istemesine rağmen o geceyi unutamaz. Ardından Bülent ile aynı evi paylaşmaya başlar Fazıla. Polisin baskın yaptığı bir gece, Bülent kurşunlanır, Fazıla ise dövülür. İyileştikten sonra şubede sorguya çekilen Bülent, tüm baskılara karşın konuşmaz. Bu sırada Fazıla da cezaevindedir ve İngilizce haberleri kağıda geçirmekle görevlidir. Bir gün, yine böyle bir görevden sonra "Odam kireçtir benim" türküsünü söylerken türküyü açık saçık bulan kızlar, Fazıla'yı sustururlar. Bu duruma çok içerleyen Fazıla, bu olayı da unutamaz. Serbest bırakılan Fazıla, Bülent'le yaşadıkları eve gider. Kısa süre sonra Bülent de eve döner. Bülent, eve döndüğü gece, kendisini yatağına çağıran Fazıla'yla evlenmek koşuluyla birlikte olur. Evlenen gençler, bir gecekondu mahallesine halkı bilinçlendirmek amacıyla yerleşirler. Alışık olmadıkları bu yaşam tarzı onlara zor gelmektedir. Her türlü rahatlıktan uzakta, halktan biri gibi yaşamaya çalışırlar. Fazıla'nın bol bir etekle çamaşır astığı bir gün, yoldan geçen bir adam ona laf atar, Bülent'in müdahale etmemesi üzerine kavga ederler. Öte yandan Necip de silahlı çatışmayı ön plana alan bir örgüte girmiştir. Arkadaşları Hakan ve Ekrem ile birlikte mağazalardan haraç toplamaya başlar. Çekingen ve ürkek bir genç olan Necip'in kendine güveni gelmeye başlar bu eylemlerde. Buna karşılık, bir gün sokakta kurşunlanır; bir başka seferde de haraç toplama girişimi başarısızlıkla sonuçlanır. Son anda kaçarak kurtulan Necip ve Hakan'ın aksine Ekrem yakalanır ve asılır. Necip'in Zerrin isimli bir kızla ilişkisi olduğunu öğrenen örgüt yetkilileri, kızıdan ayrılması için baskı yaparlar. Bu olayın üzüntüsünü yaşayan Necip, fıkırsel açıdan örgütle ters düşmeye başlayınca örgütten atılır. Bu sırada, gecekondu mahallesinde güçlükle yaşayan Fazıla ile Bülent, bir yılbaşı gecesi oradan ayrılmaya karar verirler.

Devrimci mücadeleye katılıp kimlik kazanma uğraşında olan gençlerin karşı kutbunda yer alan Ömer ile Suat ise, yaşamlarını daha farklı bir şekilde kurmak gayretindedirler. Gemici olup ülke ülke gezen ve Dominiquez isimli bir arkadaş

edinen Ömer'in, "yaşamak" tan başka bir gayreti yoktur. Dominquez'le birlikte maceradan maceraya koşan Ömer, gönlünce gezip eğlenmektedir. Dominquez'le beraber paralı askerliğe yazılan, kamplarda yaşayan Ömer, bir süre sonra buradan kaçar. Bir gece, barda eğlenirken çıkan kavgada Dominquez ölür.

Kısa boyunu kendisine sorun edinen Suat ise, şiirler yazmakta ve büyük bir sanatçı olmanın düşlerini kurmaktadır. Günleri iş aramakla geçen Suat, kazandığı paralarla kendisine daktilo alınca evden kovulur.

Gençlik yıllarını geride bırakan gençler, geçmişleriyle hesaplaşırlar bir anlamda. Bülent ile mutsuz bir evlilik yürüten Fazıla, sürekli geçmişi düşünürken Ömer de maceralarına son verip yurda döner. Çocukluk aşkları yeniden filizlenen Ömer'le Fazıla, sık sık buluşup geçmişe dair konuşurlar. Suat'la iyi anlaşılan Fazıla, onu Ömer'le tanıştırır. Birbirine zıt karakterdeki iki erkek iyi anlaşır. Artık ünlü bir şair olan Suat'ın evindeki tartışmalarda Fazıla'nın anlattıklarına şaşırın Ömer, her şeye karşın, ona evlenme önerisinde bulunur. Hayatının düzene ihtiyacı olduğunu söyleyen Fazıla'nın ret cevabı üzerine Ömer, yeniden denizlere dönmeye karar verir. Suat ise roman yazma düşüncesindedir.

Özetten de anlaşılacağı üzere; romanda Fazıla, Bülent, Necip, Ömer, Suat isimli gençlerden yola çıkılarak "inanç" olgusu irdelenmektedir. Kendilerini kanıtlamak uğruna devrimci mücadeleye yönelip "siyasî bir inanç" edinen Fazıla, Bülent ve Necip'in karşısında inançlarını yitirmiş, "hayatı" önemseyen Ömer ile Suat yer almaktadır. İki zıt kutbu karşı karşıya getirerek romanını kuran yazar, tıpkı ilk romanı Dört Mevsim Sonbahar'da olduğu gibi, karmaşık bir olay örgüsü düzenler. İnanç olgusunun konu olarak işlendiği romanın olay örgüsü; geçmiş-hâl (şimdi)-gelecek düzleminde şekillenir. Roman kişilerini geçmiş-hâl (şimdi)-gelecek üçgeni içine yerleştiren Altan, zamanı düz bir çizgi halinde vermez. Zaman sıralamasının karışık olarak düzenlendiği romanda; Fazıla, Necip ve Bülent isimli gençlerin bir inanç ülküsü etrafında birleşmeleri ve sonunda teker teker bu inançlarından vazgeçmek zorunda kalışları anlatılır. Öte yandan, on yıl Kur'an kursuna devam

ettikten sonra inancını yitiren Suat ile anne ve babasını denizde kaybedişinin ardından denizci olup denizlere açılan Ömer de yitirdikleri inançlarına rağmen yaşamaya çalışan iki gençtir. Siyasî bir örgüte katılıp çeşitli şekillerde örgüt faaliyetlerine katkıda bulunan Fazıla, Bülent ve Necip'e karşılık, Ömer her türlü siyasî kaygıdan uzak kıtalar arasında dolaşmakta, Suat ise büyük bir sanatçı olma yolunda şiirler yazmaktadır. Ailelerine ve içinde yaşadıkları topluma duydukları tepkiyle devrimci mücadeleye inanan ve bu uğurda acılara maruz kalan gençler, mücadelenin sonunu getiremeyip yenik düşerler. Fazıla ile Bülent, sakın bir hayat sürmek isterlerken, Necip örgütle ters düşerek aralarından ayrılır. Bu arada yıllarca yalnız başına bir maceradan diğerine sürüklenen Ömer de arkadaşı Dominquez'i kaybedişinin ardından yurda döner. Evinden kovulup yalnız yaşamaya başlayan Suat ise, kendini tamamen sanata adanmıştır. Böylece, yolları kesişir üç gencin. Ömer'in çocukluk aşkı olan Fazıla, çok sevdiği arkadaşı Suat'la tanıştırır onu. Biraraya gelerek geçmişini konuşurlar. Ömer'le Fazıla da baş başa yaptıkları doğa gezilerinde sık sık hesaplaşırlar geçmişle. Böylece üç ayrı dönemleri yansıtılır gençlerin: İlk gençlik, gençlik ve yetişkinlik. Süphandağlı (1998a: 67)'nin ifadesiyle; "...inanç öncesi, inanç, inanç sonrası dönemleri." Bu şekilde oluşturulan olay örgüsünde; kişilerin sözü edilen dönemlerinin mantıklı bir zaman çizgisinden uzak, karışık bir şekilde verilmesi ilk anda okuru yormakta, kavrama gücü doğurmaktadır. Romanın ilk bölümünde yakın ve uzak geçmiş yani inanç öncesi ve inanç dönemi birarada verilirken (s.21-25); ikinci bölümde şimdi yani inanç sonrası verilmektedir. (s.26-28) Bir başka deyişle; yazar, olayları zaman sırasına dizmemiş, geriye dönüşler, olay parçacıkları arasında sıçrayışlar şeklinde sıralamıştır. Romanda kavrama gücü yaratan da zamanın karışık verilmesi ve okurun farklı zaman parçalarını kestiremeyişidir.

Romanda, özellikle, geçmişle hâl (şimdi)in birarada verilmesi kavramayı güçleştirmektedir. Genel olarak; geriye dönüşler şeklinde kurgulanan romanda, birden içinde bulunulan âna geçilmekte ve geriye dönüşler, iki kişi arasında geçen konuşmada konuşanın aktardıkları olma niteliği kazanmaktadır. İçinde bulunulan ân

simgeleyen “şimdi”, kimi sahnede yakın geçmişten bir kesitken kimi sahnede inanç sonrası dönemi işaret etmektedir.

Romanın ilk bölümünde; Necip’in gecenin bir yarısında okuldan atılışı sahnelenmekte, ardından hemen Necip ile Fazıla’nın içinde bulundukları âna dönülerek konuşmaları sergilenmektedir. Böylece; geriye dönüş sahnesiyle başlayan roman “şimdi” ye geçmekte, aktarılan sahne de konuşmanın bir parçası haline gelmektedir.

“Karanlık sınıfın kapısı birden açıldı, iri bir gölge girdi içeri. Necip’in her yanını ateşler bastı. Bacakları titriyordu, ağzı kurumuştı. Soğuğu da karanlığı da unutmuştu, üstüne gelen iri gölgeye bakıyordu.” (s.21)

Bu şekilde başlayıp Necip’in, karlar içinde kasabaya doğru yürüyüşünü anlatan satırlardan sonra ikisinin arasında geçen bir cümleyle geçmişten bugüne dönülür.

“ -Sağ kaşımın üstündeki izleri görüyor musun? Yüzüme giren dikenli tellerin izleri. Göğsümde de var. Çenemin altında da var, ama onlar pek fark edilmiyor.” (s.22)

Benzer bir örnek, on beşinci bölümden verilebilir. Fazıla’nın çocukluğundan bir sahnenin aktarıldığı bölümde, onun çelişkili kişiliğinden söz edilir. Hem dansöz hem de rahibe olmak isteyen Fazıla, hangisini daha çok istediğini kestirememektedir. Sonunda her ikisini de birlikte yürütmeye karar verir. Bu kararını annesine açar:

“ -Anneciğim, dedi Fazıla, kararımı verdim, hem rahibe hem de dansöz olacağım.

Annesi, kızına yumuşak davranması gerektiğini unuttu birden,

-Delirdin mi sen? dedi kızgın bir sesle. İyi şeylere heves etsene.

Fazıla, niye bu kadar kızdığını anlayamadan baktı annesinin yüzüne.”

(s.103)

Ardından içinde bulundukları ân sahnelenir ve Fazıla'nın Ömer'e o günü anlatışı gösterilir:

“ -Benim felâketim sanırım o gün başladı, dedi Fazıla.

Ömer, Fazıla'nın elini tuttu.

-Niye?

-Çünkü ilk kez o gün utandım istediklerimden, o utançtan da bir daha hiç kurtulamadım.” (s.103)

Romanda geçmişle hâlin bu şekilde verilışinden başka bir yol daha izlenir. Arka arkaya iki olay sıralanır ve geçişler birtakım benzerlikler dikkate alınarak sağlanır. Geçmişte yaşanan bir ân aktarılırken ortam, ses gibi benzerliklerden yararlanılarak bir başka âna geçilir. Böylelikle, birkaç kişinin yaşamına ait görüntüler peş peşe verilir. Dördüncü bölümde; yoğun sis içersinde yürümeye çalışan gemiciler Ömer ile Dominquez'in, sisi aşarak bir gece kulübüne gidişleri anlatılmakta, ardından da “sis” bir köprü gibi kullanılarak Necip'in yaşamına geçilmektedir.

“ Denizin üstünde biriken sis, insanları karanlıkta boğan sapık bir katil gibi, sessizce yayılıyordu kentin sokaklarına. (...) Islatılmış dev bir çarşaf gibi bedenlerine dolanan sisin içinde yürüyordu Dominquez'le Ömer.” (s.37)

Böyle bir sisin içinde zorlukla gece kulübünü bulan Ömer ve Dominquez, içerdeki etkileyici gösteriyi izlerler. Gösterinin bitişini anlatan, “Işıklar söndü, karanlıkla birlikte kadının büyüünden kurtulan salon kıpırdanmaya başladı. ” (s.42) satırlarını izleyen paragrafta yeni bir kesit sunulur.

“ Sis kalktı, altından aydınlık bir ova çıktı. Geniş ovayı kaplayan tütün yapraklarının balrengi, sarhoş kokusu, ağustos güneşinden akan sıcak aydınlıktan yayılıyordu sanki (...) Necip, çıplak sırtının altında pütürlü toprağı duyarak yatıyordu ırmağın kıyısında. Islak saçları alına düşmüştü...” (s.42)

Görüldüğü üzere; “sis”, aradaki geçişi sağlayan bir unsur durumundadır. Bu tarz kullanıma romanın birçok bölümünde rastlanmaktadır. Dokuzuncu bölümde; bir fabrikanın kapısında uzanan iş kuyruğunda sıranın kendisine gelmesini bekleyen

Suat, gece gördüğü rüyanın etkisindedir ve tekrar yatağına dönüp uyumak arzusundadır. Sıra kendisine geldiğinde, sorulara baştan ayağa yalan cevaplar verir. İşe kabul edilen Suat, hemen başlamak üzere trafo merkezine götürülür ve hiçbir şeyden anlamayan Suat, makinelerden yükselen gürültülerle baş başa kalır:

“ Suat’ı içi şalterlerle, tuhaf aletlerle, göstergelerle dolu bir salona götürüp yalnız başına bıraktılar. Kimse bir şey göstermemişti. Sarı, kırmızı, yeşil ışıklar yanıp yanıp sönüyor, makinelerden çıkan gürültüler hiç kesilmiyordu. (...) Gürültüler kulaklarında patlıyordu.” (s.72)

Bu sahnelerin ardından “gürültü” unsurundan yararlanılarak yeni bir sahne canlandırılır göz önünde. Limanda demirli gemiden etrafı izleyen Ömer’le Dominquez görünür sahnede:

“ Gürültüler her limanda aynıydı, bütün limanların gürültüsü birbirine benziyordu. (...) Ömer, Dominquez’e döndü:
-Bütün limanlar birbirine benziyor, dedi.” (s.72)

Yazarın, ortak bir unsur aracılığıyla yaptığı ve olay örgüsünü dayandığı bu geçişler, bir yandan şahısların yaşamına ait ayrıntıları bir film şeridi gibi okurun gözü önüne sererken diğer taraftan da onun yoğunlaşmasına engel olmakta, sayfaları geriye çevirip anlamaya çalışmasına yol açmaktadır. On dokuzuncu bölümde yer alan böyle bir geçiş, okurun dikkatini bölecek niteliktedir. Fazıla’nın Ömer ile görüştüğünü öğrenen Bülent, acı çekmekte ve kendi kendini sorgulamaktadır. Yanında uyuyan eşi Fazıla’ya bakıp düşüncelere dalmakta, onu öldürmeyi dahi düşünmektedir. Bir sinir nöbeti geçirmekte olan Bülent, Fazıla’ya âdeta tecavüz edercesine sahip olur. (s.127) Gözü önünde canlandırılan bu hüznü sahneye odaklanan okurun dikkati bir köy kahvesinin sergilenişiyle bölünür. (s.127) Sahne değişmiş, Bülent ile Fazıla’nın yerini Necip’in yaşadığı köyün kahvesi almıştır.

Her üç zaman kesitini de karışık halde kullanarak romanını kurgulayan yazar, bu seçimiyle romana kendine özgü bir devinim kazandırır.

Romanın olay örgüsü içinde yer verilen farklı bir uygulama da Süphandağlı (1998a: 70)'nın "beş düşlemsel bölüm" olarak nitelediği bölümler (5, 10, 18, 26, 33) de ortaya çıkmaktadır. Bir kadınla bir erkeğin ve aralarındaki aşkın anlatıldığı bölümlerde hakim tema "cinsellik"tir. Romanın, ana bölümlerine ek olarak aralara serpiştirilen söz konusu bölümler, kendi içinde bir kompozisyona sahiptir. Âşık bir kadının anlatıldığı beş numaralı ilk bölümü (s.46), âşık bir erkeğin tarif edildiği on numaralı bölüm izler. (s.77) Takip eden on sekizinci bölümde, aralarındaki aşk vurgulanırken (s.123); yirmi altıncı bölümde, cinsellik öne çıkar. (s.162) Otuz üçüncü bölümde ise, parça parça aktarılan ilk dört bölüm (5, 10, 18, 26) birleştirilmiştir. Süphandağlı (1998a: 70)'nın sözü edilen bölümlerle ilgili görüşleri, romanın, inanç konusundan sonra gelen ikinci önemli konusunu ortaya koymaktadır: Cinsellik...

"Beş düşlemsel bölüm (5, 10, 18, 26, 33.bölümler) kadın ile erkek arasındaki ülküsel ilişki üzerinedir. Seviyi, sevişmeyi anlatan bu bölümler de göstermektedir ki, yapının ana konusu inanç değil, eşeysellik. Dahası, eşeyselliğe aşırı yer veriş roman gerçeğini zedelemiş."

Süphandağlı (1998a: 70)'nın cinsellik temasını içinde barındıran beş bölümden yola çıkarak ulaştığı bu yargının tamamına katılmak mümkün gözükmemektedir. Her şeyden önce, Sudaki İz romanının ana konusu cinsellik değil, inanç kavramıdır. Kendilerini siyasi bir inanca adanmış gençlerden hareketle, "inanç" olgusunu sorgulayan yazar, cinselliğe de bu bağlamda yer verir. Kaldı ki cinsellik teması, yalnızca Sudaki İz romanında çıkmaz okurun karşısına. Altan'ın ilk romanı Dört Mevsim Sonbahar'da da hissedilen cinsellik, Sudaki İz'den sonra kaleme aldığı romanlarında da yer alır. Gündem (2002: 192)'in kendisiyle yaptığı bir söyleşide, "Ben cinselliği anlatmayı severim." diyen Altan'da cinsellik, insanı anlatma çabasının bir ürünüdür. Körü körüne bağlanılan belli bir inancın, insanın tüm kişiliğini olumsuz yönde etkilediğini belirten Altan, cinselliği de bu açıdan ele alır:

"Ben bir insanın, gencin kendi kişiliğinden nasıl olup da vazgeçtiği, vazgeçebildiğiyle ilgileniyorum. Zaman zaman, özellikle geri ülkelerde belli bir fikir ya da inanç, insanların kendi kişisel eksikliklerini saklamak için kullandıkları bir zırh

haline geliyor. (...) Temel özellikleri farklı da olsa hangi inanç olursa olsun ortak tavırlar görülebiliyor. (...) O inanç senin bütün dünyan oluyor. O inanç ne kadar ilerici olursa olsun, kapılarını kapadığın için çok tutucu oluyorsun. (...) Öte yandan, cinsellik dünyası olması gerektiği gibi olmayan insanların sakat olduğunu düşünüyorum. Kadın veya erkek. Bir insanın yaşamındaki bütün olayların birbiriyle ilgili olduğuna inanıyorum. Cinsellik alanındaki bir sakatlığın onun iç dünyasında nasıl yankılar yaratacağı, nerelerde nasıl su yüzüne çıkacağı hiç belli olmuyor. Çok önemli, acı sonuçlar yaratıyor.” (Altan 1985b: 3-4)

Romanda; Necip, Fazıla, Bülent isimli gençlerin özelinde, belli bir inanca bağlanmanın cinsel yönden ne tür sorunlar yaratabileceği gösterilmek istenmiştir. Bu, yalnız cinsel açıdan değil, kız-erkek ilişkileri açısından da geçerlidir. Özellikle, Necip’ten hareketle bu duruma değinen Altan, inanç kavramının yanı başında cinselliğe, sözü edilen sakıncalara işaret etmek amacıyla yer vermiştir. Romanda Zerrin isimli bir kızla arkadaşlık eden Necip, bir taraftan da örgütün tepkisini çekeceği yönünde bir endişeyle yüklüdür. Nitekim beklediği uyarı da çok geçmeden gelir:

“ -Necip arkadaş, son zamanlarda özel yaşamına pek dikkat etmiyorsun. Bu konuda seninle konuşmaya karar verdik. Küçük burjuva bir kızla birlikte olduğunu biliyoruz. Bizim kavgamıza karşı olan bir kız, sonunda senin de kavgacı yapını etkileyecektir. Bu konuda özeleştiri yapmanı ve kızdan ayrılmanı istiyoruz.” (s.211)

Öte yandan Fazıla da karşı cinse duyduğu istek nedeniyle kendisini suçlu hissetmekte ve bu isteği bastırmak için aşırı bir çaba sarf etmektedir. (s.156)

Bu örnekler de göstermektedir ki; Sudaki İz romanında cinsellik esas konu değil, esas konu olan inanç kavramının bir uzantısıdır:

“Ahmet Altan, inançla özdeşleşmiş bir ideolojinin, insanı doğasından ne kadar uzaklaştırdığını ortaya koymak için cinsellik motifinden de yararlanıyor. Gençlerin karşı cinse eğilimlerinin ideoloji ölçütleriyle nasıl engellendiğini ya da yönlendiğini, insan varlığına nasıl yabancılaştıklarının bir göstergesi olarak işliyor.” (Aytaç 1999a: 64)

Tüm bu açıklamaların ardından, Sudaki İz romanının hangi vak'a tipine dahil olduğunu belirtmek gerekirse; ayrı ayrı kesitlerde ayrı vak'a parçacıklarının aktarılması açısından ikinci gruba dahil olduğu söylenilebilir. Romanda; Fazla, Necip, Bülent, Ömer, Suat, Ekrem, Hakan, Zerrin isimli gençlerin yaşamlarından sunulan kesitler, birden fazla vak'a zinciri oluşturmakta, bu vak'a zincirleri de inanç kavramı etrafında birbirine bağlanmaktadır.

2.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı / Anlatım Tekniği:

Sudaki İz romanında; olaylar, kahramanlar hakim bakış açısına sahip 3. tekil (tanrısal anlatıcı) tarafından aktarılır. Roman boyunca hakimiyeti hissedilen anlatıcı, kahramanların geçmişleri üzerinde olduğu kadar derinlerde saklı duygu ve düşünceleri üzerinde de etkilidir. Romanda yer alan kişilerin karakter çizimleri ve kişiliklerine ait detaylar, sözü edilen 3. tekil anlatıcının bakış açısından sunulur. Aynı zamanda, onların hareketlerine yön veren duygu ve düşünceler de yine 3. tekil anlatıcı aracılığıyla aktarılır. Onların korku, endişe, merak, hüzn, sevinç gibi duygulanımları okuyucuya hissettirmek yerine aracı konumda bulunan anlatıcı tarafından doğrudan anlatılır. Sekizinci bölümde; arkadaşı Hakan ile birlikte bir mağazadan haraç toplamaya giden Necip'in hissettiği korku ve bu korkunun fiziksel belirtileri anlatıcının bakış açısından sunulur. Bulunduğu tanrısal konumdan her şeyi gözlemleyen 3. tekil anlatıcı, Necip'in aklından geçenleri de bilmektedir:

“Korku, kasıklarında saklanıyordu, sonra birden saldırıp midesini ve ciğerlerini yakalıyor, buruştura buruştura eziyor, mide bulantısı ve titreme haline dönüyordu. Yüreği gürültüyle çarpıyor, ter içinde kalan elleri, soğuyup ıslak denizanası gibi iki yanında sarkıyordu. Çevreden geçenlerin, içinden taşan korkunun kokusunu duyacaklarını sanıyordu. Nereye, ne yapmaya gittiğini ve korktuğunu herkesin bildiğini sanıyordu. Yanından geçen herkes kendisine düşmandı.” (s.63)

On beşinci bölümde; kilisede tek başına oturan Fazıla'nın mekândan kaynaklanan duygulanımları ile yirmi dördüncü bölümde, yağın karı seyrederken içinden geçenler de yine 3. tekil anlatıcının anlatımıyla aktarılır. (s.101; 151)

Kişilerin duygulanımlarını aktarmanın yanı sıra, onların karakter çizimleri, kişiliklerine yön veren sosyal ve fizikî şartlar, psikolojik ve fizikî portreleri de 3. tekil anlatıcı aracılığıyla okura aktarılır. Gençlik ya da diğer adıyla inanç dönemi sırasındaki Fazıla, altıncı bölümde, şu şekilde tanıtılır:

“ İnanıldığı bir dava uğruna hapse girmek, acılar çekmek, onu mutlu ediyor, inançlarına olan bağlılığını artırıyordu. Çektiği acılar, inançlarının üzerinde en küçük bir çizik bile oluşturmuyordu. Çektiği acılardan dolayı inançlarından vazgeçmesi olanaksızdı, kişiliği bu inançlarla bütünleşmişti. İnançlarından vazgeçmek, yok olmak anlamına gelecekti. Var olabilmek için kutsal birşeylere gereksinimi olan insanlardandı o. Kendi kişiliğiyle bütünleştirebileceği bir inanç, uğrunda acı çekeceği bir ideal olmadığı zaman kendini değersiz, amaçsız ve güçsüz buluyor, kendinden nerdeyse, öğreniyordu.” (s.47-48)

Yedinci bölümde ise; Misis Perkins'in dış görünüşü 3. tekil anlatıcı tarafından çizilmiştir. (s.55-56)

3. tekil anlatıcının sınırsız bakış açısı, roman kişilerinin geçmişleri hususunda da kendini gösterir. Necip'in örgüte nasıl girdiği ve örgüt öncesindeki durumu 3. tekil anlatıcı tarafından şu şekilde aktarılır:

“ Bir yıl olmuştu üniversiteye başlayalı, koca bir yıl geçirmişti kente. Bir yıl boyunca okula gitmiş, sokaklarda dolaşmış, vitrinlere bakmış, sinemaların önünden geçmiş, otobüslere binmiş, denizi seyretmiş, geceleyin kentin ışıklarından ürkmüş, kadınların güzel koktuğunu öğrenmiş, öğrenci kahvelerinde oturmuş ve bütün bu yerlerde bir insan gibi değil de toz rengi pis bir bulamaç gibi dolaşmıştı.” (s.43)

Cango'nun geçmişi ise, bir cümleyle anlatılır 3. tekil anlatıcı tarafından. (s.88)

Roman kişilerinin duygu, düşünce ve en gizli yönlerini bilen, onların içinde bulundukları ân kadar geçmişleri üzerinde de hakimiyeti olan 3. tekil anlatıcı, bir aracı tavrı sergiler roman boyunca. Romanın tüm dünyası onun gözlemlerinden yansır okura. Hakim bir konumdan olup bitenleri aktaran anlatıcı, yansız bir anlatım tutumu sergilemektedir. Bir başka deyişle; bulunduğu tanrısal konumdan romanın dünyasını gözler önüne seren anlatıcı, tüm bunları naklederken tarafsız bir yaklaşım içindedir. Olayların ve durumların aktarımında kendi yorumlarına yer vermez, âdeta bir raportör gibi, yalnızca gözler ve gözlemlediklerini de aynen aktarır. Sudaki İz'in 3. tekil anlatıcısı, her şeyi bilmekte, sezmektedir fakat olup bitenlerle ilgili herhangi bir müdahalede bulunmaz. Sözü edilen yansız tutum, özellikle, tasvirlerde ve diyaloglarda kendini göstermektedir.

3. tekil anlatıcının yansız anlatım konumu, yazarın olaylar karşısındaki eleştirel tavrından kaynaklanmaktadır. Altan'ın bir önceki romanı Dört Mevsim Sonbahar'da olduğu gibi, Sudaki İz'de de ironi egemendir. İnanç olgusunu irdeleyen yazar, romanda yer verdiği kişilere yaklaşırken ironik bir tavır içindedir. Söz konusu ironik tavır, yan tutarak değil, olanları tüm çıplaklığıyla gözler önüne sererek ortaya konur. Bu ironi, özellikle de, onların siyasî tutumlarının ve görüşlerinin sergilenmesinde hissedilir.

“ Tanrısal ve yansız anlatım konumuyla inanç olgusunu sorgulayan yazar Sudaki İz'de belli bir siyasal görüşün savunuculuğunu değil, insan doğası ile inanç arasındaki ilişkiyi alaycı ve eleştireci bir anlatım tutumuyla irdeliyor.” (Aytaç 1999a: 63-64)

Kırkıncı bölümde; Fazıla ile Bülent arasında geçen bir diyalog, uğrunda mücadele verdikleri siyasî inançlarının bir ironisi niteliğindedir. Halkı örgütlemek düşüncesiyle bir gecekondu bölgesinde yaşamaya başlayan Bülent ile Fazıla, bu yaşam tarzına uyum sağlamaya çalışmaktadırlar. Bir gün çamaşır asan Fazıla'ya yoldan geçen bir adam sataşır. Fazıla'nın çok sinirlenmesine ve korkmasına karşılık Bülent, orada bulunma amaçlarıyla çelişeceğini düşündüğünden müdahale etmez.

Fazıla'nın daha da öfkelenmesi üzerine, Bülent her yerde birlikte görünmeyi önerir. Fazıla'nın cevabı ise oldukça manidardır:

“Fazıla güldü:

-Yani ben kurtarmak istediğim halkın arasına koruyucusuz çıkamayacağım, öyle mi? Çok hoş bir mücadele biçimi olacak bu. Ya da ırzıma geçecekler. Bence sen çıkıp şu adamı dövsen en iyi çözüm o olurdu, ama sen de bunu istemiyorsun.” (s.223)

Anlatım Tekniği:

Sudaki İz romanında, roman sanatının gerektirdiği anlatım tekniklerinden pek çoğuna yer verilmiştir. Bunların başında, anlatma-gösterme teknikleri gelir. 3. tekil anlatıcının her şeyi bilen, hakim bakış açısının egemen olduğu romanda, anlatma tekniğine geniş yer verilmiştir. Bununla birlikte, gösterme tekniğine de yer yer başvurulmuş, kimi yerde de anlatma-gösterme teknikleri birarada kullanılmıştır. Anlatma tekniğine, Bülent'in işkenceye götürülüşünün anlatıldığı on altıncı bölümden bir örnek verilebilir:

“Sabaha karşı gelip uyandırdılar Bülent'i. Daha uyku sersemliğinden sıyrılmadan gözlerini siyah bir bezle bağlayıp ite ite yürüttüler, bir merdivenden çıkarıp bir odaya soktular. Oda'nın içinde sesler yankılanıyordu. Büyük ve oldukça boş bir odada olduğunu seslerin yankılanmasından anladı. Gözlerindeki bantın alt yanında bir boşluk kalmıştı, o boşluktan ancak yerleri görebiliyordu. Yerler taşı.” (s.111)

Ömer'in anne ve babasının denizde boğulup ölmelerinin anlatıldığı yirmi ikinci bölümle, Necip'in örgütten kovulduktan sonraki halinin anlatıldığı kırk ikinci bölümde de anlatma tekniğinden yararlanılmıştır. Bunun yanında, yer yer diyaloglar vasıtasıyla gösterme tekniğine de yer verilmiştir. Dokuzuncu bölümde; iş başvurusunda bulunan Suat'la onu sınavan görevli arasında geçen diyalog, gösterme tekniğine örnek olarak verilebilir:

- “ -Necisin? dedi adam.
 -Elektrikçiyim efendim.
 -Kaç yıldan beri elektrikçilik yapıyorsun?
 -Sekiz yıl, üç ay, dört gün, altı saat efendim.
 Adam, başını kaldırıp şaşkınlıkla baktı Suat’a.
 -Nerelerde çalıştın?
 Suat, yolda ilanlarını gördüğü üç fabrikanın adını söyledi.
 -Bonservisin var mı?
 -Var efendim.
 -Peki. Hemen işe başlayabilirsin.” (s.71)

On birinci bölümde; Fazıla ile Suat’ın baş başa yer aldıkları sahnede ise, anlatma-gösterme teknikleri birarada kullanılmıştır:

“ Suat, boyunun iki katı, etekleri yerde sürünen, samur bir kürkle karşıladı Fazıla’yı. Kürkün üstünü kaplayan kumaşta sandık lekeleri vardı, rengi solmuştu. Kürk de yer yer yırtılıp delinmişti.

- Deliye benziyorsun, dedi Fazıla.
 -Kürkle deliliğin ne ilgisi var?
 -Bilmem. Ama deliye benziyorsun.
 Küçük bir salona girdiler.
 -Son şiirimi beğendin mi?
 -Beğenmedim. Belki başkası yazsa iyi denebilirdi, ama senin çapında birinin yazacağı bir şiir değil.” (s.79-80)

Sudaki İz romanında başvuru anlatım tekniklerinden biri de tasvir tekniğidir. Anlatıcısı; sınırsız bakış açısına sahip 3. tekil kişi olan romanda, yapılan iç ve dış mekân tasvirleri de yine 3. tekil anlatıcının bakış açısından yansır. Tasvirler, genellikle, olayların geçtiği –ya da geçeceği- mekânları belirtmek için kullanılmakta ve yansız bir anlatım tutumu sergileyen 3. tekil anlatıcının bakış açısından aktarılmaktadır. Bir başka deyişle; mekâna bakışta roman kişilerinin değil, anlatıcının gözlemleri etkilidir. Çoğu kez, dekor işlevi gören iç ve dış mekân tasvirleri, kahramanların içinde bulunduğu mekânı net bir şekilde ortaya koymakta ve bir anlamda tasvir edilen mekânlar aracılığıyla kahramanların kimliği de aydınlatılmaktadır. Birinci bölümde yer alan iç mekân tasviri, Necip ile Fazıla’nın yaşadıkları gecekonduyu tarif etmektedir:

“ Gaz lambasının solgun ışığı, odanın içine hüznü bir titreklikle yayılıyor, Necip’in üstünde oturduğu geniş karyolayı, ortadaki muşamba kaplı masayı, kapkacağın durduğu duvardaki tahta rafı, penceredeki basma perdeyi, duvarların çatlamış mavi badanasını aydınlatıyor, köşeleri ise karanlıkta bırakıyordu.” (s.23)

Söz konusu mekâna benzer bir başka gecekondu tasvirine kırkuncı bölümde de rastlanmaktadır. Dördüncü bölümde yapılan tasvir ise, Necip’in içinde bulunduğu ortamı belirten bir dekor işlevindedir. Çizilen manzaranın içine Necip yerleştirilmiştir:

“ Sis kalktı, altından aydınlık bir ova çıktı. Geniş ovayı kaplayan tütün yapraklarının balrengi, sarhoş kokusu, ağustos güneşinden akan sıcak aydınlıktan yayılıyordu sanki. Ovanın üstüne ağır ağır dökülen bu kıvamlı aydınlık, ovayı sarhoş ve sıcak bir buğuyla örtüyordu.

İlkbahardaki taşkınlarını çoktan unutup aklıbaşında olgun bir adam gibi sakın sakın akan, suyu azalmış ırmağın serinliği de bu sıcak buğunun içinde yok olup gidiyordu.

Necip, çıplak sırtının altında pütürlü toprağı duyarak yatıyordu ırmağın kıyısında.” (s.42)

Dokuzuncu bölümde; gece yarısı otelden dışarı çıkan Ömer’in yürüdüğü sokakların tasviri, biraz sonra bir cinayet işleyecek olan Ömer’in bu eyleminin habercisidir bir bakıma:

“ Işıksız ve insansız sokaklara vardı sonunda. Birbirine benzeyen karanlık suratlı yapıların önünde devrilmiş çöp tenekeleri duruyordu. Çöp ve sidik kokuyordu sokaklar. Yapıların arasında ıssız ve karanlık girintiler vardı. Rüzgâr hızla, hiçbir engele rastlamadan esiyor, arada bir hâlâ ayakta duran bir çöp tenekesine rastlarsa onu da ürkütücü bir gürültüyle deviriyordu. Bazı kapıların önünde soluk lâmbalar yanıyor, sönük ışıkları karanlık kaldırıma vurup küçük ışık lekeleri oluşturuyordu. Ömer, ellerini ceplerine sokmuş yürüyordu. Önünde uzanan pis kokulu, karanlık sokak tam bir cinayete benziyordu.” (s.73)

Romanda kullanılan tekniklerden bir diğeri özetleme tekniğidir. Gereksiz ayrıntıları ortadan kaldıran özetleme tekniği, olayların özetlenmesinde olduğu kadar

kişilerin tanıtımında da başvurulan bir yöntemdir. Sudaki İz romanında da gereken yerlerde özetleme tekniğinden yararlanılmıştır.

Dördüncü bölümde; üniversiteye başlayan Necip'in kentte geçirdiği bir yıl ve devrimci örgüte girişi, özetleme tekniğine başvurularak anlatılır:

“ Bir yıl olmuştu üniversiteye başlayalı, koca bir yıl geçirmişti kentte. Bir yıl boyunca okula gitmiş, sokaklarda dolaşmış, vitrinlere bakmış, sinemaların önünden geçmiş, otobüslere binmiş, denizi seyretmiş, geceleyin kentin ışıklarından ürkmüş, kadınların güzel koktuğunu öğrenmiş, öğrenci kahvelerinde oturmuş ve bütün bu yerlerde bir insan gibi değil de toz rengi pis bir bulamaç gibi dolaşmıştı.” (s.43)

On dördüncü bölümde ise; Suat'ın inancını kaybetmeden önce din eğitimi aldığı dönem, birkaç cümleyle özetlenir. (s.98)

Sudaki İz romanında kullanımına rastlanan bir başka teknik geriye dönüş tekniğidir. Neredeyse tamamı geriye dönüş tekniği üzerine kurulu olan romanda, geriye dönüşler, olay örgüsü üzerinde durulurken bahsedildiği gibi, iki şekilde uygulanır:

“Birincisinde, yazar geçmiş olayı anlattıktan sonra, bu olaydaki kişi başından geçenleri başka bir kişiye anlatmış gibi oluyor, sonra iki kişi olay tartışıyorlar. İkincisinde ardı ardına anlatılan iki olay arasında küçük benzerlikler bulunmuş; gürültülü ortam, yer benzerliği gibi.” (Süphandağlı 1998a: 67)

Geçmişle şimdinin iç içe ele alındığı ilk uygulamada; geriye dönüşle aktarılan sahne birden değişir ve yerini olayı konuşan iki kişinin yer aldığı sahneye bırakır.

Sudaki İz romanında, üzerinde durulması gereken bir teknik de diyalog tekniğidir. Genel olarak, 3. tekil anlatıcının bakış açısıyla anlatma tekniğinin hakim olduğu romanda, yeri geldikçe diyaloglardan da yararlanılmıştır. Bu diyalogların bir

kısmı, kahramanlarla ilgili olarak okuru bilgilendirirken, bir kısmı olayların gelişiminde rol oynayıp anlatıcının ağırlığını ortadan kaldırır, bir kısmı da yine kahramanların düşüncelerinin ve üslûp özelliklerinin ortaya konmasını sağlar. On birinci bölümde; Fazıla ile Bülent arasında geçen diyalog hem aralarındaki ilişkiyi okura sezdirmekte hem de Bülent hakkında bir fikir edinmesine yardımcı olmaktadır:

- “ -Boyunbağın, üstündekine uymamış.
 -Kahvaltıdan sonra değiştiririm.
 -Sen tek başına giyinmesini beceremeyecek misin hiç? Bir boyunbağı bile seçemiyorsun.
 - Kahvaltıdan sonra değiştiririm.
 -Gene gider yanlış boyunbağı takarsın. Sen giyinmesini bilmiyorsun. Alışık değilsin boyunbağı takmaya.
 -Ben beş yaşından beri boyunbağı takarım.
 -Ben seni tanıdığımda takmıyordun.
 -O zamanlar koşullar değişti.
 -Hiç olmazsa rüküş değildin o zaman.” (s.79)

On ikinci bölümde; kantinde kendi aralarında konuşan devrimci gençlerin psiko-sosyal konumları ortaya konulurken, yirmi ikinci bölümde farklı farklı pek çok işte çalışan ama hayallerinden hiç vazgeçmeyen Suat'ın olmak istediği gibi takındığı tavırları ve ruh hali diyaloglarla belirtilir. Yirmi sekizinci bölümde; paralı askerliğe yazılan Ömer ile Dominiquez'in kamptan ayrılışları diyaloglar yoluyla okura aktarılırken, yirminci ve yirmi dokuzuncu bölümlerdeki diyaloglarda ise, kahramanların düşünce ve felsefeleri karşılıklı konuşmaları aracılığıyla sunulur.

Anlatma tekniğinin ağırlıklı bir yere sahip olduğu Sudaki İz romanında, bu tekniğe bağlı olarak başvuru bir teknik de iç çözümleme tekniğidir. 3. tekil anlatıcının sınırsız bakış açısıyla şekillenen romanda, kahramanların en gizli duygu ve düşünceleri iç çözümleme tekniğiyle anlatıcı tarafından ortaya konur. Üçüncü bölümde; geçmişini düşünen Fazıla'nın aklından geçenler şu şekilde aktarılır:

- “ ‘Kapanmamış, altına bir çizgi çekilmemiş hesaplaşmalarla dolu yaşamımız,’ diye düşündü. ‘Çirkin bir bıçak yarası gibi gittikçe büyüüp derinleşen, sonunda bizi kendi karanlığının içine çekip yutan hesaplaşmalarla.’” (s.34)

On birinci bölümde ise; yurda dönmeye karar veren Ömer'in içinden geçenler, anlatıcı tarafından iç çözümleme tekniğiyle sergilenir. (s.83)

Romanda yer verilen bir başka teknik iç monolog tekniğidir. Kahramanların aklından geçen düşünceleri çözümleyip okura sunan anlatıcı, onların duyumsadıklarını hiç müdahale etmeden de aktarır. On altıncı bölümde; işkenceye götürülen Bülent'in, adamlara hissettiği tiksinti ve küçümseme duygusunun iç dünyasındaki yansımaları şu şekilde gözler önüne serilir:

“ Çay bardaklarının şakırtısını, arkasından çay kaşıklarının bardaklara şakırdatarak vurduğunu duydu. Çaylarını şakırdatarak karıştırıyorlardı. ‘Köylü bunlar. Bunlar beni konuşturamazlar.’ Birden kendine olan güveni arttı. ‘Canımı acıtırılar biraz, ama beni konuşturamazlar. Zavallı adamlar, bunlar da fakir fukara takımı işte. Bana işkence yapacaklar. Kendilerini benden üstün sanıyorlar.” (s.112)

Birinci ve üçüncü bölümlerde Fazıla'nın iç monologları sergilenirken, yirmi yedinci bölümde Suat'ın, otuz dördüncü bölümde ise, Ömer'in iç monologuna yer verilir.

Sudaki İz romanında sözü edilen tekniklere ek olarak; kullanımına rastlanan bir başka teknik rüyalardan yararlanmadır. Romanda, bilinçaltının sergilenmesine olanak tanıyan rüyalardan geniş ölçüde yararlanılmıştır. Bu sayede, anlatıcının ifadeleriyle aktarılan roman kahramanlarının iç dünyası, rüyalar yoluyla da okurun gözleri önüne serilir. Romanda, sık sık geçmişleriyle hesaplaşan Fazıla, Suat ve Ömer'le birlikte gece baskınında ağır yaralanan Bülent'in rüyaları yer almaktadır. Özellikle Tanrı'yı inkâr eden ve şair olma hayalleri kuran Suat, ilginç rüyalar görmektedir. Üçüncü bölümde, Suat ile Fazıla'nın rüyaları, (s.29-30; 31-33) yedinci bölümde Bülent'in gördüğü bir kâbus, (s.54) dokuzuncu bölümde Suat'ın rüyası, (s.69-70) on ikinci bölümde yine Suat'ın rüyası, (s.89-90) otuz birinci bölümde Ömer'in rüyası, (s.185-188) otuz altıncı ve kırk birinci bölümlerde de (s.209-210; 224-226) Suat'ın rüyaları aktarılmıştır.

Örneklerden de anlaşıldığı üzere; Sudaki İz romanında, roman sanatına ait tekniklerden pek çoğuna rastlanmaktadır. Kaleme aldığı metne “sanat eseri” hüviyeti kazandıran söz konusu tekniklerden yeri geldikçe yararlanan Ahmet Altan, Sudaki İz romanında da tıpkı Dört Mevsim Sonbahar romanında olduğu gibi bağımsız anlatı tabloları yaratmış ve bunları “inanç” olgusu etrafında birleştirmiştir. Roman kahramanları; Fazıla, Bülent, Ömer, Suat, Necip, Hakan, Kenan isimli gençlerle ilgili ayrı ayrı kesitler sunan Altan, bunları romanın genel konusu “inanç” etrafında biraraya getirir. Romanın anlatım tekniğiyle ilgili son bir nokta, yine bu romanda da Dört Mevsim Sonbahar’da görülen sinema tekniklerinden yararlanılmış olmasıdır. Sudaki İz’de de iç içe kareler yaratan Altan, bu kareler arasındaki geçişi “kesme” (cut) tekniğiyle sağlar. Sözü edilen geçişlerde, çoğu kez, ortak bir unsurdan yararlanır.

2.3. Şahıs Kadrosu:

Tek bir kişinin öyküsüne dayalı olmayan Sudaki İz romanının şahıs kadrosu; Fazıla, Bülent, Ömer, Necip, Suat isimli gençlerden oluşur. Aynı zamanda romanın merkezî kişileri olan bu gençleri; Kenan, Hakan, Ekrem, Dominquez, Zerrin, Mrs. Perkins isimli daha az önem arzeden diğer kişiler izler. Suat’ın anne ve babası, işkence memurları, Cango, Fazıla ve Bülent’in annesi, köy kahvesinde okey oynayan köylüler, kantinde tartışan gençler ise roman boyunca yalnızca bir-iki kez görünen, daha çok, dekoratif unsur konumundaki kişilerdir.

Romanın, her şeyi bilen 3. tekil anlatıcısının bakış açısından tanıtılan kişiler, bir inanç sorunsalı bağlamında ele alınırlar. Çoğu, ailelerine tepkili, birer örgüt üyesi olan bu gençlerin siyasî bir ülkü etrafında mücadele etmeleri ve sonunda yaşadıkları hayal kırıklığı ayrı ayrı kesitler halinde sunulur.

Zengin bir ailenin kızı olan Fazıla, Fransız Lisesi'nde okumuştur. Çocukluğundan beri çelişik isteklere sahip olan Fazıla, ne istediğine bir türlü karar veremeyen bir yapıdadır. On iki yaşlarındayken rahibe olmakla dansöz olmak arasında kalan Fazıla'nın bu düşüncesi annesi tarafından büyük bir tepkiyle karşılanır. Kızının bir diplomatla evlenmesini arzulayan annesi, onu dikkatli ve ölçülü bir insan olarak yetiştirme gayretindedir. Ömer'le çocukluk aşkı yaşayan Fazıla, onun gemici olup yurtdışına çıkması üzerine, çelişik ve kararsız karakterini bir inancın kölesi olarak yatıştırmaya çalışır. "Bir inancı olmalı insanın." (s.175) diyen Fazıla, sol bir örgüte girer. Bir süre Necip'le aynı gecekonduda kalan ve fabrikadaki işçileri örgütlemek için mücadele eden Fazıla, daha sonra Bülent'le aynı evi paylaşmaya başlar. Bir gece Bülent'e duyduğu cinsel isteği bastıramayan Fazıla, onunla birlikte olur. O gece, Bülent'in evlenme teklifini kabul etmesiyle evlenirler. Bağlı olduğu örgüt uğruna pekçok zorluğa göğüs germeye çalışır Fazıla: Bir gece, evleri basılır ve Bülent işkenceye götürülür. Fazıla ise bir süre hapisanede yatar. Sekiz yıl süresince, halkı örgütlemek adına gecekondularda her tür rahatlıktan uzak bir yaşam sürerler. Başka bir gecekonduda oturan örgütten arkadaşlarına gittikleri bir yılbaşı geces, ayağı takılarak çamurların içine düşen Fazıla, her şeyden vazgeçmeye karar verir. Bülent'in de isteği üzerine örgütü ve inançlarını terkeden iki genç, sakin bir yaşama başlarlar. Otuz üç yaşında, iki çocuğuyla dingin bir hayat süren Fazıla, yıllar sonra Ömer'in dönüşüyle altüst olur. Birlikte doğa gezilerine çıkan ve sık sık geçmişini değerlendiren ikili, Ömer'in evlenme teklifine Fazıla'nın red cevabı vermesiyle tekrar ayrılır. Ömer'in "-Aklıbaşında bir kızdı, onun hepimizden daha akıllı olduğuna inanırdık. İşin sırrını sonradan keşfettim: Annesinden duyduklarını bize söylüyormuş meğerse. Benim, uslu, terbiyeli bir çocuk olmam için elinden geleni yapardı. Bütün istediği, benim önemli bir adam olmamdı. Ben önemli bir adam olacaktım, sonra da evlenecektik. Fazıla, önemli olmayan biriyle evlenilemeyeceğini düşünmezdi bile." (s.174) sözleriyle tanıttığı Fazıla, sıkı sıkıya bağlı olduğu inancını bırakışıyla ilgili şunları söyler Suat ve Ömer'e:

" Beni koşullar zorlamadı o inancı seçmeye, ben kendim seçtim. Kendim seçtiğime göre, kendim de vazgeçebilirdim. İnandım ben, herşeyimle inandım hem de. Bütün içimi doldurdu o inanç, bana, kendime bir yer bırakmadı. Ben de sıkıldım, vazgeçtim." (s.175)

Önceleri Fazıla'nın örgütten arkadaşı, sonraysa eşi olan Bülent de zengin bir ailenin çocuğudur. Bülent, annesinin sözünden çıkmayan -çıkamayan- uysal bir çocuktur. Öyle ki sırf annesi istiyor diye Fransız Lisesi'ne gitmeyi planlamaktadır. Kendi fikri sorulmaz ona, annesi çoktan karar vermiştir onun yerine. Bülent, annesinin baskıcı tutumlarına tepki duysa da bunu dışarı vuramaz. Romanın 3. tekil anlatıcısı bu durumu şu sözlerle ifade eder:

“ Utançtan midesi kasılmış, gırtlığına birşeyler tıkanmıştı. Annesinden nefret ettiğini, annesini öldürmek istediğini düşünmüştü, ama annesine bir şey söylememişti. Annesine hiçbir zaman, hiçbir şey söyleyemezdi zaten. Yalnızca annesi ona birşeyler söylerdi. Bülent bunlara karşılık vermesini öğrenmemişti, bilmiyordu böyle bir şeyi.” (s.94)

Üniversite yıllarında örgüte giren Bülent, siyasî mücadelesi uğruna birçok güçlüklerle baş etmek durumunda kalır: Eve yapılan bir gece baskınında öldüresiye dövülür ve günlerce hücresinde kendine gelemeyiz; iyileşir iyileşmez de işkenceye götürülür. Yıllarca gecekondularda zor koşullar altında yaşayıp örgüt ruhuna uygun davranmaya çalışır. Bu, onu nasıl davranacağı hususunda zaman zaman çelişkiye de düşürür: Çamaşır asarken Fazıla'ya sataşan adam karşısında ne yapacağını bilemez. (s.222)

Fazıla'nın mücadeleyi bırakma kararı aldığı yılbaşı gecesi, Bülent de ona katılarak son verir örgüt yaşamına. Ömer'in dönüşü ise Bülent için tam bir yıkım olur. Fazıla'yı hep aynı aşkla seven Bülent, Ömer'i kıskanır; hatta Fazıla'yı uykusunda öldürmeyi bile düşünür.(s.125)

Köy kökenli bir genç olan Necip, yatılı okuduğu ortaokulun müdürü tarafından okuldan atılır. Aradan uzun yıllar geçmesine rağmen bu olayı unutamaz. Üniversite için geldiği büyük kentte bir yıl geçiren Necip, âdeta yığınların içinde yok olur. Kimsenin fark etmediği, ilgilenmediği Necip, bir gün Fikret isimli bir gençle tanışır. Fikret'in yakınlık göstermesiyle bir kır kahvesine gidip uzun uzun konuşurlar. Sosyal ve ekonomik sıkıntılardan, bu sıkıntılarla baş etmek için

yapılması gerekenlerden bahsederler. İçinde biriktirdiği öfkenin de etkisiyle Necip'in aklına yatar bütün konuşulanlar. Ertesi gün buluşmak üzere ayrılırlar fakat Necip, ertesi gün Fikret'in vurulduğunu öğrenir. Bu haberle altüst olan Necip, köyüne döner ve uzun uzun düşündükten sonra Fikret'in arkadaşlarını bulmaya karar verir. Böylece, okumak için geldiği büyük kentte yığınların arasında savrulan köylü Necip, bir kimlik sorunu neticesinde örgüte girer.

Naci (1997: 406)'nin "bir 'seansta' devrimci oluyor" dediği Necip'in devrimci oluşu özetleme tekniğinden yararlanılarak aktarılır. Kaldı ki bir yazar, her şeyi ayrıntılarıyla okura anlatmak yükümlülüğünde değildir; bir olayın ya da durumun ana hatlarını belirttikten sonra, okurun yorumundan da yararlanmak ister. Eco (1996: 9)'nun da altını çizdiği üzere; "...anlatı, olayları ve kişileriyle bir dünya kurarken, bu dünya ile ilgili her şeyi söyleyemez. Belli şeylere değinir ve kalanı için okurdan bir dizi boş alanı doldurarak işbirliği yapmasını ister. (...) Her metin, okurdan onun işine katılmasını isteyen tembel bir araçtır." Necip' in devrimci oluşu öykülenirken de öncelikle onu tetikleyen etkenler üzerinde durulur ve özetleme tekniği kullanılarak okura aktarılır.

Necip, örgüte girişinin ardından birçok eyleme de katılmaya başlar: Haraç toplamak, duvarlara yazı yazmak, fabrika işçilerini örgütlemek v.b. Bir gün sokakta saldırıya uğrayan Necip, Zerrin isminde bankacı bir kızla tanışır. Kıza âşık olmasına karşılık, örgüt ileri gelenlerinin karşı çıkacağıının da bilincindedir. Nitekim beklediği uyarı gelir ve Necip, Zerrin'den ayrılmak zorunda kalır. Bir süre sonra örgüt politikalarını eleştirmeye başlayan Necip'in örgütle ilişkisi kesilir. (s.228)

Küçük (1986: 123)'ün; "Ahmet Altan'ın bir Ömer'i var; akıllara sığmayan bir tip. Hem kazanova, hem pardayan, hem James Bond, hem lejyoner, hem Mayk Hammer ve üstelik Türk; ve bir de hem rahibe ve hem de dansöz olmak isteyen bir solcu ile evli, kendisi de solcu, Fazıla'nın sevgilisi oluyor." sözleriyle tarif ettiği; Naci (1997: 410)'nin ise "Ahmet Altan'ın 'gözde' si olan Ömer" olarak tanımladığı Ömer, anne ve babasının denizde boğulup ölmesi sonucu hayatta yalnız kalan bir

gençtir. Gemici olup dünyaya açılan Ömer, aynı zamanda, Fazıla'nın çocukluk aşkıdır. Uzun yıllar boyunca arkadaşı Dominquez ile birlikte maceradan maceraya atılan Ömer, bir akşam barda çıkan bir kavgada yaralanan Dominquez'i kaybeder. Kendisine yalnızlığını hissettiren bu olay üzerine, yıllar sonra, yurda dönmeye karar verir. Ömer, Türkiye'ye gelir gelmez Fazıla'yı bulur. Birlikte doğa gezilerine çıkan, sık sık biraraya gelen ikili, bu buluşmalarında geçmişin muhasebesini yaparlar. Fazıla aracılığıyla tanıştığı Suat'la konuşurken kişiliğini şu sözlerle ifade eder Ömer:

“ -Ben yaşamayı yeğlerim, diyordu Ömer. Kadına dokunmalı, şarabı da içmeliyim. Bunları kâğıttan okumak benim için bir anlam taşımaz.” (s.108)

Siyasî bir kimliğe sahip olmayan Ömer, 'hayata dönük' yüzüyle diğer gençlerin karşı kutbunda yer alır. Hayatını en iyi şekilde yaşamaktan başka hiçbir inancı yoktur onun, dolayısıyla diğerleri gibi fazla hayal kırıklığı yaşamaz:

“ -Ben hiçbir şeye inanmadım galiba, inandıysam bile şimdi hatırlayamayacağım kadar erken kaybetmişim onu. Ama ben böyle bir şeye hiç ihtiyaç da duymadım zaten. Gezdim, dolaştım, çalıştım, eğlendim, belki biraz da acı çektim. Hepsi o kadar. Başka bir şey de istemedim. Ben sizin gibi değilim: Aramızdaki farkın ne olduğunu hissediyorum, ama nasıl anlatacağımı bilemiyorum. Ben...ben kendi yaşamımdan başka bir yaşam yaratmaya çalışmadım, galiba aramızdaki fark bu. Kendi yaşamım yetti bana. Her zaman da yetecek herhalde.” (s.178)

Hayatının geri kalan kısmını Fazıla ile geçirmek isteyen Ömer, ona evlenme teklif eder. Bülent'i bırakamayacağını söyleyen Fazıla'nın ret cevabı üzerine bir gemiyle anlaşıp Güney Amerika'ya gitme kararı alır.

Fazıla ile Necip'in arkadaşı Suat ise, şair olma hayalleri kuran, kısa boyunu kendine dert edinen bir gençtir. Necip'le aynı köyden olan Suat, bir ara örgütlerde de bulunur ama çok geçmeden sanatçılık hayallerine geri döner. Suat, annesinin ısrarlarıyla pek çok işe girip çıkar, hiçbirinde tutunamaz. On yıl Kur'an kursuna gidip hafız olan Suat, gittikçe Tanrı'nın varlığından kuşku duymaya başlar ve Tanrı'dan belirtiler beklediği bir gece inancını yitirir. Bir din adamıyken ateiste

dönüşen Suat, sanata sığınır. Ailesinin geçim sıkıntısı çekişi onu ilgilendirmez. Biriktirdiği paralarla kendisine yazı makinesi aldığı bir gün, sinirlenen babası Suat'ı evden kovar. Tek başına bir evde yaşamaya başlayan Suat, düşlediği sanatçı yaşantısına kavuşur. Bir taraftan zevk almadığı müzikleri dinlerken diğer taraftan da şiirler karalar. Suat'ı Ömer'le tanıştırmak isteyen Fazıla, onu şu sözlerle anlatır:

“ -Tek dostum o benim. Her şeyi anlar, ne anlatırsan; bazan anlatmadıklarını da anlar. Çocukken hafızmış, köydeyken, sonra birden Tanrıya inanmaktan vazgeçmiş. Şiire merak sarmış. Ha, bir de boyu biraz kısa, ama boyunun kısa değil küçük olduğunu söylüyor.” (s.84-85)

Zaman içinde ünlü bir şair olan, tüm dünyasını “yazı” üzerine kuran Suat, hemen hemen her gece kâbus görür. İncancını yitirişiyle tüm yaşamı değişen Suat, bu alt üst oluşu şu sözlerle ifade eder:

“ -Terk edilmiş inançların intikamı korkunç oluyor, dedi. Ben kâbuslardan kurtulamıyorum biliyor musun, her gece kâbuslar görüyorum. Üstelik insan incancından hiçbir zaman bütün bütün vazgeçemiyor; yani görünüşte vazgeçiyor belki, zaman zaman o görüşlere karşı çıkıp saldırıyor bile, ama bir başkası o inançlara saldırırsa, o zaman dayanamıyorsun işte. O zaman anlıyorum insanın vazgeçemediğini. Vazgeçsem de o benim incancım, ben vazgeçerim, ama başkası onun hakkında konuşamaz.” (s.235-236)

Necip'in örgütten arkadaşları Hakan ve Ekrem, örgütün ileri gelenlerinden biri olan Kenan'dan emir alırlar. Bir ayakkabı dükkanından haraç almaya gittikleri bir gün, dükkan sahibinin ihbarı üzerine polis tarafından kuşatılan gençlerden Necip ve Hakan son anda kurtulurken, Ekrem kaçmayı başaramaz ve yakalanır. Tutuklanan Ekrem, kısa bir süre sonra idam edilir.

Ömer'in en yakın arkadaşı Dominquez, ondan yirmi yaş büyük İspanyol bir gemicidir. Birlikte birçok şeyi paylaşırlar. Karısına olan aşkını ve hayallerini her fırsatta yineleyen Dominquez'i Misis Perkins'e anlatırken şu sözleri sarf eder Ömer:

“ - O bir şey söylemiyor, ama ben onun bir İspanyol kontunun oğlu olduğuna inanıyorum. Karısına âşık, biliyor musunuz? Hep karısını anlatır. Para biriktirip karısını dünya turuna çıkaracak. Ama böyle giderse hiç para biriktiremeyecek, paralarının hepsini harcıyor çünkü.” (s.59)

Gittikleri bir barda çıkan kavgada ağır yaralanan Dominquez, karısının olmadığını itiraf eder.

Ömer'in, Karayip'lerde kaldıkları otelde tanıştığı Misis Perkins; altmış sekiz yaşında, ince, uzun bir kadındır. Ne yaparsa yapsın, gözünü onun zarafetinden ayıramaz Ömer ve yanına gidip konuşur. Eskiden ünlü bir arp virtüözü olan Misis Perkins, on yıl önce ölen eşinin ardından yalnız başına gezilere çıkmakta, kendine vakit ayırmaktadır. Birlikte yemek yiyen Ömer'le Misis Perkins, Ömer'in ısrarı üzerine birlikte de olurlar; kadınlığını unutmuş olan Misis Perkins, Ömer'in kollarında can verir. Çok kısa bir süre paylaşılsalar da Ömer, Misis Perkins'i unutamaz ve her fırsatta ona duyduğu özlemi vurgular. (s.84; 240)

Sosyal birer tip olarak çizilen Fazıla, Bülent, Ömer, Necip, Suat isimli gençler psikolojileriyle birlikte ele alınırlar. Romanın merkezî kişilerini psikolojilerinden soyutlamadan işleyen yazar, bu konuda duygu tahlillerinden ve rüyalardan geniş ölçüde yararlanır. Kişilerini korkularıyla, endişeleriyle, acıları ve sevinçleriyle birlikte ele alan Ahmet Altan, takındığı yansız ve sorgulayıcı tavrıyla 1970'li yılların devrimci tiplerini gözler önüne serer. Fazıla, Bülent, Necip, Hakan, Ekrem, Kenan özelinde devrimci gençlerin bir panoramasını çizen Altan, siyasî bir inanç uğruna hayatlarını feda eden söz konusu devrimci gençlerin karşısına, inançlarını kaybetmiş, belli bir inanca bağlanıp kalmayan, hayatı önemseyen Ömer'i koyar.

“ İdeoloji ve örgüt ruhu Necip, Fazıla, Bülent, Ekrem, Suat ve Kenan'da hayatlarının belli bir dönemi ya da tümünde etkisini sürdürürken Ömer, hiçbir şeye inanmayıp dolu dolu yaşayan genç kimliğiyle karşı kutup oluşturuyor.” (Aytaç 1999a: 63)

Siyasî inançları uğruna her biri ayrı ayrı hayal kırıklıkları yaşayan Fazıla, Necip ve Bülent'e karşılık Ömer, siyasî bir ülkü edinmeden de yaşanabileceğini göstermesiyle öne çıkmaktadır. Küçük (1986: 128)'e göre Ahmet Altan, Sudaki İz'de; “ ‘tough guy’ Ömer, ya da Amerikanca da söylenebilir, ‘sert adam’ Omar, iyidir; solcuların hepsi ise eksikli ve komplekslidir” tezini ileri sürmektedir. Öyle ki anne ve babalarından devraldıkları bu kompleks duygusu, onları devrimci olmaya iter:

“ (...) bu solcu gençlerin hepsi hastalık ölçüsünde kompleksidirler; Ahmet Altan, normal yaradılışlıları solculuğa almıyor. Yalnız solcu gençler değil, anne ve babalarının da kompleksli oldukları anlaşılıyor. Çocuklarına seçtikleri ve Ahmet Altan'ın seçmiş olduğu isimler bunu çok açık ortaya koyuyor. İlkinin adı Necip; asil bir soydan geliyor, demek. İdama gidenin adı, Ekrem; büyük demek oluyor. Birinin adı Bülend; yüce ya da yüksek anlamına geliyor. Bülend' in karısının adı ise Fazıla; erdemliliği anlatıyor.” (Küçük 1986: 136)

Yine Küçük (1986: 128)'ün “eylülüst yazıcıdır” şeklinde tanımladığı Ahmet Altan'ın Sudaki İz isimli romanı, Naci (1999: 3)'ye göre de “tipik bir 12 Eylül romanı”dır:

“ Ahmet Altan'ın Sudaki İz (1985) adlı romanı, tipik bir ‘12 Eylül’ romanı. ‘12 Mart’ romanlarıyla ‘12 Eylül’ romanları arasındaki en önemli içerik farkı: ‘12 Mart’ romanlarında, hapislere düşen, işkenceler gören, öldürülen ‘devrimci’ gençlere ağıt yakılırken, 12 Eylül romanlarında devrimci gençlere saldırılmaktadır, bu gençler aşağılanmaktadır. Sudaki İz, bu tip romanların ilk örneği. Okurun sağduyusunu böylesine küçümseyen, kendi kuşağından gençleri böylesine aşağılayan, egemen güçlerin kamuoyuna kabul ettirmeye çalıştıkları ‘devrimci prototip’lerini (yani taşradan gelen, yalnız ve doyumsuz, hor görülen, kızlarla ilişki kuramayan delikanlılar ile şımarık, ukala, analarına babalarına kızmayı topluma başkaldırma sanan, serüven bitince sınıflarının bağrına dönen zengin...) devrimci gençlik diye böylesine pervasızlıkla betimleyen bir başka roman okumadım.”

Küçük (1986: 152)'ün “Ahmet Altan, Türk solculuğundan nefret ediyor.” şeklindeki düşüncesine karşılık, Sudaki İz, Kahraman (1985: 7)'in da belirttiği üzere; “...gerek bir dönemi, gerekse bir eylem türünü sorgulamaya çalışır.” Her kesimden (zengin, köylü, fakir, öğrenci) devrimci gençlerin şahsında “inanç” olgusunu

irdeleyen Altan, onların en belirgin tavır ve eylemlerinden yola çıkarken, bir dönemin siyasal gerçekliğini de gözler önüne serer. Bunu yaparken aşağılamak ya da gülünç düşürmek niyetinde olmayan yazar, kendi ifadesiyle “bir gencin kendi kişiliğinden nasıl vazgeçtiği” ile ilgilidir. Burada ölçüt “inanç” kavramı ve etkileri şeklinde belirir.

Bu bağlamda, devrimci birer tip olarak çizilen Fazıla, Bülent, Necip, Hakan, Kenan, Ekrem; eksiklikleri, zaafı ile birlikte, kahramanlaştırılmadan işlenirler. Yazarın bir önceki romanı Dört Mevsim Sonbahar’da olduğu gibi, Sudaki İz’de de ele alınan devrimci tipler, 12 Mart romanlarının devrimci tiplerinden farklıdır. Yüceltildiği ya da devrimci gençlere alternatif olarak sunulduğu belirtilen Ömer ise, her limanda kendisinden bir parça bırakan, maceradan maceraya koşan bir gemici tipidir. Anne ve babasını denizde kaybedişinden başlayarak pek çok ölüm gören, “Yaşamın anahtarı ölümdedir.” (s.173) diyen Ömer, siyasî bir ideal peşinde değildir. Hayatının her ânını tadını çıkararak yaşar ve Fazıla, Bülent, Necip, Kenan, Ekrem, Hakan isimli devrimci gençlerin karşısında bir tezat oluşturur.

Şiirler yazan, bir roman kaleme almaya başlayan Suat, Dört Mevsim Sonbahar’da rastlanan yazar tipinin bir devamı niteliğindedir. Hiçbir işte tutunamayan Suat, tüm zamanını “yazı” faaliyetiyle geçirmek düşündedir. Dört Mevsim Sonbahar’ın ben-anlatıcısı gibi Suat da tüm mutluluğu yazı makinesinin tuşlarında arar fakat yine tıpkı Dört Mevsim Sonbahar’ın ben-anlatıcısı gibi huzursuzdur. Siyasetle ilgilenmeyen Suat, bu noktada da ben-anlatıcı ile kesişir.

Romandaki kadın tiplerine bakıldığında; üzerinde durulması gereken üç kadından söz edilebilir: Fazıla, Misis Perkins ve Zerrin. Çocukluğunda hem dansöz hem rahibe olmak isteyen Fazıla, üniversite yıllarında örgüte girer. Romanın devrimci tiplerinden olan Fazıla, aynı zamanda, karşı cinsle olan ilişkilerinde rahat, toplumun değer yargılarını umursamaz bir kadın şeklinde tarif edilir. Bu yönüyle Fazıla, Dört Mevsim Sonbahar’ın Zeynep’inin bir devamı olarak kabul edilebilir. Masumiyeti ile dişiliği birarada barındıran Zeynep’e karşılık Fazıla’da da hem

dansöz hem de rahibe olma eğilimi vardır. Bununla birlikte aynı Fazıla, yine Dört Mevsim Sonbahar'ın devrimci tipi Semra'dan da ayrılır. Siyasî bilince sahip olan Semra, cinsel anlamda Fazıla gibi cesur değildir. İçinde yer aldığı örgütün gerekleri, Fazıla'ya cinsel kimliğini unutturmaz. Aynı gecekonduyu paylaştığı her iki arkadaşına (Necip, Bülent) karşı cinsel anlamda bir istek duyar Fazıla. Semra ise cinsel kimliği ile öne çıkarılmaz; aynı zamanda devrimci olmak adına hayatını ihmal etmez. Fazıla ise hem zor koşullar altında bir hayat sürmekte hem de cinsel isteklerine engel olamamaktadır. Bir başka deyişle; Fazıla, bağlı olduğu örgütün aktif bir üyesi olarak çalışırken Semra, üyesi olduğu partinin yayın organında çalışmaktadır. Birinin militan kimliğine karşılık öteki daha arka planda kalmış bir devrimcidir. Semra düşünsel anlamda devrimci gençliğe katkısı olan bir parti elemanıdır. Fazıla ise tüm yaşamını değiştirmiş bir örgüt militanıdır. Cinselliğe bakış ve yaşayış açısından Zeynep'le benzeşen Fazıla, devrimci kimliği ile de Semra'dan ayrılır.

Altmış sekiz yaşındaki Misis Perkins, ilerlemiş yaşına rağmen güzelliğini yitirmemiş, zarif bir kadındır. Gençliğinde arp virtüözü olan Misis Perkins, eşinin ölümünün ardından yalnız başına gezilere çıkmaktadır. Misis Perkins; kadınlığını unutmuş, cinsellikten uzak bir kadın olarak çizilir. “Ben bir erkeğin ne olduğunu bile unuttum.” (s.61) diyen Misis Perkins, Ömer'in bir kadın olarak ona yaptığı iltifatları her şeyden elini eteğini çekmiş yaşlı bir kadın tavrıyla birer kompliman olarak kabul eder. Romanda yabancı bir kadın tipi olarak yer alan Misis Perkins, Dört Mevsim Sonbahar'ın Madam'ından farklıdır. Madamın öne çıkan cinselliğine karşılık Misis Perkins, Millas (2000: 194)'ın tanımıyla; “çok güzel ve olgun bir kadındır.” Dört Mevsim Sonbahar'ın ben-anlatıcısı, Madamın resmi karşısında yoğun bir cinsel istek duyarken Ömer, Misis Perkins'e saygıyla karışık bir sevgi duyar. Misis Perkins, annesini erken yaşta kaybeden Ömer için, bir anlamda, anne şefkatini simgeler:

“ -Senin gibi bir oğlum, oğlum değil de torunum olsaydı, yaşlılığım daha eğlenceli geçerdi.

Ömer'in gözleri doldu. Aslında heyecanlanmasını gerektiren bir şey yoktu. Ama birden şefkatli bir ilgi onu heyecanlandırmıştı. Çok uzun zamandan beri görmediği, tatmadığı, özlediğinin bile farkına varmadığı bir duyguydu bu.” (s.61)

Necip'in kız arkadaşı Zerrin ise; siyasî bilinçten yoksun bir genç kızdır. Necip adına oldukça endişelenen Zerrin, bir an önce onunla evlenmek istegindedir. Bir bankada çalışan Zerrin, sıradan bir aile kızı olarak çizilir. Necip'in; "Aklın fikrin boyanmakta, gezmelere gitmekte. İnsanlar aç, işsiz, sokaklarda cinayetler işleniyor, senin umrunda bile değil. Beni seviyor musun, seni seviyorum. Başka söz yok mu sende?" (s.206) sözleriyle eleştirdiği Zerrin; aşka, sevgiye, sadakate verdiği önemle Dört Mevsim Sonbahar'daki Sevgi'yle benzeşmektedir. Zerrin de Sevgi gibi karşı cinsle arkadaşlık konusunda ailesinden baskı görmektedir. Cinsel kimliği öne çıkarılmayan Zerrin'in tek isteği Necip'le evlenmektir. Dört Mevsim Sonbahar'da ben-anlatıcı ile evlenebilen Sevgi'nin aksine Zerrin, Necip'i kaybeder.

2.4. Zaman:

1980 öncesinin siyasî olaylarını konu edinen Sudaki İz romanının hakim konumdaki 3. tekil anlatıcısı, geçmiş zaman (-miş,-di) ya da hikâye ve rivayet bileşik zaman (-mişti,-yordu) kipleriyle sözü edilen dönemi ve olayları okura aktarmaktadır. 1970'li yıllarda cereyan eden olaylar, yaklaşık on yıl sonrasında anlatıcı tarafından idrak edilip aktarılmaktadır. Roman, 1985 yılı içersinde okura ulaşır.

Genel hatlarıyla; vak'a, anlatma ve yazma zamanlarının biraz önce bahsedildiği gibi şekillendiği romanda üç ana zaman vardır: Uzak geçmiş (ilk gençlik), yakın geçmiş (gençlik) ve şimdi (yetişkinlik). Gençlerin hayatına uyarlanmış haliyle inanç öncesi, inanç ve inanç sonrası. Her üç zamanın karışık olarak sıralandığı romanda, 3. tekil anlatıcı belirtilen zamana uygun fiil kipi ile olayları anlatır. Bir başka ifadeyle; zamanın ifade edilişinde kronolojik sıralamanın gözetilmediği Sudaki İz romanında, olaylar geçmiş-hâl (şimdi)-gelecek üçgeninde gerçekleşir ve zaman parçalarının aktarımında o zamana uygun fiil kipi kullanılır.

Romanın ilk bölümü uzak geçmişe (ilkgençlik / inanç öncesi) ait bir sahne ile açılır ve yakın geçmişin (gençlik / inanç) aktarımı ile devam eder. Necip'in ortaokuldan kovuluşunun anlatıldığı satırlarda geçmiş zaman ve hikâye bileşik zaman kipleri birarada kullanılmıştır:

“Karanlık sınıfın kapısı birden açıldı, iri bir gölge girdi içeri. Necip' in her yanını ateşler bastı. Bacakları titriyordu, ağzı kurumuştu. Soğuğu da karanlığı da unutmuştu, üstüne gelen iri gölgeye bakıyordu. Koridorun ışığı içeri vuruyordu. Gölge yaklaştıkça büyüüp irileşiyordu.” (s.21)

Bu sahneyi, yakın geçmişin anlatıldığı sahne izler. Aynı örgütün üyesi olan Fazıla ile Necip gecekondu da birlikte kalmaktadırlar.

“-Sağ kaşımın üstündeki izleri görüyor musun? Yüzüme giren dikenli tellerin izleri. Göğsümde de var. Çenemin altında da var, ama onlar pek fark edilmiyor.

Fazıla, Necip' in yüzündeki izleri görmek için öne doğru eğildi. Yüzleri birbirine yaklaştı. Öne doğru eğilince Fazıla' nın basma entarisinin bollaşmış yakasından, göğüslerinin üstü gözüküyordu. Birbirlerinin kokusunu duyuyorlardı.

Gecekondunun küçük odasında yalnızdılar. Birbirleri hakkında çok az şey biliyorlardı.” (s.22)

Örneklerde de görüldüğü üzere; uzak ve yakın geçmiş, zaman parçaları arasında rahatça hareket edebilen 3. tekil anlatıcı tarafından geçmiş zaman kipleriyle anlatılmıştır.

İkinci bölüm ise, Fazıla ile Ömer'in şimdi (yetişkinlik / inanç sonrası) ye ait bir ânını konu edinmektedir. Ormanda gezintiye çıkan Fazıla ve Ömer, geçmişini değerlendirmektedir.

“-Bisikletlerle ormana pikniğe giderdik, dedi Ömer.

-Ne kadar uzun zaman geçti aradan değil mi?

Ömer gözlerini kapadı.

-Bir yaşam geçti.

Fazıla da yavaşça tekrarladı:

-Bir yaşam, evet. (...)

-Bazan, geceyarısı, ben otuz üç yaşında bir kadını, diye uyandırırım. Uykuda düşünüyorum bunu herhalde, uyandığımda bu cümleyi kafamda hazır buluyorum. Düşünüyorum. Birçok şey yaptım, ama hiçbirini sonuna kadar yapmadım. Ben otuz üç yaşında bir kadını. Bu gerçeğe inanmak ne kadar zor, biliyor musun.” (s.26)

On beşinci bölümde; birlikte Suat’a giden Ömer ve Fazıla, yolda yine geçmişten söz etmektedirler. Suat’ın evine vardıklarında, Fazıla aracılığıyla tanışan iki genç adam konuşmaya başlarlar. Şimdiye ait olan bu sahneyi Necip’ in yaşamına ait yakın geçmişten bir sahne izler. (s.103-110) Yirmi birinci bölüm ise tamamıyla şimdiyi konu edinmektedir. Birlikte sık sık doğa gezilerine çıkan Ömer ile Fazıla, içinde bulundukları durumu konuşmaktadırlar. (s.137-140)

Uzak geçmiş, yakın geçmiş ve şimdinin bir arada yer aldığı Sudaki İz romanında, geçmiş zaman ve hikâye bileşik zaman kipleri kullanılmıştır. Aynı anda hem geçmişe hem içinde bulunulan âna gidebilen 3. tekil anlatıcı, aktardığı zaman parçasına uygun fiil kipini seçerek olayları anlatır. Bu, aynı zamanda onun aktardığı olaylara yakınlık derecesini de tayin etmektedir. Vak’a zamanı ile anlatma zamanının bir olduğu Dört Mevsim Sonbahar romanının ben-anlatıcısı, şimdiki zaman (-yor) kipi ile olayları aktarmaktaydı. Bu kip, hem onun yaşananları birebir anlatmasına zemin hazırlıyor hem de okuru yazma faaliyetine ortak etme düşüncesine hizmet ediyordu. Geriye dönüşler üzerine kurulu bir roman olan Sudaki İz’de ise; olup bitmiş, yaşanmış olaylar aktarıldığı için geçmiş zaman kiplerine başvurulmuştur. Romanın sınırsız bakış açısıyla donatılmış 3. tekil anlatıcısı, sözü edilen olaylara tanık olmuş bir tutumla geriye dönmekte ve hikâyelerini aktardığı gençlerin yaşadıklarını anlatmaktadır. Anlattığı zaman parçasına göre de geçmiş zaman ya da hikâye bileşik zaman kiplerini kullanmaktadır. Dört Mevsim Sonbahar’ın; olayların içinde bulunan ve yaşadıklarını birebir şimdiki zaman kipi (-yor) ile anlatan ben-anlatıcısına karşılık; Sudaki İz’in 3. tekil anlatıcısı, olayları zaman sırası gözetmeden, sık sık geriye dönüşlere başvurarak karışık olarak anlatmakta ve geçmiş zaman kiplerinden yararlanmaktadır.

Sudaki İz romanında zamanın kullanımı ile ilgili bir husus da daha önce sık sık yinelendiği üzere, olayların karışık bir sıralama ile anlatılmasıdır. Romanda yer alan üç ana zaman (uzak geçmiş, yakın geçmiş, şimdi) kronolojik olarak verilmez. Kahramanların ilkençlikleri, yetişkinlik ve gençlik dönemleri iç içe geçmiştir. 3. tekil anlatıcının, kimi kez uzak geçmişini kimi kez şimdiyi kimi kez de yakın geçmişini herhangi bir tarihsel sıralama gözetmeden aktardığı romanda, bu nedenle geriye dönüşlerden geniş ölçüde yararlanır. Yine, daha önce de söz edildiği gibi, geriye dönüşlerde iki yol uygulanır. Birincisinde; uzak geçmiş ya da yakın geçmişin anlatıldığı sahnelerden sonra şimdiye dönülür ve sözü geçen olayı iki kişi tartışır. İkincisinde ise ortak bir unsur (ses, mekân) aracılığıyla ardarda iki olay sıralanır. Geriye dönüşlerin oldukça geniş bir yer tuttuğu romanda, yalnızca tek bir bölümde (altıncı bölüm) ileri kırılma uygulamasına rastlanır. (s.49)

Sudaki İz romanında, zamanın kullanımı konusunda başvuru bir uygulama da özetlemedir. Bir olayı, ayrıntılarından arındırarak aktarma işlevi taşıyan özetleme ile anlatıcı, uzun bir zaman dilimini birkaç cümleyle anlatmaktadır. Buna en iyi örnek, Necip'in üniversite için geldiği büyük kentte geçirdiği bir yılın ve bu arada örgüte girişinin anlatıldığı dördüncü bölümden verilebilir. (s.43-44)

Bunlara ek olarak; romanın içinde yer alan vak'a parçalarının geçtiği zaman dilimi de romanın 3. tekil anlatıcısı tarafından belirtilir:

“ Akşamüstü birlikte çıkmışlardı üniversiteden. Mayıs sonunun ılıklığı vardı kaldırımlarda.” (s.44)

“ Duman rengi, soğuk, puslu bir sabahtı. Daha ortalık iyice aydınlanmamıştı.” (s.69)

“ Eylül sonlarının lekesiz aydınlığı, pencereden yerdeki halıya büyük bir dörtgen halinde düşüyor, salonun köşelerini hafifçe karartıyordu.” (s.173)

2.5. Mekân:

İç ve dış mekânlara geniş yer verilen Sudaki İz romanında; söz konusu mekânlar, 3. tekil anlatıcının bakış açısından tarif ve tasvir edilmiştir. Olayların aktarımında, kişilerin tanıtımında, onların duygu ve düşüncelerinin tahlilinde, zamanın ifade edilişinde olduğu gibi mekânın belirtilmesinde de 3. tekil anlatıcının gözlemleri etkilidir. Romanda yer alan iç ve dış mekânlar, inanç olgusu etrafında biraraya getirilen gençlerin (Fazıla, Bülent, Necip, Ömer, Suat, Kenan, Ekrem, Hakan) hayatlarına ait ayrı ayrı kesitlerin sergilenmesine bağlı olarak değişmektedir. Bu bağlamda; iç mekânlar devrimci gençlerin hayatını ortaya koyarken dış mekânlar Ömer ile Dominquez'in hayatına ışık tutmaktadır. Romanda tasvir edilen mekânlar vasıtasıyla; bir yandan olayların geçtiği çevre tanıtılmakta, bir yandan roman kişileri belirgin kılınmakta, bir yandan da içinde yaşanan toplumun yansıtılması sağlanmaktadır.

Birinci bölümde; Fazıla ile Necip'in yaşadığı gecekondunun tasviri, yalnız yaşanan atmosferi tanıtmakla kalmayıp devrimci gençlerin yaşam tarzını da gözler önüne sermektedir:

“ Gaz lambasının solgun ışığı, odanın içine hüznü bir titreklikle yayılıyor, Necip' in üstünde oturduğu geniş karyolayı, ortadaki muşamba kaplı masayı, kapkacağın durduğu duvardaki tahta rafı, penceredeki basma perdeyi, duvarların çatlamış mavi badanasını aydınlatıyor, köşeleri ise karanlıkta bırakıyordu.” (s.23)

Kırkinci bölümde de Bülent'le Fazıla'nın kaldığı gecekondunu ise yine hem onların içinde yaşadığı mekânı ortaya koymakta hem de hangi koşullarda yaşamaya çalıştıklarını açıklamaktadır. (s.221) Fazıla ile Bülent'in yaşadıkları mekâna dair, anlatıcının bir başka gözlemi kırk üçüncü bölümde yer almaktadır. (s.232) On ikinci bölümde ise devrimci öğrencilerin buluşup tartıştıkları kantin tasvir edilmektedir. (s.86)

Anlatıcının gözleminden yansıyan iç mekânlarda daha çok ortamın fakirliği, zavallılığı ve kasveti vurgulanmaktadır. Örgüt üyesi gençler, son derece kısıtlı olanaklar içinde yaşamaktadırlar. Bu tasvirler aracılığıyla, onların sözü edilen yaşam koşulları aydınlatılmaktadır. Buna karşılık; Ömer ile Dominquez, dünyanın çeşitli bölgelerine gemiyle mal götürmekte ve bu sayede pek çok yer görmektedirler. Onların yaşamına ait kesitlerde daha ziyade dış mekânlar ön plandadır. Yedinci bölümde; uzun bir süre deniz üzerinde kaldıktan sonra, mal getirdikleri Karayipler’de bir hafta tatil yapacak olan Ömer ile Dominquez’in yerleştikleri otel tasvir edilirken (s.54) dokuzuncu bölümde iki arkadaşın gemiyle yaşadıkları İtalya’da bir liman tasvir edilmektedir. (s.72) Yine dokuzuncu bölümde; gemiden yalnız başına çıkan Ömer’in bir silah dükkanından tabanca alışı, bir İtalyan lokantasında yemek yiyip yol kenarına dizilmiş kadınlardan biriyle otele girişi ve gecenin geç bir saatinde otelden ayrıldıktan sonra arka sokaklara sapışı anlatılmaktadır. Arka sokakların tasvirinde tehlike vurgulanmakta, ortalığın pisliğinden söz edilmektedir. Bahsi geçen arka sokakların tasvir edilişi, bir bakıma, biraz sonra bir cinayet işleyecek olan Ömer’in bu eylemini haber vermektedir. (s.73)

On üçüncü ve on yedinci bölümlerde, Ekvator bölgelerinin birinde paralı askerliğe yazılan Ömer ile Dominquez’in yaşadıkları yerler tasvir edilmektedir. Sürekli yağmurun yağdığı, boğucu bir sıcaklığın ortalığı kasıp kavurduğu bu bölgede kabile savaşları yapılmakta ve Ömer ile Dominquez de düşman denilen karşı tarafa karşı vuruşmaktadırlar.(s.95; 119)

Tehlikenin, ölümün ve yaşama ait her tür duygunun iç içe geçtiği bir hayat sürdüren, limandan limana giderken aynı zamanda bir maceradan ötekine sürüklenen Ömer’in (ve Dominquez’in) hareketli ve özgür hayatına karşılık; Fazıla, Bülent, Necip ve diğer devrimci gençler, fikrîsel olduğu kadar fiziksel olarak da tutuklu bir hayat sürmektedirler. Romanda, anlatıcının bakış açısından yansıyan iç ve dış mekânlar, bu zıtlığı vurgulamaya yardımcı olmaktadır. Aynı zamanda, söz konusu mekânlar, orada yaşayan gençlerin kişiliğine dair ayrıntıları da içinde barındırmaktadır. Her tür rahatlıktan, olanaktan yoksun gecekondularda, tekdüze bir

hayat sürdüren gençler, siyasî bir inancın o tür yaşam tarzına ittiği endişeli, güvensiz kişilikler sergilerken; siyasî inançlardan âzâde, hayatla birebir mücadele eden Ömer (ve Dominquez) ise korkusuz, cesur, kendine güven duyan bir kişilik ortaya koyar.

Bununla birlikte; inançlarının kölesi devrimci gençlerle, inanç kavramının dışında bir genç olan Ömer arasındaki zıtlığı vurgulamanın ve böylelikle onların kişiliklerine de ışık tutmanın dışında, bazı mekânların tasvirinde yine o mekânda yaşayan kişiyi tanıtmaya gayesi sezilmektedir. Yirmi birinci, otuz ikinci ve kırk dördüncü bölümlerde; Ömer'in Türkiye'ye döndükten sonra yaşamaya başladığı eski köşk, onun hayat karşısındaki yalnız ve kimsesiz duruşunu iyice vurgulamakta, hatta terk edilmiş köşkle yalnızlığa alışık, hoyrat Ömer yer yer özdeşleşmektedir. (s.139; 189; 237) Yirmi yedinci bölümde ise Hukuk öğrencisi Necip'in yaşadığı mekânın dağınıklığı ile onun büyük kente okumaya gelmiş öğrenci kimliği ortaya konmaktadır. Bu, aynı zamanda, öğrenci yaşantısının genel bir görünümü niteliğindedir. (s.163)

Romanda yer alan mekânların bir kısmı ise cereyan etmekte olan olayın geçtiği atmosferi göz önüne sermek işlevindedir. Dördüncü bölümde; üniversite için geldiği büyük kentte, bir gün Fikret isimli bir gençle tanışan Necip'in onunla oturup konuştuğu ve hayatını değiştirecek fikirlerle tanıştığı mekân tasvir edilirken (s.44), yirmi ikinci bölümde tasvir edilen kumsal ise biraz sonra anne ve babasını denizde kaybedip bütün dünyası değişecek olan Ömer'in bu korkunç olayı yaşadığı mekândır. (s.141)

Bunlara ek olarak; Fazıla, Suat ve Bülent'in yaşadığı, Ömer'in uzun yıllar sonra döndüğü, Necip'in üniversite okumak için geldiği büyük kentin on beşinci bölümde yer alan bir tasvirden hareketle "İstanbul" olduğu söylenebilir:

"(...)

Pencerenin önünde kırmızı sardunyalı vardı, sardunyalıların arasından deniz ve uzaktaki adalar görünüyordu." (s.106)

Dördüncü bölümde; Necip'in üniversiteye devam ettiği bir yıl içerisinde büyük kentte neler yaptığı özetlenirken de sözü edilen kentin "İstanbul" olduğu, satır aralarında, okura ima edilir:

" Bir yıl olmuştu üniversiteye başlayalı, koca bir yıl geçirmişti kentte. Bir yıl boyunca okula gitmiş, sokaklarda dolaşmış, vitrinlere bakmış, sinemaların önünden geçmiş, otobüslere binmiş, denizi seyretmiş, geceleyin kentin ışıklarından ürkmüş, kadınların güzel koktuğunu öğrenmiş, öğrenci kahvelerinde oturmuş ve bütün bu yerlerde bir insan gibi değil de toz rengi pis bir bulamaç gibi dolaşmıştı." (s.43)

Sonuç olarak; olayların daha çok İstanbul'da geçtiği Sudaki İz romanında, roman kahramanlarının hayatlarına bağlı olarak birçok iç ve dış mekâna yer verilmiştir. İlk gençliklerini köyde geçiren Necip ve Suat, daha sonra, çeşitli nedenlerle İstanbul'a gelirler. İstanbul'da yetişen Fazıla ve Bülent, örgüte girdikten sonra yetiştikleri seçkin semtlerin yerine kentin gecekondu bölgelerinde yaşamaya başlarlar. Yine İstanbul'da yetişen Ömer ise anne ve babasını kaybedişinin ardından gemici olup denizlere açılır. Ömer'in yaşamından kesitlerin sunulduğu sahnelerde İtalya, Kapri, Karayipler, Malezya, Ekvator bölgeleri gibi dış mekânlar anılır ya da mekân olarak tasvir edilir. Kahramanların bulundukları mekânlar, hayatlarının dönemlerine (inanç öncesi, inanç, inanç sonrası) göre değişiklikler gösterir. Tüm bu mekânlar, romanın 3. tekil anlatıcısının gözleminden yansıyarak okura ulaşır. Romanda yer verilen iç ve dış mekânlar, kahramanların tanınmasına olanak sağlamakta, olayların geçtiği çevreyi net bir şekilde ortaya koymakta ve aynı zamanda bir dönemi de gözler önüne sermektedir.

2.6. Dil ve Üslûp:

İlk romanı Dört Mevsim Sonbahar'da dile hakim bir romancı olarak okur karşısına çıkan Ahmet Altan, ikinci romanı Sudaki İz'de de sözü edilen tutumunu sürdürür. Bir önceki romanında olduğu gibi; kelime seçimlerinde ağırlıklı olarak kökü Türkçe olan kelimeleri tercih eden Altan, kökü Arapça ve Farsça'ya dayanmakla birlikte halkın diline mâl olmuş kelimeleri de kullanır. Aynı şekilde, dile yerleşerek yaygın bir kullanım kazanan Batı kökenli kelimelere de yer verir. Kökenini ayırt etmeksizin halk tarafından kabul görmüş, benimsenmiş tüm kelimeleri kullanan Ahmet Altan, deyim yerindeyse, bir dil mozayığı yaratır. Kişilerin konumlarına uygun bir tarzda konuşturulduğu romanda, özellikle, halkın konuşmalarında deyimlere geniş yer verilir. Argo kullanımına yer yer rastlanan romanda, ikilemelerden de yararlanır. Devrik ve kurallı cümleleri birarada kullanan Altan, tasvir cümlelerinde daha çok sıfatlara başvurur. Sudaki İz romanında dilin kullanımıyla ilgili üzerinde durulması gereken bir nokta da yine Dört Mevsim Sonbahar'da rastlanan bedensel hareketlerin dile aksettirilmesinde kendini gösterir. Bu romanda da ritmik beden hareketleri dilde de aynı yeknesaklıkla ifade edilir. Romanda dilin kullanımı şu başlıklar altında incelenebilir:

Kelime Kadrosu

Sudaki İz romanının kelime kadrosu üç başlık altında incelenebilir

Türkçe: Romanın örnek olarak seçilen ilk sayfasında (s.21) yer alan yüz yetmiş bir kelimedenden yüz kırk bir tanesi Türkçe kökenlidir. Günlük dilde yaygın bir şekilde kullanıldığı gözlemlenen söz konusu Türkçe kelimelerin metinde daha çok sıfat ve ad olarak kullanıldığı görülmektedir. Sözü geçen kelimeler şunlardır:

karanlık, kapı, iri, gölge, yan, bacak, ağız, soğuk, ışık, saç, tutam, yüzsüz, dağ, gece, öfke, soluk, cılız, ev, sivri, uçlu, kar, tipi, karşılık.

Arapça / Farsça: Romanın ilk sayfasında yer alan yüz yetmiş bir kelimedenden yirmi sekiz tanesi Arapça / Farsça kökenlidir. Bu kelimeler de günlük dile yerleşmiş ve kullanımı benimsenmiş kelimelerdir. Metinde geçen Arapça / Farsça kökenli kelimeler çoğunlukla ad ve yer adı olarak kullanılmıştır. Söz konusu kelimeler şunlardır:

sınıf, ateş, tane, zehir, kasaba, rüzgâr, herif, nefret, müdür, serseri, sakın, hava.

Batı: Romanda seçilen ilk sayfasında yer alan yüz yetmiş bir kelimedenden iki tanesi ise Batı kökenlidir. Yer adı ve ölçüm aracı olarak kullanıldığı görülen söz konusu kelimeler, Batı kökenli olmakla birlikte Türkçe'ye yerleşmiş ve yaygın bir kullanımı olan kelimelerdir. Bu kelimeler şunlardır:

koridor, kilometre.

Yukarıdaki verileri tabloyla ifade etmek gerekirse;

Tablo-1

TÜRKÇE	141	%82
ARAPÇA/FARSÇA	28	%16
BATI	2	%1
TOPLAM	171	

Tablodan da anlaşılacağı üzere; romanın yüz yetmiş bir kelimedenden oluşan ilk sayfasında (s.21) diğer kelimelere oranla %82 Türkçe kökenli kelime kullanılmıştır. Romanın diğer bölümlerinde de ağırlık Türkçe kökenli kelimeler üzerinde toplanmıştır.

İkilemeler

Romanın ilk sayfasında (s.21) yer alan ikilemeler şu şekilde gösterilebilir:

sakın sakın.

Deyimler

Romanın ilk sayfasında (s.21) yer almamakla birlikte romanda kullanılan deyimler şu şekilde gösterilebilir:

“tefe koymak (31)”; “kargatulumba götürmek (36)”; “soluğu kesilmek (67)”; “gözüne kestirmek (128)”; “gözünü budaktan sakınmamak (128)”; “ağzını bıçak açmamak (129)”; “ağlayıp da gözden olmak (130)”.

Argo Kullanımlar

Romanda yer alan argo kullanımlara dördüncü ve on dokuzuncu bölümlerde geçen konuşmalardan örnek verilebilir:

“ -Allahın belâsı sis, dedi Dominiquez. İnsan bunun içine girdi mi bir daha çıkıp çıkamayacağını bile bilmiyor. Sanki ölmüşüm gibi geliyor, ama ölmekten de korkuyorum. Boktan bir durum kısacası Anibal. Biraz hızlan bakalım.” (s.37)

“ Kesik Mehmet kızdı birden:

-Ulan, çocuk bir şey söylüyor, dinlesene. Elbette hepimizden iyi biliyor. Gitti, büyük kent gördü, okudu. Bakalım ne diyecek. Dinle bir. Söyle lan Necip, ne diyorsun? Sen bu kavatlara bakma.” (s.130)

Cümle

Ahmet Altan, roman genelinde devrik ve kurallı cümleleri birarada kullanmış, daha çok fiil cümlelerine yer vermiştir. Yine romanın ilk sayfasından (s.21) hareketle cümle yapısı şu şekilde örneklendirilebilir:

Devrik Cümle: “(...) iri bir gölge girdi içeri.”

Kurallı Cümle: “Karanlık sınıfın kapısı birden açıldı...”

Tablo-2

TOPLAM	DEVİRİK	KURALLI	İSİM	FİİL
31	5	26	3	28
YÜZDE	%16	%84	%10	%90

Tablodan da anlaşılacağı üzere; kurallı cümlelerin ağırlıklı olduğu romanda çoğunlukla fiil cümleleri tercih edilmiştir. Fiil cümlelerinin kullanımı, ele aldığı konu itibarıyla harekete dayanan romanın dinamizmine uygun düşmektedir. Cümle kuruluşları, romanın ilerleyen sayfalarında da aynı tarzda düzenlenmiştir.

Tasvir cümlelerinde ise yoğun olarak sıfat kullanımına rastlanmaktadır:

“ Gaz lambasının solgun ışığı, odanın içine hüzünlü bir titreklekle yayılıyor, Necip’in üstünde oturduğu geniş karyolayı, ortadaki muşamba kaplı masayı, kapkacağın durduğu duvardaki tahta rafı, penceredeki basma perdeyi, duvarların çatlamış mavi badanasını aydınlatıyor, köşeleri ise karanlıkta bırakıyordu.” (s.23)

“ Fazıla, yanındaki sütun başlığına dayandı. Serin, gölgeli bahçenin içine mermer sütunlar, kırık heykeller, oymalı lâhitler dağılmıştı. Sütunların arasında yükselen, lâhitler kadar eski, iri gölgeli ağaçların sık yaprakları güneşin ve zamanın bu bahçenin serinliğine sızmasına izin vermiyordu.” (s.50)

Sudaki İz romanında dilin kullanımı ile ilgili sözü edilebilecek bir husus da kişilerin konumlarına uygun konuşturulmuş olmasıdır. Özellikle örgüt üyesi gençler ile halkın konuşmaları doğal haliyle verilmeye çalışılmıştır. Bunun yanında, karşılıklı konuşmalar, anlatıcı tarafından tanıtılan roman kişilerini tamamlayıcı tarzda düzenlenmiştir. Ömer-Fazıla ve Suat arasında geçen diyaloglar, her birini tanıtıcı bir işleve sahip olduğu gibi, (s.105; 177-178) örgüt üyesi ve ileri gelenlerinden biri olan Kenan’ın konuşmaları da devrimci çevrelerin dilini yansıtmaktadır. (s.211; 227) Kekeme bir genç olan Ekrem ise bu gerçek dahilinde romanın diyaloglarında yer alır. (s.89) Necip’in köyündeki kahvede okey oynarken bir yandan da geçim

sıkıntılarından söz eden köy halkının konuşmaları da aynı doğallık içersinde diyaloglara yansıtılmıştır. (s.129-130)

Sudaki İz romanının dil özellikleri konusunda üzerinde durulması gereken son bir nokta; Dört Mevsim Sonbahar romanında da kullanımına rastlanan, ritmik bedensel hareketlerin aynı tonla romanın diline yansıtılmasıdır. Romanın on birinci bölümünde; sabah erken kalkan Fazıla'nın her gün tekrarlanan eylemleri, durağan ve monotonluğu okura da hissettirir derecede bir dille ifade edilmiştir. "Bütün hareketleri mekanikti." (s.78) diyen 3. tekil anlatıcı, kurduğu cümlelerle Fazıla'nın hareketlerindeki mekanikliği iyice vurgulamaktadır:

"Her sabah yapa yapa ezberlemişti. Yaptıklarından nefret ettiği için de hareketlerini alışkanlığın otomatığına bağlıyor, kendisi aradan çekiliyordu. Sofrayı hazırladıktan sonra çocukları uyandırdı. Ellerini, yüzlerini yıkadı, giydirdi, sofraya oturttu, yedirdi. Kapiya gelen servis arabasına bindirip okula gönderdi. Döndü. Sofradaki kirli tabakları topladı. Yerlerine yenilerini koydu. Bülent' i uyandırmaya gitti. Uyandırdı. Onu giydirmede. Salona döndü. Bülent'in hazırlanmasını beklerken bir çay koyup içti." (s.78-79)

3. Yalnızlığın Özel Tarihi

Ahmet Altan'ın üçüncü romanı “Yalnızlığın Özel Tarihi”, 1991 yılında Can Yayınları tarafından yayımlanır. Bugüne kadar on iki basımı yapılan romanın tüm baskıları Can Yayınlarınca yapılmıştır. 1991 tarihli ilk baskıyı sırasıyla; 1994, 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002 tarihli baskılar izler.¹ Tamamı iki yüz otuz sayfadan oluşan roman, her biri numaralandırılmış (BİR, İKİ, ÜÇ...) otuz dokuz bölümden meydana gelmektedir. Ahmet Altan, sözü edilen üçüncü romanını annesi Kerime'ye ithaf etmiştir.

3.1. Vak'a (Özet) / Olay Örgüsü:

Bir konakta yaşayan üç yalnız insanın özelinde “yalnızlık” temasını konu edinen “Yalnızlığın Özel Tarihi” romanının vak'ası da aynı tema etrafında şekillenmektedir. İttihat ve Terakki'nin Teşkilât-ı Mahsusa adlı özel biriminde silahşorluk yapmış Hüsrev Bey, torunu Nermin ve konağın esas sahibi büyük teyze Müberranım'ın çevresinde gelişen olayların ele alındığı romanda; olaylar, yazarın bir önceki romanı “Sudaki İz”de olduğu gibi, karışık bir sıralamaya tabi tutulmuştur. Geçmişle şimdi'nin birarada yer aldığı romanda, içinde yaşanan zamanı ifade eden “şimdi”, çizgisel akışını sürdürürken, diğer yandan geçmişe ait sahneler de kendi içinde bütünlük arz eden bir yapı meydana getirir. Bir başka deyişle; Nermin, Müberranım ve Hüsrev Bey'in esasıyla şimdi (hâl) deki yaşayışları sergilenmekle birlikte, arka plânda Hüsrev Bey'in hikâyesi geriye dönüş sahneleriyle okuyucuya aktarılmaktadır.

Kafkas Beyleri'nden birinin oğlu olan Hüsrev Bey, on yedi yaşlarındayken bir sabah kahvaltıda dalgınlıkla yaptığı bir yanlış üzerine babasının küçümseyici sözlerine dayanamaz ve atına atlayarak konağı terk eder. Bir daha ailesini arayıp

¹ Çalışma sırasında romanın 2001 tarihli 11.baskısı kullanılmıştır.

sormayan Hüsrev Bey, İttihat ve Terakki'nin Teşkilât-ı Mahsusa isimli özel biriminde görev alır ve Bağdat, Şam gibi Arap ülkelerinde bulunur. Teşkilâtın en gözü pek silahşorlarından biri olan Hüsrev Bey, teşkilât adına pek çok başarıya imza atar ve teşkilât içinde namı bir silahşor olarak adı duyurur. Bir akşam, görevi gereği İstanbul'da teşkilât aleyhine yazılar yazan bir gazeteciyi vurduğu sırada, teşkilât adamlarından birinin kendisini vurmaya teşebbüs etmesi üzerine Anadolu'ya gider ve yıllar sonra iyice yaşlandığında tekrar İstanbul'a döner. Oğlunun yanına, Cemal Paşa'nın konağına yerleşen Hüsrev Bey, oğlu ile gelinini kaybettikten sonra, konakta Cemal Paşa'nın hiç evlenmemiş kızı Müberranım ve torunu ile baş başa kalır.

Cemal Paşa'nın katı terbiyesiyle büyüyen Müberranım, babasının sıkı otoritesi altında bir genç kızlık dönemi yaşar. Dine düşkün, namuslu bir kadın olan Müberranım hiç evlenemez ve bunun iç dünyasında yarattığı yıkımları, ahlâka aşırı düşkünlükle telafi etmeye çalışır. Hüsrev Bey'e karşı içten içe bir ilgi duyan Müberranım, yeğeni Nermin'i ve onun serbest yaşantısını beğenmemektedir. Onun gözünde ahlâksız bir kadındır Nermin. Kur'anına sığınan Müberranım, mahallenin çocuklarını etrafına toplayarak dinî içerikli ve bir o kadar da cinsel çağrışımlarla yüklü hikâyeler anlatır.

Hüsrev Bey'in torunu Nermin ise, ne dedesine ne de büyük teyzesine yakınlık duyar. Küçük yaşta annesinin kendisini terk ettiği Nermin, sevgisiz ve ilgisiz bir ortamda büyür ve konağın kasvet dolu ortamından okuduğu yatılı okula sığınır. Başından bir evlilik geçen ama yürütemeyen Nermin, konakta dedesi ve büyük teyzesi ile yaşamayı sürdürür. İç dünyası karmakarışık olan, sürekli kendisini sorgulayan Nermin, karşı cinsle de sağlıklı ilişkiler kuramayan bir kadındır: Haluk ve Ertuğrul adlı erkek arkadaşlarıyla sorunlarla yüklü ilişkiler yaşar. Yine böyle buhranlı bir günde, aynı evi paylaştığı dedesini fark eder ve onunla iletişim kurmaya çalışır. Böylece, yolları kesişir dede ile torunun. Geceleri sevgi-yalnızlık üzerine sohbet edip geçmişe dair konuşurlar. Kısa sürede birbirlerine alışır ve Nermin'in iç dünyası huzur bulmaya başlar. Bir süre sonra Müberranım delirir ve hastaneye

kaldırılır. Hüsrev Bey de hayatının sonuna yaklaşmaktadır. Yürüyüşten döndüğü bir sabah bahçede sendeleyip yere yığılır.

Aynı çatı altında her biri kendi yalnızlığını yaşayan üç insanın anlatıldığı roman, Ahmet Altan'ın tarihe yöneldiği ilk romanıdır:

“ Son dönem romanlarında ağırlıklı yer tutan İttihat ve Terakkicilerle ilk bu romanında tanıştıyor bizi Altan; artık doksanını geçmiş olan Hüsrev Bey'in yaşam öyküsüyle.” (Aslankara 2002a: 110)

Buna karşılık, Yalnızlığın Özel Tarihi, yazarının tarihe yöneldiği, tarihsel unsurlara yer verdiği ilk roman olmakla birlikte, esasen bireylerin tarihini yansıtmaktadır. Birlikte yaşamalarına rağmen “yalnız” birer insan olan Hüsrev Bey, Müberranım ve Nermin'in yalnızlıklarının özel tarihidir anlatılanlar. İttihat ve Terakki, romanda, belirli bir tarihsel döneme işaret etmekten çok; çocuk denilebilecek yaşta ailesini terk eden Hüsrev Bey'in cesur, gözü kara kişiliğini belli bir amaç doğrultusunda şekillendiren bir çerçeve işlevindedir. İttihat ve Terakki'nin bu işlevine, kendisiyle yapılan bir söyleşide Ahmet Altan da değinir:

“ Hüsrev Bey öldürmeye yatkın bir adam. Ailesini reddetmiş çok küçük yaşta ve ailesinin yerine başka bir şey koymamış. Ayrıca ailesini reddetmesinin getirdiği birtakım başka suçluluk duyguları ve problemleri var. Belki de bu yüzden kimseyle ilişki kuramıyor. Sevmeye ve bağlanmaya da tahammülü yok. Kendi tarihi içinde yaşama enerjisi öldürme enerjisine dönüşüyor. Hüsrev Bey zaten birilerini öldürecek. Ama birilerini İttihat Terakki'nin adamı olmadan öldürürse bir katil olacaktı. İttihat Terakki Hüsrev Bey'e bu öldürme isteğini çok yasal, legal bir şekilde ortaya çıkarma imkânı veriyor. Yani onu bir katillikten, bir kahramanlık düzeyine getirebiliyor.” (Durbaş 1991: 4)

Altan'ın tarihî olarak nitelendirilebilecek romanları Kılıç Yarası Gibi (1998) ve İsyan Günlerinde Aşk (2001)'ta “tarih”, salt bir dekor olmanın ötesinde, bir döneme ışık tutmak, bir dönemi olaylarıyla, kişileriyle, doğruları ve yanlışlarıyla dikkatlere sunmak niyetine hizmet ederken, Yalnızlığın Özel Tarihi'nde bu plân dahilinde ele alınmaz. Yalnızlığın Özel Tarihi'nde “tarih”; erken yaşta ailesini terk

eden, öldürmeye yatkın, sevgisiz bir erkeğin söz konusu mizacını, belirli bir amaca kanalize eden dekoratif bir unsurdur. Yazarın, o döneme ait çıkarımlarda bulunmak ya da tarihsel gerçeklikleri roman kurgusu içinde anlatmak gibi bir amacı yoktur. Yalnızlığın Özel Tarihi'nde başvurulmuş tarih, Hüsrev Bey'in kişisel tarihinin bir parçasıdır ve geriye dönüşler şeklinde aktarılan geçmişin dayandırıldığı bir fon niteliğindedir. Dirican (1991: 25)'in kendisiyle yaptığı bir söyleşide, bu konuyla ilgili olarak şunları söyler Altan:

“ İttihat ve Terakki'ye dair bir gerçeklik çıkarılamaz bu romandan. Ne o gazeteci şudur denilebilir, ne de keskin bir tarihi göndermede bulundum. İttihat ve Terakki'nin çökmekte olduğu bir dönem. Kolay cinayet işlediği ve kendi kendisinden, kendi adamlarından kuşkulandığı bir dönem...”

Romanın olay örgüsü, iki ana düzlemde gerçekleşmektedir: Hüsrev Bey, Nermin ve Müberranım'ın içinde yaşadıkları şimdi ile gençliğinde İttihat ve Terakki'de bulunmuş Hüsrev Bey'in geçmişi. Her iki zaman parçası, Sudaki İz romanında olduğu gibi birarada verilir; fakat Sudaki İz'de görülen okurun anlamasını güçleştiren geçişler ve zaman parçaları arasındaki anı sıçrayışlar Yalnızlığın Özel Tarihi'nde yer almaz. Şimdi'nin kronolojik akışına paralel olarak, kendi içinde zamansal bir sıra izleyen geçmişe ait sahneler birbirini izler. Burada, Sudaki İz'le benzerlik, şimdiden hemen sonra geçmişe dair olayların aktarımında ortaya çıkmaktadır. Geçmiş ve şimdinin kendi içinde kronolojik bir sıralamaya tabi olması, romanı hem anlaşılır kılmakta hem de Sudaki İz'in karmaşık yapısından ayırmaktadır.

Romanda; şimdiden geçmişe dönülürken başvurulmuş geriye dönüş tekniği, Sudaki İz'de olduğu gibi iki farklı şekilde uygulanmaz. Geçmiş anlatan sahneler, yalnızlıkları göz önüne serilen üç kişinin aynı konakta sürdürdükleri yaşamın anlatıldığı sahnelerin arasına serpiştirilmiştir ve şimdiyi anlatan bir ya da birkaç sahneden ardından aktarılır. Böylece, ne ortak bir unsur aracılığıyla yapılan anı sıçramalar ne de geçmiş ve şimdi arasındaki sık geçişler yer alır. Yalnızlığın Özel Tarihi'nde, içinde yaşanan şimdi de aktarılan geçmiş de tek bir çizgi halinde ilerler.

Özellikle, Hüsrev Bey'i konu edinen geçmiş zaman parçaları, arka arkaya sıralandığında anlamlı bir bütün oluşturmaktadır. Hüsrev Bey'in ailesini terk edişinin anlatıldığı ilk bölümü, içinde yaşadıkları zaman dilimini anlatan ikinci, üçüncü ve dördüncü bölümler izler. İkinci ve dördüncü bölümler, Nermin'in hayatı ile ilgiliyken; üçüncü bölüm, aynı evi paylaşan üç kişinin ortak hayatı etrafında şekillenmektedir. Takip eden beşinci bölüm, Teşkilât-ı Mahsusa'nın elemanı olarak Şam'da bulunan Hüsrev Bey'i konu edinmektedir. Romanın diğer bölümleri de aynı düzen doğrultusunda devam eder. Nermin'in, Müberranım'ın ve Hüsrev Bey'in birarada akıp gitmekte olan hayatını anlatan bölümleri, Hüsrev Bey'i anlatan geçmişe ait sahnelerin yer aldığı bölümler izler. Genellikle, şimdiyi aktaran birkaç bölümden sonra, geçmişe dönük bir bölüm gelir. Toplam otuz dokuz bölümden oluşan romanda, esas ağırlık "şimdi"nin aktarımındadır; yirmi dokuz bölüm roman kişilerinin yaşanmakta olan anlarını konu edinmektedir. Geriye kalan on bölüm ise, Hüsrev Bey'in İttihat ve Terakki günleri üzerine kuruludur ve kendi içinde mantıksal bir sıra izler. Romanın her bir bölümü tek bir olay ya da durum üzerine kuruludur. Her bölüm bir kişiyi ele almakta yahut da üçünü birarada değerlendirmektedir. Sudaki İz'de rastlanan birbiri içine geçmiş kesitler Yalnızlığın Özel Tarihi romanında yer almaz.

Romanın sonunda; bahçede yığılıp kalan Hüsrev Bey'in ölümü okura sezdirilir, ancak bu duruma bir netlik kazandırılmaz. Aynı zamanda, hastaneye kaldırılan Müberranım'la yapayalnız kalan Nermin'e ne olduğu da belirtilmez. Bu anlamda, Yalnızlığın Özel Tarihi, yazar tarafından sonlandırılmamış, ucu açık bir romandır. Daha önce de belirtildiği üzere; yazar, okura her şeyi açıklamak yükümlülüğünde değildir, metinden hareketle okurun da çıkarımlarda bulunmasını isteyebilir. Eco (1996: 36)'nın da işaret ettiği gibi, "...metin, okurdan epey işbirliği isteyen tembel bir araçtır." Bu konuda Ahmet Altan, bir söyleşisinde şunları söyler:

" Aslında her şeyi ben anlatmak istemiyorum. Biraz da okuyucuyla paylaşmak istiyorum. Kitap bittiğinde okur da kendisinden bir şeyler katabilir. 'Yalnızlığın Özel Tarihi' boş bir boyama kitabı gibi...Bundan sonrasını o boyayabilir, renk değiştirici olayları koyar. Burada bitti diye kapamıyorum, ondan sonrasını isteyen devam edebilir. Ben aradan çekiliyorum. Yol açık..." (Durbaş 1991: 4)

Bir önceki romanı Sudaki İz’de de roman kişilerinin hayatını kesin bir sona bağlamayan Altan, Yalnızlığın Özel Tarihi’nde de, kendisinin de vurguladığı gibi, okurun yorumuna başvurmak istemiştir. Bu düşünceden yola çıkan yazar, romanın sonunu okurun muhayyilesine bırakır. Tüm bunların ardından, romanın vak’a tipini belirlemek gerekirse; Yalnızlığın Özel Tarihi de tıpkı Dört Mevsim Sonbahar ve Sudaki İz’de olduğu gibi, ikinci gruba dahildir. Aynı çatı altında yaşayan üç yalnız insanın öyküsünün, ayrı ayrı anlatıldığı vak’a parçaları, “yalnızlık” teması etrafında birleştirilir.

3.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı / Anlatım Tekniği:

Yalnızlığın Özel Tarihi romanında anlatım, iki ayrı anlatıcı kanalıyla gerçekleştirilir: Hakim bakış açısına sahip, her şeyi bilen 3. tekil (O’lu) anlatıcı ve sınırlı bakış açısına sahip ben-anlatıcı Nermin. Romanda yer alan olayların aktarımı, kişilerin tanıtımı, mekân tasvirleri 3. tekil anlatıcı tarafından nakledilmekte, bir başka deyişle; anlatım işinin asıl ağırlığı onun üzerinde toplanmaktadır. Ben-anlatıcı Nermin ise; daha çok kendi iç dünyasını anlatmakta, ailesine dair yorumlarda bulunmaktadır. Romanın belkemiğini oluşturan olayların aktarımı 3. tekil anlatıcı ile sağlanmaktadır. Yazar Ahmet Altan; Hüsrev Bey’in, Müberranım’ın anlatımında 3. tekil anlatıcının gözlemlerine başvururken, duygusal gel-gitler içinde yaşayan Nermin’in, kendi kendini anlatmasını sağlar. Nermin’in, şimdiki zaman içinde yer alan, dedesi ve büyük teyzesi ile yaşadığı ortak yaşam, geçmişine dair önemli olaylar yine 3. tekil anlatıcı tarafından aktarılır; yalnızca iç dünyası ve ailesine dair algıladıkları kendi yorumundan ve bakış açısından sunulur. Bu bakımdan, romanın anlatımı iki ayrı çizgi üzerinde gerçekleşir: 3. tekil anlatıcının naklettiği olayları, durumları ben-anlatıcı Nermin’in kendine dair açıklamaları izler.

On ikinci bölümde; casusluk göreviyle Şam'da bulunan Hüsrev Bey'in, izlemekle sorumlu olduğu Rosemary ile tanışması 3. tekil anlatıcının bakış açısından şu şekilde aktarılır:

“ Kadın, Hüsrev Bey'in önünden yürüyüp geçti. Resepsiyona anahtarını bıraktı. Birşeyler söyledi. Dışarıya çıkıp yürümeye başladı. Amaçsızca yürür gibiydi. Ama Hüsrev Bey onun amaçsızca yürümediğini biliyordu.” (s.69)

Ardından gelen on üçüncü bölümde, ben-anlatıcı Nermin kendisi hakkında bilgi vermektedir:

“ Bir erkek benim için acı çekmeye başlarsa onu hemen bırakırım, bir daha da aramam. Benim için çekilen acı bana sıkıntı verir, erkeğin acısı içinde boğulup yok olduğumu hissedirim, kurtulmak için hemen kaçırım. O kadar da çok acı çekerler ki, insan şaşar.” (s.71)

Benzer bir örnek yirmi üçüncü ve yirmi beşinci bölümlerden verilebilir. Nermin'in annesinin evi terk edişi, yirmi üçüncü bölümde 3. tekil anlatıcı tarafından nakledilirken; (s.124-125) yirmi beşinci bölümde, Nermin iç dünyasını kendi ifadeleriyle ortaya koymaktadır. (s.135) Ben-anlatıcı Nermin, yalnızca iç dünyasından söz etmekle kalmayıp anne ve babası özelinde aile içi ilişkilerine de değinir. (s.155)

Romanın esas anlatıcısı 3. tekil anlatıcı ise; olayların nakledilmesini üstlenmekten başka, mekân tasvirlerinde, kişilerin derinlerde saklı duygu ve düşüncelerini dile getirmede, onların fiziksel ve ruhsal tasvirinde, zamana hakimiyette de varlığını hissettirir. Hüsrev Bey'in ailesini terk ediş öyküsünün anlatıldığı birinci bölümde, onun her sabah ailesiyle birlikte oturduğu kahvaltı masası 3. tekil anlatıcının bakış açısından şu şekilde tasvir edilir:

“ Etekleri sırma işlemeli beyaz örtüyle örtülmüş masanın üstünde küçük çanaklar içinde en aşağı on çeşit reçel, değişik renkleri, kokuları, tatlarıyla dizilir, üç dört cins peynir kalın bir tahta tablanın üstüne yerleştirilirdi. Hepsinin ortasında, bir tahta çanağın içinde tereyağı topağı durur, tereyağı çanağının yanındaki tahta kının içinde de ince tereyağı bıçağı bulunurdu. O bıçakla tereyağından bir parça alındıktan sonra, bıçak tekrar yerine konurdu. Semaver hemen masanın yanında, burnundan dumanlar tüterek fıkırdardı.” (s.7-8)

Sekizinci bölümde ise; arkadaşı Gülderen’le birlikte dilek tutmak için kiliseye giden Nermin’in, aslında o tür şeylere inanmayan kişiliği anlatıcı tarafından şu şekilde anlatılır:

“ Fala, büyüye, dilek tutmaya inanmıyordu Nermin, ama inanmadığı halde bunlardan etkileniyordu, inanmadan da etkilenebilecek insanlardandı o. Üstelik ne dileyeceğini de bilmiyordu, ille de olmasını istediği bir dileği yoktu, ama hep bir dileği varmış, hep bu dileğini gerçekleştirmeye yardım edecek kutsal bir güç bulacakmış gibi davranıyor, böyle bir gücü aramaktan da garip bir sevinç duyuyordu, sonra da gidip yaptıklarını başkalarına, kendisiyle alay ederek anlatıyordu.” (s.47)

Kişilerin tanıtımı, ağırlıklı olarak, 3. tekil anlatıcının bakış açısından yapılmakla birlikte, roman kişilerinin bakış açılarına başvurulduğu da görülmektedir. Bakan kişinin gözlemledikleri, okura, 3. tekil anlatıcı vasıtasıyla iletilmektedir. Üçüncü bölümde; Hüsrev Bey’in anlatıldığı satırlarda, Nermin’in bakış açısı etkilidir. Nermin’in gördükleri, 3. tekil anlatıcı tarafından aktarılır:

“ Nermin, masanın başında sessizce oturup çayının gelmesini bekleyen dedesine baktı. Kafası pırl pırlıdı, kulaklarının ve ensesinin üstündeki saçlar usturayla tıraş edilmiş, beyaz bıyıkları özenle yukarı kıvrılmıştı. Çoktan doksan yaşını geçen Hüsrev Bey, birçok Kafkasyalı gibi doksan yaşındaki insanları orta yaşlı olarak görüyordu.” (s.19)

On ikinci bölümde de; Hüsrev Bey’in Şam’da izlediği Rosemary’nin tarifinde Hüsrev Bey’in bakış açısı hakimdir. Onun; kadının dış görünümüne dair algıladıkları, 3. tekil anlatıcı tarafından dile getirilir. (s.68-69) Bunların yanında; kişilerin iç dünyası, akıllarından geçen ya da hissettikleri duygu ve düşünceler de 3. tekil anlatıcı aracılığıyla gözler önüne serilir. Nermin’in iç dünyası ise; daha önce de yinelenildiği üzere, kendi ifadeleriyle okura aktarılır.

Romanın 3. tekil anlatıcısı, tasvirlerde ve kişilerin tanıtımında olduğu kadar, zamanın ifade edilmesi hususunda da etkin bir konuma sahiptir. Özellikle, zaman özetlerinin aktarımı, onun tasarruflarıyla sağlanır. Bir yandan şimdide geçen olayları, diğer yandan da geçmişte Hüsrev Bey'in ve Nermin'in yaşadıklarını anlatırken, zamanın kontrolünü elinde tutan anlatıcı, gerekli gördüğü yerlerde özetlemelere başvurarak anlatımı hızlandırır. Birinci bölümde; Hüsrev Bey'in, ailesini terk edişinin anlatılmasının ardından, (s.7-11) beşinci bölümde Hüsrev Bey, Şam'da bir görev takip ederken gösterilir. (s.29-37) Aradan geçen süre içinde neler olduğu, bir özetlemeyle okura sezdirilir:

“ Hüsrev Beyi Bağdat'tan göndermişlerdi Şam'a. Bu tozlu kentte, neyi beklediğini bilmeden beklemiş, ama beklemekten rahatsız olmamıştı. Yalnızca, burada, bu korkunç sıcakta zamanın başka yerlerde olduğundan daha yavaş geçtiğini, bazen tümünden yok olduğunu hissetmiş, buna da aldırmamıştı.” (s.30-31)

Yirmi üçüncü bölümde ise; Nermin'in annesinin evi terk ettiği yaz tatili boyunca köşkte yaşananlar özetlemeyle anlatılır. (s.126)

Yalnızlığın Özel Tarihi romanında; Dört Mevsim Sonbahar ve Sudaki İz romanlarında rastlanan, anlatıcının yansız anlatım konumundan olayları aktarması tavrı yer almaz. İçlerinde eleştiri ve ironi barındıran söz konusu romanların aksine, Yalnızlığın Özel Tarihi romanının 3. tekil anlatıcısı, olayları çoğu kez kendinden yorum katarak anlatır. Yer yer açıklamalarda da bulunan anlatıcı, diğer iki romanın anlatıcısı gibi, olayları yalnızca nakleden, bir nev'i seyirci tavrı sergilemez. Anlatıcının, kendi varlığını, okura âdeta hatırlatırcasına yaptığı açıklamalara ve yorumlara romanın birçok sayfasından örnek verilebilir:

“ Hüsrev Beyin görevi bu kadınla tanışmaktı. Herhalde kadın da epeydir, tanışmak için kendisine birini göndermelerini bekliyordu.” (s.69)

“ Kabadayılar, Hüsrev Beyin halinden ne anlamışlarsa anlamışlar, ne içeri girişinde ne de dışarı çıkışında hiçbir şey söylememişlerdi. Belki de birileri Hüsrev Bey hakkında kendilerine biraz bilgi vermişti.

Her neyse bilinmez, Yırtık, bir daha Afrodit'e, 'Her gece o herifin evine gitmeyeceksin,' diye dayak atmaya kalkışmamıştı.” (s.206)

Sonuç olarak; Yalnızlığın Özel Tarihi romanında, kendi iç dünyasını, kendi duygulanımlarını ortaya koyan ben-anlatıcı Nermin'in dışında; bulunduğu tanrısal konumdan geçmişi ve hâl (şimdi)i anlatan, mekânları betimleyip kişileri tanıtan, yer yer yaptığı açıklamalar ve yorumlarla varlığını hissettiren 3. tekil anlatıcı vardır. Gerek olayların aktarımı gerek mekânların tasviri gerekse de kişilerin tanıtımında 3. tekil anlatıcının bakış açısı etkilidir.

Anlatım Tekniği:

Yalnızlığın Özel Tarihi romanında yer alan anlatım tekniklerinin başında anlatma ve gösterme teknikleri gelir. 3. tekil anlatıcının bakış açısının hakim olduğu romanda; ağırlıklı olarak anlatma tekniğine başvurulmuş, yer yer diyaloglar vasıtasıyla gösterme tekniğine de yer verilmiştir. Bununla birlikte, anlatma ve gösterme tekniklerinden birarada yararlanıldığı da görülür. On birinci bölümde; her zamankinin aksine o sabah huzurla uyanan Nermin şu sözlerle anlatılır;

“ O sabah ılık bir sudan çıkar gibi çıktı gecedan, bedeni dinlenmişti, ağrıyan hiçbir yanı yoktu, yatağın içinde bir kedi gibi mırıldanarak gerindi. Başka sabahlar, gecenin kendinde bıraktığı yorgunluk ve korkuyla yaşamdan saklanmak için uyandıktan sonra da yatağın içine iyice gömülüp, yorganların altına girerek biraz daha oyalandığı halde o sabah rahat, esnek hareketlerle yataktan çıktı, pencereleri açtı.” (s.62)

On ikinci bölümde; Şam'da Rosemary isimli İngiliz kadınının peşine düşen Hüsrev Bey, onunla tanışır ve bir lokantaya giderler. Birlikte yemek yemeye karar verişleri gösterme tekniği kullanılarak canlandırılır:

“ -Yalnız mı yemek yiyeceksiniz?
 -Evet...
 -Size katılabilir miyim?
 -Tabii...Sevinirim.” (s.70)

Üçüncü bölümde ise; anlatma ve gösterme tekniklerinin birarada kullanıldığı görülmektedir:

“ Hizmetçi çayı getirince Nermin’le Müberranım da masaya oturdular.
 Büyük teyze, birden çay bardağını bırakıp,
 -O karga gene geldi, dedi.
 Hüsrev Bey yavaşça başını kaldırıp baktı, masada kendisinden başkalarının da olduğunu görmekten sıkılmış gibiydi, azarlayan bir sesle,
 -Hangi karga? dedi.
 -Benim gençliğimde de buradaydı, dedi teyze. Tanıyorum artık onu. Hep bizim bahçeye geliyor, gene geldi, demin camın kenarına kondu.” (s.19)

Yalnızlığın Özel Tarihi romanında kullanılan tekniklerden biri de tasvir tekniğidir. Betimlenen iç ve dış mekânlar, kimi yerde olayların geçtiği ya da geçeceği ortamı gözler önüne sererken kimi yerde duyguları yansıtır kimi yerde ise roman kişileri hakkında fikir edinilmesini sağlar. Beşinci bölümde yapılan tasvir, az sonra yapılacak gizli işin yaydığı sıkıntıyı yansıtır niteliktedir:

“Kurşuni bulutlar kentin üstüne doğru kabarıyordu. Yollardaki ağaçların yapraklarına biriken tozlar iyice grileşmiş, yapışkan sıcaklık bulutların baskısıyla daha da artmıştı. Hiçbir şey kıpırdamıyordu.” (s.29)

On dördüncü bölümde yer alan iç mekân tasviri, roman kişilerinden Ertuğrul’un kişiliğini aydınlatıcı işleve sahiptir:

“Dışarısı aydınlık olduğu halde odanın içi karanlıktı, bütün perdeler çekilmiş, odanın çeşitli köşelerinde portakal renkli abajurlar yakılmıştı. Böylece odanın içinde gece gündüz farkı ortadan kaldırılmıştı, bu odada çalışan biri zamanı fark etmeden çalışabilecekti. Yumuşak deriden kanepelerle maun bir kütüphane odaya saygıdeğer bir hava veriyordu. (...) Bütün oda, zenginliği, gücü ve otoriteyi en zevkli biçimde vurgulayacak, odaya giren herkesi biraz kısık bir sesle konuşmaya zorlayacak biçimde düzenlenmişti.” (s.75)

Otuz altıncı bölümde yer alan mekân tasviri, olayların geçtiği mekânı tanımlamak işlevindedir:

“ Kararıp çarpılmış beş on mezartaşıyla, bu taşların arasında büyüyüp eski mezarların kuytularına doğru uzanmış yabani sarmaşıklardan oluşan küçük ve unutulmuş mezarlığın üst tarafındaki salaş meyhanede o saatlerde Nermin’le Haluk’tan başka kimse yoktu. Çiğnenmemiş yerlerinde birkaç tutam çimenin büyüdüğü yamrı yumru toprak zemine konmuş, mavi beyaz damalı, yıkanmaktan solmuş örtülerle kaplı masalar boştu. İri ağaçlarla zaten gölgeli olan bahçeye akşam serinliği erken çökmüştü. Görünmeyen bir radyodan herkesin bildiği ama kimsenin söylemediği şarkılar duyuluyordu.” (s.212)

Tasvir tekniğine romanın; birinci, üçüncü, sekizinci, on ikinci, yirmi ikinci, yirmi altıncı, otuz üçüncü, otuz beşinci bölümlerinde de başvurulmuştur.

Romanda yer alan tekniklerden bir diğeri, özetleme tekniğidir. 3. tekil anlatıcının bakış açısının ağırlıklı olduğu romanda, zamana ait özetlemeler de onun tarafından yapılmakta ve romanın gidişatına hız kazandırılmaktadır. Üçüncü bölümde; Hüsrev Bey, Nermin ve Müberranım’ın oturduğu Cemal Paşa’ya ait köşkün, onun ölümünden sonraki durumu, özetleme ile anlatılır:

“ Cemal Paşa öldükten sonra hiç kimse evin içinde bir değişiklik yapmamış, eşyalara bile dokunmamıştı, yalnızca Nermin’in babası merdivenlere bir yol halısı serdirmiş, iyice eskiyen koltuk takımlarının yüzlerini değiştirmişti. Babasının ölümünden sonra ise her şey olduğu gibi kalmıştı.” (s.16)

Yalnızlığın Özel Tarihi romanında kullanılan tekniklerden biri de geriye dönüş tekniğidir. Romanda bir taraftan içinde yaşanılan kesit anlatılırken, bir taraftan da Hüsrev Bey’in İttihat ve Terakki günleri, geriye dönüş tekniğinden yararlanılarak anlatılır. Romanın şimdiyi aktaran sahnelerini Hüsrev Bey’i konu edinen geçmişe ait sahneler izler. Birinci bölümde; onun evden ayrılışının anlatılmasını, beşinci bölümde Şam’da bir görevle bulunuşu takip eder. Onuncu bölümde; Arap kadınlarıyla âlemleri anlatılırken, on ikinci bölümde, Rosemary’nin peşine düşüşü anlatılır. Yirmi ikinci, yirmi dördüncü, yirmi yedinci, otuz üçüncü, otuz beşinci bölümler de Hüsrev Bey’in geçmiş günlerini sahneler. Romanda, şimdiyi aktaran bölümlerin arasına serpiştirilen geriye dönüş sahneleri kendi içinde zamansal bir bütünlüğe sahiptir. Hüsrev Bey’in anlatıldığı geriye dönüşlere ek olarak; on

dokuzuncu ve yirmi üçüncü bölümlerde, Nermin'in çocukluğuna ait bazı önemli olaylar geriye dönüşle aktarılır. Sebepsiz bir ölüm korkusu taşıyan Nermin'in bu korkusunun kaynağı; doktor olan babasının kliniğinde alt kata indiği bir gün, ölülerini görüşünü anlatan bir geriye dönüş sahnesiyle açıklanır. (s.99-101) Yirmi üçüncü bölümde ise; Nermin'in annesinin evi terk edişi ve kısa süre sonra ölüm haberinin gelişi, sürekli ruhsal bir yalnızlık içinde bunalan Nermin'in psikolojik durumunu aydınlatıcı bir ayrıntı olarak geriye dönüşle aktarılır. (s.122-128) Söz konusu geriye dönüşlerden başka, romanda, daha çok, Nermin'in iç konuşmalarının yer aldığı bölümlerde geriye bakış tekniğinin kullanımına da rastlanmaktadır.

“ Önceki akşam, bir partiye davetliydim, her zaman olduğu gibi, erkekler benim çevremde toplanmıştı, bir de baktım kahkahalarla gülüyorum, oysa o partiye istemeye istemeye gitmiştim, üstelik içim çok sıkılıyordu, ama erkekleri görünce dayanamıyorum, coşuyorum, beni beğensinler, bana hayran olsunlar diye uğraşıyorum, beni canlandıran tek şey de bu kendimi beğendirme isteği galiba.” (s.136)

3. tekil anlatıcının Nermin'i anlattığı bölümlerde de geriye bakış tekniğine başvurulduğu görülür. (s.63)

Romanda kullanımına rastlanan bir diğer teknik ileri kırılma tekniğidir. Yalnızca yirmi yedinci bölümde yer alan bu ileri kırılma sahnesiyle anlatıcı, gelecekte bir sahne canlandırır okurun gözü önünde:

“ Yetmiş küsur yıl sonra, bir geceyarısı sessiz bir konağın yarı karanlık salonunda Hüseyin Bey, hayatını tek cümleyle özetleyecekti torununa. ‘Bir insanı öldürmek, onu sevmekten çok daha kolaydır’” (s.151)

Yalnızlığın Özel Tarihi romanında metinlerarasılık, Dört Mevsim Sonbahar ve Sudaki İz romanlarında olduğu gibi, metinlerin aktarımı şeklinde yer almaz. Bu romanda, metinlerarasılık olarak gösterilebilecek tek uygulama, Rus edebiyatçısı Puşkin'i zikretme olarak örneklendirilebilir:

“ -Puşkin okuyorum. Bize çocukluğumuzda, Kafkasya’daki okulda okuturlardı. Senelerce yanımda taşıdım...Bu gece de uykum kaçtı...Kalkıp okuyayım dedim.

Nermin, dedesinin Puşkin okumasına şaşıtı, Puşkin’in adını bile bildiğini sanmıyordu.

-Puşkin’i sever misiniz? (s.102-103)

Romanda başvurulmuş tekniklerden biri de otobiyografik anlatım tekniğidir. Nermin’in iç konuşmalarının sergilendiği bölümlerde (2, 9, 13, 18, 25, 28, 30, 32) ben-anlatıcının sözü devralmasına paralel olarak anlatım da otobiyografik bir karaktere bürünmektedir. Kendi iç dünyasını, orada yer alan korkuları, endişeleri anlatan Nermin, zaman zaman ailesi ve ilişkileri üzerine de yorumlarda bulunur:

“ Mutsuz insanlar hep birşeyler beklerler, bunu biliyorum, çünkü ben de hep birşeyler bekliyorum, ama birşeyler beklediğim için mi mutsuzum, yoksa mutsuz olduğum için mi birşeyler bekliyorum onu anlayamıyorum. Hep birşeyler bekliyorum, birşeyler ama nedir o beklediğim, o her yerde aradığım, her seste, her bakışta, kapının ya da telefonun her çalışında ısrarla bulmaya çalıştığım, hiç bulamayıp da hep bulmayı beklediğim şey ne?” (s.95)

“ Annem hiç gülmezdi, uzak bir gülümsemesi vardı, babam onu güldürebilmek için neler yapmazdı ki, hastalarının taklitlerini yapar, hikâyeler anlatır, uğraşır dururdu; annem de ona bakıp gülümserdi, o gülümsemesinde hep bir sıkıntı sezilirdi, babam da sezerdi o sıkıntıyı.” (s.155-156)

Romanın yalnızca beşinci bölümünde rastlanan bir teknik de leitmotiv tekniğidir. Şam’da bulunan Hüsrev Bey’in, teşkilattan arkadaşlarıyla gizli görevlerini gerçekleştirmek amacıyla gece yarısını bekledikleri sıralarda, arkadaşı Ragıp Bey’in sürekli saatine bakışı hem bir leitmotiv örneğidir hem de onun sabırsızlığının ve tedirginliğinin açık bir göstergesidir:

“ Hüsrev Bey, hazır sigaralarından birini yaktı. Sigaranın dumanı bile ıslak ve yapışkandı. Tam karşısında bağdaş kurup oturan Ragıp Bey, yeleğinin cebinden saatini çıkarıp baktı. (...) Ragıp Bey saati yeniden cebine koymadan bir süre elinde tuttu, sonra bir kere daha bakıp cebine yerleştirdi. (...)

Ragıp Bey, çakmağını çakıp, cebinden çıkardığı saate tutarak baktı. (...) Ragıp Beyin elinde çakmak hâlâ yanıyordu. Saatini sıkı sıkıya tutmuştu.” (s.30-31-32)

Yalnızlığın Özel Tarihi romanında rastlanan tekniklerden biri de, diyalog tekniğidir. Roman kişilerinin karşılıklı konuşmalarını; kimi yerde onlarla ilgili bilgi edinilmesini sağlarken, kimi yerde birtakım düşüncelerin bizzat romanın kişileri tarafından dile getirilmesini mümkün kılmaktadır. Yirminci bölümde; Nermin ile Hüsrev Bey arasında geçen diyalog, okurun Nermin hakkında bilgi sahibi olmasına imkân tanımaktadır:

“ -Kaç yaşında oldun sen, kırk var mısın?

Nermin birden gülüverdi.

-Gelecek ay kırk bitireceğim.

-Gelecek ay kırk bitireceksin...Kırk ha...Benim gençliğimde senin yaşındaki kadınlar büyükanne olurlardı, sen anne bile olamadın.

Nermin'in yüzü buruştu, biraz dargın baktı dedesine...

Hüsrev Bey, torununun bakışlarını görmemiş gibi devam etti:

-Bir çocuk doğurmuştun değil mi...Doğumda mı ölmüştü?

-Evet.

-Bir daha doğuracak mısın? Bak artık geç kalıyorsun.

-Bilmiyorum. Doğurmayacağım herhalde...Çocukları sevdiğimi sanmıyorum, çocuk sahibi olmak istemiyorum. Annelik bana göre değil.” (s.105-106)

Yirmi ikinci ve otuz üçüncü bölümlerde yer alan diyaloglar ise; İttihat ve Terakki'nin kuruluş amacı ve işleyişi üzerine kuruludur. Teşkilat'ın Hüsrev Bey'e verdiği vazifelerin tarif edilmesi sırasında, teşkilat üyeleri arasında çıkan tartışmalar diyaloglarla gösterilir. Böylece, Altan'ın işaret ettiği teşkilatın son dönemleri, üyeler arasında geçen karşılıklı konuşmalar vasıtasıyla ortaya konur. Romanın diğer bölümlerinde yer alan diyaloglar da; kişilerin tanınmasına yardımcı olmak, anlatma tekniğinin yol açabileceği tekdüzeliği kırmak, olayların gelişiminde rol oynamak vb. işlevlere sahiptir.

Romanda kullanılan bir başka teknik, iç çözümleme tekniğidir. Romanın her şeyi bilen 3. tekil anlatıcısı, kişilerin zihinlerinden geçen düşünceleri, dile getirmediikleri duyguları iç çözümleme tekniğinden yararlanarak ifade eder:

“ Hüsrev Bey, şiiri bitirip sustu, Nermin baktı, dedesinin gözleri sulanmıştı, bunca yıl, bir kez bile dedesinin ağladığını görmemişti, oğlunun cenazesinde bile ağlamamıştı Hüsrev Bey, şimdi ise, bir gece, çocukluğunda öğrendiği Rusça bir şiiri okurken ağlıyordu. Nermin, elinde olmadan ‘Yaşlanıyor,’ diye düşündü.” (s.103)

Beşinci bölümde ise; anlatıcı, birarada bulunan birkaç insanın aynı anda aklından geçen düşünceyi dile getirir:

“ El-Riyad,

-Şam’da çocukluğumdan beri ilk defa fırtına görüyorum, dedi. Allahın bir lütfu işte...

Sesinde, kabahatini gizlemeye çalışan bir çocuğun arsız, biraz da korkak gülümsemesi vardı. Kimse cevap vermedi. Hepsisi de içlerinden, ‘Birazdan gideriz’, diyorlardı.” (s.31)

İç çözümleme tekniğinin yanında, iç monolog tekniğinden de romanda, geniş ölçüde yararlanılmıştır. Nermin üzerine kurulu bölümlerde (2, 9, 13, 18, 25, 28, 30, 32) otobiyografik anlatım iç monologlar ile sağlanır. Nermin’in iç konuşmaları olarak düzenlenen söz konusu bölümlerde; onun iç dünyası, yaşamı, ailesi üzerine sorgulayışları yer alır.

“ Bazen aklıma takılıyor, acaba annem evden kaçmasa, ben küçük bir kızken ölmese ya da kaçtıktan sonra beni arasaydı benim yaşamım daha değişik olabilir miydi, daha mutlu bir insan olabilir miydim, çok emin değilim, ama bir şey değişmezdi gibi geliyor bana, ben daha küçücükken yalnız ve huzursuz bir cocuktum.” (s.156)

Nermin’in iç monologlarına ek olarak; yirmi dördüncü bölümde ise, Hüsrev Bey’in Rosemary ile birlikteyken aklından geçenler, anlatıcının yorumu katılmaksızın, olduğu gibi verilir. (s.133)

Yalnızlığın Özel Tarihi romanında, anlatım teknikleri konusunda değinilecek bir husus da; Dört Mevsim Sonbahar ve Sudaki İz romanlarında üstkurmaca unsur olarak yer alan “yazma eylemi” nin bu romanda da Haluk’un

şahsında temsil edildiğidir. Bir üstkurmaca ögesi olarak yazma eylemine önceki iki romanı Dört Mevsim Sonbahar (ben-anlatıcı) ve Sudaki İz (Suat) de yer veren Altan, Yalnızlığın Özel Tarihi'nde ise yazma eylemine Haluk vasıtasıyla yer vermektedir:

“ Yaralanan bir hayvanın mağarasına gitmek istemesi gibi Haluk da her yaralandığında, acılarla ve insanlarla arasına yazıdan duvarlar örüp, o yazıların arkasına saklanmak isterdi. Şimdi de evine gidip, yazı yazmak istiyordu. Hiç yaşamamış insanların hiç yaşanmamış maceralarını anlatacak, sayfalarca yalan yazacak, kendini yaşamın yalanlarına karşı romanlarında uydurduğu yalanlarla koruyacaktı. Olmayan insanların olmayan acılarını anlatmak, gerçek acıları dindirmek için bildiği tek yoldu.” (s.218)

Yalnızlığın Özel Tarihi romanında, tıpkı Dört Mevsim Sonbahar ve Sudaki İz romanlarında olduğu gibi, rüyalardan da yararlanılmıştır. On altıncı ve yirmi sekizinci bölümlerde Nermin'in rüyalarına yer verilerek içinde bulunduğu psikolojik durum da açıklanmaya çalışılır. (s.86-88; 154-156)

Dört Mevsim Sonbahar ve Sudaki İz romanlarında sinema sanatının tekniklerinden (kesme/hızlı kesme) yararlanan Ahmet Altan'ın, Yalnızlığın Özel Tarihi'nde sözü edilen tekniklerden yavaş yavaş uzaklaştığı görülmektedir. Üç yalnız insanın öyküsünün anlatıldığı roman, arka arkaya sıralanan kesitlerden meydana gelir ve her bir kesitte üç ana kahramandan biri hikâye edilir.

“ Roman, görüntülerin arka arkaya sıralanmasıyla oluşuyor denebilir. Önce uzaktan bulanık bir şeyle algılıyoruz, evet bir leke var ötede, sonra bu leke kıpırtılarla boyutlanıyor, renkler belirginleşiyor, netlik kazanıyor; Yalnızlığın Özel Tarihi'nde böyle bir anlatımı yeğliyor Ahmet Altan.” (Aslankara 2002a: 110)

3.3. Şahıs Kadrosu:

Yalnızlığın Özel Tarihi romanında, daha önce de yinelendiği üzere, üç yalnız insan hikâye edilmektedir: Hüsrev Bey, Nermin ve Müberranım. Bu üç kişi, aynı zamanda, romanın merkezi kişileridir ve olaylar onların etrafında gelişmektedir. Ertuğrul, Haluk, Rosemary ikinci-üçüncü derecede önem arz eden kişilerken; Hüsrev Bey'in Kafkasya'daki ailesi, Nermin'in anne ve babası, arkadaşları Osman ve Gülderen, Hüsrev Bey'in İttihat ve Terakki'den arkadaşları, Afrodit ise romanda pek fazla önem arz etmeyen dekoratif unsur konumundaki kişilerdir.

Aynı konakta her biri kendi dramını yaşayan söz konusu üç yalnız insanın “özel tarihi” birbirini izleyen kesitler halinde aktarılır. Kimi yerde 3. tekil anlatıcı tarafından, diğer kişilerin de bakış açılarından yararlanılarak tanıtılan kişiler, kimi yerde ben-anlatıcı Nermin'in gözleminden yansır. Roman genelinde kişilerin psikolojik gerçeklikleri her şeyi bilen 3. tekil anlatıcı vasıtasıyla ifade edilir. Roman kişileri içersinde yalnızca Nermin, iç dünyasını, psikolojik hallerini iç konuşmalar şeklinde kendi ifadeleriyle dile getirir.

Bir Kafkas Beyi'nin oğlu olan Hüsrev Bey, babasıyla yaşadığı tatsız bir olay sonucu on yedi yaşında ailesini terkeder ve Teşkilât-ı Mahsusa'ya katılır. Teşkilat adına silahşor olarak çeşitli görevlerde bulunan Hüsrev Bey, Bağdat ve Şam'a gönderilir. Gözü pek ve cesur bir silahşor olan Hüsrev Bey, İstanbul'da teşkilat adına bir gazeteciyi vurduğu sırada, teşkilat adamlarının kendisini de yok etmeye teşebbüs etmesi üzerine Anadolu'ya gider. Uzun yıllar sonra, oğlunun evlenip yanlarına yerleştiği Cemal Paşa'nın konağına, İstanbul'a gelen Hüsrev Bey, oğlunun ısrarı sonucu gelini ve torunu ile yaşamaya başlar. Hüsrev Bey, konağa gelişini şu sözlerle anlatır:

“ -Seneler sonra, ben burada yoktum, bizim oğlan, senin baban yani, Cemal Paşa'nın torunuyla tanışmış, bunlar mercimeği fırına vermişler, neyse evlendiler işte, sonra da baban buraya içgüveysi girdi, ama o zamanlar Cemal Paşa rahmetli olmuştu...Ben düğünlerine yetişemedim, Erzincan'da mıydım, Elazığ'da

mıydım, oralarda bir yerlerdeydım işte...Sonra, bizim hanım, senin babaannen yani, bizi bırakıp öbür tarafa geçince ben de yalnız kaldım, orada burada dolaştım epey, sonra baban tutturdu, artık yanımıza gel diye, ben de baktım yaşılanıyorum, oradan oraya dolaşmaya pek gücüm yetmiyor, geldim buraya yerleştim, sen daha çocuktun o zamanlar, geliş o geliş.” (s.164-165)

Gelininin evden kaçıışı, ardından ölüm haberinin gelişi ile Hüsrev Bey, oğlu, torunu Nermin ve Müberranım’la yalnız kalır. Bir süre sonra, oğlunun da ölümüyle Hüsrev Bey, torunu Nermin ve Müberranım’la baş başa kalır. Aynı evin içinde üç yabancı gibi yaşarlarken Hüsrev Bey, bir sabah torununu fark eder:

“ -Bir sabah sen susuyordun, yorgundun galiba, şurada oturuyordun...Ben de sana bakıyordum...Birden, sana acıdım, yalnız olduğunu fark ettim...” (s.226)

Nermin’de kendi yansımasını gören ve bunu “Biz kimseyi sevmeyecek insanlarız.” (s.227) sözleriyle ifade eden Hüsrev Bey, doksan dört yaşında, ömründe ikinci kez hissettiği “sevgi” yi doyasıya yaşamaya çalışır. Akşamları Nermin’le baş başa sohbet edip ona Kafkasya’da çocukken öğrendiği şiirleri okur. Nermin’in bakış açısından; “Kafası pırıl pırıldı, kulaklarının ve ensesinin üstündeki saçlar usturayla tıraş edilmiş, beyaz bıyıkları özenle yukarı kıvrılmıştı.” (s.19) şeklinde tarif edilen Hüsrev Bey’in, torununu sevmeye başladıktan sonra geçirdiği değişim, yine Nermin’in bakış açısından şu şekilde anlatılır:

“ Eskiden dedem hiç kimseyle konuşmazdı, kendinden başka yeryüzünde yaşayan başka biri yokmuş gibi davranırdı; ama şimdi benimle konuşuyor, bazen eve geç gittiğimde salonda oturmuş beni beklediğini görüyorum, beni beklediğini söylemiyor tabii, ölse böyle bir şey söyleyemez o, ama ben beklediğini biliyorum.” (s.169)

Geç elde ettiği sevme hissi ilerlemiş yaşı nedeniyle Hüsrev Bey’i endişelendirir; bir sabah yürüyüşten döndüğü sırada fenalaşan Hüsrev Bey, gittikçe hızlanan yağmurun altında olduğu yere yığılır.

Roman boyunca katı kişiliği ile öne çıkan Hüsrev Bey'in öldürme eğilimi genç yaşta ailesini terk ederek yapayalnız kalışıyla açıklanmaya çalışılır. Hüsrev Bey, katı bir aile eğitimi almıştır; bunun kişiliğinde yarattığı düzen bir anlık dalgınlığı sonucu babasının aşırı tepkisi ile karşılaşınca öfke ve acımasızlığa dönüşür. Ailesini terk edişyle birlikte Hüsrev Bey, bütün duygularını öldürmüş olarak hayata atılır. Anlatıcının ifadesiyle; "Evden ayrıldığından bu yana üstüne her şeyini kumarda kaybetmiş kalender bir kumarbazın aldırmaazlığı sinmiş, duyguları oldukça törpülenip körleşmiş, buna karşılık şehveti alabildiğine artmıştı." (s.30-31) Dirican (1991: 25)'in kendisiyle yaptığı bir söyleşide Altan, kahramanı ile ilgili şunları söyler:

" Hüsrev Bey; çok genç yaşında ailesini reddetmesinin getirdiği şokla yalnız. Bir anlamda ölümü arar gibi. Ölüme aldırmayan bir adam da yalnızdır. Hayata da aldırmaaz çünkü."

Bu açıdan, Hüsrev Bey'in roman boyunca hissedilen katılığı, kayıtsız tavırları hep aynı nedenden –ailesini reddetmekten- kaynaklanmaktadır. Romanın ilk bölümünde (s.7-11); Hüsrev Bey'in, ailesini nasıl terk ettiğinin anlatılması da bir anlamda onun katı ve duygusuz kişiliği hakkında okura ipucu vermek amacı taşımaktadır.

Hüsrev Bey'in torunu Nermin, kırk yaşlarında, zengin ve güzel bir kadındır. Bir kez evlenip ayrılan Nermin, doğumda bebeğini kaybettikten sonra bir daha çocuğu olsun istemez. Babası doktor olan Nermin, anne şefkatinden mahrum bir çocuk olarak yetişir. Kendisini çok seven babasına karşılık, annesi ona gerektiği kadar ilgi göstermez:

" Babam beni de çok severdi, belki de beni gerçekten seven tek insandı, annem beni o kadar sevmezdi, tek çocuklarıydım ama annemin bana bir düşkünlüğü yoktu, beni yatılı okula gönderme düşüncesi de annemden çıkmıştı sanıyorum..." (s.155)

Okulun tatile girdiği bir yaz günü konağa gelen Nermin, annesinin evden gittiğini öğrenir. Sıkıntılı ve huzursuz geçen yaz boyunca annesinin dönüşünü ya da telefon etmesini bekler. Okulların açılmasını takip eden günlerde, annesinin ölüm haberi gelir. Babası, dedesi ve büyük teyzesiyle yaşamaya başlayan Nermin, etrafını çevreleyen sevgisizlik duvarının içinde yapayalnız bir çocuk olarak büyür. Evde kimse kendisiyle ilgilenmemektedir; bu koşullar altında iç dünyası şekillenen Nermin, tedirgin ve huzursuz bir insan olur. İnsan ilişkileri sorunlarla doludur: evliliğini yürütemez, Haluk adlı sevgiliyle gel-gitler içinde bir ilişki yaşar, Ertuğrul'la cinselliğe dayanan bir ilişki kurar, Osman'ın kendisine duyduğu tutku dolu aşktan sapıkçasına zevk alır... Bunlara ek olarak, ölüm korkusunu saplantı derecesinde yaşamaktadır. Anlatıcının aktardığı bir geriye dönüş sahnesi (s.99-101), ondaki ölüm korkusunu açıklar niteliktedir. Dedesi gibi koyu bir yalnızlığın içine gömülmüş olan Nermin, bir sabah dedesini keşfeder:

“ Bu sabah, birden dünyadaki en yakını olan bu adam dikkatini çekmişti. Bir an sokulmak, unutulmuş bir çocuklukta boş kalmış bir yeri doldurmak, bir dedesi, bir yakını olduğunu hissetmek istedi.” (s.24)

Aynı anda birbirlerini fark eden dede-torun arasında kısa sürede bir dostluk kurulur. Akşamları uzun uzun sevgi-yalnızlık üzerine konuşup geçmişten söz ederler. Yıllar sonra hissettiği sevgi, Nermin'in iç dünyasını da bir düzene sokar. Hüsrev Bey'e göre, ikisini birbirine yaklaştıran mizaçlarının benzerliğidir:

“ -Bakıyorum da, bu ailede bana en çok sen benziyorsun...Baban bana benzemezdi, hiç benzemedi hem de, başka türlü bir adamdı, ama sen benziyorsun...” (s.179)

Büyük teyze Müberranım'ın hastaneye kaldırılışıyla dede-torun baş başa kalırlar. Aradan geçen süre artık aleyhlerine işlemektedir. Nitekim, bir sabah Nermin'in korktuğu başına gelir ve yürüyüşten dönen dedesi bahçeye yığılır kalır.

Romanda; Nermin'in iç konuşmaları vasıtasıyla iç dünyası gözler önüne serilmektedir. Nermin'in iç dünyasında olup bitenler kendisi tarafından dile getirilir. Küçük yaşlarda içine yerleşen terk edilmişlik duygusu, yetişkin bir kadın olduğunda da peşini bırakmaz. Evin içindeki sağlıksız atmosfer, gergin ilişkiler Nermin'in psikolojisine de tesir eder.

Nermin'in büyük teyzesi Müberranım, konağın esas sahibidir. Cemal Paşa'nın kızı olan Müberranım; hiç evlenmemiş, dine düşkün bir yaşlı kadındır. Müberranım, Cemal Paşa'nın otoriter ve baskıcı eğitimi ile büyür. Böyle bir yetiştirme tarzı onun sıkıntılı bir genç kızlık geçirmesine neden olur. Hüsrev Bey, onunla ilgili şu sözleri sarf eder:

“ -Babası çok celalli bir adamdı, nur içinde yatsın, Müberranım'ı çok baskı altında büyüttü. Baskı olan yerde üzüntü, sıkıntı çoktur...Cemal Paşa'nın çok namuslu ama çok mutsuz bir kızı oldu işte, kadın, babasından çok çaktı gençliğinde...” (s.164)

Müberranım; gençliğinde bastırılmış cinselliğinin, üzerinde yarattığı gerilimi dine sığınarak yatıştırmaya çalışır. Sürekli namuslu olduğunu vurgulayan yaşlı kadının tüm konuşmaları da ahlâk üzerine kuruludur:

“ -Benim zamanımda böyle miydi, sevgi vardı o zamanlar, saygı vardı. Yaşlılara hürmet vardı, biz babamızın yanında başımızı yerden kaldıramazdık. Benim elime bir gün erkek eli değmedi, günah nedir bilirdik biz. Şimdikiler gibi değildik. İsteyenim olmadı mı, çok oldu, ama ben hiçbirine bakmadım.” (s.21)

Müberranım, mahallenin çocuklarını etrafına toplayarak onlara dinî içerikli hikâyeler anlatır. Hikâyelerin hemen tamamı cinsel çağrışımlarla yüklüdür ve söz konusu hikâyeler Müberranım'ın psikolojisini aydınlatmada önemli birer araçtır. Nermin'i ahlâksız bulan Müberranım, Hüsrev Bey'e hürmet ve saygı gösterir. Bedenine ipekten başka bir kumaşın değmesini istemeyen, bu nedenle de yalnızca ipek giyen Müberranım, yine mahallenin çocuklarına dinî hikâyeler anlattığı bir gün,

namuslu ve bakire olduğunu haykırmaya başlar ve birden eteklerini kaldırır (s.222); o gün hastaneye kaldırılan Müberranın delirmiştir.

Nermin'in sevgilileri Haluk ile Ertuğrul, romanda, daha çok Nermin'in kendi içinde yaşadığı kaosu sergilemek amacıyla çizilmiş gibidir. Her ikisinin de çoğunlukla Nermin'in bakış açısından sunulması ya da aralarında geçen diyaloglara yer verilmesi bu amaca hizmet etmektedir.

Haluk, genç bir yazardır ve roman yazmaktadır. Nermin'le inişli-çıkışlı bir ilişki yaşayan Haluk, Nermin'in kendisini sevmediğini düşünmekte, hatta bazen onu hain olmakla suçlamaktadır. Nermin'in içindeki huzursuzluktan Haluk da rahatsızlık duymaktadır. İlişkilerinin tüm iniş-çıkışına rağmen Haluk, Nermin'in koyu yalnızlığına sızabilen tek erkektir. Haluk'un kendi hayatındaki anlamının Nermin de farkındadır, kendisini bir tek Haluk'un anlayabileceğini, içindeki hüznü bir tek onun görebileceğini düşünür:

“ İçimdeki hüznü hiçbiri görmüyor, birisi bunu görsün isterdim, bir tek Haluk fark etti bunu, bir akşam, üstelik de çok eğlenceli geçen bir yemekten dönerken arabada birdenbire, ‘Niye bu kadar hüznülü bir kadınsın,’ dedi, güldüm ben de...” (s.136)

Ertuğrul ise zengin bir adamdır ve sık sık lokantaya yemeğe giderler. Ertuğrul ile arasında duygusal bir bağ yoktur Nermin'in, Haluk'a karşı hissettiği sıcaklığı Ertuğrul'a duymaz. Aralarındaki ilişki daha çok tensel arzulara dayanmaktadır. Nermin, en beğendiği erkek Haluk olmasına ve onun kendisini çok iyi anladığına inanmasına rağmen, onda kendisinden bir şeyler bulduğu için yanında tedirgin olur. Bu nedenle, evlilik fikrini en çok Ertuğrul'a yakıştırır:

“ Yanında en sakin durduğum erkek gene de Ertuğrul sanıyorum, belki de bu yüzden arada bir aklıma evlensem mi acaba gibi düşünceler gelse, hemen Ertuğrul'u düşünüyorum, evlenirsem onunla evlenirim. Haluk'ta beni tedirgin eden birşeyler var, beni en rahatsız eden yanı, birçok bakımdan bana benzemesi...” (s.137)

Hüsrev Bey'in hayatının bir döneminde derin izler bırakan Rosemary, Şam'da İngiliz ajanı olarak bulunan İskoçyalı bir kadındır. Hüsrev Bey'in izlemekle görevli olduğu Rosemary ile arasında birden bir yakınlık doğar. Hüsrev Bey'in bakış açısından Rosemary şu şekilde tarif edilir:

“ Kadını kendisine dün akşam göstermişlerdi. Tam bir İngilizdi. Kumral, parlak saçlarını topuz yapmıştı.(...) Oval bir yüzü vardı. Gözleri ise kocaman ve maviydi. Çok saf bakıyorlardı. Kadın bir casusa benzemiyordu.” (s.68)

Birlikte bir gece geçiren Hüsrev Bey ile Rosemary, sabah ayrılmak üzerelerken Rosemary'nin bir gece önce olanları unutmuşçasına saçlarını topuz yapmakla uğraşması Hüsrev Bey'i çıldırtır ve perdenin kordonuyla kadını boğup evi ateşe verir.(s.152-153)

Yıllar sonra, Hüsrev Bey, Nermin'in hiç âşık olup olmadığı sorusuna Rosemary'yi düşünerek cevap verir:

“ -Peki, dede siz hiç âşık oldunuz mu?

Hüsrev Bey, bıyıklarını kurcaladı, düşündü, gülümsedi, sonra suratını astı, sonra gene gülümsedi. Nermin'e baktı.

-Galiba bir kere...Bir İngiliz kadınıydı...Öyle uzun zaman geçti ki aradan.” (s.108)

İlk iki romanında toplumsal tipleri işleyen Altan, Yalnızlığın Özel Tarihi'nde tek tek bireyleri ele almış, bireylerin dünyasını irdelemiştir. Her bir bireyin “özel” tarihidir romanda anlatılanlar. Evini, ailesini terk edip İttihat ve Terakki'nin silahşoru olan Hüsrev Bey, baskı altında bir genç kızlık geçirip hiç evlenemeyen, bastırılmış cinsel arzularını dinî hikâyelerle tatmin eden Müberranım ve çocukken annesi tarafından terkedilen, büyüklerinin ilgisinden mahrum büyüyen, bunalımlı genç kadın Nermin...Yalnızlığın Özel Tarihi, romanın başkışileri üç yalnız insanın kendi özel tarihinin hikâyesidir.

Romanın toplumsal tipleri, Hüsrev Bey'in İttihat ve Terakki üyesi arkadaşları olarak gösterilebilir. Bu kişiler, Altan'ın belirttiği teşkilatın son dönemine uygun tarzda yaratılmış, şüpheli ve tetikçi tipler olarak çizilmişlerdir. Özellikle İttihat ve Terakki'nin ünlü silahşoru Yakup Cemil Bey, gerçek kimliğiyle örtüşür tarzda işlenmiştir. Teşkilatın bir toplantısında onunla karşılaşan Hüsrev Bey'in bakış açısından Yakup Cemil şu şekilde tanıtılır:

“ Öbür üçünü tanımyordu ama baş köşede oturan iri yarı adamın Yakup Cemil Bey olduğunu tahmin etti. Hakkında anlatılan efsaneleri dinleye dinleye, daha görmeden tanımış gibiydi. Yakup Cemil, ceketini çıkarmıştı. Belinin iki yanına iki nagant tabanca sokuşturmuştu. Hüsrev Bey, Yakup Cemil'in tabancalarını göstermekten hoşlandığını anladı.” (s.190)

Buna karşılık; İttihat ve Terakki mensupları, yazarın devrimci tipleri işlediği bir önceki romanı Sudaki İz'de olduğu gibi belirgin bir şekilde ele alınmaz. Daha önce de yinelendiği üzere, Yalnızlığın Özel Tarihi'nde tarih ve dolayısıyla İttihat ve Terakki, Hüsrev Bey'in hikâyesinin bir parçası olarak yer alır. Yazarın, tarihi ve teşkilatı öne çıkarmak, İttihatçı tipleri işlemek gibi bir amacı yoktur.

Altan'ın ilk iki romanındaki yazar tipleri (ben-anlatıcı, Suat) Yalnızlığın Özel Tarihi'nde Haluk izler. Bir roman yazan Haluk da diğerleri gibi “yazı” ya sığınmaktadır. (s.218)

Romandaki kadın tiplerine bakıldığında, başlıca dört kadın tipinden söz edilebilir: Nermin, Müberranın, Rosemary ve Afrodite. Sudaki İz'in Fazıla'sının bir nev'i devamı sayılabilecek olan Nermin, onun gibi belli bir inancın kölesi olabilecek yapıda değildir:

“ Fala, büyüye, dilek tutmaya inanmıyordu Nermin, ama inanmadığı halde bunlardan etkileniyordu, inanmadan da etkilenebilecek insanlardandı o.” (s.47)

Bununla birlikte, Nermin de Fazıla gibi cinselliğini çok rahat yaşayabilen bir kadındır. Başından boşanmayla sonuçlanan bir evlilik geçen Nermin, aynı anda birden fazla insanla ilişki kurabilmektedir. Günden güne içinde büyüyen yalnızlığı, erkeklerle kalıcı ilişkiler kurmasını engellemekte, bu durum onu cinselliğe dayalı ilişkiler kurmaya itmektedir. Özellikle, Ertuğrul onda sürekli cinsel çağrışımlar uyandırmakta, Ertuğrul'un karşısında sözlerini şaşırmaktadır.

Cinselliğini özgürce yaşayan Nermin'in karşısında, geçkin yaşına rağmen hiç evlenmemiş Müberranım yer alır. Babasının baskısı altında yetişen Müberranım, pek çok isteği ile birlikte cinsel isteklerini de bastırmak zorunda kalmıştır. Yalnızca ipekli giysiler giyen Müberranım'da ahlâk ve namus saplantı haline gelmiştir; sürekli bakireliğinden söz eder. Anlattığı dinî hikâyeleri cinsel göndermelerle süsleyen Müberranım, cinsel açlığını, bir anlamda, bu yolla gidermektedir. Aynı evin içinde yaşayan Nermin ve Müberranım, cinselliği algılayışları ve yaşayışları açısından bir tezat oluşturmaktadırlar.

Cinselliğini rahatça yaşayan bir başka kadın, Rosemary, ise; sevgi ve aşka yer vermeyip kendisini şehvet duygusuna bırakan bir kadındır. İlk kez Hüsrev Bey'le yaşadığı ilişkide hamile kalmayı, ondan bir çocuk sahibi olmayı arzular. (s.146-147) Hüsrev Bey'den önce, başkalarıyla da birlikteliği olan Rosemary, cinsel obje olarak çizilmemiştir. Bu açıdan, Dört Mevsim Sonbahar'daki Madam'dan farklıdır. Kendi içinde bir esrarı, bir asaleti vardır Rosemary'nin. Bu noktada Sudaki İz'in Misis Perkins'inden de ayrılır. Cinsellikten soyut, zarif bir kadın olan Misis Perkins, Ömer'e uzun süre direnir ve yaşlı oluşundan söz eder. Rosemary'de Misis Perkins'in zarafeti yoktur.

Galata Kerhanesinde çalışan Afrodit ise, diğer üç kadından tamamıyla farklıdır. Romanın 3. tekil anlatıcısının; "Genç bir Rum kızına çok daha iyi uyacak adına karşın, Afrodit tam Hüsrev Beyin sevdiği gibi kalın baldırlı, uçları kapkara iri memeleri olan, geniş kalçalı, uzun boylu, şişmanca, bütün şişmanlığına rağmen eti inadına diri, kara kaş, kara göz, azgın bir Yahudi karısıydı." (s.205) şeklinde tarif

ettiği Afrodit, cinselliğini serbestçe yaşamanın da ötesinde hayatını devam ettirecek geliri bedeninden elde etmektedir. Romanda cinsel obje olarak yer alan Afrodit, Dört Mevsim Sonbahar'ın Madam'ı ile bu açıdan benzeşmektedir. Madam gibi Afrodit de sınırsız cinselliği ve utanma duygusundan uzak şehveti ile öne çıkarılır.

3.4. Zaman:

Yalnızlığın Özel Tarihi romanında, sık sık yinelendiği üzere, aynı konakta yaşayan üç yalnız insan hikâye edilmektedir. Sözü edilen üç insanın geçmişleri ve içinde bulundukları ân (şimdi) 3. tekil anlatıcı tarafından aktarılırken, ben-anlatıcı Nermin de kendi bakış açısından yine kendisini ve çevresini yorumlamaktadır. Romanın zamanını ifade eden fiil kipleri de bu anlatıcılara göre şekillenmektedir. Her şeyi bilen 3. tekil anlatıcı, geçmiş ve içinde bulunulan ânı aktarırken geçmiş zaman (-miş, -di) ya da hikâye ve rivayet bileşik zaman (-mişti, -yordu) kiplerine başvurur. Ben-anlatıcı Nermin ise, çoğunlukla, şimdiki zaman (-yor) kipi ile duygularını dile getirmektedir. Daha önce de belirtildiği üzere, romanda Hüsrev Bey, Müberranım ve Nermin'in günlük yaşayışlarını Hüsrev Bey'in İttihat ve Terakki günlerini anlatan sahneler izlemektedir. Buradan yola çıkılarak romanda iki ana zaman olduğu söylenilebilir: Geçmiş ve şimdi.

1889 tarihinde İstanbul'da Sarayburnu'nda Gülhane bahçesinde kurulan İttihat-ı Osmanî Cemiyeti ile 1906'da Selânik'te Osmanlı Hürriyet Cemiyeti'nin 1907'de birleşmesi ile oluşan İttihat ve Terakki Cemiyeti (Eroğlu 1990:65)'nin Teşkilât-ı Mahsusa adlı özel biriminde silahşorluk yapan Hüsrev Bey'in geçmişinin aktarıldığı satırlarda, 3. tekil anlatıcı geçmiş zaman veya hikâye / rivayet bileşik zaman kiplerine başvurur:

“ Daha konağa gelir gelmez bu insanların kendisine güvenmediklerini anlamıştı. Anlamadığı tek şey, güvenmedikleri halde niye kendisine bu kadar önemli bir suikastta görev verdikleriydi. Bir de niye güvenmediklerini kavrayamamıştı.

Bugüne kadar, görevlerini daima iyi yapmış, Teşkilât' ın çıkarlarına hizmet etmiş, gerektiğinde gözünü kırpmadan adam öldürmüştü. Bütün bunlara karşın, kendisine güvenmiyorlar, üstelik biraz düşmanca bakıyorlardı. İstanbul'daki yöneticilerin, herkesten kuşkulananmak gibi garip bir alışkanlıkları olduğuna karar verdi sonunda.” (s.200)

Ahmet Altan'ın da bir söyleşisinde (Dirican 1991: 25) işaret ettiği üzere; romanda, İttihat ve Terakki'nin çökmekte olduğu, kolay cinayet işleyip kendi adamlarından kuşkulandığı bir dönem anlatılmaktadır. 1900'lü yılların başında gerçekleşen olaylar, Cumhuriyet'in ilânından sonra, 1900'lü yılların sonlarına doğru 3. tekil anlatıcı tarafından idrak edilip aktarılmaktadır. Bir başka deyişle; geçmişin yansıtıldığı bölümlerde vak'a zamanı, 1900'lü yılların başları olarak şekillenirken, anlatma zamanı Cumhuriyet'ten sonraki yıllar olarak teşekkül etmektedir.

Aynı 3. tekil anlatıcı, kahramanların günlük yaşayışını aktarırken, olaylara şahit bir tavrıyla geçmiş zaman (-muş, -di) ya da hikâye bileşik zaman (-yordu) kiplerini kullanmaktadır.

“Nermin, salonda ışık görünce şaşırdı, gecenin o saatinde genellikle dedesi de, büyük teyzesi de odalarına çekilip yatmış olurlardı. Paltosunu çıkarmadan salona girdi.

Dedesi büyük koltukta oturmuş kitap okuyordu. Kafasını kaldırıp Nermin'e şöyle bir baktıktan sonra yeniden kitabını okumaya koyuldu.” (s.102)

Romanın ben-anlatıcısı Nermin ise, daha çok, şimdiki zaman (-yor) kipine başvurarak duygu ve düşüncelerini ifade etmektedir:

“ İnsanların acılarını görmek istemiyorum, sürekli kaçıyorum acılardan, benim acılarım başkalarınınki gibi taa derinlerde saklı değil çünkü, hemen tenimin altında duruyor, bir başkasının acısı benim tenime değdiği anda, tenimi yarıp acılarımı ortaya çıkarıyor.” (s.72)

Geçmiş ve şimdinin yan yana yer aldığı romanda, her iki zaman parçası da kendi içinde kronolojik bir sıra izlemektedir. Hüsrev Bey, Müberranım ve Nermin'in yaşamları düz bir çizgi üzerinde ilerlerken, Hüsrev Bey'in geçmiş yaşantısının

sergilendiği bölümler de belirli bir zaman sırasına sahiptir. Bu anlamda, Yalnızlığın Özel Tarihi, zamanın karışık olarak sıralandığı Sudaki İz romanından ayrılmaktadır. Uzak geçmiş, yakın geçmiş ve şimdinin karışık olarak yansıtıldığı Sudaki İz romanına karşılık, Yalnızlığın Özel Tarihi'nde belirli bir kronolojik sıralama gözetilmiştir. Hüsrev Bey'in baba evini terk edişini, Teşkilât-ı Mahsusa'ya girişi, teşkilat adına pek çok görevi üstlenişi izler. Şimdi'de ise, Nermin ile Hüsrev Bey'in birbirlerini fark edişini yavaş yavaş aralarında bir iletişimin kuruluşu izler. Tüm bu olanlar da anlatıcının uygun fiil kiplerini seçerek anlatmasıyla okura ulaşır.

Romanda, zamanın kullanımıyla ilgili olarak başvurulmuş bir uygulama da geriye dönüş ve ileri kırılma tekniklerine yer verilmiş olmasıdır. On dokuzuncu ve yirmi üçüncü bölümlerde Nermin'in çocukluğuna dair önemli ayrıntılar geriye dönüş tekniği ile verilmiştir. Aynı şekilde, geriye bakış tekniği de zaman kullanımının bir parçası olarak romandaki yerini almaktadır:

“ Bir gün babam bana, ‘delirmek çok acıklı bir şeydir, hiçbir güzelliği yoktur,’ demişti, o zamanlar daha çok gençtim, on altı on yedi yaşlarındaydım, sonra bir daha hiç konuşmadık bunu, öyle bir cümle söylendi ve geçti, ama ben hiçbir zaman o cümleyi unutmadım.” (s.13-14)

İleri kırılma tekniği ise, yalnızca yirmi yedinci bölümde kullanılmıştır:

“ Yetmiş küsur yıl sonra, bir geceyarısı sessiz bir konağın yarı karanlık salonunda Hüsrev Bey, hayatını tek cümleyle özetleyecekti torununa. “Bir insanı öldürmek, onu sevmekten çok daha kolaydır.” (s.151)

Anlatıcının zamanda geriye ve ileriye hareket edişlerinin yanında, zaman konusunda kullanımına rastlanan bir diğer uygulama özetlemedir. Uzun bir süreci genel hatlarıyla, ayrıntılardan arındırarak aktaran anlatıcı, bu şekilde olayların anlatımını hızlandırmaktadır. Özetleme ile ilgili en iyi örnek, Nermin'in annesinin evden gidişinin anlatıldığı yirmi üçüncü bölümden verilebilir. Birkaç aylık bir zaman dilimi, anlatıcının tasarrufuyla birkaç cümle ile anlatılır:

“ Sıcak ve hüzünlü bir yaz yaşandı o yıl. Babası kendi üzüntüsünün içine hapsolmuştu, Müberranın, asıl suçlu Nermin’miş gibi küçük kıza nefretle davranıyordu; Hüseyin Bey ise hiçbir şeye aldırmıyordu, annesiyle birlikte herkes terk etmişti küçük kıızı. Nermin, yalnızlığı, terk edilmenin acısını ve romanların avutucu gücünü keşfetti o yaz tatilinde.” (s.125-126)

Tüm bunlara ek olarak; yer yer olayların geçtiği zaman diliminin anlatıcı tarafından belirtildiği de görülür:

“ Baharın başladığı günlerde bir sabah...” (s.9)

“ Dışarı çıktıklarında, o karanlık odadan sonra, eylül akşamüstünün, her şeyi ışıktan yapılmışa döndüren keskin aydınlığıyla karşılaşınca bir an durakladılar.” (s.77)

“ Öğleyin hafif bir yemek yedikten sonra yatıp uyudu. Sakin, derin, düşsüz bir uykuydu. Düş gördüyse bile ne gördüğünü hatırlamıyordu.

Akşamüstü uyandı. Tıraş oldu. Tabancalarını bir daha gözden geçirdi...” (s.208)

Yazar Ahmet Altan’ın 1991 yılında yayımladığı roman, aynı yıl içersinde okura ulaşır.

3.5. Mekân:

Yalnızlığın Özel Tarihi romanında iç ve dış mekânlara geniş ölçüde yer verilmiştir. Sözü edilen iç ve dış mekânlar, genellikle, 3. tekil anlatıcının bakış açısından tasvir edilmektedir. Aynı konağı paylaşan üç insanın işlendiği romanda, mekânlar da söz konusu üç insana bağlı olarak değişmekte ve şekillenmektedir. Romanda yer alan mekânlar, kimi zaman olayların geçtiği çevreyi tanıtmaya işlevine sahipken, kimi zaman roman kişilerinin kişiliklerini aydınlatmada rol oynamaktadır. Aynı şekilde, mekân tasvirlerinin olabilecekleri hissettirme fonksiyonu taşıdığı da

görülmektedir. Romanın ana mekânı Hüsrev Bey, Nermin ve Müberranım'ın birlikte yaşadıkları konaktır. 3. tekil anlatıcı tarafından konak şu şekilde tarif edilir:

“Alt katı kâgir, üst katı ahşap olan bu villayla konak karışımı altıgen binayı, cumhuriyetin ilk yıllarında genç bir tüccar yaptırmış, sonra da o yıllarda İstanbul tüccarları arasında çok moda olan bir şımarıklıkla içinde bir kez bile oturmadan Cemal Paşaya satmıştı. Değişik mimari anlayışların en zevksiz yanlarını birleştirmiş olan evin her yanı gibi merdivenleri de bir tuhaftı, tırabzanları eski konaklarda rastlanan oymalı ahşaptan yapılmıştı, basamakları ise ucuz kasaba apartmanlarındaki gibi taşandı.” (s.15)

Anlatıcının gözleminden bu şekilde yansıyan konak, içinde yaşayanlar hakkında da bir fikir vermektedir:

“ Merdivenlerdeki halılar çoktan eskimiş, yer yer epriyip, delindi delinecek bir hale gelmişti. (...) Neredeyse elli yıllık frijider marka buzdolabını bile sık sık bozulmasına karşın değiştirmiyorlardı. Nermin bir defasında evin eşyalarını yenilemeyi önermişti ama Müberranım, “Benim sokağa atılacak param yok kızım,” deyip konuşmayı kesmişti. Evin eşyalarını olduğu gibi bırakmalarında biraz alışkanlığın, biraz tembelliğin, biraz da cimriliğin payı vardı, ama asıl alıştıkları eşyaları değiştirmekten duydukları korku onları yeni eşyalar almaktan alıkoyuyordu.” (s.16)

Aslankara (2002a: 109-110); sözü edilen konağın, Altan'ın ilk iki romanında da yer aldığını belirtmektedir:

“ Ahmet Altan, romanlarında, kimileyin uzamları da dolaştırıyor. Örneğin Sudaki İz'den tanıdığımız kilise, köşk Yalnızlığın Özel Tarihi'nde bir kez daha kesiyor sanki önümüzü. Bu köşkler, Dört Mevsim Sonbahar'daki köşkün değişip gelişmiş halleri belki de.”

Dört Mevsim Sonbahar'da hayalî bir mekân, Sudaki İz'de ise, Ömer'in yurda döndükten sonra bir süre yaşadığı ev olarak yer alan “konak”, Yalnızlığın Özel Tarihi'nde roman kişilerinin bir parçası olarak ve bilinçli bir şekilde kullanılmıştır. Konak; hemen hemen üçü de aynı yaşam tarzından gelme Hüsrev Bey, Müberranım ve Nermin'in yalnızlığının açıklamasıdır. Bir söyleşisinde (Dirican 1991: 25), kahramanlarının yalnızlıklarını konak kültürü içinde yetişmeleriyle bağlantı kurarak açıklar Altan:

“ Konaklarda insanlar genellikle yalnızdır. Konakların kuralları bir yandan laubali ilişkilere izin verirken, bir yandan da insanların kendileriyle ilgili gerçeklerin ortaya çıkmasını yasaklar.”

Hüsrev Bey'in; Kafkasya'da, baba evinde yetiştiği ortam, anlatıcının tasvir ettiği törensel kahvaltı sofrasıyla okura hissettirilir. (s.7) On dördüncü bölümde tasvir edilen çalışma odası da Nermin'in sevgilisi Ertuğrul'un zenginliğini ve kişiliğini yansıtır tarzda çizilmiştir.(s.75-76) On yedinci ve otuz altıncı bölümlerde yer alan mekânlar ise, olayların geçtiği çevreyi yansıtmak işlevindedir:

“Lokanta hemen hemen boş gibiydi. Büyük saksıların içinde bodur palmyeler vardı. Dipteki masalardan birine oturdular.” (s.89)

“Kararıp çarpılmış beş on mezartasıyla, bu taşların arasında büyüyüp eski mezarların kuytularına doğru uzanmış yabani sarmaşıklardan oluşan küçük ve unutulmuş mezarlığın üst tarafındaki salaş meyhanede o saatlerde Nermin'le Haluk'tan başka kimse yoktu.” (s.212)

Yirmi altıncı bölümde tasvir edilen bahçe, Nermin'in biraz sonra içeri gireceği tekkenin ruhanî havasını yansıtırken (s.139), otuz dokuzuncu bölümde yer alan bahçe ise, yaklaşan sonu ima etmektedir.(s.229)

Romanın genel mekânı İstanbul olmakla birlikte, Hüsrev Bey'in İttihat ve Terakki günlerinin aktarılması dolayısıyla Bağdat, Şam gibi Ortadoğu ülkelerinin ismi de zikredilmektedir.

3.6. Dil ve Üslûp:

İlk iki romanı Dört Mevsim Sonbahar ile Sudaki İz'de; dil konusunda istikrarlı bir çizgi izleyen Ahmet Altan, üçüncü romanı Yalnızlığın Özel Tarihi'nde de sözü edilen çizgiyi devam ettirir. Kelime seçimlerinde, önceki iki romanında olduğu gibi, daha çok, Türkçe kökenli kelimeleri tercih eden Altan, Arapça ve Farsça kökenli kelimelere de yer verir. Yine kullanımı yaygınlaşmış Batı kökenli kelimeleri de kullandığı görülür. Yalnızlığın Özel Tarihi romanında fon olarak yer alan tarihî atmosfer dile de yansır ve tarihin aktarıldığı satırlarda söz konusu yılların dilsel özelliklerini yansıtmayı gözetten bir dil kullanımı görülür. Tarihi atmosferin içine yerleştirilen roman kişileri, gerek seçtikleri kelimeler gerek kişisel üslûp özellikleri ile içinde bulundukları tarihsel kesiti okura hissettirmektedirler. Kişilerin konumlarına uygun konuşturulduğu romanda yer yer ikileme ve deyimlerden de yararlanılır. Cümle konusunda ise; devrik ve kurallı cümleleri birarada kullanan Altan, tasvir cümlelerinde, çoğunlukla, sıfatlara başvurur. Romanın cümle yapısı ile ilgili olarak üzerinde durulması gereken nokta, cümlelerin uzunluğudur. Kendisiyle yapılan bir söyleşide, Altan bu durumu şöyle ifade eder:

“Kısa değil, aksine bugüne kadar yazdığım en uzun cümleli romanım. Anlaşılacak isterim. Eğer karmaşık bir şey anlatıyorsan, bunu mümkün olan en anlaşılır dille anlatmalısın. Hem karmaşık bir duygu anlatıyorsan, hem de bunu karmaşık bir dille anlatıyorsan bunun pek bir anlamı yok. Ben bu kitapta oldukça karmaşık yapıları anlatmaya çalışıyorum. Bunu elimden geldiğince anlaşılır kılmalıyım ki, o duyguları okura aktarabileyim.” (Dirican 1991: 26)

Romanda dilin kullanımı şu başlıklar altında incelenebilir:

Kelime Kadrosu

Yalnızlığın Özel Tarihi romanının kelime kadrosu üç başlık altında incelenebilir:

Türkçe: Romanın ilk sayfasında (s.7) yer alan yüz altmış altı kelimedenden yüz yirmi yedi tanesi Türkçe kökenlidir. Bu kelimeler, daha çok, tasvir cümleleri içinde

geçtiğinden yer adı ve sıfat olarak görülmektedir. Söz konusu Türkçe kelimeler şu şekilde gösterilebilir:

dağ, yamaç, ıslak, gökyüzü, çizgi, ince, parlak, çiçek, koku, sarı, yıldızlı, at, ses, geniş, genç, giysi, amaç, uzun, gecelik, etek, sırma, örtü, küçük, çanaklar, kalın, büyük.

Arapça / Farsça: Romanın ilk sayfasında bulunan yüz altmış altı kelimedenden otuz beş tanesi ise Arapça / Farsça kökenlidir. Bu kelimeler de tasvir cümleleri içinde yer aldığından yer adı ve sıfat şeklinde kullanılmıştır. Sözü edilen Arapça / Farsça kelimeler köken itibarıyla Türkçe olmamakla birlikte günlük dile yerleşmiş ve âdeta Türkçeleşmiş kelimelerdir. Bunlar, şu şekilde gösterilebilir:

renk, sabah, mavi, rüzgâr, muhâfiz, ahşap, sofrâ, halayık, beyaz, entari, pencere, zaman, keyif, ayna, acele, telâş, kabza, çeşit, reçel, cins, peynir, tahta, tabla.

Batı: Romanın ilk sayfasında yer alan yüz altmış altı kelimedenden dört tanesi ise Batı kökenlidir. Kullanılan bu az sayıdaki Batı kökenli kelimeye de yine mekân tasvirinin yapıldığı cümlelerde yer ve âlet adı olarak başvurulmuştur. Arapça ve Farsça kökenli kelimelerde olduğu gibi Batı kökenli kelimeler de günlük kullanıma yerleşmiş ve kullanımı yaygınlaşmış kelimelerdir. Bu kelimeleri şu şekilde göstermek mümkündür:

teras, konsol, masa.

Yukarıdaki verileri tabloyla da ifade etmek mümkündür:

Tablo-1

TÜRKÇE	127	%77
ARAPÇA/FARŞÇA	35	%21
BATI	4	%2
TOPLAM	166	

Tabloda da görüldüğü üzere; romanın yüz altmış altı kelimedenden oluşan ilk sayfasında (s.7) diğer kelimelere oranla %77 Türkçe kelime kullanılmıştır. Romanın diğer bölümlerinde de aynı sonuca ulaşmak mümkündür.

İkilemeler

Romanın ilk sayfasında bulunmamakla birlikte, kullanılan ikilemeler şu şekilde gösterilebilir:

“ ağır ağır, yavaş yavaş (10)”; “usul usul (40)”; “sık sık (41)”; “hafif hafif (64)”; “derin derin (75)”; “hışırdata hışırdata (84)”; “lime lime (201)”; “tek tek (229).”

Deyimler

Yer yer deyimlerin de kullanıldığı romanda, yer verilen deyimleri şu şekilde göstermek mümkündür:

“Ava giderken avlanmak (119)”; “Mercimeği fırına vermek (164)”; “Gözünü budaktan sakınmamak (199)”.

Cümle

Roman genelinde devrik ve kurallı cümleleri birarada kullanan Ahmet Altan, çoğunlukla, fiil cümlelerine yer vermiştir. Daha önce de belirtildiği üzere; romanda cümlelerin uzunluğu dikkati çekmektedir. Romanın ilk sayfasından (s.7) hareketle cümle yapısı şu şekilde örneklendirilebilir:

Devrik Cümle: “Dağ yamaçlarının ıslak mor rengi gökyüzüne yansırda sabahları...”

Kurallı Cümle: “Etekleri sırma işlemeli beyaz örtüyle örtülmüş masanın üstünde küçük çanaklar içinde en aşağı on çeşit reçel, değişik renkleri, kokuları, tatlarıyla dizilir,/ üç dört cins peynir kalın bir tahta tablanın üstüne yerleştirilirdi.”

Tablo-2

TOPLAM	DEVİRİK	KURALLI	İSİM	FİİL
14	1	13	-----	14
YÜZDE	%7	%93	-----	%100

Romanın ilk sayfası (s.7) esas alınarak yapılan tespit, tablodan da anlaşılacağı üzere, kurallı cümleler daha fazla yer tutmakta ve yine fiil cümleleri tercih edilmektedir. Fiil cümleleri, Hüsrev Bey'in yaşamının dinamizmini ortaya koymaktadır. Bunun yanında, virgüllerle bağlanan cümlelerin uzunluğu birer paragrafi bulmaktadır. Tasvir cümlelerinde ise, çoğunlukla, sıfat kullanımına rastlanmaktadır:

“ Dağ yamaçlarının ıslak mor rengi gökyüzüne yansır sabahları, bu morluğun içine sarı, mavi, yaldızlı ince parlak çizgiler dağılır, çiçeklerin kokusundan oluşan sabah rüzgârına at kokusu da karışırdı.” (s.7)

Yalnızlığın Özel Tarihi romanında kişiler, kendi konumlarına ve psikolojik durumlarına uygun konuşturulmuştur. Gerek Hüsrev Bey'in gerek Müberranın'ın gerekse de romanın diğer kişilerinin üslupları, konumları ve kişilik yapılarıyla uyum içersindedir. Bunun yanında, tarihî bir atmosferde geçen olaylar aktarılırken kişiler, o güne uygun tarzda konuşturulmuştur. İttihat ve Terakki üyelerinin konuştuğu yirmi ikinci ve otuz üçüncü bölümlerde, partinin üyeleri yaşadıkları çağın dil ve üslubunu yansıtmaktadırlar:

“ -Vazifemizi anlatmadan önce, Teşkilât'ın yapısını ve gayesini bir kere daha hatırlatmakta fayda mülahaza ediyorum. Gayet yakinen bildiğiniz gibi, memleketin kötü gidişine dur demek için, ordunun münevver subayları ile sivil kesimden münevver insanlar bir araya gelip, el ele vererek harekete geçtiler. Ülkenin vatansever evlatları, halkı ve imparatorluğu kurtarmak için hiçbir fedakârlıktan kaçınmadılar, büyük acılar pahasına bugünkü duruma geldik. Lakin, hainlere ve gafilere daima, her yerde rastlamak mümkün, bugün, mateessüf, Teşkilât'ımızın içinde de bu cins insanlara az olmakla birlikte rastlanıyor. Bunlar, Teşkilât'ın politikasına karşı çıkıyor, el altından baltalayıcı hareketlere tevessül ediyorlar.” (s.191-192)

4. Tehlikeli Masallar

Ahmet Altan'ın, ilk baskısı 1996 yılı Ekim ayında Can Yayınları'nca yapılan "Tehlikeli Masallar" isimli dördüncü romanı, yayımlanışından bugüne altmış birinci baskıya ulaşmıştır. 1996 tarihli ilk baskıyı sırasıyla; 1997, 1998, 1999, 2000, 2001, 2002 tarihli baskılar izlemiştir.¹ Tamamı iki yüz elli bir sayfadan oluşan roman, her biri numaralandırılmış (I, II, III) on beş bölümden oluşmaktadır.

4.1. Vak'a (Özet) / Olay Örgüsü:

Başkişisi bir roman yazarı olan Tehlikeli Masallar romanının vak'ası aşk teması etrafında şekillenmekle birlikte, olay örgüsü kurmaca-aşk-cinayet üçgeni içersinde kurgulanmıştır. Postmodern öğeler taşıyan ilk romanı Dört Mevsim Sonbahar'ın ardından Sudaki İz ve Yalnızlığın Özel Tarihi romanlarında klâsik bir çizgi sürdüren Ahmet Altan, dördüncü romanı Tehlikeli Masallar'da postmodern öğelere yeniden yer verir. Bir romanın nasıl oluştuğunun anlatıldığı Tehlikeli Masallar romanında, tıpkı Dört Mevsim Sonbahar'da olduğu gibi, "romanın romanı" uygulamasıyla karşılaşmaktadır. Ben-anlatıcı roman yazarının, iki kadınla arasında geçen aşk ilişkisinin anlatımı, romanın oluşumunun aktarımı ile aynı doğrultuda ilerler. Olay örgüsünün Dört Mevsim Sonbahar'daki gibi karmaşık düzenlenmediği romanda, yine kurmaca ve gerçek zıtlığı üzerinde durulur.

Bir kamuoyu araştırma şirketinde cinayetleri tasniflemekle görevli, aynı zamanda da roman yazarı olan ben-anlatıcı, kendisinin hayranı olduğunu söyleyen genç bir kızla tanışır. Yirmi yaşlarındaki genç kız, ben-anlatıcıya son romanındaki kadının aynı kendisini anlattığını söyleyerek buluşmak ister. Ben-anlatıcının tüm isteksizliğine karşın buluşurlar. Bu ilk buluşmayı, ardarda gelen telefonlar ve görüşme istekleri izler. Berrin isimindeki genç kız, sık aralıklarla yaşadığı kentten

¹ Çalışma sırasında kitabın 2001 tarihli 60. baskısı kullanılmıştır.

İstanbul'a ben-anlatıcıyı görmek için gelmeye başlar. İlk zamanlar kızı ciddiye almayan ben-anlatıcı, o sıralar Sevda ismindeki sevgiliyle ilişkisinin çıkmaza girmesi üzerine Berrin'e sığınır. Berrin'in sık sık İstanbul'a gelişlerini ben-anlatıcının onun yaşadığı kente gidişi takip eder. Görüşmelerinin tüm sıklığına karşın, ben-anlatıcının Berrin hakkında bildikleri sınırlıdır. Onu tanımak isteyen anlatıcı, son romanının kahramanı Zübeyde'ye yönelir ve romanını okumaya başlar. Bu sırada cinayet saatleri ile ilgili bir teori geliştiren ben-anlatıcı, işyerinde kendisini ziyaret eden esrarengiz bir adamla tanışır. Bir kamuoyu araştırma şirketinin temsilcisi olan adam, ben-anlatıcıya geliştirdiği teori ile ilgili sorular yöneltir. Birkaç gün sonra patronu tarafından işten çıkarıldığını öğrenen ben-anlatıcıya yine patronu tarafından yüklüce bir tazminatla Hong Kong seyahati için uçak bileti verilir. Geçen zaman içinde Berrin'e alışan-hatta âşık olan-ben anlatıcı, bu haberi iletmek için Berrin'i arar fakat ulaşamaz. Birlikte kaldıkları otelden ona ulaşmaya çalışan ben-anlatıcı, Berrin'le yaşadıkları her şeyin baştan ayağa yalan olduğu gerçeğiyle yüz yüze gelir.

İlk romanı Dört Mevsim Sonbahar'da; "romanın romanı" ve "roman içinde roman" uygulamalarıyla kurmaca-gerçek zıtlığını vurgulayan Altan, Tehlikeli Masallar'da da roman kişilerinden Berrin'in şahsında söz konusu zıtlığı okura hissettirir. İlk başta, okurda bir yazarın iki kadınla arasındaki aşk ilişkisinin anlatıldığı izlenimini yaratan roman, daha önce de belirtildiği üzere, kurmaca-aşk-cinayet üçgeni içinde kurgulanmıştır. Ben-anlatıcı yazarın aşk ilişkilerini, kurmaca dünyanın oyunsu düzlemi ile cinayetlerin varlığı çevreler. Bir roman yazarı olan ben-anlatıcı, romanın ilk bölümünde nasıl yazdığını, romanın nasıl geliştiğini, kahramanı genç kız ile tanışmasını ayrıntılı olarak anlatır:

"Romanı, bir cinayeti tasarlar gibi tasarladım.

(...)

Bu kitabın benim açımdan öbürlerinden daha değişik olmasının nedeni, her zaman ben kurbanımı bulduğum halde, bu kez kurbanımın beni bulması, romanın yazılmak üzere bana gelmesiydi. Bir başkası için o, koyu renk güneş gözlükleri takmış, siyah kazaklı, içinde kıvılcıklar oynaşan gür saçları olan genç bir kızdı; benim içinse ısrarlı birkaç telefonda sonra gelen bir romandı." (s.7)

Tıpkı Dört Mevsim Sonbahar romanında olduğu gibi, ilk anda yazarın sesi olarak algılanabilecek bu ifadeler romanın başkışisi ben-anlatıcıya aittir. İlk bölümde romanın oluşumunu ayrıntısıyla anlatan ben-anlatıcı, takip eden bölümlerde Berrin isimli genç kızla ilişkisinin gelişimini aktarır:

“ Tek bir gün içinde onun sesine tutuldum. Yüzünü hatırlamıyordum, ama sesine aklımdan bir kadın yakıştırıyordum; bir kadında beğendiğim, sevdiğim ne kadar özellik varsa, hepsini teker teker o sese giydirdiyordum, hayalimde, o küçük kız kendinden başka bir kadın oluyordu. Hep özlediğim kadındı artık o.” (s.77)

Olay örgüsünün kurgulanışı da ağırlıklı olarak bu ilişki çevresinde dönmektedir. Dört Mevsim Sonbahar’da birbiri içine geçmiş gerçek ve kurmaca evrenler olay örgüsünün çözümünü zorlaştırırken Tehlikeli Masallar’da olaylar kronolojik bir sıralama içinde ve düz bir çizgi üzerinde ilerlemektedir. Romanın başından sonuna kadar, bir aşk ilişkisi üzerinde durulmaktadır. Buna karşılık, Dört Mevsim Sonbahar’da her fırsatta okura kurmaca bir dünyada dolaştığı hatırlatılırken Tehlikeli Masallar’da kurmaca derinlerde gizlidir. Söz konusu kurmaca Berrin’le temsil edilmekte ve karşı kutbunda ise Sevda yer almaktadır.

“Yazarın Sevda’yla ilişkisi hayatın gerçekliği içinde süregiderken, Berrin’le yaşadığı ilişki büyük ölçüde postmodernist düzlemde oluşur.” (Sazyek 2002: 496)

Roman boyunca, ben-anlatıcı yazarın hayatında önemli bir yer kaplayan Berrin, okurun zihninde çok net bir şekilde canlanmaz. Ben-anlatıcı da ondaki değişkenliğin farkındadır:

“ Yüzü ise, sesinden bile daha değişkendi, yüzünün çizgilerini insanın belleğine hapsedmesine olanak yoktu, bitmemiş bir resim gibi çizgileri sürekli değişiyordu, yüzü birden büyüüp bir kadının yüzü oluyor, sonra bir çocuğun yüzüne dönüşüyor, birden yaşılanıyor ya da bebekleşiyordu ve bunlar aynı insanın yaşlılığı ya da bebekliği değildi, her değişimde başka başka birilerinin gençliği, kadınlığı, çocukluğu oluyordu; bir saat boyunca dikkatle yüzüne baktıktan sonra bir an gözünüzü kapasanız, belleğinizde tek bir yüz kalmıyor, yalnızca bir hareket kalıyordu.” (s.14-15)

İkinci ve on birinci bölümlerde de Berrin'in her an değişen yüz hatlarından söz edilir. (s.38-39; 170) Öyle ki ben-anlatıcı da bir süre sonra bir gerçeğin ayırdına varır:

“ Daha sonraları düşününce, ona duyduğum aşkın, bir türlü yakalanamayan bir yüzün peşinden koşmak olduğunu fark etmiştim...” (s.174)

Berrin'i daha yakından tanımak isteyen ben-anlatıcının elinde, onun kendisiyle özdeşleştirdiği roman kahramanı Zübeyde vardır. Bu ipucu, anlatıcıyı kendi romanına yönlendirir ve romanını büyük bir dikkatle okumaya başlar:

“ Beni şaşkına çeviren bu sırları aydınlatmama, anlamama yarayacak tek işaret, bana yolumu gösterecek tek harita kendi yazdığım kitaptı, belki oradaki kadından Berrin' in sırrını ya da bana bir sır gibi gözüken davranışını çözebilirdim.” (s.110)

Berrin'in bu esrarengizliğine karşılık, Sevda çok net bir şekilde çizilir:

“ Yüzüne baktım, gördüğüm en güzel kadındı, içinde altın benekler olan bir eşine bir daha hiç rastlamadığım çok iri yeşil gözleri vardı.” (s.27)

Kurmaca bir kahramanla kendisini özdeşleştiren Berrin'in kendisi de kurmaca izler taşımaktadır. Roman boyunca sergilediği tutarsız davranışlar, yazarın onu tanımak için kurmaca bir karaktere başvuru, belirli bir yüzden çok sestten ibaret oluşu ve anlatıcının onu gazetelerde okuduğu cinayet haberlerinin maktulü olarak hayal edişi, Berrin'i gerçekten çok kurmaca evrene yaklaştırmaktadır. Dahası, Berrin'in ben-anlatıcıyla bulunduğu otelde, onun yanında aradığı bin bir numaralı odanın aslında hiç olmayışı da gerçek dışı bir durumu işaret etmekte, dolayısıyla, Berrin'in gerçek-kurmaca arasındaki ilişkisizliğin, çelişkinin bir simgesi (Sazyek 2002) olduğu savını da kuvvetlendirmektedir. Böylece Ahmet Altan, ilk romanı Dört Mevsim Sonbahar'da olduğu gibi, yine okurunu her şeyin kurmaca olduğu gerçeğiyle yüz yüze getirir. Basit bir aşk öyküsünü anlatıyor görünen romanın olay örgüsü, sayfalar ilerledikçe düğümlenmekte, âdeta okurda uyandırdığı merakla polisiye romana dönüşmektedir. Bu da aşk ve kurmacadan sonra üçgenin diğer kenarını

oluşturan cinayet olgusunu su yüzüne çıkarmaktadır. Romanını bir cinayeti tasarlar gibi tasarladığını söyleyen (s.7) ve cinayetsiz bir cinayet romanı yazmayı düşünen (s.31) ben-anlatıcı, esrarengiz biri olarak çizdiği Berrin'le dilediği tarzda bir gerilim de yaratır. Yaşanan fırtınalı aşk ilişkilerine bir taraftan ülkenin dört bir yanında işlenen cinayetlerin eşlik ettiği diğer taraftan da her şeyin bir kurmaca olduğu gerçeğinin altının çizildiği olay örgüsüyle Tehlikeli Masallar, tıpkı Dört Mevsim Sonbahar gibi, postmodern öğelerle kurgulanmış bir romandır. Dört Mevsim Sonbahar'dan farklı olarak, okurla sürekli diyalog halinde olmayan Tehlikeli Masallar romanında, görüntü gittikçe silikleşmekte ve derinden derine kendisini hissettiren kurmaca, romanın sonunda okuru kuşatmaktadır.

Tehlikeli Masallar romanının vak'a tipini belirlemek gerekirse; ilk üç romanın aksine, vak'anın tek bir zincir halinde nakledildiği görülür. Romanın tamamı, ben-anlatıcı yazarın yaşadığı ilginç bir aşk ilişkisi üzerine kuruludur. Romanın merkezî kişisi ben-anlatıcının dışındaki kişilerin hayat serüvenine yer verilmemiştir.

4.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı / Anlatım Tekniği:

Tehlikeli Masallar romanının anlatıcısı, sınırlı bir bakış açısına sahip ben-anlatıcıdır. Baştan sonra ben'li anlatım tarzında kurgulanan romanda; olayların aktarımı, kişilerin tanıtımı, mekân tasvirleri, bir roman yazarı olan ben-anlatıcının bakış açısından nakledilmektedir. Bir roman yazdığını belirten ben-anlatıcı, ilk bölümde her şeyin nasıl adım adım geliştiğini, romanının nasıl oluştuğunu anlatır. (s.7-20) İlk bölümü izleyen bölümlerde ise; ben-anlatıcı en başta hiç aldırmadığı genç kızın nasıl hayatını kapladığını anlatır. Ben-anlatıcının hayatının merkezine yavaş yavaş yerleşen Berrin ile vazgeçemediği Sevda ve cinayet haberleri üzerine kurulu hayatının yeknesak düzeni de yine kendisi tarafından dile getirilir:

“ Cinayetlerle, kitapla, Berrin’le ve kendimle öyle çok uğraşıyordum ki, yavaş yavaş her şey kendi gerçekliğinden kopmaya başlamıştı. Gerçeğin çizgisi sürekli yer değiştiriyordu ve ben nerede duracağımı saptayamıyordum.” (s.169)

Bu şekilde, olayların aktarılışı yanında kişilerin tanıtımı da ben-anlatıcı tarafından yapılır. Bu hususta, başta ben-anlatıcının kendisi olmak üzere, romanın tüm kişileri onun bakış açısından okura yansır. Romanın ilk bölümünde, ben-anlatıcı yazar kendisi ile ilgili şu bilgileri verir:

“ Nerdeyse bütün işlerim ters gidiyordu. Yıllardır çalıştığım reklam şirketinden ayrılmak zorunda kalmıştım. (...) Kitaplar yazıyordum, ama benim yazar olduğumu benden başka bilen yok gibiydi, herkesin gözünün önünde durmasına rağmen benim yazarlığım tam bir sır olarak sürüyordu. (...) Hem biraz para kazanabilmek, hem de oyalanabilmek için, yeni kurulmuş bir kamuoyu araştırma şirketinde çalışıyor, haftanın birkaç günü işe gidip cinayetleri türlerine göre tasnif ediyordum.” (s.8-9)

Ben-anlatıcı, kendisiyle aynı apartmanda oturan çizgi roman yazarı küçük çocuğu da, ikinci bölümde, şu sözlerle tanıtır:

“ Oğlan, bir profesörün oğluydu ve ilkokulu bitirdikten sonra girdiği birkaç ortaokuldan birkaç gün içinde ‘geri zekâlı’ diye atılmıştı, çünkü daha ilk derste oradaki bütün çocukların ve öğretmenin ‘geri zekâlı’ olduğunu, kendisinin de üstün zekâlı olduğunu kimsenin yüzüne bakmadan sakın bir sesle söylüyor, sonra o geri zekâlıların bilmediği bazı maceralar anlatmaya başlıyordu. Yerçekimi teorisini şiddetle reddediyordu, çünkü uzayda dolaşan kahramanları için yerçekimi yoktu, insanların uçabileceğine, iki saatte büyük bir bina inşa edebileceklerine, hiç konuşmadan birbirleriyle anlaşabileceklerine inanıyordu.” (s.34-35)

Kişilerin tanıtımı yanında, yapılan tasvirlerde de ben-anlatıcının bakış açısı ve psikolojisi egemendir:

“ Koltuğumu pencereye çevirdim. Güneş yüzümü yakıyordu, Boğaz yeni bir aşk gibi mutlu bir şekilde akıyordu. Vapurlar beyazdı. Sokağın sesi huzur vericiydi.” (s.79)

Tehlikeli Masallar romanının ben-anlatıcısı da Dört Mevsim Sonbahar'ın ben-anlatıcısı gibi, sosyal hayatta gerçekleşen olaylar karşısında ironik bir tavır sergilemektedir. İşi gereği gazete, televizyon gibi kitle iletişim araçlarını düzenli olarak takip eden ben-anlatıcı, satır aralarında toplumsal konulara pek çok göndermede bulunur. İlk bakışta, yalnızca aşk üzerine kuruluymuş intibai yaratan roman, aksine, toplumdan soyutlanmamıştır. Ben-anlatıcının yaşadığı fırtınalı ilişkilere toplumdaki gerçekler eşlik eder. Ben-anlatıcının sergilediği ironik tutuma romanın birçok bölümünden örnek verilebilir. İlk bölümde; cinayetleri tasniflemekle görevli olduğu yeni işini anlatan ben-anlatıcı, hangi saatlerde ne tür cinayetlerin işlendiğini kestirebildiğini de sözlerine ekler. Anlatıcının saatlere göre hangi cinayetlerin işlendiğini örneklediği satırlar, yoğun bir şekilde gönderme yüklüdür. (s.9) Üçüncü, dördüncü ve onuncu bölümlerde de sosyal hayata dair içten içe eleştiriye yer verilmekle birlikte, on birinci bölümde nakledilenler tam bir ironi örneğidir. (s.178-179)

Anlatım Tekniği:

Tehlikeli Masallar romanında, roman sanatının gereği olan anlatım tekniklerinden pek çoğuna başvurulmuştur; ancak bu tekniklerden önce değinilmesi gereken husus, romanda yer alan postmodern uygulamalardır. Bu uygulamalardan ilki “üstkurmaca” unsurudur. Tehlikeli Masallar, üstkurmaca unsuruna yoğun olarak yer verilmiş bir romandır. Romanın ben-anlatıcısı yazar, bir roman yazdığından söz etmekte, roman boyunca sık sık “yazmak” ve “yazı” üzerine fikir beyan etmektedir. Bunlara ek olarak, komşusu küçük çocuğun yazdığı çizgi romanlar vasıtasıyla da yazma faaliyetine değinen ben-anlatıcı, bir önceki romanından yola çıkarak hayatını ve ilişkilerini anlamaya çalışır. Romanın en başında, “Romanı, bir cinayeti tasarlar gibi tasarladım. (s.7)” diyen ben-anlatıcı, yazıyla cinayet arasında bir bağ kurarak kendisinin de bir katil gibi incelikli düşündüğünü belirtir:

“ Bütün romancılar gibi ben de bir katil gibi soğukkanlıyım; günlerce, aylarca usanmadan plan yapar, son darbeyi vuracağım yeri hiç acele etmeden belirlerim.” (s.7)

Hayatına birden giren Berrin'i anlamak isteyen ben-anlatıcı, işe Berrin'in kendisine benzettiği roman kahramanı Zübeyde'yi tanımakla başlar. Böylece, romanını dikkatle okumaya başlayan ben-anlatıcı, kendi içinde de bir yolculuğa çıkar:

“ Niye yazı yazıyorum diye düşündüm birden. Acaba benim, hayatımın sırrı bu soruda mı saklı, niye yazı yazdığımı bulsam, hayatımın, kadınların, aşkların, acıların, bırakılmaların sırrını çözer miyim? (s.113)

Onuncu bölümde ise; aniden yazma isteği duyan ben-anlatıcı, bu isteğin yazan kişide yarattığı değişikliği ifade eder. (s.151)

Romanda yer alan postmodern uygulamalardan bir diğeri de “metinlerarasılık” tır. Romanın ben- anlatıcı roman yazarı, yazma edimini sorguladığı romanında, farklı metin parçalarından alıntılar yapmış, kimi yerde ise göndermelerde bulunmuştur. Sözü edilen farklı metin parçaları; yazarın bir önceki romanı, küçük çocuğun yazdıkları ve masallardır. Yeni tanıştığı Berrin isimli genç kız, ben-anlatıcıyı kendi romanını okumaya yöneltir ve romanın birçok yerinde bu romandan parçalara yer verilir. Bu parçalardan ilki ikinci bölümde yer almaktadır. Romanın kahramanı Zübeyde, hayat hakkındaki düşüncelerini anlatmaktadır. (s.22) Üçüncü, yedinci, dokuzuncu, on birinci ve on dördüncü bölümlerde de söz konusu romandan yapılan alıntılara rastlanmaktadır.

İkinci bölümde; ben-anlatıcıyla aynı apartmanda oturan küçük çocuğun yazdığı bilim-kurgu çizgi romandan da alıntıya yer verilmiştir. (s.34) Alıntılanan metin parçalarından bir diğeri ise, romana da ismini veren masallardır. İlki altıncı bölümde yer alan bu masallar, daha çok aşk ve sevgi üzerine kuruludur. Özellikle, altıncı bölümde; derilerinden soyunarak sevdiğine kavuşan yılan prensin anlatıldığı masal, romanın da üzerinde döndüğü ana eksenini oluşturmaktadır. (s.96-99)

Romanın on üçüncü ve on dördüncü bölümlerinde de masala yer verilmiştir. Metinlerarası düzlemde yapılan bir alıntı da romanın en başında göze çarpmaktadır:

**“Tanrının büyüklüğü,
nedenleri gizlemekte,
kralların büyüklüğü,
onları bulmakta yatar. / Hazreti Süleyman” (s.5)**

Tehlikeli Masallar romanında yer alan metinlerarası uygulama ile ilgili son örnek, gönderme şeklindedir. Romanın ilk bölümünde yer alan bir cümlede Çehov'un ünlü sözüne gönderme yapılmıştır:

“ Kitaba başladığımda son satır da kafamda hazır, dolu bir silah gibi patlayacağı âni bekler.” (s.7)

Daha önce de belirtildiği üzere; Tehlikeli Masallar romanında, roman sanatına has tekniklerden pek çoğuna başvurulmuştur. Bu bağlamda, ilk olarak anlatma-gösterme tekniklerinden söz edilebilir. Romandaki olayların aktarımını üstlenen ben-anlatıcı, ağırlıklı olarak, anlatma tekniğinden yararlanır:

“ O günlerde çevremdeki kadınlar bir kuş sürüsü gibi havalanmıştı, hangilerinin uçup gideceğini, hangilerinin geri dönüp yeniden benim dallarıma konacağını bilmiyordum ve giderken hep yaptıkları gibi gittikleri için benim kendilerinden özür dilememi istiyorlardı. Terk edilen bendim, özür dilemesi gereken de bendim ve işin en anlayamadığım yanı, onları avutmak zorunda olan da bendim; beni terk ettikçe bana daha çok bağlanıyorlardı ve ilişkiler bittikçe daha çoğalıyorlardı.” (s.17)

Anlatma tekniğinin yanında, gösterme tekniğine de başvuran ben-anlatıcı, karşılıklı konuşmalarda aradan çekilir:

“ -Okula gidiyorum, evden çıkmadan sesini duymak istedim.
-Çok iyi yaptın.
-Ben üç buçukta okuldan döneceğim...Evde misin?
-Dışarı çıkacağım, ama dönmeye çalışırım...Dönünce telefonunu
çaldırırm, arayabilirsen ararsın.
-Yarın geliyor musun? ” (s.78)

Her iki tekniğin ayrı ayrı kullanılması yanında, birarada kullanıldığı da görülmektedir:

“ Koltuğun karşısındaki sandalyeye oturdu, ayakları yere zor değiyordu, uzanıp elindeki kâğıtları bana verdi.

-Newton North’ la mı ilgili?

-Yeni maceraları.

Kâğıtların ilk satırlarına şöyle bir baktım, ‘Newton’ un yanına verilenler gelecekte gelen dünyalılardı,’ diye başlıyordu.

-Gelecekte mi geliyorlar, dedim.

Başını salladı.

-Evet.” (s.134)

Tehlikeli Masallar romanında kullanılan bir başka teknik, tasvir tekniğidir. İç ve dış mekânların aktarımında başvurulan tasvirlerde, ben-anlatıcının bakış açısı ve psikolojisi etkilidir. Dokuzuncu bölümde; uyanır uyanmaz Berrin’den telefon bekleyen ben-anlatıcının telefon gelmemesi üzerine yaşadığı hayal kırıklığı, çevreye bakışına yansır:

“ Kara yağmur bulutları birikmişti. Yapraksız ağaçlar ruhunu arayan hayaletler gibi çıplak dallarını gökyüzüne uzatmışlardı, deniz koyu gri bir çamur yığını halinde kıpırtısızdı, apartmanlar, tepelerinden uzanan dikenli televizyon antenleriyle kasvetli cadılara benziyorlardı.” (s.125)

Aynı şekilde, dördüncü ve beşinci bölümlerde yer alan tasvirlerde de ben-anlatıcının bakış açısı hakimdir.

Romanda kullanılan anlatım tekniklerinden biri de geriye dönüş tekniğidir. Romanın ben-anlatıcı roman yazarı, yeri geldikçe geriye dönüşlerle anne-baba sevgisinden uzak çocukluğunu aktarmakta, böylece bu geriye dönüş sahneleriyle ilişkilerinde yaşadığı sorunların kaynağını da aydınlatmaktadır. İlki yedinci bölümde yer alan geriye dönüş sahnesinde; ben-anlatıcı, anne ve babasını kaybedişiyle hayatının nasıl değiştiğini anlatmaktadır. (s.102-103) Dokuzuncu bölümde ise; ben-anlatıcı, çocukluğunun bir Ege kasabasındaki akrabalarının yanında geçen kesitini

anlatmaktadır. (s.129-130) Geriye dönüş tekniğinin yanı sıra, romanda geriye bakış tekniği de kullanılmıştır:

“ Birkaç hafta önce telefonda konuşurken bana, ‘Niye ben hep kendimden büyük adamlara ilgi duyuyorum?’ diye sormuştu, ben de ‘Şu klasik baba kompleksinden olabilir,’ demiştim, o zaman da aynı ağırbaşlı sesle, ‘Hayır,’ demişti, ‘öyle olmadığını biliyorum, başka bir nedeni olmalı.

O konuşmayı hatırlayınca birden başka bir fikir geldi aklıma.” (s.177)

Beşinci ve dokuzuncu bölümlerde de geriye bakış tekniğine rastlanmaktadır.

Geriye dönüş ve geriye bakış tekniklerinin yanında, romanda, ileri kırılma tekniğine de geniş ölçüde yer verilmiştir. Hemen hemen her bölümde yer alan ileri kırılma tekniğiyle, ben-anlatıcı, romanın ilerleyen sayfaları ile ilgili okura ipucu vermektedir. Söz konusu teknikle ilgili olarak, romanın çeşitli bölümlerinden şu örnekler verilebilir:

“ Yazdıklarım beni korkutmuştu. Korkmakta haklı olduğumu daha sonra anlayacaktım.” (s.23)

“ Yaşlı bir kadın gibi burnundan hum hum bir sesle konuşan oydu, daha sonraları daha iyi öğreneceğim gibi kimliğini ve sesini değiştirerek oyunlar oynamaktan hoşlanıyordu.” (s.84)

Tehlikeli Masallar romanının anlatım teknikleri konusunda göze çarpan hususlardan biri de romanın otobiyografik anlatım tekniği ile kurgulanmış olmasıdır. Romanda yer alan olaylar, bir roman yazarı olan ben-anlatıcının hayatının belirli bir kesitini yansıtmaktadır. Sözü edilen kesit, ben-anlatıcının kendi ifadeleriyle okura aktarılmaktadır. İki kadınla yaşamış olduğu aşk ilişkisini, dolayısıyla da romanını, baştan sona ve zamansal bir sıra içerisinde nakleden ben-anlatıcının başkışı olduğu roman Sazyek (2002: 495)’in de belirttiği üzere, otobiyografik anlatım tekniğiyle kaleme alınan bir romandır.

Romanda kullanılan bir başka teknik, diyalog tekniğidir. Kişiler arasında geçen konuşmalar kimi yerde onları tanıtıcı bir işleve sahipken kimi yerde olayların gelişimine katkıda bulunmakta kimi yerde ise metnin ağırlığını hafifletmektedir. Ben-anlatıcıyla Berrin arasında geçen diyaloglar, bir taraftan Berrin'i tanıtmakta diğer taraftan da ilişkileri hakkında okura fikir vermektedir. Ben-anlatıcıyla sevgilisi Burç arasında kararsız bir ilişki yaşayan Berrin, ben-anlatıcıya duyduğu güvensizliği sürekli dile getirmektedir. On birinci bölümde yer alan iki diyalog, aralarındaki ilişkiyi açıklar niteliktedir. (s.170; 185) İkinci bölümde; ben-anlatıcıyla çizgi roman yazar küçük çocuk arasında geçen diyalog da küçük çocuğu tanıtıcı mahiyettedir. (s.32-33) On dördüncü bölümde yer alan diyalog ise, olayların gelişimine katkıda bulunmakta, âdeta olacaklar konusunda okuru uyarmaktadır. (s.212-213)

Tehlikeli Masallar romanında da, ilk üç romanda olduğu gibi, bilinçaltının sergilenmesine olanak tanıyan rüyalardan yararlanılmıştır. Dördüncü, on üçüncü ve on dördüncü bölümlerde, roman kişilerinin iç dünyasını yansıtan rüyalara yer verilmiştir.

İlk iki romanı Dört Mevsim Sonbahar ile Sudaki İz'de sinema sanatının tekniklerinden yararlanan Ahmet Altan, üçüncü romanı Yalnızlığın Özel Tarihi'nde söz konusu teknikleri terk etmeye başlamış, Tehlikeli Masallar romanında ise, tamamıyla terk etmiştir. Tek bir kişinin üzerine kurulu olan Tehlikeli Masallar'da Altan, ne sinema sanatının tekniklerini ne de Yalnızlığın Özel Tarihi'nde görülen kesitleri kullanır. Her bir bölüm, işlenmekte olan olayı devam ettirecek şekilde akıp gitmektedir.

4.3. Şahıs Kadrosu:

Baştan sona ben-anlatıcı yazarın başından geçen olaylar etrafında dönen Tehlikeli Masallar romanının şahıs kadrosu; ben-anlatıcı, Sevda ve Berrin'den oluşur. Romanın merkezî kişisi olan ben-anlatıcıyı, romanın ağırlıklı öneme sahip diğer kişileri olan Sevda ve Berrin izler. Tunuslu paşazade ile çizgi roman yazarı küçük çocuk daha az önem arz ederken, ben-anlatıcının gittiği pavyondaki kadın (Yaprak), masaj servisinden çağırdığı kız (Eylül), kendisini, vereceği bir partiye çağıran okul arkadaşı, patronu ise dekoratif unsur konumundadır. Romanda, isimleri zikredilmekle birlikte, somut olarak yer almayan iki kişi vardır: Ben-anlatıcının son romanının kahramanı Zübeyde ile Berrin'in sevgilisi Burç. Zübeyde ile Burç'un sık sık adı geçmekte ancak fiziksel varlıklarına rastlanmamaktadır.

Romanda yer alan tüm kişiler, ben-anlatıcının bakış açısından yansımakta; bu nedenle de okur, roman kişilerini anlatıcının aktardığı ölçüde tanıyabilmektedir. Fiziksel özellikleri yanında psikolojik gerçekliklerinden de soyutlanmayan kişilerin iç dünyası ya ben-anlatıcı tarafından ortaya konulmakta ya da karşılıklı konuşmalar yoluyla kendileri tarafından dile getirilmektedir.

Romanın başkışisi ben-anlatıcı, aynı zamanda, bir roman yazarıdır. Bir taraftan başından geçen olayları anlatırken diğer taraftan da romanını nasıl oluşturduğunu anlatan ben-anlatıcı, kırk yaşlarında, yalnız yaşayan bir adamdır. Babası yargıç olan ben-anlatıcı, babasının sertliği ve otoritesi ile büyür; bu sertlik babasıyla arasında bir iletişim kurulmasını da engeller:

“ Benim babam da yargıçtı, sert bir adamdı, herkese olduğu gibi bana da bir sanıkmışım gibi davranırdı. Şimdi düşününce bana öyle geliyor ki, onun sertliği, çocukluğum boyunca bir duvar gibi dikildi önüme, o duvarı aşp çocukluktan büyüklüğe hiç geçemedim, o duvarların arkasında hep küçük bir çocuk olarak kaldım. Yaşım ilerledi, ama çocukluğumda önüme dikilen duvar hayatımdan hiç kalkmadı.” (s.102)

Anne ve babasını, bir yaz kaybeder anlatıcı ve yıllarca akrabalarının evinde dolaştıktan sonra yatılı okula gönderilir. (s.102-103) Kadınlarla olan ilişkilerinde sorunlar yaşayan ben-anlatıcı, Sevda ile olan ilişkisinde de zor bir dönem geçirmektedir. Biten her ilişkisiyle birlikte ailesini de yeniden kaybetmektedir. Hayatına giren kadınlarda, yaşayamadığı aile saadetini yakalamaya çalışır ben-anlatıcı:

“Gene hiç kimsem kalmamıştı, gene ailemi kaybetmişim, her kadınla birlikte ailemi kaybediyordum zaten; bütün yalnız insanlar gibi her sevgilide geniş bir aile buluyordum ben; sevdiğim her kadın, teyzeler, halalar, büyükbabalar, büyükanneler, anneler, babalar gibi, kendinin fark etmediği büyük bir kalabalık getiriyordu bana, sonra bütün o kalabalığı da toplayıp gidiyordu.” (s.107-108)

Yıllardır çalıştığı reklam şirketinden ayrılmak zorunda kalan ben-anlatıcı, yeni kurulan bir kamuoyu araştırma şirketinde çalışmaya başlar; belirli günlerde gidip cinayetleri tasnif etmektedir. Hayatının bu her anlamda buhranlı günlerinde, hayranı olduğunu söyleyen bir genç kızın ısrarlı telefonları sonucu onunla buluşmaya gider. Bu buluşmayla birlikte hayatının akışı da değişir. Berrin ismindeki genç kızla her geçen gün katlanarak büyüyen bir aşk yaşamaya başlar. Öte yandan Sevda’yı da unutamamakta, ikisi arasında gel-gitler yaşamaktadır. “Bir Sevda’yı bir Berrin’i özlüyordum.” (s.202) diyen ben-anlatıcı, yaşadığı tüm olumsuzlukları unutmak istercesine Berrin’e sığınır:

“Aramızdaki yaş farkı, ilişkinin imkânsızlığı, her an bir skandala açık oluşu, kızın tuhaflıkları, kendisini benim romanımın kahramanına benzetmesi, mastürbasyonu ve kadınları sevmesi, bir başka sevgilisi olması, saflığı, dürüstlüğü, vahşeti, bütün bu saçmalıkların hepsi beni çekiyordu. İçine düştüğüm o korkunç yenilgiden ve acıdan kurtulabilmem için mümkün olduğu kadar büyük bir saçmalığa ihtiyacım vardı ve onu bulmuştum.” (s.76)

Buna karşılık, Berrin hakkında bilebildiği çok az şey vardır. Başka bir şehirde ailesiyle birlikte yaşayan bir öğrenci olduğunu bildiği Berrin’le ilgili başka bir bilgisi yoktur. Berrin’i tanıyabilmek için elinde tek bir malzeme vardır: Kendi romanı. Ben-anlatıcının son romanının kahramanı Zübeyde’yi Berrin kendisine benzetmekte, Zübeyde’nin kendisini yansıttığını iddia etmektedir. Ben-anlatıcı, son

romanını okumaya, böylelikle de, Berrin'e ulaşmaya çalışır; ancak okudukça Berrin kendisinden daha da uzaklaşmakta, ben-anlatıcı kendi içinde bir yolculuğa çıkmaktadır:

“Kitabı okumaya devam ettim. Şimdi bir yandan Berrin'in ipuçlarını bulmaya çalışırken bir yandan da yazarı, benden gizli olarak içinde yaşayan öbür parçamı bulmaya çalışıyordum. Berrin'i bulsam bile o yazarı bulabilsem, bana karanlık gözüken birçok gerçeği aydınlığa kavuşturabilirdim.” (s.112)

Bir yandan tasniflediği türlü türlü cinayetler, diğer yandan yaşadığı gelişmeler içindeki ilişkiler arasında, ben-anlatıcı, uçaklarla cinayetler arasında bir bağlantı keşfeder. (s.200) Geliştirdiği teoriyi patronuna anlattıktan sonra, araştırmanın yapılmasını isteyen şirket yetkililerinden biri ben-anlatıcıyla görüşür, ona bazı sorular sorar. Tam bu sıralarda Berrin'le de sorunlar yaşamaktadır. Kısa bir süre sonra işinden ayrılmak zorunda kalan ben-anlatıcı, patronu tarafından Hong Kong'a gönderilmek istenir. Bu olayı Berrin'le paylaşmak isteyip de ona ulaşamayan anlatıcı, buluştukları oteli arar ve her şeyin bir yalan olduğu gerçeğiyle karşılaşır. (s.249)

Romanın anlatıcısı ve merkezî kişisi ben-anlatıcı, Altan'ın ilk üç romanında karşılaşılan yazar tipinin bir devamıdır. “Kitaplar yazıyordum, ama benim yazar olduğumu benden başka bilen yok gibiydi, herkesin gözünün önünde durmasına rağmen benim yazarlığım tam bir sır olarak sürüyordu.” (s.8) sözleriyle yazarlığını vurgulayan ben-anlatıcı, romanın birçok yerinde “yazı” ve “yazmak” üzerine düşünür:

“ Niye yazı yazıyorum diye düşündüm birden. Acaba benim hayatımın sırrı bu soruda mı saklı, niye yazı yazdığımı bulsam, hayatımın, kadınların, aşkların, acıların, bırakılmaların sırrını çözer miyim? ” (s.113)

Ben-anlatıcının sevgilisi Sevdâ, güzel bir kadın olarak tanıtılır:

“ Yüzüne baktım, gördüğüm en güzel kadındı, içinde altın benekler olan bir eşine bir daha hiç rastlamadığım çok iri yeşil gözleri vardı. Güzelliği, görende önüne geçilmez bir dokunma isteği uyandırıyor.” (s.27)

Güzelliğine ve çekiciliğine karşın, içinde bir çocuk gizlidir Sevda'nın:

“ Güzelliğini bir silah gibi kullanmasını sağlayacak bir fethanlığa sahip olmadığından güzellik onun için, nasıl kullanacağını bilmediği ağır bir yük haline geliyordu, o da küçük bir kız gibi davranarak güzelliğini saklamaya, insanların dikkatini çekmemeye uğraşıyordu, ama o kadar güzeldi ki, bu çocuksuluk bile erkeklerin ona hayran olmasını engellemiyordu.” (s.28)

Ben-anlatıcının aralarındaki ilişkiyi bitirmesiyle incinen Sevda, bir başka erkekle birlikte olmaya başlar. Ben-anlatıcıyla telefonda konuşmakta, arada sırada buluşmaktadır. Ona çok kırgındır ve sürekli neden terk edildiğini sorgulamaktadır. Ben-anlatıcıya eskisi gibi yakın davranmayan Sevda, onu yeni ilişkisiyle üzmemek istemektedir. Yeni sevgiliyle güneşe tatile giden Sevda da ilişkileri konusunda ben-anlatıcı kadar kahrolmaktadır. Beraberlikleri sırasında yaşadıkları kırgınlıklar dolayısıyla birbirini affedemeyen ikili, yeni bir belirsizliği göze alamayıp yollarını ayırırlar. Sevda, Roma'ya tayini çıkan sevgiliyle birlikte oraya yerleşir.

Güzelliği ve dişiliği ile öne çıkan fakat içinde bir çocuk barındıran Sevda, bu yönüyle Dört Mevsim Sonbahar'ın Zeynep'ini andırmaktadır. Dişiliği ile masumluluğu birarada taşıyan Zeynep gibi Sevda'da da küçük bir kız çocuğu saklıdır. Ben-anlatıcıyla, yıllardır süren sancılı bir ilişkiyi yürüten Sevda, cinselliğini özgürce yaşayan bir kadın olmakla birlikte, aşkına ve duygularına sadıktır:

“ O muhteşem güzelliğine ve erkeklerin bütün hayranlığına rağmen inanılmaz derecede sadık bir kadındı, herşeyi dolu dolu, sonuna kadar yaşamak istediğinden, kaçamaklardan, küçük kırıltırmalardan hoşlanmaz, kendini tümüyle sevdiği erkeğe verirdi...” (s.28)

Ben-anlatıcının hayranı olan ve kendisini onun yarattığı karakterlerden biri ile özdeşleştiren Berrin ise, yirmi bir yaşında bir genç kızdır. İstanbul dışında yaşayan Berrin, muhafazakâr bir ailenin kızıdır. Anlatıcının; “Balkanlı büyük bir ailenin kızıydı, ailesinde derebeyleri ve şeyhler vardı.” (s.17) diyerek tanıttığı Berrin’in de babasıyla arasında bir iletişim kopukluğu vardır:

“ -Babam hiç sarılmadı bana, aylar süren yolculuklarından döndüğü zaman bile bana sarılıp öpmezdi, ben de babamı sevmem zaten.” (s.102)

Yirmili yaşlarında olmasına rağmen kendisinden büyük erkeklerle ilgi duyan Berrin’in Burç isimli bir sevgilisi vardır. Olgun bir kadınla, küçük bir kız çocuğu olmak arasında gidip gelen Berrin’in yüzü de net bir tarife sığdırılamayacak hatlara sahiptir:

“ Yüzü ise, sesinden bile daha değişkendi, yüzünün çizgilerini insanın belleğine hapsetmesine olanak yoktu, bitmemiş bir resim gibi çizgileri sürekli değişiyordu, yüzü birden büyüüp bir kadının yüzü oluyor, sonra bir çocuğun yüzüne dönüşüyor, birden yaşılanıyor ya da bebekleşiyordu...” (s.14)

Ben-anlatıcının hayatına ansızın giren ve onun roman kahramanı Zübeyde’ye benzediğini ileri süren Berrin, aynı Zübeyde gibi, mutsuz olduğunu söyler. (s.90) Ben-anlatıcıyı sık sık telefonla arar, neredeyse gün aşırı İstanbul’a gelir. Aralarında günden güne büyüyen bir aşk yaşanmaya başlar. Buna karşılık; Berrin, ben-anlatıcı için sırlarla sarılı bir kızdır. Aklında canlandırabileceği belli bir fiziksel görüntüsü bile yoktur. (s.38-39) Berrin, annesinden öğrendiği masalları anlatır ben-anlatıcıya (VI, XIII, XIV); aşk ve sevgi üzerine kuruludur bu masallar. Her geçen gün ben-anlatıcıya daha da bağlanmaktadır. Öte yandan ben-anlatıcıya güvensizliğini sürekli dile getirmekte, aldatılmadığından emin olamamaktadır. Ben-anlatıcının, sevgilisi Sevda’yı unutamaması gibi Berrin de Burç’a karşı vicdan azabı duymakta ve kafası karışık olduğunda ben-anlatıcıyı görmek istememektedir. (s.107) İlerleyen ilişkilerine rağmen Berrin, gizemli tavırlarını sürdürmekte, ben-anlatıcının kendisini tanımasına izin vermemektedir. Kaldıkları otele gelirken kılık değiştirip onu şaşırtmakta, kod adını vermekte, yanında “bin bir” numaralı bir odayı

aramaktadır. Bir taraftan da onunla birlikteyken çok mutlu olduğunu söyleyip evlilik düşleri kurmaktadır. (s.177) Berrin, ben-anlatıcının ansızın girdiği hayatından yine ansızın çıkar; günlerce onu aramaz ve sonunda ben-anlatıcıyı her şeyin baştan sona yalan olduğu gerçeğiyle baş başa bırakır. (s.249)

Kâh kırk yaşında bir kadın kâh küçük bir kız çocuğu gibi davranan Berrin, Sevda'nın aksine kadınsı olmaktan uzak bir kız olarak çizilmiştir. Ben-anlatıcı, sürekli, onun çocukluğunu ve kadınlıktan uzak oluşunu vurgular. (s.69) Kendisinden büyük bir sevgilisi olan Berrin, sevgilisinin evlenme isteğine pek sıcak bakmamakta, başkalarıyla da cinsel birlikteliğe ihtiyacı olduğunu ileri sürmektedir. (s.45-46) Berrin; çocukluğu, aynı anda birden fazla kişiyle birlikteliği, kendinden büyük erkeklere ilgisi ve buna benzer birçok yönüyle Dört Mevsim Sonbahar'ın Zeynep'ine yaklaşmaktadır. Zeynep de dişiliğinin yanında masumluğu ile öne çıkmakta, ben-anlatıcı sevgilisinin babasıyla da ilişki kurmakta, cinselliğini özgürce yaşamaktan yana bir tavır sergilemektedir. Bu bakımdan; Berrin, Zeynep'in bir nev'i Tehlikeli Masallar'daki devamıdır demek mümkündür. Berrin'in de tıpkı Zeynep gibi sık sık kafası karışmakta, yine Berrin de Zeynep gibi zaman zaman sevgilisi ben-anlatıcıyla evliliği düşünmektedir. Hepsinden de önemlisi, her iki genç kız, öncelikle, cinselliği algılayışları ve yaşayışları ile benzeşmektedir. Her ikisinde de Sevda'nın ya da Sevgi'nin (Dört Mevsim Sonbahar) sadakati yoktur; aynı anda birden fazla birlikteliği yürütebilmektedirler. Bu açıdan Zeynep'le benzeşen Berrin, aynı zamanda, Sevda'dan ayrılmaktadır. Sevda'nın gururu ve sadakatine karşılık Berrin, şehveti ile öne çıkmaktadır. Ben-anlatıcının hayatını kaplamasına karşın, silik ve değişken bir görüntüden ibarettir Berrin. Sevda ise bütün gerçekliğiyle ve belirginliğiyle vardır.

Ben-anlatıcıyla arada sırada buluşup garip oyunlar oynayan Tunuslu bir paşazadenin torunu olan prenses ise, farklı kimliklere bürünebilen bir kadındır. Prensesle buluşup paraya dayanan garip oyunlar oynayan ben-anlatıcı, "ahlak sınırlarını rahat aşan biri" (s.55) olarak tanımladığı prensesle, aynı zamanda, çok iyi dost olur. Ona, hiç kimseyle paylaşmadığı hayatındaki aksaklıkları, ilişkilerini,

sırlarını anlatır. (s.55) Prensesin, hayatındaki yerini, “Çok yetenekli bir orospu, paralarını çalan bir hırsız ve güvenilir bir dosttu.” (s.55) sözleriyle belirleyen ben-anlatıcı, onunla vakit geçirmekten hoşlanır. Bir orospu ruhu taşıyan prenses, ben-anlatıcıyla yaşadığı her şeyi para karşılığında yapar ve bundan da zevk duyar. Prensesliğinin gerçek yüzü olduğunu, başka yüzlerini de sevebileceğini görmek için değiştiğini söyleyen (s.240) Tunuslu paşazade, ben-anlatıcıya karmaşık ilişkilerinin çözümünde yardımcı olmaya çalışır.

Tunuslu prenses, romanın diğer kadın kahramanları Sevda ve Berrin’den tamamıyla farklıdır. O; Dört Mevsim Sonbahar’ın Madam’ı ile Sudaki İz’in Misis Perkin’inden izler taşımakta, her ikisinden de birer parça yansıtmaktadır. “Her kadında biraz orospuluk vardır.” (s.52) diyen prenses, bu sözleriyle sevgilisi Haluk’a “ben senin orospunum” (s.28) diyen Yalnızlığın Özel Tarihi’nin Nermin’ine de yaklaşmaktadır. Bir başka deyişle; Tunuslu prenses, tüm zarafeti, kibarlığı, taşıdığı farklı yüzleri ile hem zikredilen kişilerin hepsi hem de hiçbiridir. Tezatlarla örülü bir kişiliğin sahibidir o.

Ben-anlatıcıyla aynı apartmanda oturan çizgi roman yazarı ise; somurtuk dudakları, kocaman gözleri olan, konuşurken insana değil de yere bakan (s.32) on iki yaşında bir çocuktur. “Akıllılar yazar.” (s.237) diyen çocuk yazar yalnız ve içe dönüktür.

İlk üç romanında; “yazmak” eylemi ile uğraşan, “yazı” üzerine düşünen kahramanlara yer veren Altan, dördüncü romanı Tehlikeli Masallar’da, ben-anlatıcı roman yazarının yanı sıra, “yazmak” eylemi ile yakından ilgili bir çocuğa da değinir. Söz konusu çocuk; Altan’ın dört romanı boyunca karşılaşılan içe dönük, insanlardan kaçan, yazıya sevdalı yazar tipinin prototipi olarak düşünülebilir.

4.4. Zaman:

Tehlikeli Masallar romanının başkışısı ben-anlatıcı roman yazarı, hayatının belirli bir döneminde başından geçen olayları bir roman kurgusu içinde anlatmakta; nakledilen olaylar, 1990'lı yılların toplumsal ve siyasî ortamında şekillenmektedir. Romanın en başında, "Romanı, bir cinayeti tasarlar gibi tasarladım." (s.7) diyerek içeriğin romanın yazılışıyla birlikte sürdürüleceğinin (Sazyek 2002: 495) ilk işaretini veren ben-anlatıcı, ardından romanının nasıl yazılmak üzere kendisine geldiğini, kahramanının nasıl kendisini bulduğunu anlatır. (s.7) Bir roman yazarının iki kadınla yaşadığı karmaşık aşk ilişkilerinden oluşan olay örgüsü, romanın yazılışıyla birlikte ilerler. "İçinde cinayet olmayan bir cinayet romanı yazmayı düşünüyordum." (s.31) diyen ben-anlatıcı, hayatının her açıdan sıkıntılı bir evresinde iki kadın arasında yaşadığı çalkantılı ilişkileri "tarihin ve insanlığın üstüne bina edildiği üç muhteşem eylem" (s.11) olarak gördüğü öldürme-yazı yazma-sevişme ya da cinayet-kurmaca-aşk üçgeni içinde kurgular. Bir roman yazmak düşüncesindedir ve hayranı olduğunu söyleyen genç kızın telefonu ile beklediği roman ayağına gelir.

Bu bağlamda; romanda vak'a zamanı ile anlatma zamanı aynı çizgi üzerinde ilerler. Otobiyografik bir teknikle, başından geçenleri belli bir kronolojik sıra dahilinde anlatan ben-anlatıcı, aynı zamanda romanını da anlatmaktadır. Bir başka deyişle; yaşadıklarının anlatımı, yazmakta olduğu romanının da anlatımıdır. Yazar Ahmet Altan'ın üzerinde iki yıl çalıştığı roman, 1996 Ekim'inde okura ulaşır.

Postmodern bir teknikle kurgulanan Tehlikeli Masallar romanında, aktarılan olaylar, belirli bir zaman sırasına göre dizilmiştir; daha yerinde bir ifadeyle, olayların anlatımında kronolojik bir sıralama gözetilmiştir. Kendisini bir roman kaleme almaya götüren olayları-dolayısıyla romanını-anlatan ben-anlatıcı, geçmiş zaman ile hikâye ve rivayet bileşik zaman fiil kiplerini kullanır.

Birinci bölümde; ben-anlatıcı içinde bulunduğu devreyi şu şekilde anlatmaktadır:

“ O günlerde telefon sesini çok seviyordum; hayatının bir döneminin bittiğini ve yeni bir dönemin açıldığını hisseden herkes gibi bende de burukluk, kaygı ve beklenti artmıştı; telefon sesleri beni geleceğime bağlıyordu, ama aynı telefonlar geçmişimin benden kopmasını da önlüyordu, geçmişle geleceğin iç içe olduğu o tuhaf geçiş dönemlerinden biriydi işte.” (s.18)

Romanın, birinci bölümü izleyen diğer bölümlerinde de fiil kiplerinin kullanımı aynıdır. Ben-anlatıcı, romanının yazılış sürecini adım adım nakletmekte; öykülemeye imkân tanıyan hikâye ve rivayet bileşik zaman fiil kiplerine başvurmaktadır.

“ Her gün telefonda saatlerce konuşuyorduk. Her zaman çok anlamlı şeyler de değildi konuştuklarımız. Zaten ben o sesi duymak istiyordum yalnızca; bütün dertlerin, bütün acıların, bütün yalnızlıkların, bütün başarısızlıkların çaresi gibiydi o ses, o sesi duyduğum anda her şeyi unutuyordum; kendini yakan bir Budist gibi kendimi, hayatımı, zamanımı, her şeyimi o sese adamıştım. O usul ve sakin ses içimdeki bütün karmaşayı dindiriyordu.” (s.104)

Masalların aktarıldığı bölümlerde ise; (VI, XIII, XIV) öğrenilen geçmiş zaman fiil kipi (-mış, -miş)’nden yararlanılmıştır.

Tehlikeli Masallar romanında, zamanın kullanımı ile ilgili olarak başvuru yollardan biri de geriye dönüş ve ileri kırım tekniklerine yer verilmiş olmasıdır. Hayatının belirli bir kesitini düz bir çizgi üzerinde aktaran ben-anlatıcı, zamanda ileri ve geri giderek kâh işlevsel ayrıntılara değinmekte kâh geleceğe göndermelerde bulunmaktadır. Bu anlamda; romanda yer alan geriye dönüş sahneleri, daha çok, ben-anlatıcının çocukluğuna dair önemli olayların altını çizmekte; ileri kırım örnekleri ise, Berrin’le ilişkilerinin ilerleyen safhalarına dair ipucu vermektedir. Yedinci bölümde; çocukluk günlerinden kesitler nakleden anlatıcı, (s.102-103) IX. bölümde de çocukluğundan söz eder. (s.129) İleri kırım tekniğine ise, romanın dördüncü bölümünden örnek verilebilir:

“ Zamanla en sıcak yaz günlerinde bile arabanın ya da odanın pencerelerini sıkı sıkıya kapadığını, en küçük bir hava akımından bile rahatsız olduğunu öğrenecektim.” (s.87)

“ Savaşlarla, korkularla, ihanetlerle, kaçışlarla dolu bir rüya anlattı bana, daha sonra da bana birçok rüyasını anlatacaktı.” (s.87)

Bunlara ek olarak; aktarılan olay parçacıklarının geçtiği zaman diliminin yer yer ben-anlatıcı tarafından belirtildiği de görülmektedir:

“ Zaman, başı dertte olanlar için en tehlikeli zamandı. İstanbul’un ekim başlarında görülen o dalında olgunlaşmış üzüm salkımı rengindeki güneşli günlerinden biriydi.” (s.8)

“ Erken bir kış akşamı, odanın kalın pencerelerinden içeri sızan ezan sesleriyle birlikte bastırırken acıktığımızı fark edip yemek ısmarlamaya karar verdik.” (s.175)

“ Ertesi gün öğlene doğru, yağmurun günü iyice grileştirip yalnızlaştırdığı bir vakitte telefon çaldı, açınca o uzak ses duyuldu.” (s.230)

Romanda, ilk anda ben-anlatıcının üzerine kurulu tek yönlü bir olay örgüsü göze çarpmakla birlikte, fonda 1990’lı yılların siyasî ve toplumsal atmosferi yer almaktadır. Aşk temasını işleyen roman, yazıldığı günün şartlarından soyutlanmamıştır. 1990’lı yıllara ait pek çok siyasî ya da toplumsal olay, satır aralarında kendisini hissettirmektedir. Bunlar arasında en başta faili meçhul cinayetler gelmektedir. (s.9; 83; 178) Ülkenin genel sorunları da satır aralarına sızmaktadır:

“ Sıra sıra insanlar toplanıp niye suların akmadığını, niye adaletin işlemediğini, niye yolsuzluk olduğunu sakın sakın anlatıyorlardı.” (s.146)

4.5. Mekân:

Roman yazarı ben-anlatıcının, romanının yazılış sürecini adım adım öykülediği Tehlikeli Masallar romanında, olay örgüsünün elverdiği ölçüde iç ve dış mekânlara yer verilmiştir. Romanda geçen mekânlar, ben-anlatıcının bakış açısından yansımakta, bir başka deyişle, mekânlar üzerinde onun psikolojik durumu egemen olmaktadır. Romanda yer verilen iç mekânlar, ben-anlatıcının aktardığı olay parçacıklarına göre değişmekte ve çoğunlukla olayın geçtiği çevreyi tanıtmak amacına hizmet etmekteyken; dış mekânlar ise, ben-anlatıcının içinde bulunduğu psikolojik duruma göre şekillenmektedir. Bu anlamda; üzerinde durulması gereken ilk iç mekân, anlatıcının Boğaz kıyısındaki evidir. Ben-anlatıcı; “Pencereden bakınca, Boğaz hemen önünden akar gibi gözüküyordu.” (s.63) dediği evini şu sözlerle anlatır:

“ Şirketten ayrıldıktan sonra yaptığım ilk iş, aldığım tazminatla çok geniş bir ev tutmak olmuştu, henüz eşya almamıştım, ama boş ve kocaman evin içinde dolaşmak hoşuma gidiyordu, eşya almak için de acele etmiyordum. Her odaya bir telefon koymuştum, telefon çalınca boş evin bütün odalarında inanılmaz bir çınlama başlıyordu.” (s.18)

Ben-anlatıcının zevkine uygun tarzda döşediği evi, yaşadığı acı gerçekler karşısında sığındığı bir mekândır aynı zamanda. Acıları, sevinçleri, kırgınlık ve kızgınlıkları evine sığınarak yaşar.

Romanda yer alan bir başka iç mekân ise; Berrin’le anlatıcının buluştukları otel odasıdır. Evin sıcaklığı ve koruyuculuğuna karşılık otel odaları soğuk ve sevimsizdir ben-anlatıcı için:

“ Otel odası, kimliksiz ve kişiliksiz temizliği, insana yalnızlık duygusu veren soğuk perdeleriyle her zaman olduğu gibi beni huzursuz etmişti. Otel odalarına yalnız başıma her girdiğimde kapıldığım anlık paniklerden birine kapıldım, hemen tanıdık, güven veren bir ses duymalıydım.” (s.172)

Otel odalarını, anlatıcının Sevda ve bazen de Tunuslu paşazade ile buluştuğu lokantalar izler. (s.26; 80; 139; 157; 228; 240)

Roman, dış mekân yönünden daha zengindir. Ben-anlatıcı, Berrin’le buluştuğunda onu İstanbul içinde farklı mekânlara götürür: İlk ciddi buluşmalarında Karadeniz kıyılarında sakin bir kumsala gidişlerini, (s.36) Beykoz’un arka sokaklarında bir eve gidişleri izler. (s.188) Aynı kumsal, daha sonraki buluşmalarının da mekânı olur. (s.231) Anlatıcının, Berrin’in yaşadığı kentte onunla birlikte gittiği göl kıyısı da romanın bir başka dış mekânıdır. (s.94)

Bunlardan başka; ben-anlatıcının İstanbul içinde gittiği Taksim, Beyoğlu gibi eğlence mekânları ile (s.72; 116) Tunuslu paşazade ile üç gün geçirdiği Kartalkaya (s.54) da önemli dış mekânlar olarak zikredilebilir. Daha önce de ifade edildiği üzere, dış mekâna bakışta anlatıcının bakış açısı etkili olmakta ve öznellik ağır basmaktadır:

“Yolun iki yanında yapraklarını dökmüş yalnız ağaçlar vardı, birden gri ve yorgun bir göl belirdi, durgun ve sessizdi, sazlıklar da bulutların rengini alıp kımıldasız bir kurşuniliğin içinde hareketsiz duruyorlardı.” (s.94)

Romanın genel mekânı ben-anlatıcının yaşadığı kent olan İstanbul olmakla birlikte, Berrin’in yaşadığı kentin de adı verilmeden bahsi geçmektedir.

4.6. Dil ve Üslûp:

Tehlikeli Masallar'dan önceki ilk üç romanında, dil açısından belirli kullanımları benimseyip devam ettiren Ahmet Altan, dördüncü romanı Tehlikeli Masallar'da da aynı kullanımları sürdürür. Kelime seçiminde, yine kökenini ayırt etmeksizin her kelimeyi kullanmaya çalışan Altan, cümle konusunda da yine devrik ve kurallı cümleleri birarada kullanmayı tercih eder. Yer yer argo kullanımına rastlanan romanda, deyim ve ikilemelerden yararlanıldığı da görülür. Cümlelerin, bir önceki romanda olduğu gibi, uzun tutulmuş olmasının yanı sıra, kişilerin de konumlarına uygun konuşuruluşu dikkati çekmektedir.

Romanda dilin kullanımını şu başlıklar altında incelemek mümkündür:

Kelime Kadrosu:

Tehlikeli Masallar romanının kelime kadrosu üç başlık altında incelenebilir:

Türkçe: Romanın ilk sayfasında (s.7) yer alan yüz seksen yedi kelimedenden yüz kırk iki tanesi Türkçe kökenlidir. Daha çok ad ya da sıfat olarak kullanılan söz konusu Türkçe kelimeler şunlardır:

iyi, yazı, gizli, korkunç, benzerlik, buyruk, Tanrı, yeni, büyük, korku, ürpertici, büyü, yalnızlık, güneş, gözlük, ayrıntı, pırlı, kızıl.

Arapça / Farsça: Romanın ilk sayfasında yer alan yüz seksen yedi kelimedenden otuz altı tanesi Arapça / Farsça kökenlidir. Seçilen metin göz önünde tutulduğunda, daha çok, ad olarak kullanıldığı görülen Arapça / Farsça kelimeler günlük kullanıma yerleşmiş, bir diğer ifadeyle, Türkçeleşmiş kelimelerdir. Sözü edilen kelimeler şunlardır:

cinayet, mükemmel, tarikat, ayin, kitap, hayat, günah, katil, darbe, acele, ân, zevk, macera, muhteşem, kurban.

Batı: Romanın ilk sayfasında yer alan yüz seksen yedi kelimedenden dokuz tanesi ise Batı kökenlidir. Bu kelimeler de Arapça / Farsça kelimeler gibi günlük kullanıma yerleşmiş ve benimsenmiş kelimelerdir. Söz konusu Batı kökenli kelimeler şunlardır:

plan, sürpriz, telefon, roman.

Yukarıdaki verileri tabloyla da ifade etmek mümkündür:

Tablo-1

TÜRKÇE	142	%76
ARAPÇA/FARŞÇA	36	%19
BATI	9	%5
TOPLAM	187	

Tabloda da görüldüğü üzere; yüz seksen yedi kelimedenden oluşan romanın ilk sayfasında (s.7) kullanılan Türkçe kelimelerin toplam kelimelere oranı %76'dır. Romanın diğer bölümlerinde de aynı durum geçerlidir.

İkilemeler

Romanın ilk sayfasında (s.7) yalnızca tek bir ikileme örneğine rastlanmakla beraber, diğer sayfalardan da örnek verilebilir:

“yavaş yavaş (7)”; “dalga dalga (23)”; “tek tek (26)”; “dolmuş dolmuş (28)”; “kıvrıla kıvrıla (37)”; “kırış kırış (51).”

Deyimler

Romanda yer alan deyimler ise şu şekilde örneklendirilebilir:

“baştan çıkarmak (18)”; “dalga geçmek (40)”; “ödü kopmak (69)”; “gafil avlamak (81)”; “iğnenin deliğinden Hindistan'ı görmek (207).”

Argo Kullanımlar

Romanda yer yer argo kullanımlara rastlamak da mümkündür. Kullanılan argo kelimeler şu şekilde örneklendirilebilir:

“afilenmek (116)”; “erkete (117)”; “sotaya yatmak (117)”; “ayakçı (117)”; “façasını bozmak (118)”; “fiyakalı (120)”; “hergelece (142).”

Cümle

Roman genelinde devrik ve kurallı cümleleri birarada kullanan Ahmet Altan, çoğunlukla, fiil cümlelerini tercih etmiştir. Bir önceki romanı Yalnızlığın Özel Tarihi’nde görülen uzun cümleler, Tehlikeli Masallar’da da göze çarpar. Romanın ilk sayfasından (s.7) yola çıkılarak cümle yapısı şu şekilde örneklendirilebilir:

Devrik Cümle: “İyi hazırlanmış bir cinayetten daha mükemmel tek şey varsa o da iyi kurulmuş bir romandır benim için.”

Kurallı Cümle: “Romanı, bir cinayeti tasarlar gibi tasarladım.”

Tablo-2

TOPLAM	DEVRİK	KURALLI	İSİM	FİİL
15	1	14	4	11
YÜZDE	%7	%93	%27	%73

Romanın ilk sayfası (s.7) göz önüne alınarak yapılan tespit, tablodan da anlaşılacağı üzere, kurallı cümleler daha fazla yer tutmakta ve yine fiil cümleleri tercih edilmektedir. Fiil cümleleri, olay ağırlıklı romanın hareketliliğini belirgin kılmaktadır. Bunların yanı sıra, cümlelerin uzunluğu da dikkati çekmektedir.

“ Yazıyla cinayet arasında, gizli tarikatların ayinlerini andıran, dışarıdakilerin asla göremeyeceği korkunç bir benzerlik olduğuna inanırım, ikisi de tanrının buyruğuna karşı çıkar, ikisi de hayatı yeni başlayacak bir hayat için sona erdirir, ikisi de günahların en büyüğünü içinde barındırır.” (s.7)

5. Kılıç Yarası Gibi

Ahmet Altan'ın beşinci romanı “Kılıç Yarası Gibi”, 1998 yılı Nisan ayında Can Yayınları tarafından yayımlanır. 1999 Yunus Nadi Roman Ödülü'nü alan romanın bugüne kadar kırk dokuz basımı (Can Yayınları) yapılmıştır. 1998 tarihli ilk baskıyı sırasıyla; 1999, 2001, 2002 tarihli baskılar izler.¹ Tamamı üç yüz kırk dört sayfadan oluşan roman, her biri numaralandırılmış (I, II, III) yirmi yedi bölümden meydana gelmektedir.

5.1. Vak'a (Özet) / Olay Örgüsü:

Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarındaki çalkantılı bir dönemini konu edinen “Kılıç Yarası Gibi” romanının vak'ası, İttihat ve Terakki-Abdülhamit-Tekke üçgeninde şekillenmektedir. 19. yüzyıl sonlarında, bir grup Ermeni'nin Osmanlı Bankası'nı işgali ve bir tekkede Şeyh Yusuf Efendi'nin düğünüyle başlayan roman, 20. yüzyıl başındaki Osmanlı döneminin tarihini, tarihî kişilerini, siyasî ve askerî gelişmelerini anlatmaktadır (Oran 1998). Belirli bir tarihsel dönemi anlatmasının yanında, romanın esas teması olan “aşk”, tüm yaşananların ardında kendisini hissettirmektedir. Yazarın, tarihe değinen ilk romanı “Yalnızlığın Özel Tarihi”nden farklı olarak bu romanda “tarih”, daha belirgin olarak göze çarpmaktadır. Olayların kronolojik bir sıralamayla aktarıldığı romanda; geçmiş, şimdinin aynasında yeniden canlanmakta, roman kişilerinin torunu olan Osman'ın bilinç süzgecinden geçerek okura ulaşmaktadır. Aytaç (1998: 14)'in da belirttiği üzere; romanın konusu, ilk sayfalarda şu şekilde özetlenmektedir:

“...şehirlerden, saraylardan, köşklere, yalılardan, tekkelerden, savaşlardan, çatışmalardan, cinayetlerden, aşklardan, kıskançlıklardan, öfkelerden, ihanetlerden, dostluklardan, insanlık hallerinden bahsediyorlardı ve hikâyeleri Şeyh Efendinin düğününün yapıldığı o tuhaf günden başlıyordu.” (s.8)

¹ Çalışma sırasında kitabın 2001 tarihli 47. baskısı kullanılmıştır.

Bir Rûfâî tekkesinin şeyhi olan Yusuf Efendi, Gümrük Müdürü Tevfik Bey'in güzelliği dillere destan, on yedi yaşındaki kızı Mehpare Hanım ile gösterişli bir düğünden sonra evlenir. Yusuf Efendi'nin müridi Hasan Efendi'nin "uğursuz" olarak addettiği bu düğünü, bir buçuk yıl sonra çiftin ayrılığı izler. Şeyh Efendi ile olan evliliğinden Rukiye isminde bir kızı olan Mehpare Hanım, ikinci evliliğini saray doktorlarından Reşit Paşa'nın oğlu Hüseyin Hikmet Bey'le yapar. Bu arada; II. Abdülhamit'in iktidarı altındaki imparatorlukta ayaklanmalar çıkmakta, paşalar arasında rekabet, kavga ve entrikalar yaşanmakta, İttihat ve Terakki Cemiyeti yavaş yavaş teşkilatlanmaktadır. Müşir Fuat Paşa'nın, tayinini İstanbul'a çıkartmak için uğraştığı mülazım Ragıp Bey ise, zorlu bir yolculuktan sonra İstanbul'a gelmiş ve Askeri Sanayi Mektebine riyaziye hocası olarak atanmıştır. Bir akşam Galata'daki meyhanelerden birinde bir adam vuran Ragıp Bey, arkadaşı Hasan Efendi'den yardım ister. Onu, Şeyh'in Haliç kıyısındaki tekkesine götüreren Hasan Efendi, Şeyh Efendi'ye durumu anlatır ve Ragıp Bey, bir süre tekkede kalmaya başlar. Şeyh ile Ragıp Bey arasında zamanla bir dostluk kurulur; sık sık Haliç kıyısına inip dertleşirler. Ortada kesin bir kanıt olmadığı için Ragıp Bey'in, ortalık yatışana kadar bir süre izne ayrılması kararlaştırılır. Aradan epey bir zaman geçtikten sonra, Ragıp Bey, bir gün okulda ünlü bir paşanın oğlunu tokatlar ve okuldaki görevinden ayrılır. Bir sabah, Harbiye Nezareti'ne çağrılıp resmi çekilir ve uzun süre sonra Alman ordusuna misafir subay olarak gönderilir. Bu sırada, Hüseyin Hikmet Bey'in Paris'te yaşayan annesi Mihrişah Sultan, İstanbul'a, oğlunu ziyarete gelir. Mehpare'nin eski zevci Şeyh Efendi'yi tekkesinde ziyaret eder ve Şeyh Efendi, Mehpare'den sonra bir de Mihrişah Sultan'ın güzelliğiyle büyülenir. Üst üste tekkeye giden Sultan, başörtüsü takarak kapanmaya başlar. Mehpare Hanım'ın ise, ikinci evliliğinden Nizam isimli ikinci çocuğu doğmuştur. Eşi Hüseyin Hikmet Bey'le yetinemeyen Mehpare'nin şehveti günden güne artmaktadır. Karısının günden güne kendisinden uzaklaşmasına karşılık, Hüseyin Hikmet Bey, ona tutkuyla bağlanmaktadır. Başa çıkamadığı bu aşk, onu çeşitli uğraşlara iter ve Hüseyin Hikmet Bey, sonunda İttihat ve Terakkicilere katılarak aşkını dindirmeye çalışır. Bu arada, İstanbul'un her köşesi jurnalcilerle dolmakta ve her gün yüzlerce insan sürülüp cezalandırılmaktadır. Mihrişah Sultan da kim olduğu bilinmeyen bir jurnalcî tarafından saraya jurnallenince Paris'e gönderilir. Annesinin ardından on beş gün

sonra da Hüseyin Hikmet Bey, padişah kararıyla Selanik'e gönderilir. Almanya'da sıkıntılı günler geçiren Ragıp Bey'in tayini de Selanik'e çıkar. Bulgar komitacılarla dağlarda savaşıyan Ragıp Bey, İstanbul'a dönünce Şeyh'in kızıyla evlenir ve Makedonya'ya gider. Hüseyin Hikmet Bey, Selanik'te kendisini İttihat ve Terakki'nin faaliyetlerine daha çok verir; Mehpare Hanım ise Konstantin isimli bir Yunanlı ile ilişki kurar. Bu sırada İttihat ve Terakki ilk öldürme eylemine başlar ve siyaset sahnesine çıkar. Bu olay üzerine II. Abdülhamit Meşrutiyet'in ilânına karar verir. İnsanların coşkuyla istibdadın yıkılışını kutladıkları sırada, Hüseyin Hikmet Bey intihara teşebbüs eder ve kendisini vurur.

Özetten de anlaşılacağı üzere; toplumsal ve siyasî gelişmelerle özel yaşamın birarada ele alındığı romanda, olaylar, İttihat ve Terakki- Abdülhamit-Tekke üçgeni içersinde gelişmektedir. "...Ben bir ailenin yüz yıllık dönemini anlatırken, bu toprağın da son Asya'daki macerasını anlatmak istiyorum." (Oran 1998: 4) diyen Ahmet Altan, tarihsel açıdan önemli bir "dönem"i insandan soyutlamadan yansıtmaktadır. Eskiden büyükbabasının yaşadığı köşkte, tozlu eşyaların arasında, zaman kavramından soyut yaşayan Osman, kendisine geçmiş anlatan "ölü" leriyle konuşmakta ve romanın anlatıcısından ayrı bir kutup oluşturmaktadır. Bir başka deyişle; romanın belkemiğini oluşturan olaylar, bizzat o olayları yaşamış, şimdiki zamanda "ölü" olan insanlar tarafından Osman'a nakledilmektedir.

"Zamanla ilişkisini çoktan kaybetmişti, zaman artık onun için hep aynı yöne akan bir nehir değil; geçmişin, ânın, hatta geleceğin içinde biriktiği büyük bir göldü. Bu gölün sularına dahiyo, kendi geçmişiyle, ölüleriyle birlikte yaşıyor, her gün biraz daha dibe, biraz daha geçmişe inerek bugünden uzaklaşıyordu. Zamanın, akan bir nehirden duran bir göle ne vakit döndüğünü hatırlamayacak kadar derinlerdeydi artık." (s.30)

Osman'ın; onun için bir göle dönüşen zamanın geçmişe ait belli bir diliminden seçip aldığı olaylarla birlikte yolları kesişen kahramanlar da sahneye çıkar: Şeyh Yusuf Efendi, Mehpare Hanım, Hüseyin Hikmet Bey,...v.d. Tüm bu kişiler tek tek gelip hikâyelerini Osman'a aktarmaktadırlar ve hepsinin hikâyesi Şeyh'in düğün gününden başlamaktadır. Bu düğün, Hasan Efendi'ye göre "uğursuz"

dur; çünkü şehirde Ermenilerle Müslüman ahali arasında çarpışmalar olmakta ve Ermenilerin Osmanlı Bankası'nı bastığı söylentisi dolaşmaktadır. Bunun yanı sıra, Haliç'in suları da âdeta bir uğursuzluğu işaret edercesine kabarmaktadır. Altan, olay örgüsünü kurmaya başladığı ilk noktada, yüzyıllar öncesine uzanan çok eski bir mitostan yola çıkmaktadır:

“Megeraller devrinden Bizans’a, Latinler’den Osmanlı’ya kadar Haliç’in kabarması karanlığın ve uğursuzluğun işaretidir ve bu eskimiş uğursuz mitos işte Şeyh Efendi’nin düğününde bir kez daha vücut bulmuştur.” (Müküs 1998: 68)

Nitekim, bu mitosun işaret ettiği uğursuzluk, romanın ilerleyen bölümlerinde de dipten dibe kendisini hissettirir. Şeyhin yüreğinde onulmaz bir yara açan Mehpere, hayatına girdiği tüm erkeklere o uğursuzluğu bulaştırır. Şeyh Efendi’nin düğünüyle başlayan olay örgüsü, roman kişilerinin fırtınalı özel hayatlarına eşlik eden toplumsal ve siyasi olaylarla birlikte genişleyerek büyür.

Ahmet Altan, tarihe eğildiği ve İttihat ve Terakki’ye değindiği ilk romanı Yalnızlığın Özel Tarihi’nde; “tarih”i ve söz konusu cemiyeti Hüsrev Bey’in kişisel tarihinin bir parçası olarak işlerken, Kılıç Yarası Gibi’de belirli bir dönemi de anlatmak amacındadır. Romanının tarihi anlatmadığını ısrarla vurgulayan Altan, romanın tarihî dokusunun önünde insanı anlatmak amacının yer aldığını belirtir:

“Benim esas istediğim, insanları anlatmak. Ama bununla beraber, bu ülkenin yakın tarihini anlatabilirim, hem benim hem de okuyucularım için bir kazanç, diye düşünüyorum.” (Oran 1998: 4)

Osmanlı İmparatorluğu’nun II. Meşrutiyet’ten önceki yıllarını fon olarak seçen Altan, kahramanlarını da bu fonun içine yerleştirir. Yalnızlığın Özel Tarihi’nde silik bir dekor olarak yer alan tarih, Kılıç Yarası Gibi romanında, olay örgüsünü şekillendiren ana atmosferdir. Durbaş (1998: 5)’ın da belirttiği gibi, romanın asıl kahramanı aktarılan “dönem” dir. Yalnızlığın Özel Tarihi’nde aralara serpiştirilen tarih, Kılıç Yarası Gibi romanında esas unsur durumundadır. Bir taraftan roman kişilerinin kişisel maceralarını anlatan yazar, diğer taraftan da dönemin siyasal ve

toplumsal açıdan öne çıkan olaylarını aktarır. II. Abdülhamit döneminin işlendiği romanda; jurnalcilik, Abdülhamit'in şüpheli kişiliği, İttihat ve Terakki'nin çalışmaları ve yönetime egemen olma çabası, askerin tekkeye bakışı, Bulgarların ayaklanması gibi döneme ait pek çok ayrıntı ele alınır. Tüm bunlar, Yalnızlığın Özel Tarihi'nde olduğu gibi, şimdinin arasına serpiştirilen kesitler halinde değil, akıp giden düz bir çizgi halinde aktarılır. Kılıç Yarası Gibi romanında olaylar, tek bir çizgi üzerinde ilerlemektedir. Birbirinin devamı şeklinde düzenlenen her bölüm, belli bir olay parçası üzerine kuruludur. Birinci bölümde; Şeyh Efendi ile Mehpare'nin düğünü anlatılırken (s.7-13), ikinci bölümde Hüseyin Hikmet Bey tanıtılmakta ve Mehpare ile evlilikleri hikâye edilmektedir (s.14-29). İzleyen bölümlerde de olay örgüsüne katılan kişilerin tanıtımını, kendi öykülerinin aktarılışı izlemektedir. Şimdinin hakim konumda yer almadığı romanda, zaman da kronolojik bir çizgi üzerinde ilerlemektedir.

Romanın olay örgüsünün düzenlenişinin ardından, vak'a tipini belirlemek gerekirse; Kılıç Yarası Gibi de Altan'ın ilk üç romanı gibi, ikinci gruba dahildir. Belirli bir tarihsel dönemde yaşamış kişilerin öyküsünün ayrı ayrı anlatıldığı vak'a parçaları, "Osman" in şahsında birleştirilir.

5.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı / Anlatım Tekniği:

Kılıç Yarası Gibi romanının anlatıcısı; hakim bakış açısıyla donatılmış, her şeyi bilen, 3. tekil anlatıcıdır. Romanda; gerek olayların aktarımı, gerek kişilerin tanıtımı, gerekse de mekân tasvirleri onun bakış açısından nakledilmektedir. Bunun yanında, 3. tekil anlatıcı, kişilerin derinlerde saklı duygu ve düşüncelerini dile getirmekte ve zamanın kontrolünü de elinde tutmaktadır. Romanın esas anlatıcısı, tanrısal konumda bulunan 3. tekil anlatıcı olmakla birlikte, Osman da ikinci bir anlatıcı olarak varlığını hissettirmektedir. Romanın anlatımı şu şekilde gerçekleşmektedir: Atalarından kalan eski eşyalarla dolu köşkte zaman mefhumunu

yitirmiş bir halde yaşayan Osman; “ölü” leriyle konuşmakta, ölüleri ona yüzyıllar öncesini anlatmaktadır.

“ Ama Osman için zaman durmuş ve her şey değişmişti; o duran zamanın içinden ölüler, bazen teker teker, bazen akın akın, arkalarından başka ölüleri de sürükleyerek, fesleri, maşlahları, kılıçları, entarileri, kinleri, öfkeleri, aşkları, acıları, rengârenk çarşafı, çizmeleri, faytonları, udları, tamburları, tabancaları, savaşları, göçleri, salgın hastalıklarıyla gelmişlerdi.” (s.33-34)

Ölülerin tüm yaşananları anlatmasıyla olayların gizli kalmış yönleri, Osman aracılığıyla okura iletilir. Yine Osman, kimi yerde araya girerek kahramanların yaşarken söyleyemediklerini de okura aktarır.

“ Hüseyin Hikmet Bey ise bu iki şahane kadın arasında neler geçmekte olduğunu hiç anlayamadı, yıllar sonra bir gün Osman’a, ‘Annemle Mehpare birbirlerini pek severlerdi, bir gün bile birbirlerini incitmediler,’ demiş, kendi soyunun son temsilcisi olan bu yarı deli adamı kendi saflığına güldürmüştü.” (s.40)

“ Reşit Paşa daha sonra Osman’a, ‘Eğer korkulacak zamanlarda gösterdiği cesareti ve basireti, korkmaması gerektiği zamanlarda da gösterebilseydi belki de bütün tarihimiz başka türlü olacaktı,’ demişti.” (s.115)

Ölülerle okuyucu arasında aracı konumunda bulunan Osman’ın üzerinde, romanın esas anlatıcısı 3. tekil anlatıcı yer almaktadır. Aytaç (1998: 14)’ın deyişiyle, Ahmet Altan, romanını Osman’dan ayrı bir anlatıcı ile kurgulamıştır. Romanda geçen olayları aktaran, kişileri tanıtan, ikinci bir anlatıcı olarak beliren Osman’ı gözlemleyen 3. tekil anlatıcıdır. En üst katmanda yer alan Ahmet Altan ise; roman kahramanlarının Osman’a bizzat aktardıkları yorumlarda kendisini hissettirmektedir. “...Çünkü roman dokusu içinde ‘Osman’a bizzat aktarılanlar, Ahmet Altan’ın özellikle vurguladığı açıklamalar.” (Aytaç 1998: 14) Bu yorumlarda Altan, romanın kurmaca yönünü öne çıkarmakta, romanın kurgusuna üstkurmaca düzlemde katkıda bulunmaktadır. (Bkz. Anlatım Tekniği / Üstkurmaca)

Romanın hakim konumdaki esas anlatıcısı ise; olayları bulunduğu tanrısal konumdan anlatmaktadır.

“ Kayınpederi gittikten sonra küçük kızını mürebbiyeye yatmaya gönderen Mehpare Hanım, gün boyu olanlardan yorgun düştüğünü söyleyerek akşam yemeğini yatak odasında hazırlamalarını emretti. Uşaklar sofrayı yatak odasına hazırladılar. Evdeki hizmetkârların gâvur icadı diye baktıkları masa yatak odasına taşınmamış, onun yerine Mehpare Hanımın isteğiyle yer sofrası kurulmuştu.” (s.62)

Olayların aktarımı yanında kişilerin tanıtımı ve onların en gizli duygu ve düşüncelerinin tahlili de 3. tekil anlatıcı tarafından yapılmaktadır. IV. bölümde, Hüseyin Hikmet Bey’in annesi, Reşit Paşa’nın zevcesi Mihrişah Sultan, anlatıcı tarafından şu şekilde tanıtılır:

“ Kırkını daha yeni aşmış olan Sultan, esrarengiz bir derinlikten bakan uzun kirpikli siyah gözleri, kavisli kaşları, geniş alnı, Kleopatra’yı andıran biraz irice ama biçimli burnu, dolgun dudakları, cömert dekoltesinin zor zapt ettiği bir kaz yavrusu gibi besili ve beyaz göğüsleri, uzun boyu, karşılaştığı insanı derhal hâkimiyetine alan üstten bakışları ve muhteşem servetiyle daha geldiği ilk günden itibaren Paris’in efsanelerinden biri olmuştu.” (s.38)

Şeyh Yusuf Efendi’nin çektiği acıların ruhunda yarattığı karmaşa, X. bölümde, anlatıcının yorumuyla şu şekilde tahlil edilir:

“ Şeyhin ruhunu zehirleyen acılar bir çarkıfelek gibiydi, ne zaman başlayıp ne zaman biteceğini kendisi de bilmiyordu. Bir sabah neşeyle, her türlü acıdan ve kederden arınmış uyanıyor, ruhunun hafifliğini büyük bir minnet ve şükranla yaşayıp nihayet acıdan kurtulduğunu düşünüyor, ama öğleden sonra birdenbire, ortada hiçbir görünür neden olmadan gene aynı acının pençesine düşüveriyordu. Acı çekmek hele bir kadın için acı çekmek onu kendi gözünde küçültüyor, acıya, acının olduğu her yerde her zaman olduğu gibi bir aşağılanma da katılıyordu ve bu aşağılanmışlık duygusu bazen acının kendisinden bile daha zor taşınır bir yük oluyordu.” (s.126)

Romanda yer alan tasvirlerde de 3. tekil anlatıcının bakış açısı etkilidir. XIV. bölümde; Almanya'ya gitmeden önce evde annesi ve ağabeyi ile akşam yemeği yiyecek olan Ragıp Bey'in anlatıldığı satırlarda, o anki huzuru simgeleyen bir tasvire başvurulmuştur:

“ Hava tam kararmamıştı ama yıldızlar gözükmeye başlamıştı; bahar akşamlarının o en güzel saatleriydi; civardaki tepeler, ağaçlar, çiçekler, birer gölgeye dönüşüyordu ağır ağır, tepelerin etekleri karanlığa gömülürken hâlâ güneşi gören zirveleri mutlu yüzler gibi parlıyordu; çimen ve papatya kokuyordu.” (s.184)

Romandaki olayların aktarımı, kişilerin tanıtımı ve iç dünyalarının dile getirilmesi, mekân tasvirleri üzerinde etkili olan 3. tekil anlatıcı, zaman konusunda da hakim konumdadır. Olayları belirli bir düzen dahilinde naklederken kimi yerde özetlemeye başvurarak olayların aktarımını hızlandırmaktadır. I. bölümde; Şeyh Efendi ile Mehpare'nin düğünlerinin ayrıntılı olarak anlatılmasına karşılık, düğün gecesini takip eden bir buçuk yıl özetleme tekniğinden yararlanılarak aktarılmaktadır.

“ O gece hiç konuşmamışlardı, bir daha da hiç konuşmadılar, birbirlerinin sesini bilmediler; evlilikleri birbirlerinin sesini duymadan sürdü ve bitti. Şeyh Efendi hep aynı azgınlıkla, Mehpare Hanım hep aynı yorgunlukla sevişti, bir buçuk yıl boyunca geline zevk veren tek şey zikir geceleri oldu; kocasını değil, ayinleri bekledi heyecanla. İlk gecenin meyvesi elifi elifine dokuz ay on gün sonra doğan kızları oldu. Adını Rukiye koydular.” (s.13)

Kılıç Yarası Gibi romanında; 3. tekil anlatıcı, olaylar ve durumlar karşısında yansız bir tutum sergilememekte, satır aralarında kendinden de yorum katmaktadır. Romanın pek çok yerinde açıklamalarda bulunarak varlığını okura hissettiren anlatıcı, olaylar karşısında salt bir seyirci tavrı sergilemez. XV. bölümde; ünü bütün imparatorluğa yayılan Şeyh Yusuf Efendi'yi merak eden Mıhrışah Sultan'ın duyduğu merakın anlatıldığı satırlarda, 3. tekil anlatıcının yorumu kendisini hissettirmektedir:

“ Bütün kadınlar gibi Mihrişah Sultan da birçok acıya dayanabilir, kalabalıkların öfkesine omuz silkebilir, gerektiğinde bir servete arkasını dönebilirdi, ama o da aynen diğer kadınlar gibi içinde uyanan merakı tatmin etmeden duramazdı ve bunca söylenti merakını uyandırmış, hele ‘güzelliğine mağrur’ gelininin eski kocası olması bu merakı daha da dayanılmaz kılmıştı.” (s.200-201)

Sonuç olarak; Kılıç Yarısı Gibi romanında, anlatım işi her şeyi bilen 3. tekil anlatıcı tarafından üstlenilmiştir. Bulunduğu tanrısal konumdan olayları anlatan, kişileri tanıtan, mekânları betimleyen, zaman üzerinde etkili olan, yer yer yaptığı yorum ve açıklamalarla varlığını okura duyuran 3. tekil anlatıcıya, ölümlerle konuşan ve onların yaşarken dile getirmedikleri sırlarını okura aktaran Osman eşlik eder. Romanın, anlatım işini birlikte yürüten her iki anlatıcısı, romana derin bir boyut kazandırmaktadır.

Anlatım Tekniği:

Postmodern teknikleri denediği ve bu bağlamda “üstkurmaca” unsuruna yer verdiği ilk romanı “Dört Mevsim Sonbahar” ın ardından ikinci ve üçüncü romanlarında (Sudaki İz, Yalnızlığın Özel Tarihi) klâsik anlatımı tercih eden Ahmet Altan, dördüncü romanı “Tehlikeli Masallar” da tekrar “üstkurmaca” ya yönelir. “Yazma edimi” nin ve romanın yazılış öyküsünün birarada yer aldığı söz konusu romanlarında, “yazı” üzerine düşünen “yazar” tiplerine yer veren Altan, beşinci romanı “Kılıç Yarısı Gibi” de de üstkurmacaya başvurmuştur. Yazarının “neo-klâsik” olarak adlandırdığı romanda, üstkurmacanın daha girift bir şekliyle (Aytaç 1998) karşılaşılmaktadır. Romanda “yazı” ve “yazarlık” üzerine yorumlarda bulunulmasının yanında, Ahmet Altan’ın Osman’a aktarılanlar vasıtasıyla kurmaca gerçeklik içinden seçip çıkardığı vurgulamalar da romandaki üstkurmaca düzlemin bir parçasıdır. Romanın VI. ve XI. bölümlerinde yazarlık üzerine şu yorumlarda bulunulur:

“ Şeyh Efendinin yanında oturan Hasan Efendi, haremdeki genç kadının, karnında kendisinin müstakbel karısını taşıdığını bilmiyordu o zamanlar; herkese olduğu gibi Hasan Efendi için de gelecek bir sırda ve Osman’ın Beyoğlu’nun arka sokaklarında tanıştığı dişsiz adamın söylediği gibi ‘geleceği yalnızca tanrılarla yazarlar bilirlerdi, kaderi onlar yapar onlar bozardı’ ve tanrılarla yazarların Hasan Efendiye çizdiği kaderde, birkaç oda ötedeki bir kadının karnındaki su dolu torbada büyüyen bir bebek ona karı olarak yazılmıştı.” (s.70)

“ İnsanların kaderini çizen, bu hayatların hikâyesini yazan her kimse, yazdıklarının yaşanmasından ve onları yaşayanların şaşkınlığından kendine bir eğlence çıkarıyordu. Hayat eğlenceli bir şeydi ama Osman’a göre eğlenenler yalnızca tanrılar, yazarlar ve delilerdi, yani yaşamayanlar; yaşayanların payına eğlenceden fazla bir şey düşmüyordu.” (s.144)

Bununla birlikte, bir taraftan “ölü” lerinin anlattıklarını dinleyen Osman diğer taraftan olayları yorumlar tarzda notlar almaktadır:

“ Osman ise, notlarına büyük harflerle, ‘PARAFİN’ diye yazmış, bu sözcüğün altını birkaç kez kalın kalın çizmişti, yanına da eklemişti: “Parafin, bir aşkı ve bir hayatı kurtarabilir. Hikmet Bey, parafin kullanmayı akıl etseydi bambaşka bir hayatı olacaktı.” (s.176-177)

Daha önce de belirtildiği üzere; romanın 3. tekil anlatıcısı ile ikinci derecede aktarıcısı Osman’ın varlığından ayrı olarak, yazar Ahmet Altan’ın varlığı Osman’a bire bir aktarılanlarda ortaya çıkmaktadır. Ölülerinin Osman’a âdeta bir sır verir gibi fısıldadıkları düşünceler, Ahmet Altan’ın kurmaca gerçeklik içinden çıkarıp üzerinde düşündüğü konulardır (Aytaç 1998). Metnin bütünlüğü içinden seçip çıkardığı bu konularla Altan, tıpkı önceki romanlarında olduğu gibi, anlatının kurmaca yönünü vurgulamakta, okura bu yolda bir ihtarda bulunmaktadır. Bunun, romanda pek çok örneğine rastlamak mümkündür. V. bölümde; Reşit Paşanın, padişah II. Abdülhamit ile ilgili Osman’a söyledikleri Altan’ın öne çıkardığı düşüncelerdir.

“ Epeyce bir zaman sonra, Doktor Reşit Paşa, Osman’ın evine, ölüm ânında üstünde olan gecelik entarisi ve başındaki yatak takkesiyle geldiğinde, kendisinden hiç beklenmeyen şeytani bir gülümsemeyle, “Biliyor musun,” demişti,

“Padişahın o büyük hafiye teşkilatını düşmanlarını takip ettirmek için mi, yoksa etraftaki dedikoduları öğrenmek için mi kurdurduğunu bir türlü anlayamadım. Rahmetli Padişahımız efendimiz, mekânı cennet olsun, dedikoduya pek meraklıydı; bütün dedikoduları öğrenir, etrafındaki insanların hususi hayatıyla alakalı malumatla pek yakından alakadar olurdu, sanırım insanların hususi hayatlarını bilmekten zevk alıyordu, başmabeyincisi de ona malumat diye ciddi ciddi bu dedikoduları anlatırdı.” (s.56-57)

VIII. bölümde ise; Ragıp Bey, annesinin “aç mısın?” sorusunu şu şekilde yorumlamaktadır:

“ Mülazım Ragıp Bey, çok sonraları torununun odasına geldiği bir gün, “Annemin o aç mısın sorusunu hiç unutmadım,” demişti, “çok düşündüm, biliyor musun, insana aç mısın diye yalnızca yuvasında sorarlar, eğer bir kadın sana aç mısın diye sorarsa bil ki orası senin yuvandır,” sonra durup, kırgın bir gülümsemeyle eklemiştir: “Biliyor musun, senin haminnen bana bir gün bile aç mısın diye sormadı.” (s.83-84)

Örneklerde de görüldüğü üzere; ölümlerin Osman’a bizzat aktardığı fikirler, aslında, yazar Ahmet Altan’ın romanın kurmaca gerçekliği içinden özellikle seçip altını çizdiği açıklamalardır. Altan, bir yandan okura kurmaca bir dünyada dolaştığını hatırlatırken, diğer yandan da okurun dikkatini öne çıkardığı noktalara çekmeye çalışmaktadır. Yazarın; “yazı” ve “yazarlık” üzerine fikir yürütmekle romanın yazılışının birlikte ilerlediği diğer romanlarında açık bir şekilde hissedilen “üstkurmaca”, Kılıç Yarası Gibi romanında, Osman’a bizzat aktarılan gerçeklerde kendisini hissettirmektedir.

Kılıç Yarası Gibi romanında, üstkurmaca unsuruna yer verilmiş olmasının yanı sıra; metinlerarasılık olarak nitelendirilebilecek uygulamalara da rastlanılmaktadır. Bu uygulamalar, daha çok gönderme şeklindedir. XV. bölümde; İncil’e ve Fransız düşünürlerine gönderme yapılmıştır.

“ Hüseyin Hikmet Bey alaycı bir gülümsemeyle, “Osmanlı’da da, aynı kutsal kitapta söylendiği gibi önce söz vardı,” demişti, “söz insanları öldürmeye de kurtarmaya da yeterdi, gerçek o kadar önemli değildi.” (s.189)

“ -Haklısınız anne, La Rochefoucault’un dediği gibi insan aptalların arasında aptallaşıyor, ben de aptallaştım burada, insanların korkusu bana da bulaştı.” (s.194)

“ -Buna inanamayacaksınız; Gide, bu genç yazarın kitabını okuyunca beğenmemiş, yayınevine basmayın demiş. Şimdi kitap basılıp büyük bir sükse yapınca rezil oldu, bir ay evinden çıkamadı.” (s.196)

Üstkurmaca ve metinlerarasılık öğelerinin dışında, Kılıç Yarısı Gibi romanında, roman sanatının gerektirdiği tekniklerden de yararlanılmıştır. Bu tekniklerin başında anlatma-gösterme teknikleri gelir. 3. tekil anlatıcının bakış açısının hakim olduğu romanda, ağırlıklı olarak, anlatma-gösterme tekniklerine başvurulmuştur. Anlatıcının olayları anlatmasının yanında, diyaloglar vasıtasıyla gösterme tekniği de kullanılmıştır. Yer yer her iki tekniğin bir arada kullanıldığı da görülmektedir.

I. bölümde; Şeyh Efendi ile Mehpare’nin düğününün anlatılmasında anlatma tekniğinden geniş ölçüde yararlanılmıştır:

“ Gelin alayı, iki sıra halinde, başları önde bahçeye dizilmiş müritlerin arasından geçip tekkeye girmişti. Gelin geçerken, kara kazanların altındaki ateşler birden harlanmış, parmakları kınalı rakkaseler gibi kıvranarak büyüyen alevler kazanları örtmüş, Şeyh Efendiye cehennemi, müritlerine ‘Şeyhin kerameti’ni bir kez daha derinden hatırlatmıştı. Civar tekkelerden gelen şeyhler, müritler, Ahiler, saray erkânından misafirlerle birlikte yemeğe oturulmuş, içerdeki kadınlar meclisine lenger lenger yemekler taşınmıştı.” (s.11-12)

XIV. bölümde; Şeyh Efendi ile Ragıp Bey arasında geçen konuşmalar ise, gösterme tekniğine örnek olarak verilebilir:

“ -Yarın gidiyorum efendi hazretleri, veda etmeye geldim.
Şeyh Efendi üşür gibi cüppesine sarınmıştı.
-Bir ihtiyacınız var mı, yapabileceğimiz bir şey?
-Sağ olun efendi hazretleri, bir şeye ihtiyacım yok.
-Biraderiniz dönmüş diye duydum.
-Evet efendim.
-Valdeniz, siz yokken yalnız kalmayacak yani.
-Kalmayacak Allahın izniyle.” (s.183)

Anlatma-gösterme tekniklerinin bir arada kullanımına IV. bölümden örnek verilebilir:

“ Bir süre geçince Mehpare Hanım zorlukla yutkunarak sordu:
 -Kimdi bu insanlar Hikmet Bey?
 Hikmet Bey bryıklarını kemirerek cevap verdi:
 -Ameleler, efendim.
 Mehpare Hanım, amelenin ne demek olduğunu tam bilmiyordu.
 -Yani kayıkçılar, uşaklar, arabacılar falan mı?
 -Bunlar fabrikalarda çalışıyorlar Mehpare Hanım.
 Mehpare Hanım o güne kadar İstanbul’da ‘fabrika’ diye bir sözcük hiç duymamıştı.
 -Ne yapıyorlar fabrikada?” (s.44)

Kılıç Yarası Gibi romanında kullanılan tekniklerden biri de tasvir tekniğidir. Tasviri yapılan iç ve dış mekânlar, bazen olayların geçtiği yeri gözler önüne sererken, bazen olacıklara işaret etmekte, bazen de bir insanı ya da bir devri tanıtmaktadır. I. bölümde; Osman’ın bir süredir yaşadığı, atalarından kalma ev ve içindeki eski eşyalar bir devri anlatmaktadır:

“ Bütün o eski ve unutulmuş eşyalar; kesme kristalden hokka takımı, sülüs yazıların ölmekte olan canlılar gibi üstünde kıvrandığı sararmış kâğıtlar, yer yer çatlamış deri koltuk, duvara dayalı bir teli kopuk tambur, çekmeceleri kaybolmuş ceviz masa, çatlak bir porselen tabağın içinde duran, sabundan yapılmış, boyaları dökük meyveler, ortasından geçen ince demir çubuğu paslı, bir yanı göçmüş teneke atlas, duvara yan yana asılmış gümüş kılıçla fildişi baston, odanın bir köşesine yığılmış eski dergiler, maroken ciltli kitaplar; bütün bunlar, bütün oda, bütün ev, hatta belki bütün kent toz içindeydi; incecik bir toz her şeyin üstüne yayılmış, içine sinmiş, eskitip öldürmüştü.” (s.7)

Yine I. bölümde yer alan Haliç tasviri, bir anlamda, olacıkları haber vermekte, bir uğursuzluğa işaret etmektedir:

“ Tüylü bir hayvan gibi kabaran gökyüzünün derinliklerinde kükürt sarısı bulutlar kaynaşıyordu, tekkenin yanındaki mezarlığın kıyısına kadar uzanan Haliç, şehrin içinden sızan ölüm kokusunu emerek şişmiş; Eyüp sırtlarındaki servi ağaçları kararmıştı. Bir zamanlar, kalın kabuklarının üstüne dikilmiş mumların alevlerini titreterek yürüyen iri kaplumbağaların yarıştığı Sadabad, yosunlu çamur yığınları halinde kayıyordu Haliç’e doğru.” (s.8)

VIII. ve XI. bölümlerde de; yine Haliç tasvirine yer verilerek uğursuz bir olaya dikkat çekilmektedir. (s.100; 149) XXIII. bölümde ise; Ragıp Bey'in Bulgar komitacılarla vuruştığı Makedonya dağlarının, güneş batmak üzereyken aldığı görüntü, şu şekilde tasvir edilir:

“ Makedon dağlarının yol vermez vahşi zirveleri, batan güneşin ışıklarının yansımalarıyla ateşe tutulmuş demir gibi kızıl kahverengi, mor, eflatun renklere bürünmüşler, masal ejderhaları gibi kafalarını dikmişlerdi.” (s.297)

Romanda yer alan tekniklerden bir diğeri ise, özetleme tekniğidir. 3. tekil anlatıcının bakış açısının hakim olduğu romanda, özetleme tekniğinden geniş ölçüde yararlanılmıştır. Romanın her şeyi bilen 3. tekil anlatıcısı, zamanı kontrolü altında tutmakta ve gereken yerlerde özetlemeye başvurarak olayların anlatımını hızlandırmaktadır. Özetleme tekniğine romanın pek çok yerinden örnek verilebilir. I. bölümde, Şeyh Efendi ile Mehpere'nin evliliğini özet tekniğiyle aktaran anlatıcı (s.7-13), II. bölümde, Hikmet Bey'in kişiliğini ve yetişme koşullarını özetlemeye başvurarak anlatır. (s.14-17) VII. bölümde ise, Müşir Fuat Paşa'yı özetleme tekniği ile tanıtan anlatıcı (s.72-73), aynı bölüm içerisinde Ragıp Bey'i de yine özet tekniğinden yararlanarak tanıtır. (s.78-79) Kişilerin tanıtımı yanında, olayların aktarımında da özet tekniğine başvurulmuştur. XIII. bölümde; görevli bulunduğu okulda, bir öğrenciyi döven Ragıp Bey'in Harbiye Nezareti'nde fotoğraf çektiirdikten sonra, çağrılmayı bekleyerek geçirdiği üç ay anlatıcı tarafından şu şekilde özetlenir:

“ Ragıp Bey evine gitti ve tam üç ay hiçbir haber gelmedi Harbiye Nezaretinden.

Bu tedirgin üç ayı neredeyse hiç evinden çıkmadan, yağın karı, beyazlaşmış tepeleri, uzaktan gözüken Boğaz'ı seyredip, arada bir bahçede dolaşarak ve Gebze'deki görevinden dönen ağabeyi Cevat Beyle ve Cevat Beyin hemen hemen her akşam gelen subay arkadaşlarıyla sohbet ederek geçirdi.” (s.167)

Romanın X., XVI., XVII., XX. bölümlerinde de benzer örneklere rastlanmaktadır.

Kılıç Yarası Gibi romanında göze çarpan tekniklerden biri de geriye dönüş tekniğidir. Yeri geldikçe geriye dönüş tekniğine başvuran 3. tekil anlatıcı, kahramanların hayatındaki önemli noktaları vurgularken bahsi geçen teknikten yararlanır. Geriye dönüş tekniğine VIII. ve IX. bölümlerden örnek verilebilir. VIII. bölümde; Fuat Paşa ile Ragıp Bey'i birbirine yaklaştıran bir olay geriye dönüşle aktarılırken, (s.86) IX. bölümde ise; Hüseyin Hikmet Bey'in saraydaki görevine başladığı ilk günlerde başından geçen bir olay, yine bir geriye dönüş sahnesiyle nakledilir. (s.102)

Romanda kullanımına rastlanan tekniklerden biri de ileri kırılma tekniğidir. Gelecekte olacak pek çok olayı ileri kırılma tekniğine başvurarak ima eden 3. tekil anlatıcı, romanın seyri içersinde sık sık sözü edilen teknikten yararlanır. İleri kırılma tekniğine, V. ve XIV. bölümlerden örnek verilebilir:

“ Kasım ayının ortalarına doğru yağmurlu bir günde Abdürrezzak Beyin, gün geçtikçe şişmanlayan birinci karısı bir ahabap ziyaretinden dönerken arabanın tekeri, caddeden yüz metre içerde olan köşkün girişinde çamura takılıp kırıldı; bu küçük kaza daha sonra İstanbul'u sarsacak cinayetlere, binlerce insanın hayatını sürgünlerde yalnızlık ve sefalet içinde tüketmesine yol açacak bir facialar zincirine neden olacaktı; ama o tekerlek kırıldığında kimse karanlık bir istikbalin işaretini görmedi bunda.” (s.47)

“ Ragıp Bey başını salladı, bu hüzünlü sesi, yanında kendisini güvende hissettiği belki de bu tek insanı özleyecek; Almanya'nın soğuk ve gri günlerinde onun bu dünyada yaşamıyormuş gibi görünen varlığını, hayata anlayışla ve kederle bakan bu beyazlaşıp şeffaflaşmış yüzünü arayacaktı.” (s.184)

Kılıç Yarası Gibi romanında yer alan bir başka teknik diyalog tekniğidir. Ağırlıklı olarak anlatma tekniğinin kullanıldığı romanda, yeri geldikçe diyalog tekniğinden de yararlanılmıştır. Özellikle II. Abdülhamit ile doktoru Reşit Paşa arasında geçen diyaloglar, romanda önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu diyaloglarla, bir anlamda, padişahın bilinmeyen yönleri gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Aynı şekilde, imparatorluk içinde teşkilatlanmaya başlayan İttihatçı subayların diyalogları ile Şeyh Yusuf Efendi'nin muhtelif kişilerle gerçekleştirdiği konuşmalar da kendi

içinde bir önem arz etmektedir. Bu; belli işlevleri olan diyalogların yanı sıra, romanda metnin ağırlığını hafifleten konuşmalara da yer verilmiştir. V. bölümde; doktoru Reşit Paşa'yla paşalar arasında çıkan kavgaları konuşan II. Abdülhamit, sözü cinayet romanlarına getirir:

“ -Sen geçenlerde Fransa’da çıkan bir polis romanından bahsettiydin, ne oldu o kitap?

-Tahsin Paşaya verdim sultanım çevirsinler diye, herhalde bugün yarın tercümesini takdim ederler, pek güzel, pek heyecanlı bir kitaptı, seversiniz ümit ederim.

Padişah, kınalı sakalını kurcalayıp şöyle bir gülümsedi.

-Bilir misin doktor, hayatın sırrı bu cinayet kitaplarında saklı; ben başka kitap okumam, niye okumam, çünkü bir adam bir memleketi yönetecekse, önce insanlar niye cinayet işler onu öğrenecek, nasıl birbirlerini öldürüyorlar onu öğrenecek; hayat bir entrikadır doktor, cinayet ve entrika, bunlar da polis romanlarında var.” (s.51)

XII., XV., XXI. ve XXIV. bölümlerde de Padişah ile Reşit Paşa arasında geçen diyaloglar yer almaktadır. XVIII., XXII. ve XXIII. bölümlerde, İttihatçı subaylar imparatorluğun istikbali üzerine tartışırken; VIII., XIII., XIV., XV., XVII. ve XXV. bölümlerde, Şeyh Efendi kâh Ragıp Bey’le kâh Mihrişah Sultan’la kâh başka insanlarla konuşmaktadır.

Romanda kullanılan bir diğer teknik iç çözümleme tekniğidir. Romanın her şeyi bilen 3. tekil anlatıcısı, kahramanların dile getirmedığı duygu ve düşüncelerini ortaya koyarken iç çözümleme tekniğine başvurur.

“ Tekkeye vardıklarında Şeyh Efendi mezarların arasında tek başına dolaşmaya çıkmıştı. Ragıp Beyi görünce uzaktan eliyle ‘gel gel’ diye işaret etmişti, yaklaşınca Şeyhin yüzünün daha da beyazlaşıp şeffaflaştığını, saçlarındaki akların arttığını fark etmişti. “Kendisinden başka herkesin derdini çözüyor garip,” diye geçirdi içinden, sonra Şeyhe acıdığı için utandı, böyle birine acımak kibir gibi gelmişti ona.” (s.170)

Romanın; XI. , XVII. ve XVIII. bölümlerinde de iç çözümleme tekniğine rastlanılmaktadır.

Kılıç Yarısı Gibi romanında, yazarın ilk dört romanında olduğu gibi, rüyalarından da yararlanılmıştır. Romanın XVIII. bölümünde, Reşit Paşa'nın bir rüyası yer almaktadır. (s.234)

Kılıç Yarısı Gibi; postmodern teknikleri kullandığı ilk romanı “Dört Mevsim Sonbahar”ın ardından uzun süre klâsik anlatımı tercih eden, dördüncü romanı “Tehlikeli Masallar” da tekrar postmodern unsurlara yer veren Ahmet Altan’ın klâsik anlatımla modern kurguyu birleştirdiği ve “neo-klâsik” olarak tanımladığı bir romandır.

“...arda arda anlatımından, işlediği dönemin dilini çağrıştıran atmosfer yaratmasından, insan ögesine özel bir değer vermesinden dolayı “Kılıç Yarısı Gibi” geleneksel, Ahmet Altan’ın deyişiyle “neo-klasik” bir roman. Buna karşılık kurgusu, anlatımındaki kutupluluk ve üst kurmacasıyla modern.” (Aytaç 1998: 14)

Roman boyunca kahramanlarını psikolojilerinden soyutlamayan ve psikolojik durumlarının ayrıntılı olarak tahlilini yapan Altan, anlatıcılarının çoğulluğu ve kurgusunun farklılığı ile “neo-klâsik” olarak adlandırdığı yeni tarz bir roman sunar okura:

“ İşte kurguda neo-klasik dediğim şey bu. Klasik romanın derinliğini koyarken (Abdülhamit örneği), modern romanın kurgusundan (Osman örneği) bazı zenginlikler de katmak istedim. Osman, ruhi ve bedeni varlığıyla belki yaşamıyor gibi gözüküyor ama, bütün tarihi yorumluyor. Her şeyi, kısa, küçük bir cümleyle açıklıyor.” (Durbaş 1998: 6)

Anlatıcılarının “kutupluluğu” ve üstkurmaca unsurunun uygulanışının dışında, Kılıç Yarısı Gibi romanının kurgusunda “modern” olan bir unsur daha vardır: Ölülerin konuşması. Kendi soylarından gelen Osman’a bir dönemi ve yaşamlarını anlatan “ölüler”, postmodern romanın çoğulculuk ilkesiyle paralellik göstermektedir. Orhan Pamuk’un, çoğulcu bakış açısıyla kurgulanmış “Benim Adım Kırmızı” (1998) romanında da görülen ölünün gözünden anlatım, Kılıç Yarısı Gibi romanında, kurgunun ana dayanağını oluşturmaktadır. Olayların, ölülerin gözünden bire bir Osman’a aktarıldığı romanda, esas anlatıcı konumundaki 3. tekil anlatıcıya karşılık, çoğulcu bakış açısı da kendisini hissettirmektedir.

5.3. Şahıs Kadrosu:

Kılıç Yarısı Gibi romanının şahıs kadrosu, gerçek ve kurmaca kahramanlardan oluşmakta ve yazarın diğer romanlarına kıyasla daha kalabalık bir yapı arz etmektedir. Altan; ilk dört romanında tamamıyla kurmaca karakterlere yer verirken, tarihî olarak da nitelendirilebilecek beşinci romanı Kılıç Yarısı Gibi’de kurmaca ve gerçek karakterleri birarada işlemiştir. II. Abdülhamit, Fuat Paşa, Mustafa Kemal, Enver ve Talat Paşalar romanın gerçek hayattan alınmış kişileri; Şeyh Yusuf Efendi, Reşit Paşa, Hüseyin Hikmet Bey,... v.d. Ahmet Altan’ın romana eklediği kişilerdir. Roman kişilerinin fiziksel ve ruhsal tasvirleri, 3. tekil anlatıcı tarafından yapılmaktadır. Belirli bir merkez kişisi olmayan romanın kalabalık şahıs kadrosu, Doğan (2002: 106)’ın da tasniflediği üzere, Şeyh Efendi ile Reşit Paşa ailesinin fertleri şeklinde gruplandırılarak incelenebilir. Bu bağlamda, üzerinde durulması gereken ilk kişi Şeyh Yusuf Efendi’dir.

Unkapanı’ndaki bir Rufai tekkesinin şeyhi olan Yusuf Efendi, anlatıcının ifadesiyle, “...siyah cüppesi, siyah külahı ve siyah sakalıyla...” (s.12) beyaz yüzlü, yakışıklı bir insandır. Mehpere Hanım’ın ilk eşi, Rukiye’nin babası olan Şeyh Yusuf Efendi, aynı zamanda Hasan Efendi ile Ragıp Bey’in kayınpederidir. Başta Hasan Efendi olmak üzere müritleri vasıtasıyla şehirde ne olup bittiğinden haberdar olan Yusuf Efendi, tüm İstanbul’un, kerametine inandığı, mübarek bir zattır. Mütevazı tavırlarıyla dikkati çeken Şeyh Efendi, ılımlı ve hoşgörülü bir din adamı olarak çizilmiştir. Cumhuriyet sonrası Türk romanında yaygın olarak işlenen yobaz, katı ve ikiyüzlü din adamı tipinin dışında bir din adamı olan Şeyh Yusuf Efendi; bu anlamda, bir öncekini devam ettiren “stereotip” değil, Ahmet Altan’ın çizdiği orijinal bir karakterdir. Roman boyunca, “insanî” yönleriyle öne çıkan Şeyh, herkes gibi zaafı, acıları olan bir insandır. Öyle ki içine yerleşen acı, tekkedeki zikir ayinlerine de yansımakta, hakkında efsaneler oluşmakta ve Şeyh’in ünü gün geçtikçe artmaktadır. (s.127-128) İlk eşi Mehpere Hanım’ı unutamayan ve acısı her geçen gün katlanan Şeyh, gittikçe daha da içine kapanmakta, saçları beyazlaşıp mahzun bir insan haline gelmektedir. Yaşadığı üzücü bir olay sonucu tekkesine sığınan mülazım

Ragıp Bey'le aralarında bir dostluk gelişen Şeyh, onu büyük kızı Hatice ile evlendirir. Eski eşi Mehpare Hanım'la kızı Rukiye'yi daima gözeten Şeyh, olabilecek kötülöklere karşı onları korumaya çalışır.

Şeyh Yusuf Efendi'nin eski eşi Mehpare Hanım ise, gümrük müdürü Tefvik Bey'in güzelliğı dillere destan kızıdır. Şeyh Yusuf Efendi ile gösterişli bir düğünle evlenen, bu evlilikten Rukiye isimli bir kızı olan Mehpare Hanım, bir buçuk yıl evli kaldıktan sonra Şeyhten ayrılır. Saray doktorlarından Reşit Paşa'nın oğlu Hüseyin Hikmet Bey'le ikinci evliliğini yapan Mehpare Hanım'ın, bu evliliğinden de Nizam isimli bir oğlu olur. Evliliğinin ilk yıllarında mutlu bir kadın olan Mehpare Hanım, zamanla, Hüseyin Hikmet Bey'den bıkmaya başlar. Artan refahı ve rahatlığı ile birlikte şehvetli bir kadın haline gelen Mehpare Hanım, Selanik'te tanıştığı Konstantin'le ilişki kurar ve Hikmet Bey'i aldatır. Mehpare Hanım; Altan'ın, daha önceki romanlarında yer alan Zeynep, Fazıla, Nermin ve Berrin isimli kadınların, Kılıç Yarası Gibi romanındaki bir devamı sayılabilir. Hepsinin ortak özelliğı; cinselliklerini; içinde yaşadıkları toplumun ahlâkî normlarına aldırmadan, serbestçe yaşamak olan bu kadınların Osmanlı toplumu içindeki örneğı Mehpare Hanım'dır. Mehpare Hanım; Doğan (2002: 106)'ın da belirttiğı üzere, "Zevkleri için yaşayan, cinselliğini ön plana çıkaran, gününü gün eden, o günün Osmanlı toplumu için ileri davranışlarda bulunan kural dışı bir kadındır." Tanzimat romanlarında rastlanan "ölümcül kadın tipi" nin, bir anlamda devamı sayılabilecek olan Mehpare Hanım, en başta Şeyh Yusuf Efendi olmak üzere, hayatına girdiğı pek çok erkeğın yaşamını mahveder.

Şeyh Yusuf Efendi'nin damadı mülazım Ragıp Bey, cephedeki kahramanlıkları, cesareti ile Fuat Paşa'nın takdirini kazanan bir binbaşısıdır. Fuat Paşa tarafından Şam'dan İstanbul'a getirilen Ragıp Bey, karıştığı bir yaralama olayı sonucu Şeyh Efendi'nin tekkesine sığınır. Zamanla aralarında bir dostluk ilişkisi kurulur ve Ragıp Bey, dürüstlüğü ile Şeyhin de takdirini kazanır. Bir süreliğine Almanya'ya gönderilen Ragıp Bey, Makedonya dağlarında Bulgar komitacılarla da vuruşur. Ağabeyi Cevat Bey'le birlikte İttihat ve Terakki için çalışan Ragıp Bey,

Şeyh Efendi'nin kızı Hatice ile evlenip Şeyh Efendi'nin damadı olur. Şeyh Yusuf Efendi karakteri ile bugüne kadar çizilemeyen “din adamı” tiplemesinin dışına çıkan Ahmet Altan, Ragıp Bey'i de stereotipin ötesinde orijinal bir karakter olarak işler. Ragıp Bey'in şahsında dürüst, manevî yönü kuvvetli bir asker karakteri çizen Altan, onun da insanî yönlerini öne çıkarır.

Şeyh Yusuf Efendi'nin diğer damadı Hasan Efendi ise, anlatıcının tarifiyle, “...geniş omuzlu, kalın enseli, saçları üç numara tıraş edilmiş, koca kafalı, palabıyıklı, göreni ürküten, ejderha gibi bir adamdı...” (s.34) On dokuz yaşındayken Donanmayı Hümayun'a zabıt olarak atanan Hasan Efendi, serseri bir hayat sürerken, yaşlıca bir gemi çavuşunun bir akşam kendisini tekkeye götürmesiyle tüm yaşamını değiştirip dindar bir insan olur. Şeyh Yusuf Efendi'nin en sadık müritlerinden olan Hasan Efendi, bütün gün, olan biteni akşama şeyhine anlatmak amacıyla şehri dolaşıp bilgi toplar. Şeyh Efendi'nin cüce kızı Binnaz ile evlenen Hasan Efendi, padişaha ve halifelğe yürekten bağlıdır, bu nedenle de İttihatçılara karşıdır.

Ragıp Bey'in ağabeyi Cevat Bey, Askeri Tıbbiye'den mezun bir doktor olmasına karşın, İttihat ve Terakki için çalışmaktadır. İttihat ve Terakki'nin aktif üyelerinden olan Cevat Bey, görev gereği imparatorluğun çeşitli bölgelerinde bulunur. Tıbbiye'de okurken kaybettiği dinî inançlarını kardeşi Ragıp vasıtasıyla tanıdığı Şeyh Yusuf Efendi sayesinde yeniden edinmeye başlayan Cevat Bey, zaman zaman İttihatçıların düşünce ve tavırlarına eleştiriler de yöneltir.

Reşit Paşa ailesinin fertleri ise; Reşit Paşa, Mihrişah Sultan, Hüseyin Hikmet Bey, Nizam ve Rukiye'dir. Hüseyin Hikmet Bey'in babası Reşit Paşa, saray doktorlarından ve padişahın da güvendiği, sohbet ettiği birisidir. Padişaha ve hilafete bağlı olan Reşit Paşa, bir süre Mihrişah Sultan'la evli kalmıştır.

Reşit Paşa'nın eski eşi, Hüseyin Hikmet Bey'in annesi Mihrişah Sultan, Reşit Paşa'dan ayrıldıktan sonra Paris'e yerleşir ve bir daha evlenmez. Anlatıcının;

“Kırkını daha yeni aşmış olan Sultan, esrarengiz bir derinlikten bakan uzun kirpikli siyah gözleri, kavisli kaşları, geniş alnı, Kleopatra’yı andıran biraz irice ama biçimli burnu, dolgun dudakları, cömert dekoltesinin zor zapt ettiği bir kaz yavrusu gibi besili ve beyaz göğüsleri, uzun boyu, karşılaştığı insanı derhal hâkimiyetine alan üstten bakışları ve muhteşem servetiyle,” (s.38) Paris’te efsaneleşmiş güzel bir kadındır. İstanbul’a oğlunun yanına gelen Mihrişah Sultan, gelininin eski eşi Şeyh Yusuf Efendi’yi ziyaret eder ve ondan etkilenir. Başı açık olduğu için İstanbul halkının tepkisini çeken Sultan, tekkeden başını örtmüş olarak çıkar ve halk, bunu da Şeyhin bir kerameti olarak yorumlar. (s.207) Güzelliğinin farkında bir kadın olan Mihrişah Sultan, kendisi gibi güzel bir kadın olan Mehpare Hanım’dan hoşlanmaz ve iki kadının arasında gizli bir rekabet oluşur. Güzel bir kadın olmasına rağmen cinsellikten uzak çizilen Mihrişah Sultan, bu yönüyle Mehpare Hanım’dan ayrılır. Kendi güzelliğine hayran bir kadındır o ve güzelliğinin, ancak tanrılara sunulabileceği görüşündedir. Paris’te bütün erkekleri kendisine âşık eden Sultan, hiçbirisiyle ilgilenmez. Aynı zamanda soylu, zengin ve mağrur bir kadın olan Mihrişah Sultan, cinselliği ön plânda olmayan bir kadındır.

Reşit Paşa ile Mihrişah Sultan’ın oğlu olan Hüseyin Hikmet Bey, Mehpare Hanım’ın da ikinci eşidir. Çocukluğu Paris’te, annesi Mihrişah Sultan’ın yanında geçen Hüseyin Hikmet Bey, hukuk öğrenimini tamamladıktan sonra, İstanbul’a yerleşip saray mabeynine kâtip olur. Saraydaki mevkii ve rütbesi gün geçtikçe yükselen Hüseyin Hikmet Bey de herkes gibi imparatorluktaki baskı ortamından şikayetçidir. Mehpare Hanım’la mutlu bir evlilik yürüten ve bu evlilikten Nizam adlı bir oğlu olan Hüseyin Hikmet Bey, evliliğinde sorunlar baş göstermesi üzerine, kendine farklı meşgaleler edinir. İttihat ve Terakki adına çeviriler yapan Hüseyin Hikmet, bir süre sonra cemiyete üye kabul edilir. Padişahın Selanik’e gönderdiği Hüseyin Hikmet, eşi Mehpare Hanım’ın kendisini Konstantin’le aldattığını anlayınca intihara teşebbüs eder. (s.344) Şeyh Yusuf Efendi ve Ragıp Bey ile bilinen “din adamı” ve “subay” tipinin dışına çıkan Ahmet Altan, Hüseyin Hikmet Bey’in şahsında da mantıklı, ölçülü bir “aydın” karakteri çizer. Bu bağlamda, Hüseyin Hikmet Bey de “stereotip” değil, orijinal bir karakterdir.

Kılıç Yarası Gibi romanının dikkate değer kişilerinden biri de II. Abdülhamit'tir. Roman boyunca adı verilmeyip "padişah" olarak anılan Abdülhamit; Cumhuriyet sonrası Türk romanında çok sık işlenen bir şahsiyettir. Sinekli Bakkal (Halide Edip Adıvar), Üç İstanbul (Mithat Cemal Kuntay), Mahur Beste (Ahmet Hamdi Tanpınar), Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği (Abdülhak Şinasi Hisar) gibi 1936-1952 yılları arasında yayımlanan romanlarla, daha sonraki yıllarda yayımlanan Yorgun Savaşçı, Köyün Kamburu, Bozkırdaki Çekirdek, Bir Mülkiyet Kalesi (Kemal Tahir) vb. romanlarda Abdülhamit'in tarih içindeki yerini belirlemeye, kendilerine göre vurgulamaya çalışan kişiler dikkati çekmektedir (Kurdakul 1981:70-71). Sözü edilen romanlarda, daha çok, hükümdar kimliği ile yer alan, baskıcı ve korkak yönü üzerinde durulan II. Abdülhamit; Kılıç Yarası Gibi romanında, her şeyden önce "insan" olarak çizilir. "...Abdülhamit bir insan olarak orada var. Abdülhamit'le ilgili yazdığım olayların hemen hemen hepsi doğru; benim kendi yazdığım belki bir-iki tane diyalog var, onlar da Abdülhamit'in duygularıyla ilgili." (Oran 1998: 4) diyen Ahmet Altan, Abdülhamit'i, tarihî bir şahsiyet olarak değil, insan olarak ele alır. Bir padişahın da duyguları, zaafı, korkuları olduğunu göstermek ve Abdülhamit'in sanıldığı kadar sığ bir insan olmadığını sergilemek amacıyla onun bilinmeyen yönleri üzerinde duran Altan, öncelikle, bir romancı olarak yaklaşır ona.

"Ahmet Altan, roman konusunu yerleştirdiği o istibdat devrinin padişahından bile bir roman figürünün gereklerini yerine getirerek insanî özellikleri, ona bir romancı olarak nüfuz etmesini bilerek ortaya çıkarıyor." (Aytaç 1998: 14)

Tıptan, teknolojik gelişmelerden haberdar olan, marangozhanesinde tahtalara şekil veren Abdülhamit, fotoğraf makinesi konusunda doktoru Reşit Paşa'ya şunları söyler:

" -Bu fotoğraf mühim icat doktor, adamın suretini alıp kâğıda nakşediyorlar, yani Allahın bir işi, makineye çıt diye bastın mı karşıdaki adam o anda bir kâğıdın sütüne çıkıveriyor, adam ölse de sureti kalıyor, hiç aklım almıyor, insan kendi suretinden nasıl ayrılıyor...Bu gâvurlar nereden buluyorlar böyle işleri,

bizimkilerin aklına hiç gelmez böylesi, gerçi gelmemesi belki de gelmesinden daha iyi; bizimkiler gavurlar gibi değil, böyle bir iş icat etseler önce bunu melanete kullanırlar, Allah bilir ne yaparlar...” (s.157)

Yalnızlığını ise, şu sözlerle ifade eder:

“ Sen beni dinle doktor, Padişah dediğin yalnız doğar, yalnız yaşar, yalnız ölür; kuldan uzak, Allaha yakınsın.” (s.52)

Romanın bir diğer önemli kişisi; anlatıcı kimliğiyle, 3. tekil anlatıcıdan ayrı bir kutup oluşturan Osman’dır. Reşit Paşa ile Şeyh Yusuf Efendi’nin torunu olan Osman, dedelerinden kalma evde ölüleriyle konuşmakta ve tarihi odasında canlandırmaktadır. Ölülerin kendisine anlattıklarını Osman da yorumlayarak okura aktarmaktadır. Romanın şimdi’de yaşayan tek kişisi Osman, zaman kavramını yitirmiş, daha çok deliliğe yakın birisidir:

“ Osman bence insanın ‘zaman’la ilişkisi açısından ipuçları veren birisi. Deliliğe yakın bir adam; onda deliliğin tarifini de, ölümün tarifini de görebiliyoruz.(...) Zamanla delilik arasında, zamanla ölüm arasında bir ilişki kurmaya çalışıyorum. Bu ilişkilerin belkemiğini de kitapta Osman oluşturuyor.” (Oran 1998: 5)

Tüm bu kişilere ek olarak; Mehpare Hanım’la Hüseyin Hikmet Bey’in çocukları Rukiye ve Nizam, çocukların mürebbiyesi Matmazel Helen, Matmazel Helen’in ayrılmasından sonra yerine gelen Matmazel Chantal, Ragıp Bey’in annesi, Şeyh Yusuf Efendi’nin karısı, kızları Hatice ile Binnaz, Mehpare Hanım’ın âşığı Konstantin, Hüseyin Hikmet Bey’in İttihat ve Terakki’den arkadaşları, Fuat Paşa, Mustafa Kemal, Enver ve Talat Paşalar, saraya bağlı paşalar da romanda birinci derecede önem arz etmeyen, arka plândaki kişilerdir.

Kalabalık bir şahıs kadrosuna sahip olan ve merkezî bir karakteri bulunmayan “Kılıç Yarası Gibi” romanının önem taşıyan kişileri; Şeyh Yusuf Efendi, Mehpare Hanım, Hüseyin Hikmet Bey, Ragıp Bey, Mihrişah Sultan,

Abdülhamit ve şimdide yaşayan Osman'dır. 19. yüzyıl sonu Osmanlı toplumundan bir kesit sunan Ahmet Altan, Cumhuriyet romanında tekrarlanagelen tiplere yer vermemiş, insanî yönleriyle öne çıkan, orijinal karakterleri işlemiştir. Ne Şeyh Yusuf Efendi ne mülazım Ragıp Bey ne de Hüseyin Hikmet Bey birer "stereotip" tir; her üç kahramanını çok iyi işleyerek özgün karakterler yaratan Altan, toplumun en önemli üç kesiminden (tekke-ordu-saray) farklı örnekler sunmuştur.

Romanın kadın kahramanları ise; Altan'ın daha önceki romanlarında görüldüğü gibi, cinselliklerini algılayışlarına göre tasnif edilebilir. Bu bağlamda; Mehpere Hanım, ilk dört romanın cinsel açıdan özgür kadınlarıyla birleşirken, Mihrişah Sultan kendi güzelliğine hayran, efsanevî bir kadın olarak çizilir. Romanda, Mehpere Hanım'dan başka cinselliğini özgürce yaşayan iki kadın daha vardır: Çocukların mürebbiyeleri Matmazel Helen ile Matmazel Chantal. Altan'ın ilk dört romanında yer alan yabancı uyruklu kadınlar (Madam, Misis Perkins, Rosemary, Afrodite, Tunuslu paşazade) cinsel yönden rahat ve sorunsuz tiplerdir. Kılıç Yarası Gibi romanının iki mürebbiyesi de bu açıdan onlarla benzeşir.

5.4. Zaman:

Kılıç Yarası Gibi, 1800'lerin sonlarından II. Meşrutiyet'e uzanan dönemde yaşananları anlatmaktadır. Kahramanların özel hayatlarıyla toplumsal ve siyasal gelişmelerin birarada yer aldığı romanın arka plânında, II. Abdülhamit'in saltanat yılları konu edinilmektedir. Osmanlı İmparatorluğu'nun 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarındaki bir döneminden kesit sunan romandaki olaylar, yaklaşık yüzyıl sonra -20. yy. sonlarında- bizzat ölümler tarafından Osman'a anlatılmakta, Osman'a anlatılanlarsa 3. tekil anlatıcı tarafından öykülenmektedir. Yazar Ahmet Altan'ın 1991'de başlayıp 1998'de tamamladığı roman, aynı yıl okura ulaşır.

Esas olarak “geçmiş” in aktarıldığı romanda olaylar, biraz önce de yinelandığı üzere, 3. tekil anlatıcı tarafından nakledilmektedir. Şimdi’de yaşayan Osman’a, dedelerinden kalma evde ölüleri gelip geçmişi anlatmakta, Osman da kendisine anlatılanları yorumlayıp karanlıkta kalan noktaları aydınlatmakta ve tüm bunlar 3. tekil anlatıcının gözleminden okura yansımaktadır. Bir başka deyişle; olaylar, okura direkt ölülerin ağzından değil de 3. tekil anlatıcı yoluyla dolaylı olarak yansır. Bu da romanın anlatımında fiil kiplerinin kullanımını doğrudan etkiler. Romanın hakim konumdaki 3. tekil anlatıcısı, olayların aktarımında geçmiş zaman kiplerinden yararlanmaktadır. Olayların anlatıldığı yerlerde anlatılan ve öğrenilen geçmiş zaman (-di, -miş) ile hikâye bileşik zaman (-yordu) kullanılırken, özetlemelere başvurulmuş yerlerde, aktarılan geçmiş zaman (-miş) ile rivayet bileşik zaman (-mişti) kullanılmıştır.

“ Hüseyin Hikmet, çocukluğunu Paris’le İstanbul arasında gidip gelerek geçirmiş, kışları Paris’te okula gitmiş, Fransız yazarlarının, şairlerinin, şarkıcılarının aristokratlarının katıldığı ‘suare’lerde alaycı kadınlarla, keskin nükteli zeki erkeklerle tanışmış, en güzel kadınlar tarafından öpülmeye, geniş kaldırımların kenarındaki kafelerde arkadaşlarıyla şarap içmeye alışmış (...)Kışları Baudelaire, Hugo, Balzac okumuş; yazları Şeyh Galip, Nedim, Fuzuli divanlarını ezberlemişti. ”(s.14)

“Bir akşam yatsı namazından sonra ulaşabildi İstanbul’a, sokaklardan el ayak çekilmişti; şans eseri önünden geçen bir arabayı çevirdi, karanlık sokaklarda evi arayıp bulması epey zaman aldı, sonunda bitap bir halde eve vardı. Kapıyı her zamanki asık yüzüyle açan annesi ifadesi hiç değişmeyen gözleriyle uzun uzun yüzüne baktı, elinden tutup yavaşça içeri çekerek her zaman sorduğu soruyu sordu.” (s.83)

Roman genelinde öğrenilen geçmiş zaman kiplerinin kullanımı, anlatımdaki dolaylılığı işaret etmektedir.

“ Ragıp Bey, Şeyh Efendinin yalnız başına Kuran okuduğu o loş salona girdiğinde, o güne dek hiç yapmadığı bir şey yapmış, gidip Şeyhin elini öpmüş sonra da karşısında diz çökmüştü. Şeyh Efendi hiçbir şey sormadan, ermişlere mahsus bakışlarla, her şeyi biliyormuş ama bir de karşısındakinden duymak istiyormuş gibi bakmıştı; Ragıp Bey, küçük bir çocuk gibi üniformasının eteğini ellerinin arasında buruşturarak, gözlerini yerden kaldırmadan, “Bir talebeyi dövdüm,” demişti.” (s.151-152)

Romanda geçmiş zaman kiplerinin kullanılmasının yanında, zaman konusuyla ilgili önemli bir husus, olayların kronolojik bir sırayla anlatılmasıdır. Şeyh Yusuf Efendi'nin düğünüyle başlayan olaylar silsilesi; Mehpare Hanım'ın Hüseyin Hikmet Bey'le evlenmesi, Ragıp Bey'in Şam'dan İstanbul'a getirilmesi ile devam eder.

Kılıç Yarası Gibi romanında, zamanın kullanımıyla ilgili olarak başvuru bir uygulama da özetleme tekniğine geniş yer verilmiş olmasıdır. Romanın her şeyi bilen 3. tekil anlatıcısı, olayların aktarımı sırasında, yer yer özetleme tekniğine başvurmakta ve bu şekilde aktaracağı öyküyü gereksiz ayrıntılardan temizleyerek anlatıma hız kazandırmaktadır. XX. bölümde; Padişah tarafından Selanik'e gönderilen Hüseyin Hikmet Bey'in, eşi ve çocuklarıyla orada geçirdikleri kış ayları özetleme tekniğinden yararlanılarak anlatılır:

“ Selanik'teki o kış, Mehpare Hanım ile Hikmet Bey, anne-baba olmanın sorumluluğunu ve zevkini hayatlarında ilk ve son kez birlikte yaşadılar; Hikmet Bey çocukları hiç ayırmıyor, Rukiye'ye de kendi kızymış gibi davranıyordu. İşten geldikten sonra onlarla saatlerce Fransızca çalışıyor, Mehpare Hanım da bu derslere bazen bir öğrenci bazen bir öğretmen gibi katılıyordu; bazen yeni bir kelime ya da bir zaman çekiminin gramer kurallarını kocası çocuklara anlatırken öğreniyor, bazen de bildiği bir kelimenin ya da cümlenin çocuklara öğretilmesi için onların aklında kalacak örnekler buluyordu.” (s.261-262)

Zaman konusunda yer verilen bir başka uygulama da geriye dönüş ve ileri kırıma teknikleridir. Roman kişilerinin hayatında önemli bir yere sahip olan ayrıntılar, geriye dönüş tekniği ile anlatılır. Romanın VIII. ve IX. bölümlerinde, Ragıp Bey ile Hüseyin Hikmet Bey'in yaşamlarından geriye dönüş sahnelerine rastlanılmaktadır. (s.86; 102) Anlatıcının, olayları anlatırken ileride olacaklar konusunda yaptığı göndermeler de romanda ağırlıklı bir yer teşkil etmektedir. II. bölümde; her ikisi de “piyano” çalmayı bilen Mehpare Hanım ile Hüseyin Hikmet Bey'in geleceğinde piyanonun oynayacağı rol, ileri kırıma tekniğiyle şu şekilde belirtilir:

“ Piyano, aralarındaki bağı daha da güçlendirip pekiştirecekti, onlar yalnızca karı koca değil aynı zamanda piyano eşleri olacaklardı; karşılıklı piyanolarında aynı müzikleri çalacaklar, konaklarının salonunda yeni bir dünya, yeni bir imparatorluk, yeni bir ülke kuracaklardı, piyano onları bağımsızlaştıracaktı.” (s.21)

Bunların yanı sıra; olayların geçtiği zaman dilimi, yer yer anlatıcı tarafından belirtilir:

“ O sıralarda, bir cuma öğleden sonra bir parça hava alıp, efkâr dağıtmak için arabasıyla Kâğıthane’de gezintiye çıkmıştı, tekerleği kırılan bir yük arabası yolu tıkamıştı.” (s.17)

“ Kasım ayının ortalarına doğru yağmurlu bir günde Abdürrezzak Beyin, gün geçtikçe şişmanlayan birinci karısı bir ahabap ziyaretinden dönerken arabanın tekeri, caddeden yüz metre içerde olan köşkün girişinde çamura takılıp kırıldı.” (s.47)

“ 15 Nisan gecesini, büyük bir patlamayla sarsıldı Selanik, sokaklardaki gaz lambaları aniden söndü.” (s.266)

5.5. Mekân:

Kılıç Yarası Gibi romanında, kalabalık şahıs kadrosuna paralel olarak pek çok iç ve dış mekân yer almaktadır. Söz konusu mekânlar, çoğunlukla 3. tekil anlatıcının bakış açısından tasvir edilmekte ve öyküsü aktarılan kişiye göre değişiklik göstermektedir. Bu mekânların bir kısmı, olayların geçtiği çevreyi tanıtırken; bir kısmı, tasvir edilen yerdeki halkın yaşayışına dair izlenimler sunmaktadır. VII. bölümde; Şam’dan İstanbul’a gelmekte olan Ragıp Bey’in, Kastamonu yakınlarında bir köyde gördüğü köy düğünü ve düğünün ertesi sabahı akbabalara ciğer sunulmasının tasviri, o yörenin gelenek-göreneklerini ifade etmektedir (s.79-81). XV. bölümde ise; Paris’ten İstanbul’a gelen Mihrişah Sultan’ın yerleştiği köşkün bahçesinin tasviri de o dönemin köşklerini yansıtmaktadır (s.189-190). XXIII.

bölümde; Ragıp Bey'in Bulgar komitacılarla vuruştığı ovanın akşam saatlerindeki tasviri de olayların geçtiği yeri tarif etmektedir. (s.296-297) III. bölümde; ölüleriyle konuşmaya başladığı evden önce, ilginç bir kişi olarak gördüğü bardaki müzisyenin peşine takılıp gittiği Beyoğlu'nun arka sokaklarındaki evi, müzisyenin kişiliğini ve yaşam tarzını yansıtmaktadır. (s.32-33)

Mehpare Hanım'ın Selanik'te tanıştığı Konstantin Sezar'ın Halikidikya Yarımadasındaki bağ evinin tasvirinde ise; biraz sonra yaşayacakları günahın heyecanı sezilmektedir. (s.341)

Romanın ana mekânı İstanbul'dur. İlk dört romanında, mekân olarak İstanbul'u seçen Altan, Kılıç Yarısı Gibi'de de imparatorluğun başkentini mekân seçer. Bununla birlikte, roman kişilerinin yaşam çizgilerine göre gerek İstanbul dışında gerek İstanbul içinde birçok mekân romana girer. Sözelimi; kışlarını annesi Mihrişah Sultan'ın yanında Paris'te, yazlarını babasının Arnavutköy'deki yalısında geçiren Hüseyin Hikmet Bey, Mehpare Hanım'la evlenince, balayını Paris'te geçirir; balayı dönüşünde ise, Şişli'ye yerleşirler. Padişahın Selanik'e göndermesiyle bir müddet de Selanik'te yaşarlar. Şam'da görevli Ragıp Bey; Fuat Paşa'nın emriyle İstanbul'a gelir ve Fatih'teki evlerinde yaşamaya başlar. Fuat Paşa'nın ölümünden sonra, maddî sıkıntı çekmeye başlayan Ragıp Bey, Çamlıca'da daha ucuz bir ev bulur. Padişah tarafından Almanya'ya gönderilen Ragıp Bey, dönüşünde Göztepe'de bir köşke yerleşir. Mülazım olan Ragıp Bey, görev gereği uzun süre Makedonya ve Selanik'te bulunur. Romanın esas mekânı İstanbul, şu şekilde tasvir edilir:

“Burnu döner dönmez, İstanbul, kendisinden başka hiçbir şeyle kıyaslanamayacak muhteşem görüntüsüyle ortaya çıkıverdi; camileri, kubbeleri, kubbelerin üstünde parıl parıl yanan altından hilalleri, ince minareleri, kuleleri, sarayları, yalıları, erguvan koruları, koruların içlerine saklanmış kırmızı kiremitli konakları, Haliç'in iki yakasını birbirine bağlayan işlemeli köprüsü...” (s.318)

Fransa'dan yeni dönen Mihrişah Sultan'ın gözlerini kamaştıran İstanbul (s.190), Almanya dönüşü Ragıp Bey'i de büyüler; (s.318) fakat bir süre sonra elinde olmadan Almanya ve Selanik'le mukayese etmeye başlar. O zaman sefil ve pis bir İstanbul görür:

“ Uzaktan gördüğünde içinde sevinç uyandıran bu şehrin kaldırımları dilencilerle doluydu, vücutları cılk yaraya kesmiş çocuklar, çolaklar, körler, çopurlar, topallar, açık avuçlarını uzatarak ‘Allah rızası’ için gelen geçenden para dileniyorlardı. Yağlı sarıklar, kalıbı kaçmış fesler, kirli poşular, keçeleşmiş serpuşlar giymiş bir erkek kalabalığı, yıkanmamış yüzleri, uzamış tıraşları, sararmış, bakımsız yüzleriyle, saman arabalarının, muşamba koltukları çatlayıp yarılmış faytonların, gelip geçene hünnap, şamtatlısı, keçiboynuzu, leblebi satan satıcıların arasından geçmeye çalışıyor; kebabçıların kapılarından yayılan yağlı et kokusuyla cızırtısı bütün caddeyi tutuyor...” (s.321-322)

Romanda, ağırlıklı olarak, dış mekânlara yer verilmiş olmakla birlikte; Padişahın oturduğu Yıldız Sarayı, Şeyh Yusuf Efendi'nin Unkapanı'ndaki tekkesi, Hüseyin Hikmet Bey'in, Reşit Paşa'nın, Ragıp Bey'in yaşadığı yalı ve köşkler de romanda adı sıkça geçen iç mekânlardır.

5.6. Dil ve Üslûp:

Kılıç Yarası Gibi romanından önceki ilk dört romanında, dili kullanım açısından kendine özgü formlar geliştiren Ahmet Altan; beşinci romanı Kılıç Yarası Gibi’de romanın tarihî içeriğiyle uyumlu, farklı bir dil kullanır. Aytaç (1998: 14)’ın “Kılıç Yarası Gibi”, tarih romanlarının üslûbunu yakalamış: Eskiye arkaik dille anlatmada Osmanlıca kelimeleri sıkça kullanarak atmosfer yaratmayı başarmış.” sözleriyle belirttiği romanın diliyle ilgili olarak Ahmet Altan şunları söyler:

“ Kılıç Yarası Gibi’yi yazmayı düşündüğüm zaman, bunun özel bir dili olması gerektiğini de düşündüm, yani o döneme ait bir dil. O döneme ait derken, eski bir dil değil, -çok az eski kelime kullandım aslında. Gençlerin anlamayacağı kelime çok az ama eski gözüken bir dil oldu yine de.-

Bu dilin bir ışığı olması gerektiğini, kendine ait bir sesi, kendine ait bir derinliği olması gerektiğini düşündüm. O dönemi bize anlatacak bir zenginliği ve o ışığı verebilen bir dil kullanmaya uğraştım. Çünkü o dönem zamanın yavaş aktığı bir dönem. O yavaşlığa uygun, daha kendine özgü; hem bir mum ışığının kızıllığı gibi hem de ateş çarpmış bakır rengi gibi bir ışık yansıtan bir dil yakalamak istedim. Böyle bir dil için uğraştım ve sanırım öyle bir dil çıktı.” (Oran 1998: 5)

Tarihe eğildiği ilk romanı “Yalnızlığın Özel Tarihi” nde görülen dilde de tarihseli yakalama çabası, Kılıç Yarası Gibi’de kendi formunu bulmuş ve orijinal bir üslûba dönüşmüştür. Kelime seçimlerinin, daha çok Osmanlıca ağırlıklı olduğu romanda, zaman zaman Türkçe ve Batı kökenli kelimelere de yer verilmiştir. Kişilerin toplum içindeki sosyal konumlarına uygun konuşturulduğu romanda, yer yer ikileme ve deyimlerden de yararlanılır. Devrik ve kurallı cümleleri birarada kullanan Altan, tasvir cümlelerinde daha çok sıfatlara başvurur. Romanda yer alan cümleler, tıpkı Yalnızlığın Özel Tarihi’nde olduğu gibi, virgül ve noktalı virgüllerle bağlı, yaklaşık bir paragrafi bulan uzunluktadır.

Romanda dilin kullanımı şu başlıklar altında incelenebilir:

Kelime Kadrosu

Kılıç Yarısı Gibi romanının kelime kadrosu üç başlık altında incelenebilir:

Türkçe: Romanın örnek olarak seçilen ilk sayfasında (s.7) yer alan yüz doksan üç kelimedenden yüz yirmi sekiz tanesi Türkçe kökenlidir. Sözü geçen sayfada eskiden kalma eşyalarla dolu bir evin tasviri yapıldığından seçilen kelimeler sıfat ağırlıklıdır. Günlük dilde yaygın olarak kullanılan kelimeler arasından seçilen söz konusu Türkçe kelimeler şunlardır:

armağan, kesme, yazı, ince, demir, gümüş, kılıç, koltuk, ev, düğün, sararmış, ölü, eskici, unutulmuş, dergi, yokluk.

Arapça / Farsça: Romanda yer alan yüz doksan üç kelimedenden elli üç tanesi Arapça/ Farsça kökenlidir. Türkçe'ye yerleşmiş ve genel kabul görmüş kelimeler olarak tespit edilen söz konusu Arapça / Farsça kelimeler şunlardır:

eşya, duvar, köşe, ciltli, kitap, hafıza, sünnet, hokka, ceviz, tarih, hikâye, zaman, mevsim, sahip.

Batı: Romanın ilk sayfasında geçen yüz doksan üç kelimedenden on ikisi Batı kökenlidir. Tıpkı Türkçe ve Arapça / Farsça kökenli kelimelerde olduğu üzere, Batı kökenli kelimelerin de yaygın olarak kullanılan, benimsenmiş kelimeler olduğu görülmektedir. Sözü edilen kelimeler şunlardır:

kristal, masa, maroken, baston, atlas.

Yukarıdaki verileri tabloyla ifade etmek de mümkündür:

Tablo-1

TÜRKÇE	128	%66
ARAPÇA/FARSÇA	53	%28
BATI	12	%6
TOPLAM	193	

Tabloda da görüldüğü üzere; romanın yüz doksan üç kelimeden oluşan ilk sayfasında (s.7) diğer kelimelere oranla %66 Türkçe kökenli kelime kullanılmıştır. Romanın diğer bölümlerinde de ağırlık Türkçe kökenli kelimeler üzerinde toplanmıştır.

İkilemeler

Romanın ilk sayfasında (s.7) yer alan ikilemeler şu şekilde gösterilebilir:

“yer yer” ; “teker teker”.

Deyimler

Romanın ilk sayfasında yer almamakla birlikte, romanın farklı bölümlerinden şu örnekler verilebilir:

“kasıp kavurmak (38)”; “alıkları başkesen kesilmek (51)”; “boyunu kıldan ince olmak (55)”; “iğnenin deliğinden Hindistan’ı görmek (77)”; “el ayak çekilmek (83)”; “kuş uçmaz kervan geçmez (141)”; “can kulağıyla dinlemek (197)”.

Cümle

Roman genelinde devrik ve kurallı cümleleri birarada kullanan Altan, daha çok fiil cümlelerine yer vermiştir. Cümlelerin bir paragraf uzunluğunda olduğu romanda; hareketin ön plânda oluşu, yazarı fiil cümlesi kullanmaya sevk etmiştir. Cümlelerin uzunluğuna XVIII. bölümden örnek verilebilir:

“ Çok sevdiği, dürüstlüğünü, açık sözlülüğünü her zaman takdir ettiği Fuat Paşanın sürgünde öldüğünü o günlerde duymak, gözünün önünde yaşanmış bir haksızlığın acıklı akıbetinden haberdar olmak sıkıntısını daha da artırmış, her yanda kötü bir geleceğin işaretlerini görmeye başlamıştı; “Vesveseli bir adam olmuştum,” demişti Osman’a, “Padişah’tan huy mu kaptım, nedir?” (s.230)

Romanın ilk sayfasından (s.7) hareketle cümle yapısı şu şekilde tablolandırılabilir:

Tablo-2

TOPLAM	DEVRİK	KURALLI	İSİM	FİİL
16	-----	16	3	13
YÜZDE	-----	%100	%19	%81

Tablodan da anlaşılacağı üzere; on altı cümleden oluşan romanın ilk sayfasında, kurallı cümlelere yer verilmiş ve yine ağırlıklı olarak fiil cümleleri tercih edilmiştir.

Romanın tarihsel dokusunun dile yansımalarına ise XIII. bölümden örnek verilebilir:

“ -Hiç olur mu Ragıp, bu nasıl söz, her şeyden evvel ben böyle bir şeye müsaade eder miyim, kardeşime emniyet etmeyene ben emniyet eder miyim? Mesele o değil, senin ne olacağın belli değil, yarın bir gün seni tevkif edebilirler, sürgüne gönderebilirler, şöyle ya da böyle ellerinde esir olabilirsin, eğer bir teşkilatın kayıtlı üyesi olursan, bu ortaya çıktığında kaçamazsın, kurtulamazsın; aramızda en muhataralı durumda olan sensin, ben istedim senin teşkilatın dışında kalmanı; hele vaziyetin bir belli olsun o zaman zaten bu konuları seninle daha teferruatlı konuşacağım ama şimdilik bilmemek senin için daha iyi.” (s.169)

6. İsyân Günlerinde Aşk

Ahmet Altan'ın, ilk baskısı 2001 yılı Mayıs ayında Can Yayınları'nda yapılan "İsyân Günlerinde Aşk" isimli altıncı romanının, yayımlanışından bugüne üçüncü basımı yapılmıştır. Mayıs 2001 tarihli elli binlik iki basımı, Temmuz 2001 tarihli üçüncü elli bin izler.¹ Tamamı dört yüz altmış sekiz sayfadan oluşan roman, her biri numaralandırılmış (I, II, III) yirmi üç bölümden meydana gelmektedir.

6.1. Vak'a (Özet) / Olay Örgüsü:

Kılıç Yarısı Gibi romanının bir nev'i devamı olarak nitelendirilebilecek İsyân Günlerinde Aşk romanında; İkinci Meşrutiyet'in ilânı ile başlayıp 31 Mart Olayı ile devam eden bir süreç anlatılmaktadır. Şahıs kadrosu, zaman, mekân gibi belli başlı unsurların ortak olduğu iki romanda olaylar da birbirini tamamlamaktadır.² Vak'ası 31 Mart Olayı etrafında şekillenen İsyân Günlerinde Aşk romanında da tıpkı Kılıç Yarısı Gibi romanında olduğu gibi aşk teması, aktarılan olayların ardında kendisini hissettirmektedir.

Padişah II. Abdülhamit'in Meşrutiyet'i yeniden ilân etmeye karar vermesi ve Hüseyin Hikmet Bey'in intihar girişimiyle sonuçlanan olaylar, İsyân Günlerinde Aşk'ta padişahın Meşrutiyet'in ilânı için meclise gitmesiyle başlar. Öte yandan tabancayı kendisine doğrultarak yaralanan Hüseyin Hikmet Bey de Selanik'teki Fransız hastanesine kaldırılmıştır. Fransız rahibelerin özenli bakımı sonucu iyileşen Hüseyin Hikmet Bey, İstanbul'da babasının kendisi için hazırladığı konağa yerleşir. Konağa geldiği ilk akşam babasının bir sürpriziyle karşılaşır Hikmet Bey: Reşit Paşa

¹ Çalışma sırasında kitabın Mayıs 2001 tarihli ikinci basımı kullanılmıştır.

² Kılıç Yarısı Gibi romanındaki Reşit Paşa ve Şeyh Yusuf Efendi ailelerinin II. Meşrutiyet'ten sonraki süreçte yaşadıklarını öyküleyen ve olayları kaldığı yerden devam ettiren iki kitap arasında anlamlı bir köprü oluşturan İsyân Günlerinde Aşk romanı için, Ahmet Altan; Erciyes (2001: 12)'in kendisiyle yaptığı söyleşide "Kılıç Yarısı Gibi'yle bu kitap birbirinin devamı değil, sadece aynı kahramanların da içinde bulunduğu romanlar" diyerek romanının bir öncekinden bağımsız olarak da okunabileceğini vurgular.

oğluna bir cariyeye hediye eder ve Hikmet Bey de ona Hediye ismini verir. Hikmet Bey'in İstanbul'a dönüşünden kısa bir süre sonra annesi Mihrişah Sultan da Rukiye ve Nizam'ı alarak İstanbul'a gelir. Selanik'ten gelen orduda görevli Ragıp Bey ise, bir gece tesadüfen Beyoğlu'nda Dilara Hanım'la tanışır. Kadının ısrarlı teklifleri sonucu o gece onun evine giden Ragıp Bey, giderek Dilara Hanım'la tutkulu bir aşk yaşamaya başlar. Eşi Hatice ile anlaşamayan Ragıp Bey, evini ihmal etmeye başlar. Şeyh Yusuf Efendi'nin olanlardan haberdar olması ikisi arasındaki dostluğu etkilemez. Bu arada imparatorluk çeşit çeşit olayla çalkalanmaktadır. Orduda şeriatçı askerler artmakta, gazeteciler öldürülmekte, Kör Ali isimli bir meczup "şeriat isteriz" diyerek arkasına aldığı yığınlarla Saray'a yürüyüp padişaha seslenmektedir. II. Meşrutiyet'i ilân eden padişah da yaşananlardan hoşnut değildir. Şeriat söylentileri Şeyh Yusuf Efendi ve diğer tekkelerin şeyhlerini de tedirgin eder. Tüm ulema olaylarla bir ilgileri olmadığına dair bir bildiri yayımlarlar. Gittikçe bozulan ordu, Ragıp Bey'i de rahatsız etmektedir. Harbiye Nezareti'nin olaylar karşısında gerektiği şekilde davranamaması üzerine Ragıp Bey, Selanik'ten gelecek orduya katılmaya karar verir ve yola çıkar. Diğer taraftan da askerler, halkı rahatsız edecek tavırlar sergilemeye başlarlar. Dilara Hanım'ın Rum hizmetçisine saldırmaya kalkan tersane askerleri Hikmet Bey'in müdahalesiyle dağılırlar. Yaşadıkları olaydan etkilenen Dilara Hanım'la kızı Dilevser, Hikmet Bey'in konağında bir süre misafir olarak kalır. Bu sayede tanışan Dilevser ile Hikmet Bey, edebiyat ve sanat sohbetleriyle birbirlerini keşfederler.

Selanik'te Konstantin ile birlikte kalan Mehpere Hanım ise, İstanbul'daki isyanı duyunca çocukları adına endişelenir. Kendisine gelen olumlu haberlerle ikna olamayan Mehpere Hanım, Konstantin'e haber vermeden hizmetçisi Sula'yı da yanına alarak İstanbul'a döner. Berlin'den Selanik'e dönen Cevat Bey de isyancılara karşı bir ordu hazırlandığını öğrenince orduyla birlikte İstanbul'a doğru yola çıkar. Selanik'ten gelecek Hareket Ordusu'na tuzak kurmayı planlayan isyancı askerler, şehirde terör estirirler; üst düzey birçok askeri öldürüp cesetleri yollarda bırakırlar. Ordu isyanı kısa sürede bastırıp duruma el koyar, isyancılar idam edilir. II. Abdülhamit'i de Selanik'e sürgüne gönderen Hareket Ordusu, Mahmut Nedim

Paşa'yı iktidara getirir. Hikmet Bey'in babası Reşit Bey de padişahı zor günlerinde yalnız bırakmaz ve onunla birlikte Selanik'e gider.

İsyanın sona erışı herkesin hayatında yeni başlangıçlara vesile olur: Ragıp Bey, eşinden ayrılır ama Dilara Hanım'la da evlenmez, Makedonya dağlarına geri döner. Rukiye, Tevfik'le evlenir, Mehpere Hanım, bir Fransız elçisiyle ilişki kurar. Reşit Paşa, kalp krizi sonucu Selanik'te ölür. Acıları eksilmeyen Şeyh Yusuf Efendi, ağırbaşlılığını sürdürürken Hüseyin Hikmet Bey, yeni bir eşiğe gelir. Cariyesi Hediye'yi çok sevmesine karşılık Dilevser'le de hoş vakit geçirmekte, edebiyat ve sanat üzerine uzun sohbetler etmektedir. Derin derin düşünen Hikmet Bey, sonunda Dilevser ile evlenmeye karar verir. Ondaki değişiklikleri bir süredir fark eden Hediye, Hikmet Bey'i kaybetmeye dayanamaz ve intihar eder.

İsyan Günlerinde Aşk romanında da kahramanların özel yaşamları siyasî ve toplumsal gelişmelerle birarada verilmektedir.

“ Her iki romanda da aşk, ihtiras, ihanet gibi ferdi duygular Şeyh Yusuf Efendi ile Reşit Paşa ailelerinin fertlerinde yoğunlaşır. Bununla birlikte romanlar tarihten bir kesit de sunarlar. Kılıç Yarası Gibi XIX. yüzyılın sonlarından başlayıp XX. yüzyılın başlarındaki Osmanlı İmparatorluğu'nun tarihî, siyasî ve askerî gelişmelerini, Meşrutiyet öncesini ele alır. İsyan Günlerinde Aşk ise Meşrutiyet yıllarına, bu dönemin askerî, siyasî ve tarihî gelişmeleri ile özellikle 31 Mart Vak'ası'na dikkatleri çeker.” (Doğan 2002: 102)

Doğan (2002)'ın da belirttiği üzere; Kılıç Yarası Gibi, XIX. yüzyıl sonları ile XX. yüzyıl başlarını konu edinirken, İsyan Günlerinde Aşk, özellikle, 31 Mart Olayı üzerinde durur. Romanımı kurgularken asıl çıkış noktasının 31 Mart Olayı'nı anlatmak olmadığını belirten Ahmet Altan, kendisini bu olayı anlatmaya iten nedenleri Erciyes (2001: 12)'le yaptığı söyleşide şu şekilde açıklar:

“ Bu kitabı yazarken bütün olayları 31 Mart arka planına yaslamayacaktım. İlk tasarım başkaydı, onu bir parça anlatıp, başka bir siyasi olaya geçecektim. Ama incelerken korkunç bir yalanla karşılaştım. 31 Mart bir dinci ayaklanması değil, bir askeri ayaklanma. Bu ayaklanmada Osmanlı'nın önemli din adamları yok. Hatta din adamları birliği, 'biz buna karşıyız' diye bildiri yayımlıyor. Ama İttihatçılar onları yok farzediyor.”

Bir önceki romanı *Kılıç Yarası Gibi*'de olduğu gibi *İsyan Günlerinde Aşk*'ta da romanını kaleme almadan önce birtakım tarihsel araştırmalar yapan Ahmet Altan, böylece "*dipnotlarda*" rastladığı bir gerçeği romanının ana eksenini yapar.³ Bu bağlamda, siyasî ve toplumsal olaylarla bireysel maceraların iç içe geliştiği romanda olay örgüsü de aynı doğrultuda şekillenmektedir. *Kılıç Yarası Gibi* romanındaki gibi ölümlerin anlatımından Osman'a aktarılan olayların yer aldığı romanın ilk bölümünde geçen "Gösterdikleri sırların içinde cinayetler, ayaklanmalar, ihanetler, günahkâr aşklar, acılı özlemler bulunuyordu..." (s.9) cümlesinde de romanın iki ayrı çizgide ilerleyen yapısı vurgulanmaktadır. "Zamanın mahpusları" olarak nitelendirilen ölümler, atalarından kalma eski köşkte yaşayan torunları Osman'a gelip yaşananları bir bir anlatmaktadırlar.

Kılıç Yarası Gibi'de ölümlerin Şeyh Efendi'nin düğününü anlatmasıyla başlayan olaylar silsilesi, *İsyan Günlerinde Aşk*'ta da yine ölümlerin aktardığı bir olay parçacığıyla -Meclis-i Mebusan'ın açılışı- başlamaktadır. Ayasofya meydanını dolduran kalabalık, İkinci Meşrutiyet'in ilânının coşkusunu yaşamakta ve o sırada padişah da meclisi yeniden açmak üzere meclis binasına doğru yaklaşmaktadır. (s.9-14) Bu olay parçacığı, Karaca (2002: 88)'nın da işaret ettiği üzere, aynı zamanda, romanın tarihsel dokusunu oluşturan siyasal ve toplumsal olayların da başlangıcıdır. Kronolojik bir sıralama içinde gelişen olay parçaları, bir bütün olarak romanın siyasî ve toplumsal çizgisini meydana getirirken Selanik'te bir Fransız Hastanesi'nde yaşama yeniden gözlerini açan Hikmet Bey'in anlatıldığı satırlar ise (s.15) romanın toplumsal olaylardan ayrı gelişen bireysel çizgisini ortaya koymaktadır. Roman boyunca, ülkenin içinde bulunduğu toplumsal şartlar ile sık sık kesişen bireysel yaşamlar da tıpkı siyasî ve toplumsal olaylar gibi kronolojik bir sıralamaya tabi tutulmuştur. Düz bir çizgi üzerinde ilerleyen romanda, bir önceki kitap *Kılıç Yarası Gibi*'de de görüldüğü üzere, çeşitli olay, durum ya da kişileri konu edinen olay parçacıkları ele alınmakta ve bu olay parçacıkları biraraya gelerek olay örgüsünü oluşturmaktadır.

³ Yazarın romanını yazarken yararlandığı kaynaklarla ilgili ayrıntılı bilgi için Bkz. : Karaca (2002).

“...İsyân Günlerinde Aşk'ta dönemin toplumsal olayları ile roman kişilerinin bireysel yaşamlarında karşılaştıkları olaylar iç içe geçerek romanın olay örgüsünü meydana getirir. Olay örgüsünde birbirinden ayrı gibi görünen bu toplumsal ve bireysel içerikli öykü halkaları birbirlerine bağlanarak, düzenli bir olgu kuruluşu oluşturur.” (Karaca 2002: 90)

Buradan hareketle romanın vak'a tipini belirlemek gerekirse; Altan'ın ilk üç romanı ve Kılıç Yarası Gibi'de rastlanıldığı gibi, bu roman da ikinci gruba dahildir. Siyasî ve toplumsal olaylarla bireysel ilişkilerin birarada yürüdüğü romanda, söz konusu vak'a parçaları “Osman” in şahsında birleştirilir.

6.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı / Anlatım Tekniği:

İsyân Günlerinde Aşk romanının anlatıcısı da yazarın bir önceki romanı Kılıç Yarası Gibi'de olduğu gibi, hakim bakış açısıyla donatılmış, her şeyi bilen 3. tekil anlatıcıdır. Söz konusu 3. tekil anlatıcı, bulunduğu tanrısal konumdan olayları anlatmakta, kişileri tanıtmakta, zamana ve mekâna dair gözlemlediklerini okura aktarmaktadır. Bunun yanı sıra, yine Kılıç Yarası Gibi romanında olduğu gibi, bu romanda da anlatım işi ölülerin Osman'a Osman'ın da okura aktarması şeklinde gerçekleşmekte, daha üst katmanda yer alan 3. tekil anlatıcı ise yazar Ahmet Altan'ın kattığı yorumlarla gelişerek romanın hakimi olmaktadır. Bir başka deyişle; atalarından kalma eski köşkte yaşayan Osman, ölülerin gelip kendisine yaşananları bir bir anlatmasıyla tarihi “şimdi” de yeniden yaşamakta, ölülerin yaşarken söyleyemediklerini bir nev'i aracı vasfıyla dile getirmekte ve bir anlamda tarihi yeniden yazmaktadır.

“ Onun sevgili ölüler, bu eski ve tozlu köşkte yapayalnız yaşayan Osman'ı her gördüklerinde, penceresi açılmış bir odadaki mum alevleri gibi, karşı koyamadıkları bir güçle hep birden ona doğru seyirtiyorlar, bedenleri gibi şeffaflaşmış kırılgan ve kırık sesleriyle anlatmaya başlıyorlardı.

Hepsinin dehşet verici sırları vardı.” (s.8)

Osman, bir taraftan ölümlerin kendisine anlattıklarını izleyip tüm yaşananları olanca açıklığıyla okura aktarırken diğer taraftan da ölümlerin yaşarken dile getiremedikleri düşüncelerini bir aracı olarak okura iletmektedir:

“ Halife’ye ve şeriata çok bağlı olan, hiçbir zaman İttihatçılardan hoşlanmayan Hasan Efendi, daha sonra Osman’a, yüzünde, bir ölüye hiç yakışmayan alaycı ve neredeyse sinsî bir gülümsemeyle, “Allah’ın bir işi,” demişti, “dört aya varmadan, şeriata karşı tedbir diye getirilen bu askerler şeriat isteriz diye ayaklandılar da yüzlercesi İstanbul sokaklarında kısıtılıp kendi arkadaşlarıncı kılıçtan geçirildi.” (s.10)

“ “Ben,” demişti Hikmet Bey, daha sonra Osman’a, “aşk meselelerinde diğer erkeklerin aşağıladığı bir duruma düşen bir erkeği, kadınların cazibeli bulduklarını galiba ilk defa o gece, orada, o uzun boylu rahibeyle konuşurken fark ettim.” (s.21)

Bununla birlikte, roman Osman’dan ayrı bir anlatıcı tarafından anlatılmaktadır. Her şeyi bilen 3. tekil anlatıcı, Osman’ı ve ona hikâyelerini anlatan ölümleri gözlemlemekte ve romanı, okura –kişileri, mekânları, zamanı ile- bir bütün olarak aktarmaktadır.

“Binbaşı Ragıp Bey, kalın, boz kaputuna sarınarak yeni yeni atıştırmaya başlayan karın altında Galatasaray’dan Taksim’e doğru yürürken, tam Odeon’un önüne geldiğinde, ünlü birahanenin büyük kapısı açıldı, içki, kadın parfümü, beyaz badem kokulu bir buhar bulutuyla birlikte üç çakırkeyif genç subay sokağa fırladı. Vakit, öğleni daha yeni geçiyordu ama Dersaadet’teki muhtemel bir ayaklanmayı bastırmak için gönderilen Selanik birliklerinin subayları oldukları anlaşılan mülazımlar daha bu saatten içmeye başlamışlardı.” (s.33)

En üst katmanda yer alan yazar Ahmet Altan ise, roman kahramanlarının Osman’a özellikle vurguladıkları açıklamalarda kendisini hissettirmektedir. Bu açıklamalarda Ahmet Altan, tıpkı Kılıç Yarası Gibi’de olduğu gibi, romanın kurmaca yönünü öne çıkarmakta ve üstkurmacaya başvurmaktadır.

“ Daha sonraları Reşit Paşa, Osman’a, “Öyle çocuksu yanları vardı ki, imkân yok bu adamın bir imparatorluğu tam bir otoriteyle idare eden insan olduğuna inanamazdın,” demişti.” (s.143)

Romanın esas anlatıcısı 3. tekil anlatıcı, olayların aktarımında olduğu kadar kişilerin tanıtımında ve onların derinlerde saklı duygu ve düşüncelerinin tahlilinde de etkilidir. V. bölümde; annesinin Konstantinle beraber Serez'e gidişi ve babasının intihara teşebbüs edişinin ardından kardeşi Nizam ile birlikte Mihrişah Sultan'ın yanına Paris'e gönderilen Rukiye'nin, arkadaşlık yaptığı Rus asıllı Boris'in felsefe profesörü babası Konçarov 3. tekil anlatıcı tarafından şu şekilde tarif edilir:

“ Profesör Konçarov, dalgalı, uzun beyaz saçları, geniş omuzları, iki metreye yaklaşan boyuyla bir step aslanına benziyordu; evcilleştirmekte güçlük çektiği gür sesiyle, yanına oturan çocuklara, onların zekâsından ve alakasından memnun bir şekilde felsefeyi, hayatı, Rusya'da yaşanan 1905 ayaklanmasını, Paris komününü, cemiyetin içindeki sınıfları, filozofları, filozofların, yazdıkları olağanüstü kitaplara hiç benzemeyen günlük hayattaki küçük zaafalarını anlatıyordu.” (s.81)

VII. bölümde ise; karlı bir gecede kışladan çıkıp İstanbul sokaklarında yürüyen Ragıp Bey'in farkında olmadan Dilara Hanım'ın köşkünün önüne gelişi ve Dilara Hanım'ın odasında ışık gördüğü an hissettikleri anlatıcı tarafından şöyle tahlil edilir:

“ O anda hissettikleri, bir sınır çatışmasında ilk vurulduğunda hissettikleriyle hemen hemen aynıydı; önce, sanki görünmeyen güçlü bir el onu geriye doğru iterek sarsmış, ardından göğsünün üst yanında bir sızı duymuş, o sızı ciğerlerine doğru yakıcı bir duman gibi dağılıp nefesini kesmiş, başı dönmüş, dizleri dermanını kaybetmiş, gözleri kararmış ve savaşın dışına atıldığını, bunun kendisi için alçaltıcılığı düşünüp öfkelenerek yıkılmıştı.

Mermiyi yediğinde duyduğu keskin acı gibi, ışığı gördüğünde hissettiği de gövdesel bir acıydı ve bu gövdesel acıya tıpkı vurulduğunda olduğu gibi bir aşağılanma ve savaşın dışına atılma duygusu karışıyordu.” (s.122-123)

Kişilerin tanıtımı, onların duygu ve düşüncelerinin tahlili yanında yapılan tasvirlerde de 3. tekil anlatıcının bakış açısı hakimdir.

“ Ayasofya, kıpkızıl bir deniz gibi kıpırdayan binlerce fesle çevrelenmişti. Kış güneşinin pırıltısı, kenardaki askeri birliklerin upuzun, dizi dizi süngülerine çarpıyor, hassa bölüklerinin sırmalı üniformaları, Arnavut muhafızların beyaz esvapları, Suriye zühaflarının bir ucu omuzlarına değen yeşil poşuları parlıyordu.” (s.9)

Romanın 3. tekil anlatıcısı, tasvirlerde olduğu kadar zaman üzerinde de etkilidir. Olayların aktarımı sırasında yer yer özetlemelere başvuran anlatıcı, bu sayede gereksiz ayrıntıları temizleyerek anlatıma hız kazandırmaktadır. XX. bölümde; isyanın bastırılmasını izleyen yaz mevsiminde yaşananlar özetlemeye başvurularak okura anlatılır:

“ O sıkıntılı ve sessiz yaz, birçok insanın bir başkasının hayatını ve kaderini belirlediği, değişik yerlerden gelen hayatların birbirlerine karıştığı, mutlulukların, hayal kırıklıklarının, sevinçlerin, evliliklerin ve acılı yok oluşların yaşandığı bir mevsim oldu.” (s.400)

Tıpkı Kılıç Yarası Gibi romanında olduğu gibi, İsyan Günlerinde Aşk romanında da 3. tekil anlatıcı, anlatımda yansız bir tutum sergilememekte, kendinden kattığı yorumlarla varlığını okura hissettirmektedir. XIV. bölümde; bir grup din adamının 31 Mart İsyanı sırasında biraraya gelerek ayaklanmaya karşı çıktıklarını ve meşrutiyeti desteklediklerini gösteren bir beyanname yayımlamalarının İttihatçılar tarafından görmezden gelindiğinin anlatıldığı satırlarda, 3. tekil anlatıcının varlığı kendisini hissettirmektedir:

“ Hangi nedenlerle, hangi hesaplarla bu beyannameyi yazmış olurlarsa olsunlar, bir din savaşının eşiğinde görünen bir ülke için bu çok önemli bir girişimdi, ama İttihatçılar, ulemanın bu girişimini görmezden geldiler. Hatta ‘isyana karşı çıktılar ama İttihatçılara bu beyannamelerinde destek vermediler’ diye bir düşmanlık bile sezdiklerini açıkladılar.

Bu beyanname tarih kitaplarından silindi, yok sayıldı, küçücük harflerle yazılmış dipnotlarda unutulmaya terk edildi, şeyhlerin, hocaların, müderrislerin sesleri bir boşlukta eriyip gitti.” (s.299)

İsyan Günlerinde Aşk romanında; olayların anlatımı, kişilerin tanıtımı ve iç dünyalarının tahlili, mekânların tasviri, zamanın ifade edilmesi her şeyi bilen 3. tekil anlatıcı tarafından yürütülmektedir. Anlatım işini üstlenen 3. tekil anlatıcı, anlattıkları arasına kattığı yorum ve açıklamalarla kendisini okura hissettirmekte, olaylar karşısında seyirci tavrı takınmamaktadır. Bulunduğu tanrısal konumdan yaşananları okura aktaran 3. tekil anlatıcının yanı sıra, atalarından kalma eski köşkte

ölülerinin kendisine anlattığı tarihi yeniden yaşayan ve olayların gizli kalmış yönlerini okura anlatan aracı konumundaki Osman da romanın ikinci anlatıcısı olarak görülmektedir. Bir önceki roman Kılıç Yarası Gibi’de olduğu gibi, bu ikili anlatım, İsyan Günlerinde Aşk romanına da derin bir boyut kazandırmaktadır.

Anlatım Tekniği:

Roman boyunca, romanın esas anlatıcısı 3. tekil anlatıcının ardında ikinci bir anlatıcı olarak varlığı hissedilen Osman’ın, âdeta bir sırrı ifşa eder gibi (Doğan 2002: 108) okura aktardığı gerçekler, daha önce de belirtildiği üzere, yazar Ahmet Altan’ın özellikle seçip vurguladığı noktalardır. Bu vurgulamalarla Altan, romanın kurmaca yönünü öne çıkarmakta ve üstkurmaca ögesine yer vermektedir. Aytaç (1998: 14)’ın Kılıç Yarası Gibi romanında da görülen benzer uygulama için “üstkurmacanın daha girift bir şekli” yorumunda bulunduğu söz konusu kullanım, İsyan Günlerinde Aşk romanında da kurgunun en başta gelen ögesidir. Buna göre; Altan, ölülerin sır verircesine Osman’a anlattığı (ya da fısıldadığı) durumları ya da olayları kurmaca gerçeklik içinden çıkarıp ön plana almaktadır. Bunlar, aynı zaman da, Altan’ın da üzerinde düşündüğü ve okurun dikkatini çekmek istediği durumlardır. Bir başka deyişle; Altan, romanın yazılışını dolaylı yoldan okura hissettirmektedir.

İlk romanı Dört Mevsim Sonbahar’da bir roman kaleme alan ben-anlatıcı yazar vasıtasıyla üstkurmaca unsuruna (ve bir romanın kurgulanış öyküsüne) yer veren Ahmet Altan, dördüncü romanı Tehlikeli Masallar’da da yine bir roman yazan ben-anlatıcı ile üstkurmacayı kullanmıştır. Beşinci romanı Kılıç Yarası Gibi ile altıncı romanı İsyan Günlerinde Aşk’ta ise, romanın yazılış serüvenini, yazar müdahalesini daha farklı bir yol izleyerek ortaya koymaya çalışır. Ölülerin anlatımına başvurduğu son iki romanında Altan, ölülerin Osman’la paylaştıkları ve yaşarken dile getirmediikleri düşüncelerinin, Osman tarafından okura aktarıldığı noktada bir yazar olarak öne çıkmakta; hem okura kurmaca bir dünyada dolaştığını

hatırlatmakta hem de önemli gördüğü kimi noktaları söz konusu kurmaca gerçeklik içinden çıkarıp okurun da üzerinde düşünmesini sağlamaktadır. Bu kullanıma, romanın birçok yerinden örnek verilebilir. XX. bölümde; Ragıp Bey'in asker-siyaset ilişkisi üzerine söyledikleri, aslında yazar Ahmet Altan'ın işaret etmek istediği bir konudur:

“ Yıllar sonra Ragıp Bey Osman'a, “Aslında Mustafa Kemal Bey'le İsmet Bey haklıydılar, ya Enver'i kıskandıklarından ya da durumu herkesten önce kavradıklarından, bu mevzuun üzerinde çok durdular ama gariptir, kendileri iktidara gelince de askeri siyasetten çıkarmadılar, Mustafa Kemal'in en ateşli taraftarları bile daha sonra onun bu görüşlerini unutmayı tercih ettiler,” demişti.” (s.400)

XIV. bölümde ise; bir grup din adamının isyana karşı çıkan ve meşrutiyeti destekleyen bir beyanname yayımlayışının İttihatçılarca görmezden gelinmesi konusunda Şeyh Yusuf Efendi'nin söyledikleri de yine Altan'ın altını çizdiği bir husustur:

“ Daha sonraları Şeyh Yusuf Efendi, hiçbir kızgınlık, küskünlük taşımayan sesiyle Osman'a, “Bir insanı öldürmek için önce sesini öldürmek gerekir,” demişti, “inançları duyuran sesi yok edersen, o sesin sahibi kendiliğinden yok olur, onlar bizim dine sahip çıkan sesimizi öldürdüler, dikkatle bakarsan göreceksin ki bizim sesimizi öldürürken, kendilerine en çok düşman gözüken Derviş Vahdeti'nin sesini yaşattılar. Aradan bunca yıl geçti, artık ben bir ölüyüm, benim sesimi öldürenler de ölü ama şimdi iyice dinlersen Derviş Vahdeti'nin sesini duyarsın, o hâlâ sağ, onun sesini yaşattılar, sesini yaşattıkları için onu da yaşattılar. Varlıklarını düşmanlarına borçlu olan herkes gibi onlar da darağacına çektikleri adamın sesini sevdiler en çok.” (s.299-300)

Bununla birlikte, ölülerin Osman'a geçmişte yaşananları anlatması da, bir bakıma, tarihin “şimdi” de yeniden yazımıdır. Her iki romanda yer alan bu husus da üstkurmaca düzlemin bir parçası olarak kabul edilebilir.

“Ölülerin de bazı bilmedikleri vardı, Osman'a göre ise, öldükten sonra bile bazı gerçekleri saklamaya, kendi hayatlarını bir daha ve istedikleri gibi yazmaya uğraşıyorlardı.” (s.171)

Hüseyin Hikmet Bey'in Dilevser'le yaptığı edebiyat sohbetleri de yine aynı üstkurmaca düzlemin bir parçasıdır.

“ Artık her sabah Dilevser’i bekliyor, onunla uzun uzun edebiyattan, kitaplardan, yazarlardan, hayattan konuşuyor, kendi geçmişini Dilevser’in zekâsıyla yıkamaya, temizlemeye, kalan acıları iyileştirmeye uğraşıyor, genç kıza ve onun zekâsına gittikçe daha fazla bağlanıyordu.

Edebiyat ikisinin arasında, onları birbirine bağlayan canlı bir varlık gibiydi, konuşmalarının renklenmesine, birbirlerine söylemek istediklerini kitapların aracılığıyla söylemelerine, zekâlarının ortaya çıkmasına, birbirlerini beğenmelerine, bağlanmalarına yardımcı oluyordu.” (s.460)

Ahmet Altan, üstkurmaca unsuruna yer verdiği diğer romanlarından farklı olarak, Kılıç Yarası Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk isimli romanlarında, ölülerin Osman’la paylaştıkları sırlarında üstkurmaca ögesini okura hissettirmektedir. Böylece, hem romanın yazılışını dolaylı yoldan sergilemekte hem de okurun dikkatini belli noktalar üzerinde toplamaya çalışmaktadır.

İsyan Günlerinde Aşk romanında üstkurmaca yanında, metinlerarasılık ögesine de rastlanmaktadır. Romandaki metinlerarasılık örnekleri, daha çok, gönderme şeklindedir. XII. bölümde; isyan sırasındaki karışıklıkta Hikmet Bey’lerin konağına sığınan Dilara Hanım ve kızı Dilevser’le ilgilenen Hikmet Bey, Dilevser’in elinde bir kitap tuttuğunu görünce edebiyattan –özellikle Tolstoy’dan- söz etmeye başlarlar:

“ -Kabalık kabul etmezseniz en çok hangi müellifi sevdiğinizi sorabilir miyim?

-Birçok müellifi severim ben ama galiba son zamanlarda en çok Tolstoy diye bir Rus müellifi var onun tesiri altında kaldım, Anna Karenina adlı bir eserini okudum.

-Ben de çok severim o kitabı. (...)

...geçenlerde bir arkadaşım vermişti, ben zaten Tolstoy’un bütün kitaplarını severim, Tolstoy denilince nedense benim aklıma kocaman iki avuç gelir, içinden bütün hayatın aktığı iki el, sanki hayatın her vechesini avuçlarında taşıyor o adam.” (s.262)

XVIII. bölümde; yine kütüphanede karşılaşp kitaplar üzerine sohbet eden Hikmet Bey’le Dilevser, Dostoyevski’nin Ecinniler’i üzerine konuşurken (s.375); III. bölümde, ilk kez girdiği Dilara Hanım’ın evinde Almanca bir kitap gören Ragıp Bey,

Dilara Hanım'la Goethe'nin Genç Werther'in Acıları isimli eserini konuşur. (s.41)
IV. bölümde ise; Selanik'ten döndükten sonraki ilk gecesini babasının evinde geçiren Hüseyin Hikmet Bey, o evde geçirdiği mesut çocukluk günlerini hatırlar ve aklına gençliğinde okuduğu Faust gelir. (s.59)

Üstkurmaca ve metinlerarasılık örneklerinin yanında, İsyan Günlerinde Aşk romanında roman sanatına has tekniklere de yer verilmiştir. Bunlar arasından ilk olarak anlatma-gösterme tekniklerinden söz edilebilir. Ağırlıklı olarak, 3. tekil anlatıcının bakış açısının etkili olduğu romanda, anlatma tekniğine geniş yer verilmiş, yer yer diyaloglar vasıtasıyla gösterme tekniğine başvurulmuş, çoğunlukla da anlatma-gösterme tekniklerinden birlikte yararlanılmıştır.

Padişah II. Abdülhamit'in II. Meşrutiyeti ilân ederek Meclis-i Mebusan'ı yeniden açışının ve bunun halkta yarattığı coşkunun anlatıldığı I. bölümde, anlatma tekniğine başvurulmuştur. Padişahın Meclis salonuna girmesi ve o anda yaşananlar 3. tekil anlatıcı tarafından şu şekilde anlatılır:

“ Bütün salon Padişah girince ayağa kalkmıştı.

Padişah, locasında, yere dayadığı kılıcına yaslanarak salonu uzun uzun süzdü. İktidarın eski sahibi, iktidarın yeni sahiplerine, yüzünde hiçbir kımltı olmadan bakıyor, onları bakışlarıyla, duruşuyla, sessizliğiyle eziyordu. Padişah'ın 'Kanun-u Esasi'yi ilan ettiğini söylediği konuşma bir mebus tarafından okunduktan sonra dualar başladı ve o anda Ayasofya Meydanı'nda toplar gürledi. Boğazdaki bataryalar, Marmara Denizi'ndeki savaş gemileri de toplarını ateşlediler. Meşrutiyetin doğuşu yüz bir pare top atışıyla imparatorluğa ve dünyaya ilan edildi.” (s.13)

VIII. bölümde; annesine yalı ararken arkadaşı Selim Bey ile karşılaşan Hüseyin Hikmet Bey'in Selim Bey'le arasında geçen diyalogda gösterme tekniğinden yararlanılmıştır:

“ -Sen ne arıyorsun bu kış günü buralarda, birini mi ziyarete gelmiştin, ben mani mi oldum yoksa, hani söylenmeyecek bir şeyse sen git, ben soru sormam.

-Yok canım, annem geliyor Paris'ten, ona bir yalı bulunacak, ben de bunalmıştım evde otura otura, ev aramak bahanesiyle dolaşıyorum, sana rastladığımda iskelenin oradaki tütüncüye buralarda boş yalı var mı diye soracaktım.

-Mihrişah Sultan'a yalı mı arıyorsun?

-Evet.

-İyi olacak hastanın ayağına doktor gelirmiş derler ya, sen doktorun ayağına geldin, yanımızdaki yalı boş, arkasında da bizimki gibi tepeye kadar bir korusu, tepede de yazları oturmak için altı-yedi odalı küçük bir konağı var...Mihrişah Sultan'a yakışır bir yalı.

-Hay yaşayasın Selim, ben gidip konuşayım o zaman." (s.129)

IV. bölümde ise; hastaneden çıkışının ardından Selanik'ten ayrılıp İstanbul'a dönen Hüseyin Hikmet Bey'in iskelede kendisini karşılamaya gelen babasıyla ilk karşılaştığı anda aralarında geçenler anlatma-gösterme tekniğinden yararlanılarak anlatılır:

" Hikmet Bey, her zamankinden daha içten bir saygıyla eğilip babasının elini öptü; Reşit Paşa o güne dek hiç yapmadığı bir şey yapıp oğlunu kucakladı, küçük bir çocuğa sarılır gibi sarıldı ona.

-Nasılsın?

-İyiym, sağ olunuz, siz nasılsınız, çok iyi gördüm sizi.

Gelecekle ilgili bütün kaygılara, hatta hayatının bile tehlikede olduğunu düşünmesine rağmen Reşit Paşa bunlardan söz etmeyi gereksiz buldu.

-İyiym, evet...

Biraz duraksadıktan sonra tereddütlü bir sesle sordu:

-Sen nasıl oldun?

Hikmet Bey, babasının yarasını sorduğunu ama olaydan açıkça söz etmekten çekindiğini anladı. Bu konuyu şu anda böyle tereddütlü bir sesle geçirirlerse bundan sonra bu olayın aralarında hep sözü edilmeyen bir hayalet gibi kalacağını kestirdiğinden açıkça cevap verdi:

-Yaram tamamıyla kapandı efendim, soğuk havalarda biraz sızlamasının dışında pek bir araz kalmadı.

-İyi, hadi gel arabaya binelim, yolda konuşuruz." (s.54-55)

İsyan Günlerinde Aşk romanında geniş ölçüde yer alan tekniklerden bir diğeri tasvir tekniğidir. 3. tekil anlatıcının bakış açısından tasviri yapılan iç ve dış mekânlar, Kılıç Yarası Gibi'de olduğu gibi, kimi yerde olayların geçtiği yerleri tanıtırken kimi yerde olacıklara işaret etmekte kimi yerde ise bütünüyle bir devri ifade etmektedir. IV. bölümde; Selanik'ten İstanbul'a dönen Hüseyin Hikmet Bey'in yaşayacağı Nişantaşı'ndaki yeni konak şu şekilde tasvir edilir:

“ İki katlı, kâgir konak, geniş bir bahçenin içindeydi, bahçe kapısından girildikten sonra çakıl taşlı bir yoldan geniş kapıya ulaşıyordu, kapının önünde mermerden beş basamak vardı, alçak bir duvarla çevrilen bahçenin öbür yanında aynı Hikmet Bey’in konağına benzeyen, iki katlı taş bir konak daha görünüyordu ama Hikmet Bey, ona bakmadı bile, kimseyle komşuluk etmeye niyeti yoktu.” (s.67)

XI. bölümde; isyan öncesi İstanbul’undaki âdeta olacakları işaret eden sessizlik anlatıcı tarafından şöyle tasvir edilir:

“ Yağmurların şehirde bıraktığı ince buğu, güneşin ilk ışıklarıyla, bir mücevher kutusunun üstünden kaldırılan parlak bir saten gibi nazlı kıvrımlarla yükselerek, gecenin mahmur gölgesinden henüz kurtulamamış lacivert minarelerin, bakır kırmızısı kubbelerin, altın hilallerin arasından sıyrılırken, müezzinlerin, müminleri günün ilk ibadetine çağıran ezanları da payitahtın tepelerine çarpa çarpa çoğalarak yayılmaya başladı; ezanlar aynı anda ve aniden bittiğinde, şehir bir lahza, Allah’ın suretini gerçekten görmüşçesine, huşu dolu bir sessizliğe büründü. Sonsuzluk gibi hissedilen o bir anlık sessizlikte şehir, erguvan rengi denizlerin içinden, saf ışıktan bir serap gibi kristal yansımalarla çıktı.” (s.208)

XVIII. bölümde yapılan tasvirde ise; isyan sonrası yönetime el koyan İttihatçıların Padişahı Selanik’e sürgüne göndermesinin ardından Yıldız Sarayı’na giren Hikmet Bey’in gördükleri, aslında, bir dönemin sona erişinin de tasviridir. (s.360-366)

İsyan Günlerinde Aşk romanında yer alan bir başka teknik ise, mektup tekniğidir. Altan’ın bir önceki romanı Kılıç Yarası Gibi’de görülmeyen söz konusu teknik, İsyan Günlerinde Aşk’ta birkaç kez kullanılmıştır. II. bölümde; hastaneden yeni çıkan Hikmet Bey, annesine durumunu bildiren kısa bir mektup yazıp gönderirken (s.31) XVII. bölümde; Reşit Paşa, Padişahla birlikte Selanik’e giderken oğlu Hikmet Bey’e verilmek üzere bir tezkere bırakır (s.356-357). XX. bölümde ise; İstanbul’a dönen Mehpare Hanım, Hikmet Bey’e mevzuu çocukları olan kısa bir mektup yazar (s.405). XXI. bölümde; yine Reşit Paşa’nın oğluna durumunu bildiren bir mektubu yer alırken (s.424) XXIII. bölümde; Mehpare Hanım’ın Hikmet Bey’le görüşmek istediğini bildiren, Hikmet Bey’in de ret cevabı verdiği mektup ile Dilara Hanım’ın Makedonya’daki Ragıp Bey’e yazdığı mektup yer almaktadır (s.458-459).

3. tekil anlatıcının bakış açısının hakim olduğu romanda yer alan tekniklerden biri de özetleme tekniğidir. Olayların anlatımını yürüten anlatıcı, zamanın kontrolünü de elinde tutmakta ve özetleme tekniğiyle gerektiği yerlerde ayrıntılara girmeden olayların anlatımını hızlandırmaktadır. Özetleme tekniğine romanın pek çok yerinden örnek verilebilir. III. bölümde; Dilara Hanım'ı özetleme tekniğine başvurarak tanıtan 3. tekil anlatıcı (s.44) V. bölümde; Hikmet Bey'in intihar olayının ardından Paris'e Mihrişah Sultan'ın yanına gönderilen Nizam ile Rukiye'nin oradaki yaşayışlarını da özetleme tekniğinden yararlanarak aktarır (s.79-80). Aynı şekilde, XI. bölümde Muhtar Paşa, XIII. bölümde de Konstantin'in aşçısı Sula özetleme tekniğinden yararlanılarak tanıtılır (s.224; 274-275). Kişilerin tanıtımı yanında olayların anlatımında da özetleme tekniğine başvurulduğu görülür. I. bölümde; Hikmet Bey'in intihara teşebbüsünün ardından yaşanan gelişmeler, özetleme tekniğiyle anlatılırken (s.18-19) XXII. bölümde; Ragıp Bey'in Makedonya'ya tayin isteği de özetleme tekniğiyle anlatılır (s.448). XXIII. bölümde ise; Reşit Paşa'nın ölümü yine özetleme tekniğinden yararlanılarak anlatılır.

“ Reşit Paşa, bir sabah her zamanki gibi Padişah'ın kaldığı köşke giderken bir ağaca dayanarak durmuş ve bir kalp kriziyle, acı çekmeden ölmüştü. Yaz zamanı çok sıcak olduğundan cenazeyi ne İstanbul'a gönderebilmişler, ne de yakınlarının gelmesi için bekletebilmişlerdi ve Reşit Paşa, Selanik'te, sürgün Padişah'ın doktoru olarak birkaç kişinin katıldığı sessiz bir törenle toprağa verilmişti.” (s.457)

Romanda kullanımına rastlanan tekniklerden biri de geriye dönüş tekniğidir. Kahramanların hayatlarındaki önemli anları ya da olayları yeri geldikçe geriye dönüş tekniğiyle ön plana çıkaran 3. tekil anlatıcı, II. bölümde, Selanik'te bir Fransız hastanesinde yatan Hikmet Bey'i anlatırken, geriye dönüşle, onun kendini öldürmek istediği güne gider (s.17-18). VII. bölümde; karlı bir kış akşamı kışladan çıkıp İstanbul sokaklarında yürüyen Ragıp Bey ise, düşüncelerinin arasında, bir gün, Şeyh Efendi'yle ölüm üzerine aralarında geçen konuşmayı anımsar (s.118-119). Romanın VIII. bölümünde ise geriye bakış tekniğine başvurulduğu görülmektedir. İmparatorluğun her gün bir olayla çalkalandığı o günlerde, Padişah'ın neler

yaptığının anlatıldığı satırlarda, Reşit Paşa ile aralarında geçen bir konuşma, geriye bakış tekniğiyle aktarılmıştır (s.135-136).

Geriye dönüş, geriye bakış teknikleriyle birlikte romanda kullanılan bir diğer teknik ileri kırıma tekniğidir. Romanın 3. tekil anlatıcısı, söz konusu tekniğe başvurarak ilerde gerçekleşecek pek çok olaya gönderme yapmaktadır. İleri kırıma tekniğine VIII. ve XV. bölümlerden örnek verilebilir:

“ Paşa, Padişah’ın ‘bu hayvanları severim’ derken ne kadar samimi olduğunu, birkaç ay sonra Padişah sürgüne giderken, binlerce altınlık mücevherlerini, değerli saat, tespih, tabanca koleksiyonlarını hiç şikâyetle geride bırakırken, siyam kedileriyle iki beyaz hintdomuzundan birini yanına almakta ısrar etmesinden de anlayacaktı.” (s.142)

“ Daha sonra sırayla Enver Bey, Mustafa Kemal Bey ve İsmet Bey, ülkenin yönetimine gelecekler, birbirine hiç benzemeyen, tümüyle değişik meşreplerden bu üç insan, askeri bir zincir gibi ülkenin geleceğini kendilerine bağlayacaklardı. (...) ne gariptir ki, askeri güçleri kullanarak iktidara gelecek olan bu üçlü arasında iktidar sıralamasında en arkaya düşecek olan da en iyi asker olan olacaktı.” (s.315)

İsyan Günlerinde Aşk romanında yer alan tekniklerden biri de diyalog tekniğidir. 3. tekil anlatıcının hakim bakış açısıyla olayları anlattığı romanda, kimi yerde, diyaloglara da başvurulmuştur. Kılıç Yarısı Gibi’de olduğu gibi, Reşit Paşa ile Padişah II. Abdülhamit arasında geçen diyaloglar, yine padişahı tanıtıcı bir mahiyet taşımaktadır. Şeyh Efendi’nin kızı Rukiye ve diğer insanlarla yaptığı konuşmalar ile kışlalardaki askerler arasında geçen konuşmalar da romanda geniş bir yer tutmaktadır. Bunların yanında, anlatma tekniğine dayanan romanda, sözü edilen tekniğin yeknesaklığını kıran diyaloglara da rastlanmaktadır. VI. bölümde; Kör Ali isminde bir meczubun, sarayın önünde, arkasına topladığı bir yığın insanla padişaha seslendiği sırada, Padişah II. Abdülhamit, yanında olan Reşit Paşa ile bu konu üzerinde konuşmaya başlar:

“ -Ah Doktor, meczuplar ortaya çıktı, bu kıyamet alametidir, başımıza bir gelecek var...Bu adamı kim tahrik edip de buralara gönderdi acaba, İttihatçılar mı tahrik ediyor acaba bunları, daha sonra da Padişah mürtecileri tahrik ediyor diye benim üstüme yıkacaklar da, onun hesabını mı yapıyorlar?..

-Padişahım niye böyle söylüyorsunuz, kullarınız sıkışmış, size koşmuşlar, sizin mübarek yüzünüzü görüp sesinizi duymak istemişler.

-Kullarım İttihatçıları da alkışlıyor ama...Sana hep söylüyorum Doktor, kalabalıklara güvenme, onlara sakın güvenme...Bizim memlekette kalabalıklar ne zaman ortaya çıksa biri ölür...Hep böyle olmuştur, hep de böyle olacak...Allah vere de bir tatsızlık olmadan kapansa bu işler.” (s.97)

Romanın; VIII., XI., XV. ve XVII. bölümlerinde de II. Abdülhamit ile Reşit Paşa arasındaki diyaloglara rastlanmaktadır. VII., X. ve XIII. bölümlerde Cevat Bey ile kardeşi Ragıp Bey ve arkadaşları arasında geçen siyaset yüklü diyaloglar yerilirken, X., XII., XVII., XIX. ve XXII. bölümlerde ise; Şeyh Yusuf Efendi'nin Ragıp Bey'le, kızı Rukiye'yle, Hasan Efendi'yle ve muhtelif kişilerle olan diyalogları yer almaktadır.

“ Rukiye, yıllardır sormak istediği soruyu sormak için o sabah aniden dayanılmaz bir istek duymuş, kimseye bir şey söylemeden doğruca tekkeye gelmişti.

-Beni niye hiç aramadınız?

Şeyh'in yüzü daha soldu, gözleri daha derinleşti.

-Bir günahkârın günahını yüzüne vurmak için mi bunca zahmete katlanıp buraya geldiniz?

-Hayır...Binlerce insana elini uzattığı halde kendi kızına elini uzatmayan, kendi kızına dokunamayan, kızını görmek istemeyen, o ünlü Şeyh Hazretleri'ni yakından görmek için geldim.

-Sevmek için görmeye ihtiyaç duyanlardan değiliz kızım, görmeden de sevmeye muktediriz.

-Ama ben, görmeden sevildiğini anlamaya muktedir olanlardan değilim Şeyh Hazretleri...” (s.345)

İsyan Günlerinde Aşk romanında yer alan tekniklerden biri de iç çözümleme tekniğidir. Romanın hakim bakış açısına sahip, her şeyi bilen 3. tekil anlatıcısı kahramanların aklından geçirdikleri fakat dile getirmedikleri duygu ve düşüncelerini iç çözümleme tekniğine başvurarak ortaya koymaktadır. İç çözümleme tekniğine romanın XV. ve XVI. bölümlerinden örnek verilebilir:

“ Simsiyah kesilmiş sessiz sokaklardan geçerken, Paşa, ‘Acaba yaşlandığı için mi mücadeleden vazgeçti?’ diye düşündü, ‘Genç olsa mücadele eder miydi?’ Başını landonun kapitone koltuğunun arkasına yaslayıp bunları düşünürken birden kendini Mihrişah Sultan’ı hayal ederken buluverdi; aklı ne zaman Padişah’tan Mihrişah Sultan’a kaymıştı, bunu bile anlayamadı.” (s.326)

“ Mihrişah Sultan, hiçbir şey söylemeden Rukiye’nin yanağını okşadı; odasına giderken, ‘Benim varlığım hiçbir işe yaramaz,’ diye düşünüyordu, en büyük düşmanının kesin bir yenilgiye uğrayacağını bildiği gün, Mihrişah Sultan’da da garip bir yenilgi ve bezginlik duygusu belirmişti.” (s.334)

Romanın; XV., XVIII. ve XXI. bölümlerinde de iç çözümleme tekniğine rastlanmaktadır.

İsyan Günlerinde Aşk romanında da Kılıç Yarası Gibi’de ve Altan’ın diğer romanlarında olduğu gibi, kahramanların iç dünyalarını yansıtan rüyalardan da yararlanılmıştır. IX. bölümde; Şeyh Efendi ile Reşit Paşa’nın rüyaları yer almaktadır (s.154-155; 155).

İlk romanı Dört Mevsim Sonbahar ile dördüncü romanı Tehlikeli Masallar’da postmodern teknikleri deneyen Ahmet Altan, Kılıç Yarası Gibi isimli romanında modern kurguyla klâsik romanı birleştirerek “neo-klâsik” adımı verdiği bir anlatım tarzı yaratır. Olay örgüsü, kişiler, zaman, mekân gibi unsurlarının ortaklığı nedeniyle ilkinin devamı olarak görülebilecek İsyan Günlerinde Aşk romanı da Altan’ın neo-klâsik olarak tanımladığı modern kurgu ile yazılmıştır. Bu romanda da üstkurmaca ögesinin romanın ana kurgusunun içine yerleştirilmiş olması ve farklı anlatıcıların bakış açısından yararlanılmış olması kurguyu modern kılan özelliklerdir. Bununla birlikte, İsyan Günlerinde Aşk romanında da Kılıç Yarası Gibi’de olduğu gibi, ölümlerin konuştuğu görülmektedir. Romanın ana kurgu ögesi olan üstkurmaca ve farklı anlatıcılara yer verilmiş olmasının yanında ölümlerin roman boyunca Osman’a hikâyelerini anlatması da kurguya modern niteliği kazandırmaktadır. Anlatılan olaylara birden fazla kişinin bakış açısından yaklaşma olanağı sağlayan çoğulculuk ilkesinin bir yansıması olan “ölünün gözünden anlatım”, bu romanda da Kılıç Yarası Gibi romanındaki gibi, kurgunun ana dayanağını oluşturmaktadır.

Atılğan (2001: 11)'ın kendisiyle yaptığı bir söyleşide, Altan da ölüleri konuşturmanın kurguya olan katkısı üzerinde şunları söyler:

“ Ölüleri konuşturmak anlatımın zaman açısından daha geniş tutulması gibi birçok imkan sağlıyor; hem yazar, hem ölü, hem de yaşayan kişileri konuşturmak mümkün oluyor. Böylece okuyucu bir olayı, değişik açılardan görebiliyor.”

6.3. Şahıs Kadrosu:

Ahmet Altan'ın bir önceki romanı Kılıç Yarısı Gibi'de olduğu gibi, gerçek ve kurmaca kişilerden müteşekkil İsyan Günlerinde Aşk romanında da kalabalık bir şahıs kadrosu dikkati çekmektedir. Barışta (2001: 10)'nın da belirttiği üzere; romanda yer alan kişilerin çoğu, Kılıç Yarısı Gibi'de de karşılaşılan karakterlerdir ve söz konusu kişiler, bu kez bambaşka bir hikâyenin içinde yaşamaya devam etmektedirler. II. Abdülhamit, Enver ve Talat Paşalar, İsmet Paşa, Mustafa Kemal Paşa, Derviş Vahdeti romanın gerçek hayattan alınmış kişileri; Şeyh Yusuf Efendi, Ragıp Bey, Hüseyin Hikmet Bey,...v.d. ise kurmaca nitelikteki kişilerdir. Dilara Hanım, Dilevser, Hediye, Sula gibi kişiler ise romana yeni eklenen karakterlerdir. Kişilerin fiziksel ve ruhsal tasvirlerinin 3. tekil anlatıcı tarafından yapıldığı bu romanda da olayların odağına yerleşmiş merkezî bir kişi yoktur.

Romanın şahıs kadrosunu Şeyh Efendi ile Reşit Paşa ailesinin fertleri olarak tasnif eden Doğan (2002: 106)'ın yanı sıra; Karaca (2002: 90), roman kişilerini toplumsal ve siyasal kimlikleri bakımından beş gruba ayırır.⁴ Buna göre;

⁴ Romanı oluşturan kişiler, yazarın bir önceki romanı Kılıç Yarısı Gibi'de de yer aldığından ve bahsi geçen romanın şahıs kadrosu değerlendirilirken Doğan (2002: 106)'ın tasnifine başvurulduğundan dolayı, İsyan Günlerinde Aşk romanının şahıs kadrosu değerlendirilirken de her iki romanın birbirini tamamladığı noktası da göz önünde tutularak yine Doğan (2002)'ın tasnifinden yararlanılmıştır.

- 1.İttihat ve Terakki mensupları ve yanlıları (Binbaşı Ragıp, Cevat Bey, Hikmet Bey, Enver Paşa).
- 2.Saray çevresi (İkinci Abdülhamit, Reşit Paşa)
- 3.Ulema (Şeyh Yusuf Efendi)
- 4.Halk (Hasan Efendi)
- 5.Softalar (Kör Ali, Derviş Vahdeti, Said-i Kürdi).

Anlatıcının, "...beyazlıktan şeffaflaşmış yüzü, siyah sakalı, bir tutamı ağarmış siyah uzun saçlı..." (s.98) şeklinde tarif ettiği Şeyh Yusuf Efendi, Unkapanı'nda bir Rufai tekkesinin şeyhidir. Kılıç Yarası Gibi'de kerametlerinden ve şehir halkının ona duyduğu derin hürmetten sık sık söz edilen Şeyh Efendi, İsyan Günlerinde Aşk'ta da romanın en etkili kişilerinden biri olarak görülür. Din adamı olmasının ötesinde; acıları, zaafı, sevinçleri ile her şeyden önce insanî yönüyle öne çıkarılan Şeyh Yusuf, bu romanda da sağduyu sahibi bir din adamı olarak çizilmiştir. İsyan öncesinde ve sonrasında kendisini ve cemaatini olayların dışında tutmaya çalışan Şeyh, bu konuda müridi Hasan Efendi'ye de sık sık tembihlerde bulunur. (s.99; 180-181) Şeyh Yusuf Efendi'ye göre olanlarda ulemanın hiçbir suçu yoktur, bilakis ulema bu isyana karşıdır. (s.246) Askerin dine düşman edilmesi tavırlarından rahatsız olan Şeyh, ulemanın isyana karşı çıktığını belirten bir beyanname yayımlamasına da öncülük eder (s.299).

Toplumsal hayatta dinin siyasete alet edilmesine üzülen Şeyh Yusuf Efendi, özel hayatında ise yine tarifsiz acılar çekmektedir. Unutamadığı eski eşi Mehpare Hanım'ın Selanik'ten İstanbul'a geldiğini, Aksaray'da bir eve yerleştiğini öğrenince ona, kendisine Şişli'de bir konak tutulduğu haberini gönderir. (s.342) Diğer taraftan, Mihrişah Sultan'ın, tüm İstanbul'u etkileyen gelişi, tekkeye de sirayet eder; Şeyh Efendi de içten içe onun gelişini beklemeye başlar. (s.152) Bunların yanında, Şeyh Efendi'yi asıl etkileyen kızı Rukiye'nin kendisini görmeye gelmesi olur. (s.344-348) Rukiye'nin ilk görüşmelerindeki hırçın tavrına karşın, baba-kız birbirlerine kavuşmanın gizli mutluluğunu yaşarlar. (s.440)

Kılıç Yarası Gibi’de, özellikle Cumhuriyet’ten sonraki Türk romanında işlenegelen yobaz, kötü ve çıkarıcı din adamı tipinden ayrı, orijinal bir karakter olarak işlenen Şeyh Yusuf Efendi, İsyân Günlerinde Aşk’ta da aynı nitelikleri haiz olarak okur karşısına çıkmaktadır.⁵ “Kimseyi kendi ölçülerinle yargılama, herkesi kendi ölçülerinle yargıla, ahlaksız, benim ahlakıma uymayan değildir, ahlaksız kendi ahlakına uymayandır.” (s.248-249) sözleriyle insanlara yaklaşan ve içinde sonsuz bir insan sevgisi barındıran Şeyh Yusuf Efendi, Dilara Hanım’la ilişkisi olduğunu bildiği halde damadı ve dostu Ragıp Bey’e de bu hoşgörüsüyle herhangi bir şey belli etmez; Ragıp Bey’le kızının ayrılması üzerine Ragıp Bey’le olan dostluğunu da bozmaz.

Şeyh Yusuf Efendi’nin eski eşi, kızı Rukiye’nin annesi Mehpâre Hanım, bir önceki romanda tanıtıldığı üzere, Gümrük Müdürü Tefvîk Bey’in kızıdır. Şeyh Efendi ile kısa bir süre evli kalan Mehpâre Hanım, saray doktorlarından Reşit Paşa’nın oğlu Hüseyin Hikmet Bey’le evlenir. Bu evlilikten Nizam isimli bir oğlu olan Mehpâre Hanım, bir süre için bulundukları Selanik’te Hikmet Bey’i Konstantin Sezar’la aldatır ve onun intihar etmesine sebep olur. Hikmet Bey’in intiharı sonrasında Konstantin’le kaçarak onun bağ evine kapanan Mehpâre Hanım, İstanbul’da isyan çıktığı yolundaki haberlerden sonra yanına Sula’yı da alarak İstanbul’a döner. (s.342) Eski eşi Şeyh Yusuf Efendi’nin kendisine Şişli’de kiraladığı köşkte yaşamaya başlayan Mehpâre Hanım, çocuklarını da yanına almak ister ve Hikmet Bey’le barışma girişiminde bulunur. (s.405)

Kılıç Yarası Gibi’de olduğu gibi, İsyân Günlerinde Aşk’ta da “...etinin azgın huzursuzluğu” (s.72) nu yaşayan, “...etini doyurmaya çalışan” (s.72) bir kadın olarak varlığını sürdüren (Karaca 2002: 97) Mehpâre Hanım, roman boyunca cinselliği ile ön plâna çıkarılmıştır. Kılıç Yarası Gibi’nin şahıs kadrosu üzerinde durulurken de belirtildiği üzere, Mehpâre Hanım, hayatına girdiği erkeklerin hayatını mahvedişiyile Tanzimat romanlarında rastlanan “ölümcül kadın tipi” nin bir tür devamıdır.

⁵ Cumhuriyet sonrası Türk romanının seyri içerisinde, romanlarda ele alınan din adamı tipleri ve dine yaklaşım konusunda ayrıntılı bilgi için Bkz. : Gülendam (2002).

Şeyh Yusuf Efendi'nin damadı ve dostu binbaşı Ragıp Bey, aynı zamanda, İttihat ve Terakki'nin mensuplarındandır. İstanbul'da çıkması muhtemel bir isyanı önlemek amacıyla Selanik'ten gelen askerlerden olan Ragıp Bey, bir akşam Beyoğlu'nda bir tesadüf sonucu Dilara Hanım'la tanışır. (s.35) Mutsuz bir evliliği olan Ragıp Bey, aradığı huzuru ve sıcaklığı Dilara Hanım'da bulur. İttihat ve Terakki için çalışmasına karşın, ordunun siyasete karışması taraftarı değildir. (s.397-399) Mesleğinde başarılı ve iyi bir asker olan Ragıp Bey, kışlalarda gördüğü düzensizlik ve başıbozukluk karşısında derin bir üzüntü duyar. (s.108-113) Şeyh Efendi'nin kızıyla evli olan ve evliliği yolunda gitmeyen Ragıp Bey, eşi Hatice Hanım'ın annesinin evine dönmek istemesiyle şeyhe karşı kendini suçlu hisseder. Şeyhle aralarında geçen bir konuşma, hem dostluklarının bozulmayacağını hem de Ragıp Bey'in vicdanını rahat tutması gerektiğini ifade eder. (s.446-447) Ragıp Bey, eşinden ayrılmasının Dilara Hanım'da beklediği tepkiyi yaratmaması üzerine, ani bir kararla Harbiye Nezareti'ne başvurarak Makedonya'ya tayinini ister. (s.448)

Ragıp Bey, Kılıç Yarası Gibi'de de sözü edildiği üzere; Şeyh Efendi gibi orijinal bir karakter olarak çizilmiştir. Karaca (2002: 91)'nın da belirttiği gibi; Ahmet Altan, Ragıp Beyle dürüst, yurtsever, ilerici, mesleğine bağlı, siyasetten uzak bir asker portresi çizmiştir.

Ragıp Bey'le bir kış akşamı Beyoğlu'nda tanışan Dilara Hanım, Alman asıllı küçük bir toprak ağasının kızı olarak Lehistan'da doğmuştur. Öğretmen olan annesinden müzik eğitimi almış, edebiyatın tadını keşfetmiştir. (s.44) On üç yaşında köylerine yapılan bir baskın sonucunda kaçırılıp Osmanlı sarayının haremine gönderilen Dilara Hanım, on sekiz yaşında Giritli bir paşa ile evlendirilir. Paşa'nın ölümünden sonra kızı Dilevser'le birlikte konakta yaşamını sürdürmeye devam eder. Roman boyunca, tıpkı Mehpere Hanım gibi, dişiliği ile öne çıkan Dilara Hanım, kadın-erkek eşitliği konusunda devrine göre ileri düşüncelere sahiptir. (s.47-50) Karaca (2002: 96)'nın da deyişiyle; söz konusu düşünceler, Dilara Hanımın, o dönem Osmanlısında feminist düşüncelere sahip bir kadın olduğunu gösterir. Erkeklerle –ve bu arada Ragıp Bey'le- olan ilişkilerinde kendine güvenli, sağlam bir duruş geliştiren

Dilara Hanım, Ragıp Bey'in eşinden ayrılacağını duyunca herhangi bir sevinç belirtisi göstermez. (s.448) Ragıp Bey'in tayin isteyip Makedonya'ya gidişinin ardından onu özleyip bir mektup yazsa da eline bir cevap ulaşmaz. (s.462)

Dilara Hanım da Mehpere Hanım gibi, Tanzimat romanlarında görülen “ölümcül kadın tipi” nin bir devamı olarak düşünülebilir. Eşinin ölümünden sonra pek çok erkekle gelgeç gönül ilişkisi yaşayan Dilara Hanım, bu anlamda, tıpkı Mehpere Hanım gibi, birlikte olduğu erkeklere acıdan başka bir şey getirmez.

Dilara Hanım'ın kızı Dilevser; anlatıcı tarafından “...kahverengi bukleli gür saçlar bir omzunun üstünden göğsüne bırakılmış, çenesi biraz sivrice, geniş ahlı oval bir çehre, şakaklarına doğru incelen kalınca kaşlar, karşısındakinin gözlerinin içine dupduru bakan siyah gözler...” (s.260) şeklinde tarif edilen, on yedi-on sekiz yaşlarında bir genç kızdır. “Hayatla ilişkiye geçmemiş olanların cüretine ve saflığına sahip” (s.260) Dilevser'in tüm dünyası kitaplardan ibarettir. Okumaya düşkün olan genç kız, annesiyle birlikte isyan günlerinde sığındıkları Hikmet Bey'lerin köşkünde, Hikmet Bey'in kütüphanesinden bol bol istifade eder. Neredeyse kütüphaneden hiç çıkmayan Dilevser'le Hikmet Bey arasında giderek edebiyat üzerine kurulu bir dostluk oluşmaya başlar ve edebiyattan beslenen bu dostluk onları evliliğe taşır.

Şeyh Yusuf Efendi'nin müridi ve damadı Hasan Efendi, isyan konusunda soğukkanlı ve sağduyulu davranan Şeyhinin aksine isyancılardan yana bir tavır göstermektedir. Sokaklarda halkın nabzını yoklayan Hasan Efendi, Halife'ye içten bağlıdır ve ona karşı olan İttihatçılar'dan hiç hoşlanmamaktadır. Kılıç Yarısı Gibi'de İstanbul'u sokak sokak dolaşarak şeyhine haber toplayan Hasan Efendi, İsyân Günlerinde Aşk'ta da aynı görevlerini sürdürür. Karaca (2002: 95)'nin deyişiyle; saf Anadolu insanının, sokağın, halkın, toplumsal olaylar karşısındaki düşünce ve tepkilerini dile getirme işlevi üstlenen Hasan Efendi, Osman'ın da ölüler arasında en eğlendirici bulunduğu kişidir. (s.9) Bununla birlikte, şeyhin cüce kızı Binnaz'la evli olan Hasan Efendi, karısının cinsel arzularından rahatsızdır ve mutsuz bir evlilik yapmıştır.

Ragıp Bey'in ağabeyi Cevat Bey de İttihat ve Terakki'yi destekleyen askerlerdendir. Ragıp Bey'in ılımlı tutumlarına karşılık ağabeyi Cevat Bey, daha sert bir İttihatçıdır. Bu tutumu din konusunda da kendini hissettirir. (s.115) İsyan çıkaran askerler konusunda da Cevat Bey, katı bir tutum sergiler. (s.318) Her iki konuda kardeşi Ragıp'la ters düşen Cevat Bey, asker-siyaset ilişkisi konusunda da yine Ragıp Bey'in zıddı bir tavır içindedir. (s.397-399)

Cevat Bey, roman boyunca, dine karşı ön yargılı, askerin aktif siyasetle uğraşması taraftarı, katı bir İttihatçı asker portresi çizmektedir. Ragıp Bey'i bilinen kalıpların dışında bir asker olarak çizen Altan, onun karşısına kendisinin tamamen zıddı ağabeyi Cevat Bey'i çıkararak iki asker arasındaki farkı vurgulamakta ve böylece ele aldığı devrin toplumsal-siyasal ortamını da sözü edilen iki askerden hareketle ortaya koymaktadır.

Romanın ikinci önemli ailesinin fertleri ise; Reşit Paşa, Hüseyin Hikmet Bey, Mihrişah Sultan, Rukiye ve Hediye'den oluşmaktadır. Saray doktorlarından olan Reşit Paşa; Hüseyin Hikmet Bey'in babası, Mihrişah Sultan'ın da eski eşidir. Padişah II. Abdülhamit'e yakın olan ve bu sayede onun bilinmeyen yönlerini de görme fırsatı edinen Reşit Paşa, İttihatçılar'ı destekleyen oğlu Hikmet Bey'e karşın Padişah'ın yanında yer alır. II. Abdülhamit'le sık sık tıp, edebiyat, siyaset gibi konularda sohbet eden Reşit Paşa, İttihatçılar'ın Abdülhamit'i tahttan indirip Selanik'e sürgüne göndermesi üzerine oğlu Hikmet Bey'e bir mektup yazarak Padişah'la birlikte Selanik'e gider.(s.356-357) Selanik'te Padişah'la birlikte yeni bir hayata başlayan Reşit Paşa, orada ölür. (s.457)

Reşit Paşa, Karaca (2002: 94)'nın deyişiyle; çökmekte olan bir imparatorluğun, yitirmekte olan bir iktidarın, sarayın son temsilcilerinden biridir. Saray'da vazifeli diğer paşaların aksine onurlu ve Padişah'a sadık bir paşa olan Reşit Paşa, oğluyla farklı görüşleri temsil etmekle birlikte, onun fikirlerine saygı duyar. Bununla birlikte, Reşit Paşa da tıpkı Şeyh Yusuf gibi, Ragıp Bey gibi ya da oğlu Hüseyin Hikmet gibi özel hayatında mutlu değildir. İlk eşi Mihrişah Sultan'ı

unutamamakta, bunun yarattığı acı kimi zamanlar onu uykularından etmekte ve ancak Naima tarihini okuyarak içindeki özlemi dindirebilmektedir. (s.155)

Reşit Paşa'nın eski eşi, Hüseyin Hikmet Bey'in annesi Mihrişah Sultan, oğlunun intiharı üzerine Mehpare Hanım'a bir telgraf çekerek Nizam ve Rukiye'yi Paris'e göndermesini ister. (s.18) Hikmet Bey'in hastaneden taburcu olduktan sonra İstanbul'a dönüşünü müteakiben Mihrişah Sultan da İstanbul'a gelir ve Kanlıca'da bir yalıya yerleşir. (s.157) Roman boyunca, Abdülhamit'e yönelik olumsuz tutumları ve düşünceleriyle öne çıkan Mihrişah Sultan, "bunak" (s.160) dediği Abdülhamit'in tahttan indirileceği günü sabırsızlıkla beklemekte, her akşam mabeyin kâtiplerinden olan Tevfik Bey'den son gelişmelerle ilgili bilgi almaktadır. Tüm şehri güzelliğiyle kendisine hayran eden Mihrişah Sultan, Rukiye sayesinde bir başka insanın acısını paylaşmanın ve büyükanne olmanın farkına varır. (s.86) Rukiye'yi Tevfik Bey'le evlendiren Mihrişah Sultan, düğün ertesinde Nizam'ı da alarak Paris'e döner. (s.454)

Mihrişah Sultan, romanın diğer kadın kahramanları Mehpare Hanım ve Dilara Hanım gibi, güzelliği ve zarafeti ile erkekleri büyülemekle birlikte erkeklerle gönül ilişkilerine girmeyen, kendi güzelliğine hayran bir kadındır. Onu, romanın diğer kadın kahramanlarından ayıran en önemli özelliği, romanda siyasal tavrını gösteren tek kadın kahraman olmasıdır (Karaca 2002: 98).

Reşit Paşa ile Mihrişah Sultan'ın oğulları Hüseyin Hikmet Bey, aynı zamanda da Mehpare Hanım'ın uğruna intihar eden ikinci eşidir. Mehpare Hanım'ın kendisini Konstantin Sezar ile aldatması üzerine intihara teşebbüs eden Hikmet Bey, bir süre Selanik'te bir Fransız hastanesinde tedavi görür. (s.15) Hastaneden taburcu olduktan sonra İstanbul'a dönen Hikmet Bey, Nişantaşı'nda bir konağa yerleşir. (s.67) Bir zamanlar "Selanik'in önde gelen İttihatçılarından" (s.26) olan Reşit Paşazade Hüseyin Hikmet Bey, yaşadığı ihanetin ve "ölmeyi becerememenin" (s.16) utancıyla bir süre yeni yalısına kapanıp kitaplarla ve babasının armağanı olan Hediye isimindeki odalığı ile avunmaya çalışır. Yeni yaşamında Mehpare Hanım kadar İttihat ve Terakki'nin de yeri yoktur artık.

İsyanın hemen öncesinde bir sabah, yandaki konakta yaşayan Dilara Hanım'ı rahatsız eden tersanelilere müdahale ederken onunla tanışan Hikmet Bey'in hayatı da bu küçük olayla bir anda değişir. Dilara Hanım'ın sürekli kitap okuyan, edebiyata meraklı kızı Dilevser, Hikmet Bey'in ilk anda dikkatini çeker. (s.261) İsyan süresince Dilara Hanım'la Dilevser'i evinde konuk eden Hikmet Bey, Dilevser'e de kütüphanesinden istediği gibi yararlanabileceğini söyler. (s.264) Reşit Paşa'nın kendisine armağan ettiği Hediye'ye duygusal olarak bağlanmaya başlayan Hikmet Bey, diğer taraftan da eski eşi Mehpare'yi unutamamaktadır. Mehpare'nin barışma girişiminin bir adımı olan mektubunu alınca onunla görüşmeye giden Hikmet Bey, bu görüşmeden onu artık kalbinden sildiği inancıyla ayrılır. (s.411) Kendisi de kültürlü, edebiyatsever bir genç adam olan Hikmet Bey, Dilevser'le kütüphanesine gelişleri sırasında edebiyattan konuşmaya başlar; zamanla aralarında bir dostluk gelişir. Bir yandan Hediye'ye "Sen benim tek hakikatimsin" (s.170) diyen öte yandan da Dilevser'in zekâsından etkilenen Hüseyin Hikmet Bey, sonunda bir karar vererek bundan sonraki hayatını birlikte geçirmek için Dilevser'i seçer. (s.458) Eylül sonlarında bir sabah, yine kütüphanede kitaplardan konuşurlarken Dilevser'e evlenme teklifinde bulunur ve Dilevser de bu teklifi kabul eder. (s.465)

Şeyh Yusuf Efendi ve Ragıp Bey'in şahsında toplumun iki kesiminden (din adamı-asker) insanı farklı bir bakış açısıyla işleyen Ahmet Altan, Hüseyin Hikmet Bey'i de aynı bakış açısıyla ele alır. Entelektüel bir aydın olan Hikmet Bey, mantıklı bir insan olarak çizilmiştir. Aynı zamanda bir İttihatçı olan Hikmet Bey'in siyasete bakışıyla yine bir İttihatçı olan Cevat Bey'in siyasete bakışı farklıdır. Olaylara yaklaşımındaki sağduyusu ile öne çıkan Hikmet Bey, kültürlü ve ince düşünceli bir aydındır.

Romandaki kurmaca kişilerin yanında gerçek hayattan alınan kişiler yer almaktadır. Bunların en önemlisi, Kılıç Yarası Gibi'nin de en dikkate değer kişilerinden biri olan Padişah II. Abdülhamit'tir. Romanın başlarında II. Meşrutiyet'i ilân ederken görülen Abdülhamit, iktidarının son dönemlerindeki halleriyle ele alınır. Bir önceki romanda olduğu gibi, İsyan Günlerinde Aşk'ta da II. Abdülhamit,

öncelikle, bir “insan” olarak çizilmiştir. Doktoru Reşit Paşa’yla uzun uzun sohbet eden, kimi zaman da dertleşen II. Abdülhamit, yalnızca padişahlığı ile değil; ilgi alanları, korkuları, endişeleri ile işlenmiştir. Kızını kaybettiğinde hissettikleri (s.144), eşi Müşfika Sultan için endişelenmesi (s.429), halktan biri gibi yaşamak istemesi (s.142-143), hayvan sevgisi (s.140) onun insanî yönünü öne çıkaran en çarpıcı örneklerdir. Bununla birlikte, Padişah’ın siyasî yönü de insanî yönünün hemen yanı başındadır. İttihatçılar’ın kendisini tahttan indirmek istediğinin ve bu amaçla yaptıklarının farkında olan Abdülhamit, elinden bir şey gelmediğini söyler. (s.145) İttihatçılar’ın yönetime el koyup kendisini tahttan indirmesiyle birlikte Abdülhamit de Selanik’e sürgüne gönderilir.

Ahmet Altan; İsyan Günlerinde Aşk’ta da tıpkı Kılıç Yarası Gibi’de olduğu gibi, salt otuz üç yıl padişahlık yapmış tarihsel bir kişiliği değil, acıları, zevkleri, sevgi ve nefretleriyle bir insanı anlatmış, Osmanlı tarihine damgasını vurmuş bir padişahı çok bir insanı öne çıkarmıştır.

“ İkinci Abdülhamit’i romanda ilginç ve canlı kılan tutum, yazarın İkinci Abdülhamit’i, tarihsel kimliğinin dışında, iç dünyası ile yansıtmayı amaçlamış olmasıdır.” (Karaca 2002: 92-93)

Romanın gerçek hayattan alınma bir diğer kişisi Enver Paşa’dır. X. bölümde, bir Alman prensesi karşısındaki otoriter tavrı ile yer alan Enver Paşa, daha çok, romanın siyasî düzlemi çerçevesinde adı geçen bir şahsiyettir ve romanı yürüten asıl kişilerden değildir. Kör Ali, Derviş Vahdeti, Said-i Kürdi de yine romandaki siyasî atmosfer gereği adı geçen ve 31 Mart İsyanı’nın arka plandaki başlatıcıları olarak anılan gerçek kişilerdir.

Mehpare Hanım’la Hüseyin Hikmet Bey’in oğlu Nizam, babasının intiharı sonrasında Paris’e, Mihrişah Sultan’ın yanına, gönderilir ve eğitimine orada devam eder. Paris’teki yeni çevreye kısa sürede uyum sağlayan Nizam, babasının hızlıca iyileşmesiyle birlikte annesini de kolayca affeder. (s.79)

Mehpare Hanım'ın Şeyh Efendi'den olan kızı Rukiye ise, kardeşi Nizam'ın aksine, annesinin üvey babasına yaptığını bir türlü affedemez. (s.80) Rukiye, kendisini arayıp sormadığına inandığı babası Şeyh Efendi ve Konstantin'le kaçan annesi Mehpare Hanım'ın hayatında yarattığı boşluk duygusunu Mihrişah Sultan'la telafi etmeye çalışır. Babasına duyduğu tepkiyle inançsızlığı seçen Rukiye'nin din ve Şeyh Efendi konusundaki fikirleri arkadaşı Boris'in felsefe profesörü babası Konçarov'la yaptığı konuşmalarla değişmeye başlar. (s.82-83) Mihrişah Sultan'la birlikte İstanbul'a dönen Rukiye, bir gün ansızın Şeyh Yusuf Efendi'yi görmeye tekkeye gider. (s.344-347) Babası Şeyh Efendi'yi tanımaya başladıktan sonra, yılların verdiği küskünlük ve terkedilmişlik duygusundan da sıyrılan Rukiye, Mabeyin Kâtiplerinden Tefik Bey'le evlenir. (s.451)

Reşit Paşa'nın oğluna armağan ettiği güzel bir Çerkez kızı olan Hediye, romanda, Hikmet Bey'e beslediği sonsuz aşkla öne çıkarılır. Hikmet Bey'in "Eğer hayatım, kırılacak bir eşya, bir bardak ya da bir vazo, ne bileyim öyle bir şey olsaydı eğer, bunu tutması için Hediye'ye verirdim, ondan başka herkes, bir dalgınlık ânında onu bir yerde bırakabilir, düşürebilir, bir acı duyduğunda elinden atabilirdi ama o, hiçbir zaman, hiçbir şartta onu elinden bırakmazdı." (s.460) sözleriyle dile getirdiği sadakat, Hikmet Bey'e sunulmuş bir odalık olan Hediye'nin her şeyidir. Yaşadığı her şeyi ve bu arada aşkını derin bir sessizlikle karşılayan Hediye, Dilevser'in köşke girmesiyle birlikte olacakları hisseder. Hediye, Dilevser'le evlenmeye karar veren Hikmet Bey'in kararı karşısında da aynı sessizliğini sürdürür ve bir gece intihar eder. (s.466)

Romanda, cinselliğinin yanı sıra beslediği derin aşk ve sadakatiyle öne çıkan hemen hemen tek kadın olan Hediye, Mehpare ve Dilara Hanım'ın aksine, Tanzimat romanlarının "kurban tipi" ni temsil eder. Hayattaki tüm varlığı Hikmet Bey'in aşkı olan ve tüm yaşamını ona adayan Hediye, onun ilgisini kaybedince hayatından da vazgeçer. "Efendi" (s.69) sine gözünü kırpmadan sunduğu hayatı, saf sevgisi ve ölümü göze alışıyla Hediye, romanın tüm diğer kadın kahramanlarından ayrılmaktadır.

Romanın 3. tekil anlatıcısının ardında kendisini hissettiren Osman da roman kişilerinden biridir. Tüm kişilerin “ölü” olmasına karşılık, romanın tek yaşayan kişisi Osman’dır. Atalarından kalma eski köşkte ölülerinin hikâyelerini dinleyerek yaşamaktadır. (s.7-9) İnsanlar, Osman’ın deli olduğunu düşünmektedir; ama o, ölülerin geçmiş hayatlarını bütün açıklığıyla gördüğünden (s.8) insanların aptal olduğuna inanmaktadır.

Ölülerinin kendisine bir sır olarak söylediği ayrıntıları araya girerek aktaran Osman, Kılıç Yarası Gibi’de olduğu gibi, kendisine anlatılanları aktaran ikinci bir anlatıcı konumundadır.

Romanın iki esas ailesi olan Şeyh Yusuf Efendi ve Reşit Paşa ailelerinin fertleri dışında; roman içinde adı geçen fakat olayların gelişimine çok fazla katkısı olmayan dekoratif unsur konumundaki kişiler de vardır: Mehpare’nin birlikte kaçtığı Konstantin Sezar, aşçısı Sula, Ragıp Bey’in eşi Hatice ile Hasan Efendi’nin eşi Binnaz, Ragıp Bey’in annesi, Hikmet Bey’in yattığı Fransız Hastanesi’nin rahibe hemşireleri, Mihrişah Sultan’a ev ararken karşılaştığı çocukluk arkadaşı Selim Bey, kışlalardaki askerler, Enver ve Talat Paşalar, Mustafa Kemal Paşa, isyan sırasında Harbiye Nezareti’nde müdahale etmeye çalışan paşalar, kendi aralarında siyaset konuşan İttihatçı subaylar romanın genel seyri içersinde bir-iki kez rastlanan kişilerdir.

Kılıç Yarası Gibi romanında olduğu gibi, kalabalık bir şahıs kadrosuna sahip olan İsyen Günlerinde Aşk romanında da dikkati kendi üzerinde toplayan, romanın odağına yerleşmiş belirli bir roman kişisi yoktur. Yazar, romanda hikâyesine yer verdiği tüm kişilere eşit düzeyde değinmiş, birinin diğerinin önüne geçmesine izin vermemiştir. Romanın en önemli kahramanları; Şeyh Yusuf Efendi, Mehpare Hanım, Hüseyin Hikmet Bey, Ragıp Bey, Dilara Hanım, Mihrişah Sultan ve Abdülhamit hem toplumsal kimlikleri hem de iç dünyaları ile birlikte ele alınmıştır.

Ahmet Altan kalabalık bir şahıs kadrosuna yer vermekle birlikte, kahramanlarını klişe özelliklerle donatılmış birer figüran olarak çizmemiş, duygu, düşünce ve tavırlarıyla her bir kahramanın özelinde canlı birer “insan” yaratmıştır. Öyle ki Kılıç Yarası Gibi’de tekke-ordu-saray üçgeni çerçevesinde toplumun bu üç kesiminden üç insan tipini seçen Altan, yine aynı çevrelere yer verdiği İsyan Günlerinde Aşk’ta da, okura, bir öncekinin tekrarı olan “stereotip” ler değil, orijinal karakterler sunmuştur. Ne Şeyh Efendi ne Ragıp Bey ne de Hüseyin Hikmet Bey kalıplaşmış birer tiptir.

“ İsyan Günlerinde Aşk, merkezi sistemi yıkarak, klasik karakter betimlemesinden uzaklaşmış. Padişah, tarih kitaplarındaki kalıplaşmış padişahlar gibi anlatılmıyor örneğin, subaylar bildik klişeleşmiş subaylar değil; bütün zaaflarıyla, heyecanlarıyla ve tutkularıyla hepsi birer insan gibi betimleniyor. (...) ...romandaki karakterlerin en erdemlisi Şeyh Yusuf Efendi, bildik şeyh ezberimizden öyle uzak ki. Bu yüzden bu insanlara ne karakter, ne kahraman, ne de tip demek doğru olur aslında. Onların hepsi birer gerçek insan.” (Barışta 2001: 11)

Romanın kadınları da Kılıç Yarası Gibi’de olduğu gibi, cinsellikleriyle öne çıkan, aşklarının nesnesi değil öznesi olan kadınlardır. Dilara Hanım, eşinin ölümünden sonra kadınlığını unutmamış bir kadın olmakla birlikte, aynı zamanda, kadın-erkek eşitliğinden yana olan, feminizm denilecek düşüncelere sahip bir kadındır. Mihrişah Sultan da herkesi kendi baktıran güzelliğinin yanı sıra, siyasetle ilgilenmekte, imparatorlukta gelişen olayları adım adım izlemektedir. Çoğu soylu birer hanım olan bu kadınlar içinde yalnız Hediye köle ve toplumun alt tabakasına mensup bir kadındır. Mehpare Hanım ise, bu romanda da, yine ilk romanda olduğu gibi, cinsel açlığı ile öne çıkmaktadır.

6.4. Zaman:

Ahmet Altan'ın bir önceki romanı Kılıç Yarası Gibi'de, 1800'lerin sonlarından II. Meşrutiyet'e uzanan süreçte Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşananlar anlatılmaktaydı. Kılıç Yarası Gibi'nin bir tür devamı sayılabilecek olan İsyân Günlerinde Aşk'ta ise II. Meşrutiyet'in ilânıyla başlayıp 31 Mart Olayı'nı da içine alan bir süreç ele alınmakta, bu romanda da yine arka plânda II. Abdülhamit'in saltanat yıllarına değinilmektedir. Meclis-i Mebusan'ın açıldığı 17 Aralık 1908'de başlayıp, 1910 Eylülünün sonlarında biten olayların konu edinildiği (Karaca 2002: 99) romanda, olaylar, yaklaşık yüz yıl sonra, artık ölü olan roman kahramanları tarafından torunları Osman'a anlatılmakta, Osman'a nakledilenler de 3. tekil anlatıcı tarafından okura aktarılmaktadır. Kılıç Yarası Gibi'den üç yıl sonra yayımlanan roman, 2001 yılı Mayıs ayında okura ulaşır.

Geriye dönüş tekniğinin “ölülerle konuşma” biçiminde uygulandığı (Karaca 2002: 85) İsyân Günlerinde Aşk'ta, tıpkı Kılıç Yarası Gibi'deki gibi esas olarak geçmiş üzerinde durulmaktadır. Atalarından kalma köşkte yaşayan Osman, “zamanın mahpusu” olarak nitelenen (s.7) ölüleri arasından birini seçip olayları anlattırmakta, ölülerin kendisine bir sır verir gibi özel olarak söylediği ayrıntıları kendi yorumunu da katarak aktarmakta, tüm bunlar romanın asıl anlatıcısı 3. tekil anlatıcı tarafından hikâye edilmektedir. Kılıç Yarası Gibi'de olduğu gibi, olaylar, okura, direkt ölülerin ağzından değil 3. tekil anlatıcı yoluyla dolaylı olarak yansır. Bu durum, ilk olarak, fiil kiplerinde etkisini gösterir.

Romanın her şeyi bilen 3. tekil anlatıcısı, olayların anlatımında, geçmiş zaman kiplerine başvurmaktadır. Kılıç Yarası Gibi'de de görüldüğü üzere; olayların anlatıldığı yerlerde anlatılan ve öğrenilen geçmiş zaman (-di, -miş) ile hikâye bileşik zaman (-yordu) kullanılırken, özetlemelere başvurulmuş yerlerde, öğrenilen geçmiş zaman (-miş) ile rivayet bileşik zaman (-mişti) kullanılmıştır.

“ Dilara Hanım, Lehistan’da Alman asıllı küçük bir toprak ağasının kızı olarak doğmuş, bir Lehli vatansever öğretmen kızı olan annesinden müzik dersleri almış, edebiyatın tadını keşfetmiş, babasından ise insanları istediği zaman kendisinden uzak tutmayı ve onları bakışlarıyla yönetmeyi öğrenmişti. On üç yaşında köylerine yapılan bir baskında kaçırılıp Osmanlı sarayının haremine hediye olarak gönderilen bir kafiye katılmıştı; haremde, öbür kızlar kadar güzel olmadığı ve onlardan daha zeki olduğu için hep yalnızlığa itilmiş ve on sekiz yaşında Giritli ihtiyar bir paşayla evlendirilmişti. Paşa, genç karısını gerçekten sevmiş, onun yarım kalan eğitimiyle ilgilenmiş, ud dersleri aldırış, bizzat kendisi Fransızca öğretmiş, sıhhi sebeplerle, Padişah’ın iznini alarak sık sık gitmek zorunda kaldığı Avrupa’ya karısını da götürüp onu en güzel şehirlerde, en rahat otellerde dolaştırmış, bir Avrupalı kadın gibi yaşatmış, sonra da büyük bir servet bırakarak bu dünyadan ayrılmıştı. O zamandan beri Dilara Hanım bu köşkte, kızıyla birlikte, her türlü kaygıdan uzak, sakin ve güvenli hayatını yaşıyordu.” (s.44)

“ Girişteki holün sağ yanındaki büyük salona girip şöminenin karşısındaki koltuklara yan yana oturdular. Mihrişah Sultan, uzun beyaz eldivenlerini çıkartıp usulca Rukiye’nin saçlarına dokundu, beyazlaşan yüzüyle birdenbire şeyh babasına benzeyiveren bu genç kıza o sırada duyduğu şefkat, Sultan’ın, bir çocuğu okşamaktaki acemi beceriksizliğini saklayabilmesine yardım etmişti.

Rukiye’nin halinden, onun pek de sıradan olmayan bir acıyla sarsıldığını anlamış ve kendini de şaşırtan bir biçimde, sebebini bilmediği o acıya benzer bir acıyı kendisi de hissetmişti.” (s.85)

İsyan Günlerinde Aşk’ta da –Kılıç Yarası Gibi’de olduğu gibi- roman genelinde öğrenilen geçmiş zaman kiplerinin kullanımı, anlatımdaki dolaylılığı işaret etmektedir.

“ O gün o arabada hissettiklerini hiç kimseye, Osman’a bile anlatmadı, zaten Osman’ın ölüler arasında en ketum olanıydı Mehpare Hanım, onun ketumiyeti, bir olayı, bir duyguyu saklamak isteyenlerin bildik ketumiyeti değildi, onunki ruhu boşalmış bir bedeni taşımaktan kuşkulanan birinin sarsılmaz ketumiyetiydi.

Yalnızca bir keresinde Osman’a, “Eğer hakikat, hiçbir şeyin hakiki olmadığı ise o zaman sahteyi tercih etmek gerekmez mi?” demişti, Osman ne bu soruyu ne de sebebini anlayabilmiş, bunu Mehpare Hanım’ın tuhaflıklarından biri olarak değerlendirmişti.” (s.282)

İsyan Günlerinde Aşk romanının zamanı konusunda üzerinde durulacak bir husus da olayların kronolojik bir sıralama ile anlatılmış olmasıdır. Romanlarının zaman sıralamasını daha çok karışık olarak dizmeyi yeğleyen Ahmet Altan, geçmiş

anlattığı birbirini izleyen iki romanında, kronolojik bir sıralama gözetmiştir. II. Meşrutiyet'in ilânı ve Meclis-i Mebusan'ın açılışı ile başlayan olaylar, Hikmet Bey'in hastaneden çıkışı, Ragıp Bey'in Dilara Hanım'la tanışışı ile devam eder.

Romanda zamanın kullanımı ile ilgili bir başka önemli husus, 3. tekil anlatıcının, olayların anlatımı sırasında sık sık özetleme tekniğine başvurmasıdır. Olayların aktarımı, kişilerin tanıtımı, mekânın tarif ve tasviri üzerinde etkili olan 3. tekil anlatıcı, zaman üzerinde de söz sahibidir. Olayları anlatımı sırasında, yer yer özetleme tekniğine başvuran 3. tekil anlatıcı, bu sayede olayların seyri içerisindeki gereksiz ayrıntıları ayıklayıp anlatımı –kendi isteği doğrultusunda– hızlandırmaktadır. XVII. bölümde; bir sabah Haliç kıyısında düşüncelere dalmış bir halde duran Şeyh Efendi'nin içindeki huzursuzluktan söz edilirken, Mehpere Hanım'ın İstanbul'a dönüşü özetlemeye başvurularak anlatılır:

“ Mehpere Hanım, bir sabah, Konstantin şehre indikten sonra bütün mücevherlerini, biriktirdiği parasını ve Sula'yı yanına alarak konaktan ayrılmış, İstanbul'un yolunu tutmuştu; aralarında bir kavga olmamış, hatta bir tartışma bile geçmemişti.” (s.341)

Romanda özetlemeden yararlanılmasının yanında, zaman konusunda başvuru bir başka uygulama, geriye dönüş ve ileri kırılma tekniklerinin kullanımıdır. 3. tekil anlatıcı, olayların anlatımı sırasında, gerektiği durumlarda, roman kahramanlarının hayatlarıyla ilgili bir noktayı geriye dönüş tekniğinden yararlanarak okura aktarmaktadır. II. bölümde; Selanik'te bir Fransız Hastanesi'nde yatan Hikmet Bey'in durumunun anlatıldığı satırlarda, âdeta zaman durdurulup geriye dönülmekte ve onun kendisini vurduğu âna geçilmektedir. (s.17-18) Yakın gelecekte olacaklar konusunda anlatıcının imâları da romanda önemli bir yer tutmaktadır. IV. bölümde; hastaneden çıktıktan sonra İstanbul'a dönen Hikmet Bey'in, kendisini karşılamaya gelen babasıyla, arabada, o sıralar yaşanmakta olan gelişmeleri konuşurken, babasının ileri sürdüğü görüşlerin doğruluğunu birkaç ay sonra anlayacağına dair göndermede bulunularak ileri kırılmaya başvurulmuştur. (s.58)

Zaman konusundaki tüm bu uygulamaların yanı sıra; romanda, olayların geçtiği zaman diliminin, yer yer anlatıcı tarafından belirtildiği de görülmektedir:

“ Aralık ayının sonu olmasına rağmen güneşli, ılık bir gün vardı. Hastanenin bakımlı bahçesinden çıkarken son kez arkasına dönüp sarı renkteki, hiçbir girintisi çıkıntısı olmayan, büyük dörtgen binaya bir daha baktı.” (s.30)

“ Dokuz Haziran günü, deniz kokulu yumuşak bir sıcaklığın içine kendini bırakmış olan şehir, Bahçekapı’da patlayan bir silahla kasılıp gerildi.” (s.430)

“ Eylül, berrak bir su gibi akan kristal ışıklarıyla, bütün duyguları olgunlaştırıp bütün iç hesaplaşmaları keskinleştirerek gelmiş, şehir, gergin bir havailikle geçen yazın ardından kendi içine, bu olağanüstü mevsimin, neşesini henüz kaybetmemiş hüznüne kapanmaya hazırlanmıştı.” (s.450)

6.5. Mekân:

İsyan Günlerinde Aşk romanında da tıpkı Kılıç Yarası Gibi’deki gibi, kalabalık şahıs kadrosunun bir getirisi olan pek çok iç ve dış mekâna rastlanmaktadır. 3. tekil anlatıcının bakış açısından tasviri yapılan mekânların bir kısmı olayların geçtiği yeri tanıtırken bir kısmı roman kişilerinin kişiliğini aydınlatıcı bir işleve sahiptir. Kılıç Yarası Gibi’de de görülen, olacaklara dair bir işaret sayılabilecek mekân tasvirleri, bu romanda da yer almaktadır.

IV. bölümde; hastaneden çıktıktan sonra İstanbul’a dönen Hikmet Bey’in bundan sonra yaşayacağı Nişantaşı’ndaki yeni konağı tasvir edilmekte (s.67), I. bölümde; II. Meşrutiyet’in ilânı ve Meclis-i Mebusan’ın açılışını kutlayan halkın Ayasofya Meydanı’nda, X. bölümde ise gazeteci Hasan Fehmi Bey’in cenazesinin kaldırıldığı gün Sultanahmet Meydanı’nda toplanışı tasvir edilmektedir. (s.9-11; 177) XXI. bölümde yer alan mekânın içine ise, Tefik Bey’in memleket meselelerine dair anlattıklarını dikkatle dinleyen Mihrişah Sultan ile Rukiye yerleştirilmiştir. (s.413)

VI. bölümde; İstanbul camilerinin gün geçtikçe hareketlenişi ve oralarda konuşulanlar pek yakında patlak verecek isyanı haber verirken, XVIII. bölümde; isyandan sonra savaş alanına dönen Yıldız Sarayı da bir devrin kapandığını işaret etmektedir. (s.88; 360-367) Bunların yanında, VIII. bölümde; Yıldız Sarayı'nın içine yaptırılan kır kahvesi ile XVIII. bölümde; sarayın isyandan sonraki halinin anlatıldığı satırlar, Padişah II. Abdülhamit'in kişiliğine de ışık tutmaktadır. (s.142-143; 361)

“ Ağaçların arasından yürüdüler ve birdenbire, sundurması sazdan yapılmış, önüne alçak tahta masalarla, arkalıksız tabureler konmuş salaş bir kır kahvesiyle karşılaştılar. Paşa, saray bahçesinde bir kır kahvesi görünce daha da şaşırdı; bu adamı bunca yıldır tanıyordu ama bir saatlik gezintide daha önce görmediği birçok şey görmüş, Padişah'la alakalı bilmediği birçok hakikat bulunduğunu, bu adamın ruhuna sızmanın o kadar kolay olmadığını anlamıştı.

Sundurmanın altındaki taburelere, paltolarına iyice sarınarak oturdular, içerden aynı kır kahvelerinin sahipleri gibi giyinmiş şişmanca bir kahveci çıktı, sıradan müşterilerini karşılar gibi, “Buyrun beyler,” dedi.” (s.142)

Romanda pek çok iç ve dış mekâna yer verilmekle birlikte, romanın ana mekânı İstanbul'dur. Romanlarına mekân olarak İstanbul'u seçen Altan, Kılıç Yarası Gibi'yi izleyen İsyân Günlerinde Aşk'ta da yine “*Dersaadet*” i romanının ana mekânı yapmıştır. Bununla beraber; tıpkı Kılıç Yarası Gibi'de olduğu gibi, romanın mekânları kişilerin yaşam çizgisine göre değişiklik göstermektedir.

Padişah tarafından bir süre Selanik'e gönderilen Hüseyin Hikmet Bey, intihar teşebbüsünün ardından bir süre hastanede yatar, taburcu olunca İstanbul'a döner ve Nişantaşı'ndaki konağa yerleşir. Selanik'te görevli Ragıp Bey de isyan haberleri üzerine görevli olarak İstanbul'a gelir. İsyânın sona erişinin ardından eşi Hatice Hanım'dan ayrılan Ragıp Bey, Dilara Hanım'dan beklediği tavrı göremeyince İstanbul'dan hemen uzaklaşmak ister, Makedonya'ya tayin ister. Paris'te yaşayan Mihrişah Sultan oğlunun iyileşip İstanbul'a dönüşü üzerine Kanlıca'da bir yalı tutar ve Rukiye ile birlikte oraya yerleşir. Mehpâre Hanım ise, Hikmet Bey'in intiharının ardından Konstantin'in Serez'deki bağ evine kaçır; fakat bir süre sonra İstanbul'daki isyan haberlerinin kulağına gelmesi ve ne yaparsa yapsın yabancılık hissinden kurtulamaması onu İstanbul'a dönmeye zorlar. Konstantin'in aşçısı Sula'yı da yanına

alan Mehpare Hanım, bir akrabasının Aksaray'daki evine yerleşir. Eski karısının döndüğünü duyan Şeyh Efendi ona içinde hizmetlileriyle birlikte Şişli'de bir konak tutar. Hikmet Bey'in babası Reşit Paşa ise İstanbul'da yaşamasına karşılık Padişah'ın Selanik'e sürgüne gönderilmesi üzerine onunla birlikte Selanik'e gider ve orada ölür. Ragıp Bey'in ağabeyi Cevat Bey, askeri görevleri icabı bir süre Berlin'de ve Selanik'te bulunur.

Romanın esas mekânı İstanbul, IV. bölümde, şu şekilde tasvir edilir:

“ Hüseyin Hikmet Bey, bir sabah vakti, karla kaplı kubbeleri, minareleri, kuleleri, tepeleri ve tepelerine yayılmış ormanlarıyla uzaktan bakana ince oymalı geniş ve yumuşak bir dantel gibi gözüken İstanbul'a varıp yağın karla rengi solgunlaşmış sulardan yakamozlu parıltılarla çırpınan balıkları kapan deniz kuşlarını, cami avlularından kanat patırtılarıyla havalanıp karlara karışın beyaz güvercinleri, gergef işleyen nazlı bir kadın parmağına batmış bir tığdan oyallı bir beyazlığa sıçramış kan damlaları gibi gözüken kırmızı fesli gölgeleri, bütün o beyazlığın içinde kara bir büyü gibi dolaşın uzun siyah kayıkları görüp de, kıyılara dizilmiş kahvehanelerden yükselen ıslak tömbeki kokusuyla, tepelerdeki çiçek tarlalarından gelen serin fulyalarla kasımpatların rayihalarına karışın zift ve insan kokusunu içine çekince ürperdi.” (s.53)

Romanda, ağırlıklı olarak, dış mekânlara yer verilmiş olmakla birlikte; Padişahın oturduğu Yıldız Sarayı, Şeyh Yusuf Efendi'nin Unkapanı'ndaki tekkesi, Hüseyin Hikmet Bey'in, Reşit Paşa'nın, Mihrişah Sultan'ın, Dilara Hanım'ın, Mehpare Hanım'ın, Ragıp Bey'in yaşadığı yalı ve köşkler de romanda adı sıkça geçen iç mekânlardır.

6.6. Dil ve Üslûp:

Ahmet Altan, tarihî olarak nitelendirilebilecek iki romanı “Yalnızlığın Özel Tarihi” ile “Kılıç Yarası Gibi” de romanın içerdiği tarihî atmosferle uyumlu bir dil oluşturmuştu. Altan, İsyan Günlerinde Aşk romanında da söz konusu iki romanındaki çizgiyi yakalamış ve XX. yüzyıl başlarındaki Osmanlı İmparatorluğu’nu tarihsel ve toplumsal açıdan yansıttığı kadar dilsel açıdan da yansıtabilmiştir. Kelime seçimlerinin ağırlıkla Osmanlıca olduğu romanda, Türkçe ve Batı kökenli kelimelere de yer verilmiştir. Kişilerin toplumsal konumlarına uygun konuşturulduğu romanda yer yer ikileme ve deyimlerden de yararlanılmıştır. Devrik ve kurallı cümleleri birarada kullanan Altan’ın cümleleri, Doğan (2002: 108)’ın da işaret ettiği gibi, virgül ve noktalı virgüllerle bağlı, yaklaşık bir paragrafı bulan uzunluktadır. Romanda dilin kullanımı şu başlıklar altında incelenebilir:

Kelime Kadrosu

İsyan Günlerinde Aşk romanının kelime kadrosu üç başlık altında incelenebilir:

Türkçe: Romanın ilk sayfasında (s.7) yer alan yüz elli üç kelimedenden yüz on dokuz tanesi Türkçe kökenlidir. İsyan Günlerinde Aşk romanında yer verilen Türkçe kökenli kelimeler Altan’ın diğer romanlarındaki gibi sıfat ve ad olarak kullanılmıştır. Dile yerleşmiş ve kullanımı yaygınlaşmış kelimeler olduğu gözlemlenen söz konusu Türkçe kelimeler şunlardır:

gece, eskimiş, adım, ses, yıl, dağ, solgunlaşmış, durgun, keskin, geniş, ince, titrek, korku, kaygan, ölü, doğum, ıssız, ücra, uzun, gecelik.

Arapça / Farsça: Romanın örnek olarak seçilen ilk sayfasında yer alan yüz elli üç kelimedenden otuz bir tanesi Arapça / Farsça kökenlidir. Kılıç Yarası Gibi’de olduğu gibi, romanın tarihsel dokusunun dildeki bir yansıması olan Arapça / Farsça kökenli kelimeler, köken itibarıyla Türkçe’ye yabancı olmakla birlikte günlük dile

yerleşmiş ve zamanla kökenine bakılmaksızın Türkçeleşmiş kelimelerdir. Çoğunlukla ad ve sıfat olarak kullanılan söz konusu kelimeler şunlardır:

Acem, halı, köy, zaman, dünya, ruh, şehvet, köşe, insan, zevk, zor, beyaz, entari, şeffaf, beden, huzur, ahşap, mahpus.

Batı: Romanın ilk sayfasında yer alan yüz elli üç kelimedenden üç tanesi Batı kökenlidir. Daha çok eşya adı olarak kullanıldığı görülen ve Türkçe'ye yerleşmiş olan söz konusu kelimeler şunlardır:

izbe, salon, lamba.

Yukarıdaki verileri tabloyla da ifade etmek mümkündür:

Tablo-1

TÜRKÇE	119	%78
ARAPÇA/FARSÇA	31	%20
BATI	3	%2
TOPLAM	153	

Tabloda da görüldüğü üzere; yüz elli üç kelimedenden oluşan romanın ilk sayfasında (s.7) kullanılan Türkçe kelimelerin toplam kelimelere oranı %78'dir. Romanın diğer bölümlerinde de aynı durum geçerlidir.

İkilemeler

Romanın ilk sayfasında (s.7) yer alan ikilemeler şu şekilde gösterilebilir:

“çiğnene çiğnene”; “yer yer”.

Deyimler

Romanın ilk sayfasında yer almamakla birlikte, romanın farklı bölümlerinden şu örnekler verilebilir:

T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
YATIRIM VE KALKINMA BAKANLIĞI
YATIRIM VE KALKINMA BAKANLIĞI

“gözüne kestirmek (91)”; “alı al moru mor (95)”; “gözleri fal taşı gibi açılmak (140)”; “göz kulak olmak (182)”; “demiri tavında dövmek (225)”; “yolcu yolunda gerek (250)”; “görünüşe aldanmak (301)”; “baskın basanın (320)”; “sırta kadem basmak (362)”.

Cümle

Roman genelinde, kurallı cümleler ağırlıkta olmakla birlikte, yer yer devrik cümlelere de rastlanmaktadır. Bununla birlikte, İsyan Günlerinde Aşk romanı da Kılıç Yarası Gibi, öncelikle, uzun cümleleriyle dikkati çekmektedir. Virgüllerle, noktalı virgüllerle ve bağlaçlarla uzayan cümleler bir paragrafı bulacak uzunluktadır.

Romanın ilk sayfasından (s.7) hareketle cümle yapısı şu şekilde örneklendirilebilir:

Devrik Cümle: “ Zamanın mahpuslarıydı onun ölüleri;...”

Kurallı Cümle: “ Bazı geceler, eskimiş Acem halılarının üstünde yürüyen karıncaların adım seslerini duyarak uyanıyordu.”

Tablo-2

TOPLAM	DEVRIK	KURALLI	İSİM	FİİL
9	1	8	1	8
YÜZDE	%11	%89	%11	%89

Romanın ilk sayfasından (s.7) yola çıkılarak yapılan tespit, tablodan da anlaşılacağı üzere; ağırlıklı olarak, kurallı cümleler ve fiil cümleleri kullanılmıştır. Aynı durum romanın tüm bölümleri için de geçerlidir. Cümlelerin uzun tutulduğu roman, hareket ağırlıklı olduğundan, daha çok, fiil cümleleri tercih edilmiştir. Öte yandan uzunluğu yaklaşık olarak bir paragrafı bulan uzun cümlelere IX. bölümden bir örnek verilebilir:

“ Bütün bir yüzyılı etkileyecek kanlı ve unutulmaz bir kıyama hazırlanan, ürkütücü bir hengâme içinde kendi başının derdine düşmüş olan Dersaadet, için için kaynayan askeri karargâhlarına, kalın taş duvarlarının içindeki izbe odalarda bin bir dalaverenin bir facianın yollarını döşediği karanlık medreselerine, şaşkınlık ve korkunun her gün biraz daha büyüdüğü devlet dairelerine, öfkeli naraların duvarlarına çarpıp durduğu İttihatçı mahfillerine, gelecek kaygısının her gün biraz daha ağırlaştığı ekâbir konaklarının telaşına, fakirliğin ve çaresizliğin gittikçe arttığı çamurlu mahallelerin her an patlamaya hazır bir kızgınlıkla kavrulmasına rağmen Mihrişah Sultan’ın geldiğini fark etti.” (s.151)

Kişilerin konumlarına uygun konuşturulduğu romanda, Kılıç Yarası Gibi’ye kıyasla, halkın konuşmalarına daha fazla yer verilmiştir. Konstantin Sezar’ın Selanik’li aşçısı Sula’nın konuşturulduğu yerlerde, onun ağız özellikleri dikkate alınmıştır:

“ -Aşk bu mu yani vre, konak tutmak mı?” (s.343)

“ -Vre yeter, güzelsin, ne giyersen yakışır. O zaten senin elbiseni nereden görecektik, o sana bakacak, daha sonra sorsan ne giydiğini bile söyleyemez, o bir erkek.” (s.406)

Dersaadet’in camilerinde kaynaşan kalabalığın anlatıldığı VI. bölümde de halkın konuşmaları doğal haliyle verilmiştir. (s.89-91)

Dildeki tarihsellik ise XXII. bölümden yapılacak bir alıntıyla örneklendirilebilir:

“ -Huzura ihtiyacın olduğunu düşünüyorum, huzursuz, sabırsız bir tabiatın var. Herkes saadetini başka başka mecralarda bulur kızım, insan vardır saadeti öfkede, kavgada bulur, insan vardır saadeti heyecanda bulur, insan vardır saadeti sevgide, aşkta bulur...Zannımca sen saadeti huzurda bulacaksın, mesut olman için önce huzurlu olman lüzum ediyor...Eğer itikadın olsaydı, bu huzuru imanda, ibadette bulabilirdin ama itikadının zayıf olduğunu biliyorum, kader sana, huzuru Rabbımızda değil de kullarda, zavallı beşerde arama zulmünü reva görmüş...Saadet senin için huzurun ardında saklı...Dualarımda, sana huzur vermesi için Rabbıma hep yakarıyorum.” (s.438)

7. Aldatmak

Ahmet Altan'ın yedinci romanı “Aldatmak”, 2002 yılı Eylül ayında Can Yayınları tarafından yayımlanır. Bugüne kadar üç basımı yapılan romanın tüm baskıları Can Yayınları'na yapılmıştır. Eylül 2002 tarihli ilk elli binlik baskıyı, ikinci ve üçüncü elli binlik baskılar izler.¹ Tamamı iki yüz otuz dokuz sayfadan oluşan roman, her biri numaralandırılmış (I, II, III) on beş bölümden meydana gelmektedir.

7.1. Vak'a (Özet) / Olay Örgüsü:

Zengin, bakımlı ve genç bir bankacı kadının eşini aldatmasını konu edinen ve yayımlanır yayımlanmaz büyük tartışmaları da beraberinde getiren “Aldatmak” romanının vak'ası “aldatma” olgusu üzerinde şekillenmektedir. Birbirini izleyen iki tarihî romanın ardından son romanında bir kadının aldatması temasına yönelen Ahmet Altan, Aydan-Haluk-Cem üçgeninde kurguladığı romanıyla tartışma konusu haline gelir.²

Bir Amerikan bankasında genel müdür yardımcısı olan Aydan, beyin cerrahı eşi Haluk ve kızları Selin ile mutlu ve sakin bir yaşam sürmektedir. Bir pazar günü oturdukları sitenin toplantısında çocuk parkı yaptırılmasıyla ilgili bir karar alınırken projeyi yapacak mimarın kendi sitelerinde oturduğunu sabırsızca söylemesi sonucu mimar Cem Kırkoğlu'yla tanışır. İlk görüşmelerinde ilginç kişiliği ve yaşam tarzıyla Aydan'ı etkileyen Cem, gittikçe hayatında önemli bir yer edinmeye başlar.

¹ Çalışma sırasında kitabın Eylül 2002 tarihli birinci basımı kullanılmıştır.

² “Bir kadın neden aldatır?” sorusu etrafında gelişen tartışmalar her geçen gün şiddetlenirken, Fatih Altaylı'nın 23.09.2002 tarihli Hürriyet gazetesinde yazdığı “Ahmet Altan Aldatma'yı yürüttü mü?” başlıklı yazısı, tartışmalara “intihal” boyutunu da ekler. Altaylı'nın; Arthur Hailey'in “Tekerlekler” adlı romanından “intihal” olduğunu iddia ettiği roman, edebiyat çevrelerinde yeni bir tartışma başlatır. Altaylı'yı, romanın intihal olabileceği fikrine götüren nokta, her iki romanda da “kleptomani” kadınlara yer verilmiş olmasıdır. Ahmet Altan, 24.09.2002 tarihli Hürriyet gazetesinde romanına yöneltilen iddialara sert bir cevap vererek kendi roman karakterinin sonradan kleptomani olduğunu, oysa sözü edilen romandaki kadın karakterin baştan kleptomani bir kadın olarak çizildiğini vurgular.

Bir akşam, Aydan işten eve dönerken apartman kapısında karşılaşırlar ve Cem onu evine davet eder. Uzun süredir evliliğini sorgulayan, eşi Haluk ile Cem'i karşılaştıran Aydan, o akşam Cem'le birlikte olur; büyük bir suçluluk duygusuyla eve gelir. Bu birlikteliği, sık sık buluşup görüştükleri diğer birliktelikler izler. Başarılı bir iş hayatı olan Aydan eviyle beraber işini de ihmal etmeye başlar. Ailesiyle Cem arasında gelgitler yaşayan Aydan, bir gün Cem'le tartışmaları sonucunda her şeyin bittiği gerçeğiyle karşılaşır. Cem sayesinde yaşadığı yoğun heyecanı yakalamak için komşularının evinden ufak tefek eşyalar çalmaya başlar. Kısa sürede sitede hırsızlık söylentileri dolaşmaya başlar. Genellikle, maddi değeri olmayan süs eşyalarını çalan Aydan, bir akşam işi ileri götürür ve yaşlı bir çiftin cüzdanını çalar. Çiftin şikayeti üzerine ertesi akşam karakola götürülür; site sakinleri ondan şüphelenmektedir artık. Eşi Haluk'un şaşkın bakışları arasında ifadesi alınır ve şahitler dinlenir; sonunda yaşlı çift iddiasını geri alır ve Aydan serbest bırakılır. Eve döndüklerinde Haluk'a her şeyi anlatır:hırsızlıkları neden yaptığını, Cem'le yaşadıklarını...hepsini en başından anlatır. Haluk işittikleri karşısında kahrolmakla birlikte Aydan'a olanları unutup yeni bir şehirde yaşama başlama önerisinde bulunur. Aydan'ın da tekrar denemek istemesi üzerine toparlanıp İzmir'e giderler.

Düzenli bir hayatı olan, kariyer sahibi bir kadının rastlantı sonucu tanıştığı bir mimarla eşini aldatması ve sonunda içine düştüğü trajik durum, Aydan-Haluk-Cem üçgeni içersinde kurgulanarak adım adım aktarılır. İlk altı romanında, genellikle, birkaç insanın yaşamından kesitler sunan, bir başka deyişle; her biri ayrı bir öykü içeren vak'a parçacıklarını ortak bir tema etrafında birleştiren Altan, son romanında sınırları iyice daraltılmış bir alanda derinlemesine hareket etmektedir. Bir kadının yavaş yavaş felakete sürüklenmesini, onun duygularını ve iç dünyasını da atlamadan yoğun tahlillere başvurarak anlatan Altan, kahramanının psikolojisini ihmal etmez. Onu Cem'e iten nedenleri, Cem'i kaybedişiyle birlikte kleptomaniye yakalanışını psikolojik nedenlerinden soyutlamadan verir.

Romanın olay örgüsü, Aydan'ın bir rastlantı sonucu Cem'le tanışması ile başlayıp ikisinin arasında bir ilişki kurulması ve sonunda Aydan'ın eşini aldatan bir kadın haline gelmesi şeklinde gelişir. Olayların zaman sırasına göre dizildiği romanda, her bölüm birbirinin devamı şeklinde düzenlenmiştir. Altan'ın daha önceki romanlarında karşılaşılan zamansal karışıklık ya da şimdinin içine serpiştirilmiş geçmiş zaman parçaları bu romanda yer almaz. Romanın olay örgüsü tek bir çizgi üzerinde ilerler ve neden-sonuç ilişkisi içinde aktarılır.

Romanın vak'a tipini belirlemek gerekirse; Aldatmak romanının vak'ası, tek bir kişi üzerine kuruludur. Romanda baştan sona Aydan'ın yaşadıkları ve hayatının nasıl birdenbire değiştiği anlatılmaktadır.

7.2. Bakış Açısı ve Anlatıcı / Anlatım Tekniği:

Aldatmak romanında; olayların aktarımı, kişilerin tanıtımı, mekân tasvirleri hakim bakış açısıyla donatılmış, her şeyi bilen 3. tekil anlatıcı vasıtasıyla sağlanmakta, romanın anlatımında onun bakış açısı etkili olmaktadır. Bunun yanında, kişilerin derinlerde saklı duygu ve düşünceleri yine 3. tekil anlatıcı tarafından dile getirilmekte ve zamana hakimiyette de onun etkisi görülmektedir. I. bölümde; Aydan ile Cem (s.8-9; 12-13), II. bölümdeyse, Haluk (s.16-17) anlatıcının gözünden tanıtılmıştır. Romanın anlatıcısı 3. tekil anlatıcı olmakla birlikte, arka planda Aydan'ın bakış açısı da kendisini hissettirmektedir. Bir başka deyişle; anlatıcı Aydan'ın bilinçaltından çevreyi ve ilişkileri gözlemlemektedir.

“Ahmet Altan, ‘Aldatmak’ta karşımıza Aydan’ın bilinçaltına yerleşmiş bir anlatıcı olarak çıkıyor. Bilinçaltının kuytuluklarında gezinirken, ışığını kendi karanlığından üreten dürtülerin, itkilerin ve etkileşimlerin arasında adeta kayarcasına ilerliyor. Bu yüzden Cem ve Haluk’u ve aralarındaki ilişkiyi hep Aydan’ın algılamasıyla izliyoruz romanda.” (Barbarosoğlu 2002: 4)

Bu anlamda; XIV. bölümde yer alan bir tasvirde Aydan'ın psikolojisinin hakim olduğu, onun iç dünyasının dışa bakışına yansıdığı ve bunun 3. tekil anlatıcı tarafından ifade edildiği söylenebilir:

“Günlerden beri gökyüzünü kaplayan inatçı kara bulutlar şehri hiç bitmeyen bir alacakaranlığın içine alıp zamanı donduruyor; ne sabah, ne öğlen, ne de akşamüstü oluyor, sanki hiç kıpırdamayan tek bir zamanın içinde insanlar mahpus kalıyordu, ayaz rüzgârların insanları kovduğu boş sokaklarda, yapraklarını dökmüş ağaçlar titrek ve yalnız ölümler gibi soğuğu artırıyorlardı. Her yanda bir kasvet vardı. Sanki bu bitmeyen alacakaranlığın içinde hayatın kendisi de zamanını kaybedip ölmüştü. Her şey Aydan'a yok oluşu ve ölümü hatırlatıyordu.” (s.207-208)

VI. bölümde ise; Aydan'ın içinden geçenler, hissettikleri anlatıcı tarafından yine onun bilinçaltından seslenilerek dile getirilmektedir:

“Reddedilmek, zihnine kenarları tırtıllı demir bir kanca gibi saplanmış, onu çıkarmak için uğraştıkça da yara derinleşmişti. Hatta bir ara gidip Cem'le konuşmayı, niye böyle davrandığını sormayı bile aklından geçirmişti ama bunun kendisini daha da zor bir duruma düşüreceğini sezerek vazgeçmişti. Ne düşünürse düşünsün, düşünceleri, zihnindeki yaranın oluşturduğu o tuhaf utanç havuzuna akıyor, yüzü aniden kızarıveriyor, o sırada aklında olan düşünceleri yitiriyordu. Reddedilmenin utancı zihninde büyüdükçe öbür duygularıyla düşüncelerinde de bir dağınıklık ortaya çıkıyordu.” (s.78)

Bunların yanı sıra; zamanın kontrolünü elinde tutan 3. tekil anlatıcı, olayları anlatırken özetlemelere de başvurur. XIII. bölümde; Haluk'un başhekimliği kaybettikten sonra evde yaşanan gergin ve sıkıntılı günler şu şekilde özetlenir:

“Ondan sonraki günlerde evde çok ağır bir hava vardı, Haluk üzüntülüydü ve üzüntüsü de kolayca geçecek gibi değildi, Aydan da gergin ve sıkıntılıydı, ikisi de kendi sıkıntılarının içine çekilmişlerdi, sadece Selin yanlarında olduğunda konuşuyorlar, küçük kızın üzüntülerini anlamaması için gülüyorlar, o odasına gider gitmez susuyorlardı. Haluk'un başhekimliği kaybettiği gece yaşadıklarına benzer bir yakınlığı bir daha yaşamadılar; o gece, iki insanın acısı iki çakmaktaşı gibi birbirine çarpmış ve bir kıvılcım çıkmıştı, ama bu bir ateşe dönüşmemişti, zaten artık ateşe dönüşecek bir şey de yoktu aralarında.” (s.201)

Aldatmak romanının 3. tekil anlatıcısı; romanın anlatımı sırasında, yansız bir tutum sergilemez. Kendinden kattığı yorumlarıyla, açıklamalarıyla sesini okura duyurur. Romanda, anlatıcının varlığını hissettiren pek çok örneğe rastlamak mümkündür:

“ Bütün zenginlerin, kendilerinden daha zengin birini gördüklerinde hissettikleri o tuhaf ürküntüyü ve çekingenlikle karışık saygıyı o da hissetti.” (s.9)

“ Hayatımızı, ne kadar tuhaf, akla gelmez, daha önceden tahmin bile edilemez, bir başkasına anlatıldığında çok anlamsız görünebilecek şeylerin etkileyebileceğini galiba hiç bilemeyeceğiz.” (s.40)

“Bazı şeylerin yokluğu, varlığından daha etkili olabiliyordu kimi zaman.” (s.108)

Bulunduğu tanrısal konumdan olayları anlatan, kişileri tanıtan, yorumları ve açıklamalarıyla varlığını görünür kılan 3. tekil anlatıcı, romanın başkışisi Aydan'ın bilinçaltına yerleşerek çevreyi gözlemlemekte ve oradan gördüklerini aktarmaktadır.

Anlatım Tekniği:

Aldatmak romanında kullanılan anlatım tekniklerinin başında anlatma-gösterme teknikleri gelmektedir. 3. tekil anlatıcının bakış açısının ağırlıklı olduğu romanda; Aslankara (2002b: 14)'nın da işaret ettiği üzere, yoğun olarak anlatma tekniğine başvurulmuş, kimi yerde diyaloglar vasıtasıyla gösterme yöntemine de yer verilmiş, kimi yerde ise anlatma ve gösterme yöntemleri birarada kullanılmıştır. I. bölümde; kendi apartmanlarında oturan mimar Cem Kırkoğlu'yla ilk kez görüşecek olan Aydan'ın kapıda yaşadığı birkaç dakika anlatıcı tarafından anlatma yöntemiyle şu şekilde anlatılır:

“ Asansörden inince kapı numaralarına baktı, aradığı numarayı bulunca kapının önünde durdu, saçlarını bir kez daha düzeltip derin bir soluk aldıktan sonra vücudunu dikleştirip kapıyı çaldı.

Bekledi.

Kapı açılmadı.

Zili bir daha çalmakla dönüp gitmek arasında kararsız kaldı.” (s.10)

V. bölümde; ilk görüşmelerinde, kapıyı uygunsuz bir kıyafetle açan Cem’in Aydan’la ikinci görüşmelerinde aralarında geçen konuşmalar, anlatıcının herhangi bir müdahalesi olmaksızın gösterme yöntemiyle sahnelenir:

“ -Böyle giyinik karşıladığım için özür dilerim...Seni şaşırtmadım ya...

-Sen benim tahminimden de daha sık giyiniyorsun galiba...

-Senin tahmininden daha sık soyunduğumdandır herhalde...Ne zaman soyunsam sonra giyinmek zorunda kalıyorum...

Aydan salona girip hemen ceketini çıkarmıştı.

-Bugün de hava gerçekten çok sıcak.

-İstersen pencereyi açayım.

-Yok, yok, böyle iyi...

-Ne içersin?

-Çabuk hazırlanacak bir şey...Varsa viski içerim...Sadece buz koy, yeter.” (s.73)

IV. bölümde ise; başhekim olmak isteyen Halûk ile Aydan arasında sürekli tekrarlanan konuşmalardan biri anlatma-gösterme teknikleri birarada kullanılarak verilir:

“ Sessizce film seyredelerken Halûk birdenbire konuştu:

-Aydan, sen istemiyorsan ben başhekimlikten vazgeçerim...Çok samimi söylüyorum...Ben yalnızca kendim için istemiyorum bunu, sizin için istiyorum asıl...Seni üzecekse ben de vazgeçerim..O kadar da önemli değil.

Belki Halûk söylediği kadar kolay vazgeçemeyecekti başhekim olma fikrinden ama Aydan için bunu söylemesi bile yeterdi, haksızlık etmiş olduğunu düşündü bir kez daha.

-Yok, dedi, sen bana bakma, bazen saçmalıyorum...Bence çok iyi bir başhekim olursun.

Halûk birden yerinde hafifçe dikildi.

-Bak, dedi, bak nasıl tepeden çekmiş odayı, görüyor musun...Müthiş değil mi? Nasıl düşünüyorlar acaba bu sahneyi böyle çekmeyi...” (s.61-62)

Romanda kullanılan bir diğer teknik tasvir tekniğidir. Anlatımın 3. tekil anlatıcı aracılığıyla gerçekleştirildiği romanda, mekâna bakışta Aydan'ın ruh hali etkilidir. Aydan'ın bilincinden seslenen anlatıcı, onun iç dünyasına göre şekillenen izlenimlerinin aktarıcısı konumundadır. V. bölümde; bir hafta sonu ailesiyle birlikte ormana giden Aydan'ın tabiatı algılayışıyla (s.65), XIV. bölümde; Cem'in kendisini aramayışıyla sarsılan Aydan'ın dış dünyayı algılayışı farklıdır. (s.207-208) Yine XV. bölümde; karakola götürülen Aydan'ın, içinde bulunduğu mekâna bakışı da farklıdır. Tüm bunlarda Aydan'ın psikolojisi etkilidir ve onun bilincine yerleşen anlatıcı vasıtasıyla bu gözlemler dile getirilmektedir:

“ Orman onları bir masal gibi karşılamıştı.

Bahar aydınlığı ağaçların arasındaki kuytuluklara ulaşabilmek için kalın dallarla çeşitli oyunlara giriyor, dallardan kurtulabilen ışık sütunları gölgeli toprağa vurarak, içinde çeşit çeşit böceğin uçtuğu ışık gölcükleri oluşturuyordu. Eflatun, sarı, kırmızı, mor kır çiçekleri çeşitli biçimleri ve birbirine benzemeyen kokularıyla ışık gölge oyunlarının arasında masum bir sükûnetle duruyorlar, sanki arada bir gölgelerden kurtulmuş bir ışık damlacığının kendi üstlerine düşüp renklerini biraz daha parlatmasını bekliyorlardı.” (s.65)

Romanda yer alan tekniklerden bir diğeri özetleme tekniğidir. Romanda ağırlığı hissedilen 3. tekil anlatıcı, olayların anlatımı dışında zaman üzerinde de etkili olmakta ve özetleme tekniğinden yararlanarak olayların anlatımını gereksiz ayrıntılardan ayıklayarak hızlandırmaktadır. XIV. bölümde; Cem'le yaşadığı sorunların ardından kleptomaniye yakalanan Aydan'ın komşuların evinden ufak tefek süs eşyalarını çaldığı günler içinde bulunduğu durum özetleme ile anlatılır:

“ Bir hafta boyunca geceleri evinden çıkmamış, erkenden yatıp uyumuştı. Artık Cem'i bile düşünemiyor, yalnızca küllüğü çaldığı ârı ve olabilecekleri düşünüyordu. Bütün gücüyle kendini işine vermeye, yaptığını unutmaya çabalıyordu.” (s.215)

XV. bölümde ise; Aydan'ın Halûk'a her şeyi anlatması ile yeni bir yerde yaşamaya karar verdikten sonraki gelişmeler de özetleme tekniğine başvurulmuş olarak anlatılır. (s.234-235; 239)

Romanda kullanımına rastlanılan bir başka teknik ise, geriye dönüş tekniğidir. Daha çok, Aydan üzerine kurulu olan geriye dönüş sahnelerinde, Aydan'ın yaşamına dair önemli ayrıntılar göz önüne serilmektedir. II. bölümde; Aydan'ın Halûk'u ilk gördüğü an geriye dönüşle aktarılırken (s.23-24), VIII. bölümde; Aydan, Cem'e eşini ilk aldattığı günleri anlatmakta (s.120-121), X. bölümde ise; çocukluğu ve kızının doğumu geriye dönüş sahneleriyle canlandırılmaktadır (s.151; 155-157). XIV. bölümde yer alan bir geriye dönüş sahnesiyle de Aydan'ın okul günlerinden bir kesit sunulur. (s.206) Geriye dönüş tekniğine ek olarak geriye bakış tekniğinin de kullanıldığı romanda; Aydan'ın Cem'le aralarında geçen bir konuşmayı hatırlayışı, XIV. bölümde geriye bakış tekniğiyle yansıtılır. (s.207)

Geriye dönüş ve geriye bakış tekniğinin yanında, romanda kullanılan bir diğer teknik de ileri kırılma tekniğidir. Romanın pek çok bölümünde karşılaşılan ileri kırılma tekniğine birkaç örnek vermek mümkündür:

“ Cem'in, karşısındaki insanları her zaman şaşırtacak, onları gördüklerinden kuşkuya düşürecek çelişkilerle dolu olduğunu, bu çelişkileri olduğundan daha keskin bir biçimde insanların önünde sergileyip, onların şaşkınlığıyla eğlenmekten hoşlandığını daha sonraları öğrenecekti.” (s.37)

“ Aynı evin kendisine sabahları başka, akşamları başka gözüktüğünü daha sonraları iyice öğrenecek, geceleri kaygıyla bekleyecek, sabaha hep yeni beklentilerle kalkacaktı.” (s.68)

Aldatmak romanında rastlanan tekniklerden biri de diyalog tekniğidir. Romanda yer alan diyalogların bir kısmı anlatma ağırlıklı metnin yükünü hafifletirken bir kısmı da olayların genel seyrini belirlemektedir. Özellikle, Cem ile Aydan arasında geçen diyaloglar romanın olay örgüsünü hazırlayıcı niteliktedir. III. bölümde; ikinci kez görüşen Aydan'la Cem arasındaki konuşmalar, aralarında başlayacak olan bir ilişkiyi işaret etmektedir. (s.47-53) IX. bölümde; birlikte film izleyen Halûk ile Aydan'ın arasında geçen konuşmalar da olabilecekleri sezdirme fonksiyonu taşımaktadır. (s.140-143) Aydan'la Halûk arasında geçen diyaloglarda

ise, Halûk'un başhekim olma isteği ve Aydan'ın endişeleri tartışılmaktadır. (s.22-26; 56-57; 194-197; 198-200) Çoğunlukla Aydan ile Cem arasında geçen diyaloglar, romanın belkemiğini oluşturmaktadır:

“ -Niye Halûk sana benzemiyor ya da sen Halûk'a benzemiyorsun? Öyle olsaydı hayat ne kadar güzel olacaktı.

Cem her şeyi hafife alan haliyle gülmüştü ama sesinde sanki bir kızgınlık var gibiydi.

-Güzel değil, kolay olacaktı demek istiyorsun herhalde...Sen iyi bir iş kadınısın biliyor musun, tek erkek fiyatına iki erkek almak istiyorsun, ama bu mümkün değil, bu pazarlık burada geçmez...Tanrı Şeytan' ı yaratmasa da onu da kendi parçası olarak sunsaydı, dindar olmak ne kolay olurdu değil mi? Ama öyle olmuyor işte...Tanrı Şeytan' ın kötülüklerine sahip olarak, Tanrı olamazdı, ben Halûk'a benzeyerek ben olamazdım, Halûk bana benzeyerek Halûk olamazdı...Hepimiz çekiciliğimizi bize benzemeyen insanların varlığına borçluyuz biraz...” (s.128-129)

Romanda yer alan anlatım tekniklerinden bir diğeri ise, iç çözümleme tekniğidir. Daha önce de belirtildiği üzere; romanın anlatımında tanrısal konumda bulunan 3. tekil anlatıcının bakış açısı etkili olmakta, olaylar ve durumlar onun gözleminden yansımaktadır. Bununla birlikte, kişilerin iç dünyası, dile getirmedikleri duygu ve düşüncelerinin görünür kılınması da 3. tekil anlatıcı aracılığıyla sağlanmaktadır. Bu bağlamda, her şeyi bilen 3. tekil anlatıcı Aydan'ın bilinçaltına yerleşerek diğer kişilere ve dış dünyaya oradan bakmakta ve orada gördüklerini okura aktarmaktadır. Bu nedenle, anlatıcının çözümlemeleri daha çok Aydan'ın iç dünyası üzerinedir. Aydan'ın hissettikleri neredeyse saniye saniye izlenmekte ve anlatıcı tarafından kaydedilmektedir. XIII. bölümde; Aydan'ın aklından geçenler, sesli olarak anlatıcı tarafından dile getirilirken, roman genelinde çoğunlukla anlatıcının tahlilleri şeklinde görünmektedir.

“ Cem'in kendisini niye aramadığını merak ediyordu. Son konuşmalarında, Cem'e “Sen ne zaman gelmek istersen haber ver,” demişti ama Cem'den ses çıkmıyordu. “Acaba yanlış mı hatırlıyorum?” diye aklından geçirdi. “Ben mi arayacaktım yoksa?...Benim aramamı mı bekliyor acaba?” (s.197)

VIII. bölümde; gizli gizli buluşmak üzere sözleşmelerinin ardından Aydan'ın hissettikleri anlatıcı tarafından şu şekilde tahlil edilir:

“ Önce çok korktu. Soluk almakta çektiği zorluk canını acıtıyordu. Yaşadığı duygunun, güçlü ve çıplak bir heyecan olduğunu anlaması epey bir süre aldı. Daha sonra tutkunu olacağı, uğrunda bütün hayatını yok etmeyi göze alacağı bu dehşetli heyecan bir yandan canını yakıyor, bir yandan da ona inanılmaz bir zevk veriyordu.” (s.113)

7.3. Şahıs Kadrosu:

Aldatmak romanının başkişisi Aydan'dır. Aydan'ın beyin cerrahı eşi Halûk, kızı Selin, ilişkiye girdiği mimar Cem romanın Aydan'dan sonra gelen diğer önemli kişileridir. Aydan'ın annesi, sütannesi, işyerinden arkadaşı Hasan ikinci dereceden önem arz eden kişilerken, Aydan ve Halûk'un iş arkadaşları ise dekoratif unsur konumundaki kişilerdir. Daha önce de zikredildiği gibi, roman kişilerinin fiziksel ve ruhsal tasvirleri 3. tekil anlatıcı tarafından yapılmaktadır.

Büyük bir Amerikan bankasının hazine bölümünden sorumlu genel müdür yardımcısı Aydan, iyi bir aile çevresinde katı bir eğitim ile büyümüş, kolej mezunu başarılı bir iş kadınıdır. Annesi-babası ve teyzelerinden katı bir eğitim almış olmasına rağmen, sütannesi ve diğer fakir akrabalar ile hizmetçilerden şefkat görmüştür. (s.151) Babasının ameliyatı sırasında tanıştığı beyin cerrahı eşi Halûk ile mutlu bir evlilikleri vardır. Kızları Selin ile birlikte sakin bir hayat sürmektedirler. Bir pazar günü, oturdukları sitenin toplantısında Aydan'ın sabırsızlıkla sarf ettiği bir cümle tüm hayatını değiştirir. Yapılması düşünülen çocuk bahçesinin projesini çizecek olan mimar, onların apartmandadır ve Aydan sıkıntıdan boğulmak üzere olduğu bir anda kendisinin mimarla görüşebileceğini söyler. (s.8) Mimarın kapıyı yarı çıplak açmasıyla aralarında başlayan gerginlik, havuz kenarında karşılaşmaları ve Aydan'ın tekrar onun evine gitmesi ile flörte doğru ilerleyen bir ilişkinin sürecini başlatır. Kısa sürede cinsel beraberliğe dönüşen ilişkileri Aydan'ı ev yaşamından

olduğu kadar iş yaşamından da kopartır. Birkaç kez tekrarlanan gizli buluşmalarının ardından Cem’le sorunlar yaşamaya başlayan Aydan, onunla birlikteyken yaşadığı heyecanın yerine çalmanın getirdiği korkuyla karışık heyecanı koyar. Böylece, kleptomani bir kadın haline gelen Aydan, polise yapılan şikayet üzerine karakolda sorgulanır ve sonunda hiç kimsenin şikayetçi olmaması üzerine serbest bırakılır. Halûk’a da her şeyi anlatır ve yeni bir yaşama başlamak üzere İzmir’e yerleşirler.

Düzenli bir hayata sahip, zengin ve güzel bir kadın olan Aydan, Cem’e rastladıktan sonra, aslında mutlu olmadığını fark eder. Eşi başarılı bir cerrah olmasına ve Aydan’ı çok sevmesine karşın, Aydan ona âşık olmadığını ayırdına varır. Nitekim, Halûk’la babasının ameliyatı sırasında tanışan Aydan, onun ameliyathane kapısındaki tanrısal duruşundan etkilenmiştir. (s.23-24) Başarılı bir iş kadını olarak çizilen Aydan, Aslankara (2002b: 14)’nın da işaret ettiği üzere, Altan’ın bundan önceki romanlarında karşılaşılan kadın karakterlerden farklıdır. İlk altı romanında; cinselliğini özgürce yaşamayı benimseyen, manevî ihtiyaçlarından çok bedenî ihtiyaçlarını önemseyen kadın karakterleri işleyen Ahmet Altan, son romanı Aldatmak’ta, aşk arayan, âşık olan bir kadına, -Aydan- yer vermiştir. İlk altı romandaki; Zeynep, Fazıla, Nermin, Berrin, Mehpere ve Dilara’nın öne çıkan cinselliklerinin aksine Aydan, duygusal bir ihtiyaçla Cem’e yönelir. Sahip olduğu her şeye karşın, hayatında aşk eksiktir ve o eksikliği Cem ile kapatmaya çalışır. Cem’le tanıştıktan sonra Aydan’ın belirli davranış kalıpları içine girmesi de içinde yaşadığı aşk halini görünür kılmaktadır. VIII. bölümde; genel müdürün odasına girerken kapıya çarpıp tokmağın yerini bulamaması (s.115), benzinciye yavaş hareket ettiği için kızması (s.116) ya da diğer bölümlerde görülen Cem’in sesini duyunca bütün kızgınlığını unutmaması sözü edilen davranış kalıplarına örnek gösterilebilir. Anlatıcı da Aydan’da görülen duygusal karmaşanın aşka çok benzediğine işaret eder. (s.109)

Aydan’ın beyin cerrahı eşi Halûk ise; eşine güvenen, onu çok seven, mesleğinde başarılı bir doktordur. Eşine olan sevgisine ve bağlılığına karşın, Aydan’ın önem verdiği “duygu” kavramıyla pek ilgilenmez:

“ Duygulara yabancıydı ama duygusuz biri değildi. Karısını, çocuğunu neredeyse delilik derecesinde sever, onlara duyduğu sevgiyle mesleğine olan bağlılığının ana eksenini oluşturduğu, sınırları sıkı sıkıya belirlenmiş güvenli dünyasının içinde mutlu yaşırdı. Hayatla ilgili bütün bilgisi ve deneyimi de bu kadar gibiydi.” (s.16)

İyi bir cerrah olan Halûk’un en büyük isteği, çalıştığı hastanenin başhekimisi olmaktır. Eşine duyduğu güvenden bir an bile şüpheye düşmeyen Halûk, Aydan’ın karakola götürüldüğü gece olanlara büyük tepki gösterir (s.231). Aynı gece, Aydan’ın itirafları ise, Halûk için tam bir yıkım olur. Her şeye rağmen, yeni bir yaşama başlama teklifinde bulunur Halûk ve tüm resmî işlemleri hallederek İzmir’deki bir kliniğin teklifini kabul eder.

Aydan’la Halûk’un oturduğu apartmanda, en üst katta yaşayan mimar Cem, zengin ve düzenli çalışma hayatı olmayan biri olarak çizilir. Babasının şirketinde yönetim kurulu üyesi olan Cem, içinde yaşadığı topluma pek fazla aldırmayan, toplumun değer yargılarını önemsemeyen, “ilginç” bir kişiliktir:

“ Bir kötülük yapmak aklından bile geçmemişti. Şimdiye kadar kimseye bilerek kötülük ettiği de görülmemişti. Öyle biri değildi. Ahlaksızlığı ise hiç anlayamazdı, çoktandır kendisini toplumdan öylesine kesin çizgilerle ayırıp koparmıştı ki, düşüncelerinin hiçbir yerinde kalabalıklarla ortak bir değer yargısı kalmamıştı neredeyse, onların ne ahlakına uymaya ne de ahlaksızca davranmaya çalışıyordu.” (s.12-13)

Gizli süren ilişkileri boyunca, özgürlüğünden hiç ödün vermeyen ve Aydan’a yalnızca cinsel açıdan yaklaşan Cem, Aydan’ın aksine aşk arayışında değildir. Cem; anlatıcının ifadesiyle, “Bir kadınla, beden ve ruhun birlikteliğinden oluşan tam bir ilişki kuramadığından, hayatındaki bu eksikliği birçok kadınla birlikte olarak kapatmaya uğraşırdı.” (s.162-163)

Romanın iki önemli erkek kahramanı Cem ile Halûk, Aydan kadar derinlemesine işlenememiştir. Bir başka deyişle; Aydan'ın belirgin bir şekilde öne çıkartılan varlığı, iki erkeğin varlığını gölgede bırakmıştır. Bu nedenle, Aydan ne kadar başarılı çizilmiş bir karakterse Cem ve Halûk da o ölçüde silik karakterlerdir.

Aydan'ın kızı Selin de tıpkı Cem ve Halûk gibi gölgede kalmış bir roman kişisidir. Bütün dikkatin Aydan ve Cem üzerinde toplandığı romanda, Halûk ve Selin silik birer şahsiyet olarak yerlerini almaktadırlar. Aydan'ın çok sevdiği ve değer verdiği sütanesi ise, romanın belirli bir bölümünde görünüp kaybolmaktadır. Anlatıcının; "...bütün çocuk hastalıklarının tedavisini, bütün yemeklerin tarifini bilen, evlerde yaşanan her türlü soruna çözüm bulan, titiz, tertipli, iriyarı bir kadındı..." (s.130) şeklinde tarif ettiği sütanne, Aydan'ın hayatında önem taşıyan bir insandır ve onun böbrek ameliyatı Aydan'ı çok endişelendirir. Aydan'ın işyerinden arkadaşı Hasan; ukala, gösterişten hoşlanan biri olarak çizilmesine karşın güvenilir ve Aydan'ı destekleyen birisidir. (s.42-43) Aydan'a gizli bir hayranlık besleyen Hasan'la Aydan arasında geçmişte bir ilişki de yaşanmıştır. Romanda yer alan diğer kişiler, daha önce de belirtildiği üzere, dekoratif unsur konumundaki kişilerdir.

7.4. Zaman:

Aydan-Halûk-Cem üçlüsünün etrafında "aldatma" olgusunun ele alındığı romanda; olaylar dar bir zaman parçası içinde geçmektedir. Bahar sonlarında başlayıp sonbahar başlarında sona eren birkaç aylık bir ilişkinin anlatıldığı romanın vak'a zamanı, söz konusu birkaç ay olarak şekillenirken, anlatma zamanı da 3. tekil anlatıcının olayların üzerinden belli bir süre geçtikten sonra olanları algılayıp anlatmasıyla belirlenir. Yazarı Ahmet Altan'ın zihninde üç dört yıl önce filizlenen ve 2002 yılı içinde kaleme alınan roman, yine aynı yıl içinde okura ulaşır.

3. tekil anlatıcının bakış açısından anlatılan romanda kullanılan fiil kipleri de anlatıcının olaylara yakınlık derecesine göre seçilmiştir. Buna göre; olayları, üzerinden belirli bir süre geçtikten sonra algılayan anlatıcı, aktarım sırasında geçmiş zaman kiplerine başvurur. Özellikle, hikâye ve rivayet bileşik zaman kiplerinin ağırlıklı olarak kullanıldığı romanın anlatımı, olayların geçmişte bir zaman parçasında yaşandığını ve sona erdiğini belirtmektedir.

“Sabırsızca söylenmiş tek bir kelime insanın hayatını nasıl değiştirebilir diye çok düşünmüştü daha sonraları.” (s.7)

“ Kendi özel tarihine ‘korkunç bir yıkım’ olarak kaydolan o akşamüstünden sonra çok huzursuz ve sinirli günler geçirmiş, bazı geceler öfkeden ve utançtan yanarak uyanıp salonda sigara üstüne sigara içerek Cem’in niye öyle davrandığını anlamaya çalışmıştı. Ne kadar düşünürse düşünsün o adamın ne yaptığını, ne yapmak istediğini anlayamıyordu.” (s.77)

Olayların kronolojik bir sıralamayla anlatıldığı romanda, zamanın kullanımıyla ilgili üzerinde durulması gereken nokta, geriye dönüş ve ileri kırılma tekniklerine yer verilmiş olmasıdır. Kahramanların -özellikle Aydan- hayatlarına dair önemli ayrıntılar geriye dönüş sahneleriyle okura gösterilir. II. bölümde; düzenli ve sakin evlilikleri olan Aydan’la Halûk’un nasıl tanıştıklarının geriye dönüşle aktarımı, hem evliliklerinin görünmeyen yüzünü sergilemekte hem de temellerinin yeterince sağlam olmadığını ortaya koymaktadır (s.23-24). VIII. bölümde; daha önceki bölümlerde değinilen Aydan ile iş arkadaşı Hasan arasındaki ilişkinin bir başka boyutu, Aydan’ın ağzından Cem’e geriye dönüşle aktarılır (s.120-121). X. bölümde yer alan iki geriye dönüş sahnesinde ise; Aydan’ın çocukluğu ve kızının doğumu geriye dönüşle aktarılır.(s.151; 155-157) XIV. bölümde; Aydan’ın kolej günlerinden bir kesit sunularak geriye bakış tekniği uygulanır.

Geriye dönüş tekniğinin yanında yer verilen ileri kırılma tekniğine de romanın pek çok yerinde rastlanmaktadır. Anlatıcının ileride olacaklara göndermede bulunduğu söz konusu tekniğe romanın VIII. ve XIV. bölümünden örnek verilebilir:

“ Aydan gerçek acıların bu kadar kolay kaybolmadığını, kaybolduklarında bile geride hatırlanacak izler bıraktıklarını daha sonra öğrenecekti.” (s.113)

“ Üstelik şimdi Cem’e kızdığı kadar kendine de kızıyor, bu ilişkiyi Cem’in şımarıklığının mı, yoksa kendi öfkesinin mi bitirdiğini bilmiyordu, bunu hiçbir zaman da bilemeyecek, o cümleyi söylemeseydi hayatı nasıl olacaktı diye hep merak edecekti.” (s.210)

Romanda zamanın kullanımıyla ilgili bir nokta da özetleme tekniğine başvurulmuş olmasıdır. Hakim konumdaki 3. tekil anlatıcı, olayları anlatırken gereksiz ayrıntılardan ayıklayıp özetlemeden yararlanarak anlatımı hızlandırmaktadır. Roman genelinde sık sık başvuru olan özet tekniğine bir örnek IX. bölümden verilebilir. Halûk’un çalıştığı hastanenin eski başhekimlerinden Nihat Bey’in Aydan’la ilgilendiği ve Halûk’un da bunu adamın yaşlılığına verdiği günler özetleme ile anlatılır (s.143-146).

Bunlara ek olarak; romanda, olayların geçtiği zaman parçasının anlatıcı tarafından dile getirildiği de görülmektedir:

“Bahar sonlarında güneşli bir pazar günü...” (s.7)

“O perşembe günü...” (s.34)

“O cumartesi sabahı...” (s.64)

7.5. Mekân:

Zaman kavramının dar tutulduğu Aldatmak romanında, mekâna da çok dar ölçülerde yer verilmiştir. Aygündüz (2002: 2)'ün kendisiyle yaptığı bir söyleşide zamanın ve mekânın darlığı ile ilgili olarak şunları söyler Ahmet Altan:

“ Çünkü çok derin. O derinliği sağlamama yardım eden bir darlık tercih ettim zamanda ve mekânda. Böylece sadece girmek istediğim yere girdim.”

Altan'ın da belirttiği gibi; romanda yer alan mekânlar, daha çok işlenen konuyu öne çıkarır niteliktedir. İstanbul'da büyük bir sitede yaşayan, başarılı bir bankacı kadının eşini aldatması teması üzerine kurulu roman, mekân açısından çeşitlilik göstermez. Yazar, anlatacağı konuya paralel olarak belirli mekânları seçer ve kahramanlarını o mekânlara yerleştirir. Bu bağlamda, romanın en önemli mekânı Aydan'la aynı sitede oturan Cem'in evidir. Aydan, kendisi için tehlikeli bir oyuna dönüşecek gelişmeleri bu evde yaşar. Cem'in pahalı eşyalarla dekore edilmiş evi, aynı zamanda, onun hakkında bilgi vericidir:

“ Aydan gözlerini salondaki pahalı eşyalarda, seçkin resimlerde, değerli halılarda, oraya buraya serpiştirilmiş antika parçalarda dolaştırdıktan sonra Cem'e bakıp, eliyle eşyaları gösterip, “Eee?” dedi, paranın nereden geldiğini soruyordu.” (s.50)

İlk tanıştıkları sıralarda sık sık Cem'in evine giden Aydan, ilişkileri başladıktan sonra da Cem'le orada buluşur. Romanın bu önemli mekânını, Aydan'ın evi ve çalıştığı banka izler. Evi, işyeri ve Cem'in evi arasındaki üçgende yaşayan Aydan'ın dış dünyaya ait gözlemlerinde iç dünyası etkilidir. V. ve XV. bölümlerde yer alan dış mekân tasvirlerinde Aydan'ın o anki psikolojik durumu hakimdir. (s.65; 207-208) Yine XV. bölümde; bir akşam karakola götürülen Aydan'ın, götürüldüğü mekâna dair algıladıklarında da içinde bulunduğu psikolojik durum egemendir. (s.225)

Altan'ın daha önceki romanlarında görülen mekânın çeşitliliği *Aldatmak* romanında yoktur. Ele aldığı konuyu, mümkün olduğunca derinliğine işlemek amacıyla olan Altan, kendisinin de işaret ettiği üzere, iyice daraltılmış bir zaman ve mekânda hareket eder.

7.6. Dil ve Üslûp:

İlk altı romanında olduğu gibi, son romanı *Aldatmak*'ta da dil konusundaki tavrını devam ettiren Ahmet Altan, kelime seçimlerinde ağırlıklı olarak Türkçe kökenli kelimeleri tercih eder. Kullanımı yaygınlaşıp benimsenmiş Arapça / Farsça kökenli kelimelere yer veren yazar, aynı şekilde, dile yerleşmiş Batı kökenli kelimelerden de yararlanır. Cümle konusunda da devrik ve kurallı cümleleri birarada kullanan Altan, daha çok fiil cümlelerini yeğler. İkilemelere yoğun olarak rastlanan romanda, cümlelerin uzunluğu da dikkati çekmektedir.

Romanda dilin kullanımı şu başlıklar altında incelenebilir:

Kelime Kadrosu

Aldatmak romanının kelime kadrosu üç başlık altında incelenebilir:

Türkçe: Romanın örnek olarak seçilen ilk sayfasında (s.7) yer alan yüz on kelimedenden yetmiş sekiz tanesi Türkçe kökenlidir. Günlük dilde yaygın olarak kullanılan Türkçe kelimeler arasından seçilen kelimeler, daha çok, ad ve herhangi bir yeri ya da nesneyi niteleyici sıfat olarak görülmektedir. Söz konusu sayfada geçen Türkçe kelimeler şunlardır:

tek, bir, gizli, istek, alışkanlık, güvenilir, kabuk, anlamsız, bıkkınlık, öfke, bakımlı, geniş, çocuk, güneşli, anne, genç, sorun, bildik, çekiç, çiçek.

Arapça / Farsça: Romanın ilk sayfasında yer alan yüz on kelimedenden yirmi dokuz tanesi Arapça / Farsça kökenlidir. Türkçe kelimeler gibi, daha çok, ad olarak

kullanılan Arapça / Farsça kelimeler, köken itibariyle farklı olmalarına karşılık dile yerleşmiş ve kullanımı yaygınlaşmış kelimeler olduğu görülmektedir. Sözü edilen sayfada yer alan kelimeler şunlardır:

sabır, kelime, insan, hayat, günahkâr, arzu, darbe, masum, duvar, şehir, bahar, bahçe, mimar.

Batı: Romanın ilk sayfasında yer alan yüz on kelimedenden üç tanesi Batı kökenlidir. Bu kelimeler, Altan'ın daha önceki romanlarında da rastlanıldığı gibi, nesne ya da yer adı olarak kullanılmıştır. Batı kökenli kelimeler de tıpkı Arapça / Farsça kökenli kelimelerde olduğu gibi, dile yerleşmiş ve yaygın bir kullanım alanı bulmuş kelimelerdir. Sözü geçen sayfadaki Batı kökenli kelimeler şunlardır:

parfüm, site.

Yukarıdaki verileri tabloyla da ifade etmek mümkündür:

Tablo-1

TÜRKÇE	78	%71
ARAPÇA/FARSÇA	29	%26
BATI	3	%3
TOPLAM	110	

Tablodan da anlaşılacağı üzere; romanın yetmiş sekiz kelimedenden oluşan ilk sayfasında (s.7) kullanılan Türkçe kelimelerin oranı %71'dir. Aynı sonucu romanın diğer bölümlerinde de görmek mümkündür.

İkilemeler

Romanın ilk sayfasında bulunmamakla birlikte, diğer sayfalarda kullanılan ikilemeler şu şekilde gösterilebilir:

“dizi dizi (9)”; “ıvır zıvır (18)”; “teker teker (28)”; “dövüşe dövüşe (56)”; “gizli gizli (69)”; “dalga dalga (87)”; “minik minik (132)”; “usul usul (191)”; “alaycı alaycı (200)”; “bıcır bıcır (212).”

Cümle

Daha önce de zikredildiği üzere; roman genelinde devrik ve kurallı cümleleri birarada kullanan Altan, daha çok, fiil cümlelerine yer vermiştir. Altan'ın son dört romanında görülen virgüllerle bağlanmış, uzun cümleler Aldatmak'ta da göze çarpmaktadır. Romanın ilk sayfasından (s.7) hareketle cümle yapısı şu şekilde örneklendirilebilir:

Devrik Cümle: “ Sabırsızca söylenmiş tek bir kelime insanın hayatını nasıl değiştirebilir diye çok düşünmüştü daha sonraları.”

Kurallı Cümle: “ Her şeyin ne kadar masum bir nedenle başladığını hatırlıyordu; bu rastlantıda kırıcı bir alaycılık bulmuş, hatta masumiyetin kendisinden bile kuşku duymuştu.”

Tablo-2

TOPLAM	DEVRIK	KURALLI	İSİM	FİİL
7	2	5	-----	7
YÜZDE	%29	%71	-----	%100

Romanın ilk sayfası (s.7) esas alınarak yapılan tespit, tablodan da anlaşılacağı üzere, kurallı cümleler daha fazla yer tutmakta ve yine fiil cümleleri tercih edilmektedir.

III. BÖLÜM

AHMET ALTAN'IN ROMANCILIĞI

1. Romanlarının Tematik Yapıdan Değerlendirilmesi:

İlk romanı Dört Mevsim Sonbahar'dan (1982) son romanı Aldatmak'a (2002) uzanan süreçte, Ahmet Altan'ın romanlarına tematik açıdan bakıldığında başlıca iki temanın ağırlık kazandığı görülür: Aşk ve politika. Buradaki politika, günlük siyasetin romana konu edilmesi anlamında değil tarihî ve toplumsal gerçeklerin ya da yaşanmışlıkların roman kurgusu içinde zikredilmesi şeklinde algılanmalıdır. Bu nedenle, söz konusu iki tema, bireysel ve toplumsal olarak da adlandırılabilir. Altan'ın romanları, bireysel ve toplumsal temaların iç içe geçmiş örgüsünde şekillenir. Romanlar, ne salt bireysel temalardan ne de toplumsal temalardan oluşur. Bunun içindir ki onun romanları basit birer aşk romanı ya da politik roman değildir.

1982 tarihli ilk romanı Dört Mevsim Sonbahar'da romanın anlatıcısı ve baş kişisi ben-anlatıcının, sevgilisi Zeynep'le olan ilişkisi aşk teması bağlamında ele alınırken fonda 1970'li yılların gençlik eylemleri yer alır. Romanda, başkisi ben-anlatıcının yanı sıra hemen hemen tüm kişilerin aşkları anlatılırken bir yandan da 1970'li yılların toplumsal ortamı yansıtılmakta, klişeleşmiş devrimci tipler; Hüseyin, Ali ve Semra özelinde hicvedilmektedir.

1985 tarihini taşıyan Sudaki İz, yazarının, şimşekleri üzerine çekmesine neden olacak kadar siyasi göndermelerle dolu bir romandır. Bu romanda aşk; Ömer, Fazla ve Bülent çevresinde işlenirken yine 1970'li yılların devrimci gençliği eleştirel bir bakış açısıyla irdelenmektedir. O yılların sağ-sol çatışmasını; yurt baskınları, kantin kavgaları, işkence bağlamında ele alan Altan, fabrikalarda halka destek veren,

gecekondulu mahallelerinde yaşayan, aynı evi paylaşan, duvarlara yazı yazan, haraç toplayan devrimci gençleri ilk romanı Dört Mevsim Sonbahar'da olduğu gibi hicveder. Aşk teması ise cinsellik temasıyla birlikte yer alır. Baştan sona "inanç" olgusunu sorgulayan romanda aşk ve cinsellik de söz konusu olgu bağlamında ele alınır. Belli bir siyasî inancın kölesi olan gençlerin karşı cinsle ilişkilerinde başarısızlığa uğrayacağı, özellikle, Necip'in şahsında vurgulanır.

1991 tarihli Yalnızlığın Özel Tarihi'nde de bireysel ve toplumsal temalara birlikte yer verilmiştir. Burada aşk teması, romanın esas teması "yalnızlık"ın etrafında ele alınırken toplumsallık, zamanında İttihat ve Terakki'nin Teşkilat-ı Mahsusa adlı özel biriminde silahşorluk yapmış Hüsrev Bey vasıtasıyla işlenir. Aynı köşkte yaşayan Hüsrev Bey, Müberranım ve Nermin bütün hayatlarını koyu bir yalnızlık içinde geçirmiş üç kişidir ve bu yalnızlık hayatlarının her yönünü olduğu gibi aşk yönünü de eksik bırakmıştır. Hüsrev Bey, hayatı boyunca ilk kez âşık olduğu kadını öldürmüş, Müberranım babasının kendi üzerindeki baskısı nedeniyle aşkı hiç yaşayamamış, Nermin ise sonu boşanmayla biten bir evliliğin ardından aşka ulaşamamıştır. Altan, tarihe eğildiği bu ilk romanında, İttihat ve Terakki'nin son dönemlerini; suikastlar, güvensizlik ve kuşkular, teşkilat içindeki şiddetli kavgalar çevresinde yansıtarak romanın toplumsal çerçevesini oluşturur.

1996 tarihli Tehlikeli Masallar, tıpkı Dört Mevsim Sonbahar gibi, baştan sona aşk teması etrafında dönmekte, fonda ise 1990'lı yılların toplumsal ve siyasal ortamı yer almaktadır. Romanın anlatıcısı ve kahramanı ben-anlatıcının, aniden hayatına giren Berrin isimli bir genç kızla giderek aşka dönüşen ilişkisine faili meçhul cinayetler, ülkedeki yozlaşmışlıklar eşlik eder.

1998 tarihini taşıyan Kılıç Yarısı Gibi, 1900'lü yılların başındaki Osmanlı İmparatorluğu'nu konu edinmekte; imparatorluk içinde yaşanan karışıklıklar, iktidar mücadeleleri, jurnalcilik şahıs kadrosunu oluşturan kişilerin aşkları ile birarada yansıtılmaktadır. Altan'ın bireysel ve toplumsal temaları, romanın kurgusu içinde ustalıkla eriterek bir bileşime ulaşması, en çok bu romanında ve 2001 tarihli İsyan

Günlerinde Aşk'ta kendisini göstermektedir. Bir taraftan II. Abdülhamit'in iktidarı altındaki Osmanlı İmparatorluğu'nda yaşanan toplumsal ve siyasî gelişmeler, tarihsel bir akış içinde verilirken, diğer taraftan da Şeyh Efendi, Hüseyin Hikmet Bey, Reşit Paşa, Mehpere Hanım, Mihrişah Sultan gibi bireylerin etrafında aşk teması işlenmektedir. Romanda yer alan fırtınalı aşklar, kimi zaman romana "aşk romanı" hüviyeti verirken kimi zaman da yansıtılan toplumsal ve siyasî atmosfer romanın tamamıyla "tarihî roman" sayılmasına neden olmaktadır.

2001 tarihli İsyan Günlerinde Aşk, bir önceki romanın tematik yapısına sahiptir. Bir yanda, II. Meşrutiyet'in ilânının coşkusu, ordudaki bozulmalar, İttihatçıların II. Abdülhamit'i tahttan indirme çabaları, 31 Mart İsyanı'nın patlak vermesi tarihsel bir fonda işlenirken diğer yanda Şeyh Efendi, Hüseyin Hikmet Bey, Reşit Paşa, Ragıp Bey, Dilara Hanım, Mehpere Hanım, Rukiye, Dilevser, Hediye gibi roman kişilerinin şahsında aşk ele alınmaktadır.

2002 tarihini taşıyan Aldatmak'ta aşk; romanın esas teması "*aldatmak*" çevresinde işlenir. Aldatmak'ın, Altan'ın yedi romanı içinde, yalnızca bir tema etrafında dönen tek roman olduğu söylenilebilir. Roman, daraltılmış bir zaman ve mekân içinde, bir anlamda, neşter vurulan "aldatmak" temasının irdelenmesini konu edinmektedir. Sözü edilen tema, romanda, daha çok, aşk teması ile bağlantılı olarak ele alınmakta, dar bir zaman ve zemin seçildiğinden toplumsal bir atmosfer sergilenmemektedir.

Ahmet Altan'ın romanlarındaki hakim iki temadan biri olan aşk teması, çoğunlukla, cinsellik teması ile birlikte ele alınır. Altan, kahramanlarını cinselliklerinden soyutlamadan çizer ve bu da aşk teması bağlamında işlenir. Sudaki İz'de, karşı cinsle sağlıklı ilişkiler kuramayan Necip, Yalnızlığın Özel Tarihi'nde hiç evlenmemiş Müberranım, Kılıç Yarısı Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk'ın "*etinin azgın huzursuzluğu*" nun kölesi Mehpere Hanım, hep cinsellikleriyle ve cinselliklerinin şekillendirdiği kişilik yapılarıyla ele alınırlar.

Altan'ın romanlarının iki ana teması aşk ve politika ya da diğer adıyla bireysel ve toplumsal temalar olmakla birlikte, yazarın hemen hemen bütün romanlarında yaşam-ölüm teması da belirgin biçimde hissedilmektedir. Romanlarında, yalnızca kahramanlarının aşklarını ya da bireysel yaşamlarını sergilemekle kalmayıp onları yaşadıkları dönemin siyasî ve sosyal ortamı içinde de bir yere yerleştiren Altan, kahramanlarının şahsında yaşam-ölüm temasını da irdelemektedir. Altan'ın kahramanları, aynı zamanda, yaşamın karşı kutbunda yer alan ölümü anlamaya çalışan, ölümden korkan ve biraz da ölüme meydan okuyan kişiliklerdir.

Dört Mevsim Sonbahar'ın ölümden korkan ve ölüme yazarak direnmeye çalışan ben-anlatıcısı, Sudaki İz'de, ancak arka sokaklarda bir zenciye öldürerek yaşam ve ölüm arasındaki keskin çizgiyi kavrayan Ömer olur. Yalnızlığın Özel Tarihi'ndeki Hüsrev Bey, reddettiği ailesinin yerine öldürme eylemini koyarak – öldürdüğü her kişiyle birlikte biraz da kendisini öldürerek- yaşam karşısındaki yerini alır. Hüsrev Bey'in "Bir insanı öldürmek, onu sevmekten çok daha kolaydır" (s.151) sözü kendi yaşamının da özüdür bir bakıma. Tehlikeli Masalların, roman yazarı ben-anlatıcısı ise, romanını kurmaca-aşk-cinayet üçgeninde kurgulayarak ve satır aralarında faili meçhul cinayetlere değinerek "ölüm" ü sorgular. Kılıç Yarası Gibi'nin Hüseyin Hikmet Bey'i gözünün önünde ölen bir komitacıya bakarken ölümün sürati karşısında donakalır: "...sağ bir insan bir saniye içinde ölü oldu, ölümün bu kadar hızlı ve acısız gelebileceğini hiç düşünmemiştim; kafasına tabancayı dayadı, tetiği çektiği anda ölüydü. Biliyor musun, zor olan ölmek değil, zor olan ölmeye karar vermek; ben o gün bunu anladım." (s.269) Nitekim, Hikmet Bey, kısa bir süre sonra hiç tereddüt etmeden silahı kendisine doğrultur. (s.344) Aldatmak romanında ise, ölüm ve yaşam, beyin cerrahı Halûk'un ameliyattan çıktıktan sonraki yüz ifadesiyle sembolize edilir: "Babası öldüğünde Halûk'un yüzünde ölümün suskun ve donuk işareti, Selin doğduğunda aynı yüzde hayatın coşku dolu, umutlu ifadesi belirmişti." (s.155)

2. Romanlarında Anlatım Tekniği ve Anlatıcılar Tipolojisi:

İlk romanı *Dört Mevsim Sonbahar*'dan itibaren Ahmet Altan'ın romanlarının anlatım tekniği değerlendirildiğinde, yazarın, daha çok, klâsik anlatımı yeğlediği görülür. İlk kez *Dört Mevsim Sonbahar*'da (1982) postmodern teknikleri deneyen Altan, 1996 yılında yayımlanan dördüncü romanı *Tehlikeli Masallar*'a kadar bir daha postmodern tekniklere başvurmaz. *Dört Mevsim Sonbahar* ile *Tehlikeli Masallar*'da, postmodern anlatıların üstkurmaca (metafiction), metinlerarasılık (intertextuality), romantik ironi gibi teknik özellikleriyle okura sürekli kurmaca bir dünyada dolaştığını hatırlatan oyunsuluğunu kullanan Altan, *Tehlikeli Masallar*'ın ardından postmodern olarak tanımlanabilecek romanlar yazmaz. Bu anlamda, klâsik çizgiden postmodern çizgiye doğru bir akış gösteren Türk roman geleneği içerisinde Ahmet Altan, söz konusu akışın tersine bir gelişim gösterir: Postmodern romanla başlayan Altan, giderek klâsik anlatıma daha da ağırlık vermeye başlar.

“ -Benim edebi anlayışım biraz tersine bir yolculuk oldu. Ben modern romandan başladım. Hatta “*Dört Mevsim Sonbahar*” postmodern özellikler taşıyan bir kitaptı. O zaman öyle bir moda yoktu. Ben postmodernizm moda olduğu sırada, başka türlü bir gelişim göstererek, klasik bir anlatıma doğru gittim. Bugün klasik anlatımı gerçekten seviyorum.” (Andaç 2001a: 51)

Sudaki *İz* (1985), *Yalnızlığın Özel Tarihi* (1991), *Aldatmak* (2002) klâsik anlatım tutumuyla yazılmış romanlardır. Bununla birlikte, *Kılıç Yarısı Gibi* (1998) ve *İsyân Günlerinde Aşk* (2001) Altan'ın “neo-klâsik” olarak adlandırdığı bir teknikle kaleme alınmış romanlardır.

“ -Nedir neoklasik; klasik romanların, muhteşem insan-olay dengesinin yeniden kurulması, insanı ve onun ruhunu anlatacak, duygularını anlatacak; bu duyguların harekete dönüşümünü, hayat içindeki yansımalarını anlatacak. “Bunu, 19.yüzyılda yapılmış bir şeyi bir daha yapmanın ne manası var” diyebilirsiniz. Ama aynı şey değil; arada 20.yüzyıl edebiyatının, modernizm ve postmodernizmin bize bağışladığı zekice kurgu olanaklarından da yararlanarak, yani hem klasik romanın derinliği, hem de modernizmin ve postmodernizmin bize verdiği zekice oyunlarla; onları birleştiren bir akımın ortaya çıkacağına inanıyorum.” (Özer 2000: 6)

Sözü edilen iki romanında Altan, modern kurguyla klâsik anlatımı birleştirir ve “neo-klâsik” olarak adlandırdığı bir bileşime ulaşır. Atalarından kalma eski köşkte yaşayan Osman’a, “ölüleri” nin gelip yaşananları bir bir anlatmasıyla kurgulanan her iki romanda, postmodernizmin çoğulculuk ilkesine de yer verilmiş; ölülerin ve Osman’ın bakış açılarından yararlanılmasının yanında 3. tekil anlatıcının hakim bakış açısından da istifade edilmiştir. Bunlara ek olarak, romanın yazarı Ahmet Altan da ölülerin Osman’a gizlice söylediği ayrıntılarda kendini hissettirir. Bir başka deyişle; torunları Osman’a geçmişte yaşananları aktaran ölülerle onların sırlarını - kendinden de yorumlar katarak- açıklayan Osman, romanın esas anlatıcısı 3. tekil anlatıcı tarafından gözlemlenmekte ve onun gözleminden okura aktarılmaktadır. En üst katmanda yer alan Ahmet Altan ise, Osman’ın açıkladığı ayrıntılarda kendisini hissettirmektedir. Her iki roman; yazarının da deyişiyle, anlatımı klâsik, kurgusu modern romanlardır.

Klâsik anlatımı tercih edişinden başka; Ahmet Altan, romanlarında, roman sanatına özgü belli başlı tekniklere de yer vermiştir. Bunların başında anlatma-gösterme teknikleri gelir. Romanların anlatıcıları, anlatma tekniğiyle olayları, durumları, kahramanların iç dünyasını aktarmakta, yer yer gösterme tekniğine başvurularak anlatma tekniğinden kaynaklanan yeknesaklık en aza indirgenmeye çalışılmaktadır. Sözü edilen tekniği tasvir tekniğinin kullanımı izler. İç ve dış mekânları ya da kahramanların fizikî ve ruhsal portrelerini kâh nesnel bir bakış açısıyla kâh öznel bir bakış açısıyla tasvir eden anlatıcı (lar) bu şekilde olayların geçtiği mekânlar ile roman kişilerini okura tanıtır. Altan’ın yalnızca İsyan Günlerinde Aşk romanında kullanımına rastlanan bir teknik mektup tekniğidir. Romanda; Hüseyin Hikmet Bey’in annesine, Mehpere Hanım’ın Hüseyin Hikmet Bey’e, Reşit Paşa’nın Hüseyin Hikmet Bey’e, Dilara Hanım’ın Ragıp Bey’e yazdığı mektuplar yer almaktadır.

Ahmet Altan, romanlarında, özetleme tekniğinden de geniş ölçüde yararlanan bir yazardır. Yazarın gerek 1. tekil (ben) anlatıcıyla gerek 3. tekil (o) anlatıcıyla kurguladığı romanlarında, olayların aktarımı sırasında, gereksiz

ayrıntıların atlanıp özetleme tekniğiyle anlatımın hızlandırılmasına sık sık rastlanır. Özetleme tekniği gibi sık kullanılan bir başka teknik geriye dönüş tekniğidir. Altan, kahramanlarının hayatlarındaki işlevsel ayrıntıları geriye dönüş tekniğiyle öne çıkartmakta, bu sayede onların kişilikleri ile ilgili okura ipucu vermektedir. Bu bağlamda kullanılan bir başka teknik ileri kırılma tekniğidir. Altan'ın romanları, yoğun bir şekilde geleceğe göndermeler içermektedir. Bir olayın anlatımı sırasında, anlatıcı, bir anda zamanda ileriye sıçrayarak olacaklarla ilgili imada bulunmaktadır.

Ahmet Altan'ın, ilk romanı Dört Mevsim Sonbahar ile dördüncü romanı Tehlikeli Masallar'da ve kısmen üçüncü romanı Yalnızlığın Özel Tarihi'nde uyguladığı bir anlatım tekniği de otobiyografik anlatım tekniğidir. Başkışileri ben-anlatıcı olan bu romanlarda, anlatıcılar, 1. tekil bir anlatımla hayatlarının belli bir kesitinde yaşadıkları olayları otobiyografik tarzda anlatmaktadırlar. Dört Mevsim Sonbahar'ın ben-anlatıcısı, aile fertleriyle birlikte çocukluk yıllarını ve o sıralar yaşamakta olduklarını öykülerken, Tehlikeli Masallar'ın ben-anlatıcısı aniden hayatına giren bir genç kızla olan ilişkisinin aşamalarını anlatır. Yalnızlığın Özel Tarihi'nin ikinci anlatıcısı olarak sesini duyuran Nermin ise, daha çok, duygulanımlarını ve iç dünyasını aktarmaktadır. Altan'ın yalnızca ilk romanı Dört Mevsim Sonbahar ile üçüncü romanı Yalnızlığın Özel Tarihi'nde kullanımına rastlanan bir teknik de "*dangalak*" ve "*incecik bir yasemin kokusu*" kelimeleriyle yapılan leitmotiv tekniğidir. Altan, romanın birkaç yerinde söz konusu kelimeleri tekrarlayarak leitmotiv tekniğine başvurmuştur.

Ahmet Altan'ın tüm romanlarında kullanılan bir teknik de diyalog tekniğidir. Anlatma tekniğinin anlatımda yarattığı kuruluğu ve ağırlığı diyalog tekniğinden yararlanarak kıran yazar, bunun yanı sıra karşılıklı konuşmalar vasıtasıyla okurun kişiler hakkında bilgilenmesini de sağlar. Altan, romanlarının içerdiği toplumsal-sosyal meseleleri kişilerin karşılıklı konuşmalarıyla, doğal bir akış içerisinde ortaya koyar. Bir başka anlatım tekniği olan iç diyalog tekniğine ise yalnızca Dört Mevsim Sonbahar'da rastlanmaktadır. Romanın anlatıcısı ve başkışisi ben-anlatıcı, sokakta yürürken içinden kalabalıklarla konuşmaktadır.

Altan'ın, çoğunlukla, 3. tekil anlatıcının bakış açısından yararlanılan romanlarında görülen bir başka anlatım tekniği iç çözümleme tekniğidir. Olayların anlatımı, kişilerin tanıtımı, mekânların tasviri ve zamanın hakimiyeti üzerinde etkili olan 3. tekil anlatıcı, aynı şekilde, kişilerin aklından geçen fakat dile getirmedikleri duygu ve düşünceleri üzerinde de etkilidir. Roman kişinin o anda aklından geçenler ya da hissettikleri araya giren 3. tekil anlatıcı vasıtasıyla okura iletilmektedir. Hakim konumunda bulunan anlatıcının, bulunduğu konumdan kişinin bilincini görmesi ve gördüklerini okura sergilemesiyle birlikte kullanılan bir diğer teknik iç monolog tekniğidir. İç çözümleme tekniğinde, kahramanın zihni, anlatıcı tarafından “deşifre” edilirken iç monologda kahramanın zihni, araya giren olmaksızın göz önüne serilmektedir. Bu teknikte, kahramanın aklından geçenler “iç konuşma” şeklinde okura yansıtılmaktadır. Yalnızlığın Özel Tarihi romanının ben-anlatıcısı Nermin'in duygu ve düşüncelerini dile getirdiği bölümler, aynı zamanda, birer iç monolog örneğidir.

Ahmet Altan'ın, yine yalnızca Dört Mevsim Sonbahar romanında kullanımına rastlanan bir diğer teknik, bilinç akımı tekniğidir. İç çözümleme ve iç monolog tekniklerinde de kahramanın bilinci ortaya konulmakla birlikte bilinç akımında bu ikisinden farklı olarak “çağrışım” ilkesi esas alınmakta ve mantıksal bir sıra gözetmeksizin kişinin aklından geçenler okurun gözü önüne serilmektedir. Dört Mevsim Sonbahar'da, söz konusu teknik, İnci Hanım'ın bilinci sergilenirken kullanılmıştır. Kahramanların bilinçaltını sergilemekte kullanılan bir teknik de rüyalaradır. Altan'ın bütün romanlarında, kahramanların içinde bulunduğu psikolojik durumu ve bilinçaltını gözler önüne seren rüyalara yer verilmiştir.

Ahmet Altan'ın romanlarında, sözü edilen anlatım tekniklerinin yanı sıra, sinema sanatının tekniklerinden de yararlanılmıştır. Özellikle, ilk iki romanda, sahneler arası geçişlerde kesme (cut) ve hızlı kesme (quick cut) tekniklerine başvurulmuştur. Buna göre, bir sahne aktarılırken ya ortak bir unsur (ses, ortam v.b.) kullanılarak diğer sahneye geçilmiş ya da söz konusu sahne aktarıldıktan sonra iki kişi olanları tartışırken gösterilmiştir. Dört Mevsim Sonbahar'da bir sahnenin

bitiminde öne çıkan bir unsur, öteki sahneye geçişte bir köprü görevi görürken, Sudaki İz'de hem Dört Mevsim Sonbahar'dakine benzer tarzda ortak bir unsurdan yararlanılmış hem de anlatılanlar iki kişinin arasında geçen konuşmalar olarak düzenlenmiştir. İlk romanda, kaset doldurmak için girdiği stüdyoda yanarak ölen Mehmet'in resmini çeken gazetecilerin fotoğraf makinelerinde çakan flaş, Zeynep ile Halit'in yer aldığı bir başka sahneye geçiş olanağı sağlar. Sözü edilen sahne de fotoğraf makinesi flaşıyla açılır. Sudaki İz'de ise, Fazıla'nın çocukluğuna ait bir sahne aktarılmakta, sonra içinde bulunulan âna dönülerek Ömer ile Fazıla o sahneye tartışırken gösterilmektedir; ya da Ömer ile Dominquez'in içinde boğuldukları sis, içinde Necip'in yer aldığı yeni bir sisli sahneye geçişi sağlamaktadır. Altan, üçüncü romanı Yalnızlığın Özel Tarihi'yle birlikte kesme ve hızlı kesme tekniklerini kullanmayı bırakmaya başlamış, Tehlikeli Masallar'dan sonra ise romanlarında sözü edilen tekniklere yer vermemiştir.

Dört Mevsim Sonbahar'dan Aldatmak'a dek Ahmet Altan'ın romanlarındaki anlatıcılar tipolojisini belirlemek gerekirse; romanların, anlatıcılar açısından genel eğilimi, 3. tekil anlatıcının kullanımı şeklinde belirlemektedir. Romanlar tek tek değerlendirildiğinde; ağırlıklı olarak, 3. tekil (o) anlatıcının kullanıldığı göze çarpar. Dört Mevsim Sonbahar'da ben-anlatıcı, Sudaki İz'de 3. tekil anlatıcı, Yalnızlığın Özel Tarihi'nde hem 3. tekil hem ben-anlatıcı, Tehlikeli Masallar'da ben-anlatıcı, Kılıç Yarası Gibi, İsyan Günlerinde Aşk ve Aldatmak'ta 3. tekil anlatıcı kullanıldığı görülmektedir. Altan'ın, 3. tekil anlatıcı kullanmaya olan eğilimi, onun "*kader*" kavramına olan ilgisiyle açıklanabilir:

" –“Kader” kavramı benim çok ilgimi çekiyor. İlk tragedyalardan bu yana insanların ilgisini çeken, bitmeyen bir meseledir: İnsan, hayatın gidişatına ne kadar egemendir, ona ne kadar yön verebilir. Bu gidişata yön veren başka güçler nelerdir? Nasıl oluşur hayat? Bir kader nasıl oluşur? (...) Bunlar, çok eski, her zaman sorulan, benim de aklımı çok kurcalayan sorular. Kitabı bütün geçmiş olayları bilen birinin ağzından anlattığınızda, anlatıcı olacak olanı da biliyor. Tanrısal bir rolü var. Zaten onlar olmuş. Ama anlattığını kahraman olacak olan bilmiyor. Kader ile insan arasındaki ilişkiyi içine oturtacağınız bir çerçeveniz oluyor. Böyle bir kurgu, bu açıdan benim çok ilgimi çeken, hatta kurduğum için memnun olduğum bir kurgu. Bu bana kader-insan ilişkisinin, anlatanın geleceği bildiği, ama roman içindeki kahramanın geleceği bilmediği bir ilişkiyi ortaya koyma fırsatı yaratıyor." (Andaç 2001a: 46)

“Tanrı” fikrini seven, yazarı -bu arada kendisini de- bir çeşit Tanrı sayan Ahmet Altan, (*“Ben kendi romanımın Tanrısıyım.”*) kendisine hayatın doğal döngüsünü yerleştirebileceği bir çerçeve sunması dolayısıyla tanrısal (3. tekil / O) anlatıcısı yeğler. Altan’ın romanlarındaki 3. tekil anlatıcı, kimi kez kendi varlığını okura çeşitli yollardan duyururken kimi kez yansız bir tutumun ardına gizlenir. Sudaki İz’in 3. tekil anlatıcısı, roman boyunca, yansız bir anlatım tutumu sergiler. 1970’li yılların toplumsal-siyasal ortamını ve devrimci gençliğini gözler önüne seren anlatıcı, söz konusu yansız tutumun kendisine sağladığı gözlem yapabilme ve gözlemlediğini aynen yansıtabilme olanağından geniş ölçüde yararlanır. Okur, “inanç” olgusu etrafında bir dönemin yaşanmış gerçekliklerinin birkaç gencin şahsında sergilendiği roman boyunca, anlatıcının herhangi bir yorumuyla karşılaşmaz. O, olaylar karşısında bir seyirci tavrı takınmıştır ve yalnızca gözlemlediklerini yansıtır. Sudaki İz romanında yer alan aynı tarafsız tutum, Dört Mevsim Sonbahar’ın ben-anlatıcısında da görülür. 1970’li yılların gençlik eylemlerini ve devrimci tiplerini –Sudaki İz’de rastlanan ciddiyetin aksine ince bir “humour” la- hicveden ben-anlatıcı da yansız bir anlatım tutumu sergiler. Her iki romanda da “ironi” ön plândadır ve bu ironi, anlatıcıların yansız tavrı ile ortaya konur. Anlatımda rastlanan ironi, Tehlikeli Masallar’ın, cinayetleri tasniflemekle görevli ben-anlatıcısında da görülmektedir.

Bununla birlikte, Yalnızlığın Özel Tarihi, Kılıç Yarısı Gibi, İsyan Günlerinde Aşk ve Aldatmak romanlarının 3. tekil anlatıcısı, özellikle, anlattıkları sırasındaki yorumları ve açıklamalarıyla kendi varlığını okura hissettirir. Bu romanlarda, Dört Mevsim Sonbahar, Sudaki İz, Tehlikeli Masallar romanlarında yoğun bir şekilde yer alan “ironi” yoktur. Bu romanların anlatıcıları, biraz önce de ifade edildiği üzere, olayların anlatımı sırasındaki açıklamaları ve yorumlarıyla öne çıkmaktadırlar. Anlattıklarına kendinden yorum katmasının dışında, 3. tekil anlatıcı, zamana hakimiyetiyle, mekânları ve roman kişilerini tasvir edişiyle de sesini duyurur.

3. Romanlarındaki Şahıs Kadrosunun Genel Değerlendirmesi:

Ahmet Altan'ın romanlarındaki şahıs kadrosu değerlendirildiğinde; romanların, kurmaca ve gerçek kişilerden oluştuğu görülmektedir. Altan, özellikle, tarihi fon alan romanlarında (Yalnızlığın Özel Tarihi, Kılıç Yarası Gibi, İsyan Günlerinde Aşk) kurmaca roman kişilerinin yanı sıra İttihat ve Terakki'nin ünlü silahşorlarından Yakup Cemil Bey, Enver ve Talat Paşalar, Mustafa Kemal Paşa, II. Abdülhamit gibi gerçek şahsiyetlere de olay örgüsü içinde yer verir. Altan'ın romanlarında işlenen belli başlı tipler; devrimciler, yazarlar, İttihatçılar, dindarlar şeklinde sınıflandırılabilir.

İlk romanı Dört Mevsim Sonbahar ile ikinci romanı Sudaki İz'de 1970'lerin toplumsal-siyasal ortamından hareketle devrimci gençliğe eleştirel bir bakış açısıyla yaklaşan Altan, bu bağlamda, sözü edilen romanlarda yer alan Ali, Hüseyin, Semra, Fazıla, Bülent, Necip isimli gençlerin şahsında birer “devrimci tip” portresi de çizer. Buna göre; roman kahramanı gençler, söz konusu devrimci tipe ait özellikleri taşımaları yönünden devrimci çevreleri de sembolize etmektedirler. Yazar, herhangi bir övgü ya da yergi ifadesi kullanmadan devrimci çevreleri olduğu gibi yansıtmaya yoluna gitmiş, Türkiye'nin sancılı bir döneminin panoramasını çizmiştir. Özellikle, Sudaki İz'de belirgin bir şekilde görülen bu panorama, Küçük (1986) tarafından “küfür” olarak nitelendirilirken, yazarı Ahmet Altan da Naci (1999) tarafından “12 Eylül romancısı” olmakla itham edilmiştir.

Altan'ın ilk dört romanında (Dört Mevsim Sonbahar'da ben-anlatıcı; Sudaki İz'de Suat; Yalnızlığın Özel Tarihi'nde Haluk; Tehlikeli Masallar'da ben-anlatıcı) yer alan yazar tipleri ise; “yazı” üzerine düşünen, aktif olarak yazı faaliyeti ile ilgilenen kişiler olarak okur karşısına çıkmaktadır. Dört Mevsim Sonbahar'ın ben-anlatıcısı, Yalnızlığın Özel Tarihi'nin Haluk'u, Tehlikeli Masallar'ın ben-anlatıcısı roman yazmakta, Sudaki İz'in Suat'ı ise şiirler kaleme almaktadır. Suat, daha sonra, roman yazma düşüncesinde de görülür. Altan'ın, söz konusu dört romanında görülen yazı üzerine kafa yoran yazar tipleri, bir bakıma, kendisinin romanlarındaki bir iz

düşümüdür. Bir başka ifadeyle; Dört Mevsim Sonbahar'ın ben-anlatıcısı, Yalnızlığın Özel Tarihi'nin Haluk'u, Tehlikeli Masallar'ın ben-anlatıcısı ve Sudaki İz'in Suat'ı, gerçekte, edebiyat meseleleri üzerinde düşünen, yazar Ahmet Altan'ın sesidir. İlk dört romanda yoğun olarak yer alan yazar tipler, Kılıç Yarası Gibi, İsyan Günlerinde Aşk ve Aldatmak'ta görülmez.

Ahmet Altan'ın; Yalnızlığın Özel Tarihi, Kılıç Yarası Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk isimli tarihi fon alan romanlarında yer verdiği İttihatçı tipler, yazarın yansıtmak istediği döneme uygun çizilmiş şahsiyetlerdir. Yalnızlığın Özel Tarihi'nde; İttihat ve Terakki'nin, herkesten ve her şeyden -hatta kendi mensuplarından bile- şüphelendiği ve bu şüphe nedeniyle gözünü kırpmadan cinayet işlediği bir dönemini anlatan Altan, romanda yer alan İttihatçı tipleri de bu doğrultuda çizer. Özellikle, romanın gerçek hayattan alınma kişisi, ünlü silahşor Yakup Cemil Bey, gerçekteki özellikleriyle (fevriliği, öfkesi) romana yansıtılmıştır. Kılıç Yarası Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk'ta yer alan İttihatçı tipler ise II. Abdülhamit iktidarına son vermek amacıyla türlü teşebbüslerde bulunan, din ve din adamları karşısında katı bir tavır takınan kişiliklerdir. Kendi içinde de anlaşmazlıklar yaşayan İttihatçıların çiziminde de Enver ve Talat Paşalar, Mustafa Kemal Paşa gibi gerçek şahsiyetlerden yararlanılmıştır.

Ahmet Altan'ın romanlarında yer alan ve en olgun örneği, Kılıç Yarası Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk romanlarındaki Şeyh Yusuf Efendi'de görülen bir başka tip olan dindar tipi, Cumhuriyet sonrası Türk romanında yer alan olumsuz tiplerin aksine Altan'da olumlu bir bakış açısından çizilmiştir. Dört Mevsim Sonbahar'da; ben-anlatıcı ile sevgilisi Zeynep'in sabaha karşı girdikleri caminin müezzini ile orada yer alan imam olumlu bir bakış açısından çizilirken Sudaki İz'in Suat'ı on yıllık Kur'an eğitimini tamamlamasına rağmen Tanrı'dan somut bir belirti beklediği bir akşam, beklediği belirtinin gelmemesi üzerine inancını yitirir. Yalnızlığın Özel Tarihi'nde, Nermin'in götürüldüğü tekkenin şeyhi müşfik ve hoşgörülü olarak tarif edilir. Bu şeyh, bir anlamda, Kılıç Yarası Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk'taki Şeyh Yusuf Efendi'nin prototipidir. Sözü edilen romanlarda yer alan Şeyh Yusuf Efendi

ise, din adamı olmasının da ötesinde, öncelikle, “insan” yönüyle öne çıkarılan bir dindar tipidir. Roman boyunca; hoşgörülü, tevazu sahibi, insan sevgisiyle dolu bir din adamı olarak tanıtılan Şeyh Yusuf Efendi, aynı zamanda, her insan gibi zaafı da olan birisidir.

“Ahmet Altan’ın bu iki romanında ele aldığı din adamı (Şeyh Yusuf Efendi), Halide Edip ve Reşat Nuri gibilerin eserlerindeki aksine, bir ‘taraf’ değildir. Yazarın sevgi, hoşgörü, derinlik ve bilgelik gibi değerleri şahsında topladığı bu insan, insanlara güven veren, onları halleriyle ve sözleriyle etkileyerek huzura sevkeden, zorda kalanlara yardım eden, insanların onun yanında kendilerini güvende hissettikleri, dostluğa ve dostlara değer veren, hoşgörülü bir din adamıdır.” (Gülendam 2002: 308)

Bugüne kadar yapılagelen din adamı tiplerinin dışına çıkarak farklı bir din adamı portresi çizen Altan, böylelikle, kendisinden önce yapılanların tekrarı olmaktan öteye gitmeyen “stereotip” yaratmamıştır. Şeyh Yusuf Efendi, alışılmış din adamı tiplerinden değildir. Bu farklılık, onu, tip olmaktan çok orijinal bir “karakter” olmaya yaklaştırır.

Şeyh Yusuf Efendi’nin yanı sıra, Kılıç Yarısı Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk romanlarında, asker ve aydın tipi de Ragıp Bey ve Hüseyin Hikmet Bey’den yola çıkılarak benzerlerinden farklı işlenmiştir. Ahmet Altan, bugün artık yozlaştığı düşünülen söz konusu tiplerin arasında düşünülenin aksine, farklı olanlarının da bulunduğunu, onlardan birer örnek seçerek -Ragıp Bey ve Hüseyin Hikmet Bey’in şahsında - ifade etmeye çalışmıştır. Şeyh Yusuf Efendi şahsında çizilen dindar tipiyle birlikte bu üç tip, alışlagelen benzerlerini tekrarlayan bir stereotip olarak değil, orijinal birer karakter olarak çizilmiştir.

Ahmet Altan’ın romanlarında yer alan kadın tipleri ise başlıca üç grupta incelenebilir: İlk grupta yer alan kadınlar, Tanzimat romanlarının “ölümcül kadın” tipleriyle ilişkilendirilebilecek kadınlardır: Dört Mevsim Sonbahar’daki Zeynep, Sudaki İz’deki Fazıla, Yalnızlığın Özel Tarihi’ndeki Nermin, Tehlikeli Masallar’daki Berrin, Kılıç Yarısı Gibi’deki Mehpere Hanım, Mıhrışah Sultan, İsyan Günlerinde

Aşk'taki Dilara Hanım, Aldatmak'taki Aydan sözü edilen kadın tipine dahildir. İkinci grupta yer alan kadınlar, yine Tanzimat romanlarının “kurban kadın” tipleriyle ilişkilendirilebilecek kadınlardır: Dört Mevsim Sonbahar'daki Sevgi, Sudaki İz'deki Zerrin, Yalnızlığın Özel Tarihi'ndeki Müberranım, Tehlikeli Masallar'daki Sevda, İsyan Günlerinde Aşk'taki Hediye bu gruba aittir. Altan'ın romanlarında üçüncü grupta yer alan kadınlar ise, yabancı uyruklu kadınlardır: Dört Mevsim Sonbahar'daki Madam, Sudaki İz'deki Misis Perkins, Yalnızlığın Özel Tarihi'ndeki Rosemary ve Afrodite, Tehlikeli Masallar'daki Tunuslu paşazade, Kılıç Yarısı Gibi'deki Matmazel Helen ile Matmazel Chantal.

İlk grupta yer alan kadınlar (Zeynep, Fazıla, Nermin, Berrin, Mehpare Hanım, Mihrişah Sultan, Dilara Hanım, Aydan) aşklarının öznesi konumundayken ikinci grupta yer alan kadınlar (Sevgi, Zerrin, Müberranım, Sevda, Hediye) nesne konumundadır. Bu kadınlar; acı çekerler, aldatılırlar ve ilişkilerinde pasif bir rol üstlenmişlerdir. İlk grupta yer alan kadınlar ise; acı çektiren, aldatan ve ilişkilerinde aktif bir rol üstlenen kadınlardır. Cinselliklerini özgürce yaşayan ve içinde yaşadıkları toplumsal şartları zorlayan bu kadınların en somut örneği Kılıç Yarısı Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk romanlarındaki Mehpare Hanım'dır. O, hayatına girdiği tüm erkekleri felaketlere sürükler: İlk kocası Şeyh Efendi'yi onulmaz acılar içinde kıvrandırırken ikinci kocası Hüseyin Hikmet Bey'in intihar etmesine sebep olur. Kocasının intiharı üzerine sevgilisi Konstantin Sezar'a kaçan Mehpare Hanım, onu da aniden terk ederek yaralar. İkinci grupta yer alan kadınların en somut örneği ise İsyan Günlerinde Aşk romanındaki Hediye'dir. Gerçek yaşamında köle olan Hediye, cinsel yaşamında da Hikmet Bey'in kölesidir; o, tam anlamıyla kendini feda edişin sembolüdür. Hikmet Bey'in, ancak kendisine sunduğu sevgiyle mutlu olabilen Hediye, onun bir başkasını tercih edişi karşısında söz söyleme hakkına sahip değildir.

Yabancı uyruklu kadınlar ise, daha çok, cinsel obje olarak işlenmiştir. Dört Mevsim Sonbahar'ın Madam'ı, ben-anlatıcıda cinsel çağrışımlar uyandırmakta, Sudaki İz'in Misis Perkins'i ilerleyen yaşına rağmen Ömer'i cezbetmektedir. Yalnızlığın Özel Tarihi'nin Rosemary'si yüreği nasır tutmuş Hüsrev Bey'i kendisine âşık etmekte, aynı romanda yer alan Afrodite ise bir genelevde çalışmaktadır. Tehlikeli Masallar'ın Tunuslu paşazadesi ben-anlatıcıyla ahlâk sınırlarını zorlayan türlü oyunlar oynamaktadır. Kılıç Yarası Gibi'nin Fransız mürebbiyeleri Matmazel Helen ile Matmazel Chantal ise her gece Mehpere Hanım ve Hüseyin Hikmet Bey'in cinsel yaşamlarının bir parçası olmaktadır.



4. Romanlarında Zamanın Kullanımı:

Ahmet Altan'ın romanlarında, zamanın kullanımı konusunda üzerinde durulması gereken ilk nokta, yazarın, romanlarının vak'a zamanlarını Türkiye'nin yakın ve uzak tarihinden seçiyor olmasıdır. Dört Mevsim Sonbahar'da ben-anlatıcının kendi yaşamına dair anlattıklarının ardında 1970'li yılların karışık siyasal-toplumsal ortamı kendisini hissettirirken, Sudaki İz'de yine 1980 öncesi dönem işlenmektedir.

Türkiye'nin yakın geçmişine değinen ilk iki romanının ardından üçüncü romanı Yalnızlığın Özel Tarihi'nde bu kez uzak geçmişe yönelir Altan ve İttihat ve Terakki'nin çökmekte olduğu bir dönemi zaman olarak seçer. Tehlikeli Masallar'da ise 1990'lı yılların siyasal-toplumsal ortamı romana fon oluşturur. Altan, Kılıç Yarısı Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk romanlarında da tıpkı Yalnızlığın Özel Tarihi'nde olduğu gibi uzak geçmiş işler. İlk kitap, Osmanlı'nın 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyıl başlarındaki çalkantılı bir dönemini işlerken ikinci kitap, II. Meşrutiyet'in ilânından başlayıp 31 Mart İsyanı'nı da içine alan tarihî bir süreci konu edinir. Her iki roman da II. Abdülhamit'in iktidarının son dönemlerini anlatmaktadır. Romanlarının vak'a zamanını uzak ve yakın geçmişten seçen Altan, kahramanlarını ve olay örgüsünü de sözü edilen zaman parçalarının içine yerleştirir.

Romanların vak'a zamanı uzak ve yakın geçmişten seçilmekle birlikte, anlatma zamanı olayların üzerinden uzun bir zaman geçtikten sonra teşekkül etmektedir. Yalnızca Dört Mevsim Sonbahar ile Tehlikeli Masallar romanlarında vak'a ve anlatma zamanları kesişmekte, diğer romanlarda 3. tekil anlatıcı, olayların üzerinden uzun bir süre geçtikten sonra geriye dönerek yaşananları anlatmaktadır. Dört Mevsim Sonbahar ve Tehlikeli Masallar'da, romanların ben-anlatıcı yazarları, yazma serüvenini okurla da paylaştığından her iki zaman parçası birlikte varolmaktadır. Sudaki İz'de gençliklerinin bir dönemini örgütlerde geçiren devrimci gençlerin siyasî yaşantısı, aradan uzun bir süre geçtikten sonra romanın 3. tekil anlatıcısı tarafından geriye dönüşlerle anlatılır. Yalnızlığın Özel Tarihi'nde de torunu

ve Müberranım'la aynı konakta yaşayan Hüsrev Bey'in İttihat ve Terakki günleri, olayların üzerinden uzun bir zaman geçtikten sonra 3. tekil anlatıcı tarafından geriye bakışla anlatılmaktadır. Kılıç Yarası Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk'ta da sözü edilen dönemde yaşayan kişiler, aradan yüzyıllar geçtikten sonra torunları Osman'a gelip olayları anlatmaktadırlar. Altan'ın birbirini izleyen bu iki romanında ölümlerin gözünden anlatıma başvurulmuş ve onların Osman'a anlattıkları 3. tekil anlatıcı tarafından okura aktarılmıştır.

Ahmet Altan'ın romanlarında zamanın kullanımıyla ilgili sözü edilebilecek bir başka husus ise, romanların düz bir zamansal çizgi üzerinde ilerlemeyişidir. Altan, olayları kronolojik bir sıra içersinde vermez; bir başka deyişle, onun romanlarında zaman, çok boyutlu olarak belirmektedir. Olayların anlatımı sırasında, birden geriye dönülmekte ya da ileriye göndermelerde bulunmaktadır. Gerekli görülen yerlerde ise, ayrıntılara yer verilmeyip özetleme tekniğinden yararlanma yoluna gidilmektedir. Dört Mevsim Sonbahar'da, ben-anlatıcı, bir yandan kaleme aldığı romanın olay örgüsünü bir yandan da kendi günlük yaşantısını aktarırken sık sık geriye dönüşlerle kendi çocukluğundan sahneler yer verir. Olayların anlatımı, ben-anlatıcının aralara serpiştirdiği geriye dönüş sahneleriyle kesintiye uğrar. Olayları anlatırken; çocukluk-okul yılları-gençlik v.b. tarzda bir kronolojik sıralama gözetmeyen ben-anlatıcı, sözü edilen geriye dönüş sahnelerinde zamansal sıralamaya dikkat eder. Kardeşi Ali'nin çocukluğundan bir sahne ile başlayan geriye dönüşler, ben-anlatıcının annesinin ölümü, okul yılları, evliliği gibi sahnelerle devam eder.

Altan'ın romanlarındaki zaman kavramının çok boyutluluğuna en somut örnek Sudaki İz romanıdır. Baştan sona geriye dönüşler üzerine kurulu olan romanda, roman kahramanı gençlerin yaşamlarının üç temel dönemi aktarılmaktadır: İlkgençlik, gençlik ve yetişkinlik. Romanın olay örgüsü bağlamında söylenirse; inanç öncesi, inanç ve inanç sonrası. Bu üç zaman parçası, romanda, karışık bir sıralama içersinde verilmekte ve zaman parçaları arasında ani geçişler ve sıçramalar olmaktadır. Gençlerden birinin ilkgençliğine (inanç öncesi) dair bir sahne anlatılırken birden sahne değişmekte ve iki kişi aktarılan o zaman parçasını tartışmaktadır.

Sözelimi; romanın ilk bölümü Necip'in inanç öncesi (ilkgençlik) dönemine ait bir sahne ile açılır ve içinde Fazıla'nın da bulunduğu inanç dönemine ait (gençlik) bir sahnenin aktarımı ile devam eder. Söz konusu sahne içersinde Necip ve Fazıla, biraz önce aktarılan sahneyi konuşuyor görünürler. Bir başka seferinde; Fazıla'nın inanç döneminden bir sahne aktarılırken birden şimdi'ye (inanç sonrası) dönülmekte ve Fazıla Ömer'le sözü edilen sahneye tartışıyor görünmektedir. Bu uygulamalara ek olarak; kimi yerde ortam, ses v.b. unsurlar vasıtasıyla peş peşe sahneler aktarılmaktadır. Altan, zaman parçaları arasında rahatça hareket edebilen 3. tekil anlatıcı sayesinde, her üç zaman parçasını kronolojik bir sıralama gözetmeden aktarmaktadır.

Yalnızlığın Özel Tarihi romanında ise, geçmiş ile şimdi yan yana yer almakta –Sudaki İz'deki kadar karışık olmamakla birlikte- birinden ötekine geçilmektedir. Aynı konakta yaşayan Hüsrev Bey, Müberranın ve Nermin'in anlatıldığı romanda, üç kişinin içinde yaşadığı “şimdi” kronolojik bir sıra içersinde devam ederken, Hüsrev Bey'in geçmişinin anlatıldığı sahneler de birbirini izler. Bu sahneler, kendi içinde zamansal bir sıralamaya sahiptir. Hüsrev Bey'in İttihat ve Terakki günlerini anlatan geçmişe ait sahneler, aynı evi paylaşan üç insanın gündelik yaşayışının anlatıldığı “şimdi” ye ait sahnelerin arasına serpiştirilmiştir. Bu açıdan, Sudaki İz'de görülen, zaman parçaları arasındaki ani geçişler ve sıçramalar Yalnızlığın Özel Tarihi'nde yer almaz. Romanda, her iki zaman da kendi içinde kronolojik bir sıra izlemektedir.

Altan'ın beşinci ve altıncı romanları Kılıç Yarası Gibi ile İsyan Günlerinde Aşk da Sudaki İz gibi baştan sona geriye dönüşler üzerine kuruludur. Ancak Altan, tarihsel olayları konu edinen bu iki romanında kronolojik bir anlatımı yeğler. Söz konusu iki romanda da şimdi ve geçmiş olmak üzere iki ana zaman yer almakta ve romanın şimdi'de yaşayan tek kişisi Osman, her gece “ölü” akrabalarından geçmişin hikâyesini dinlemektedir. Bir başka deyişle; her iki romanda da geçmiş, “şimdi” nin aynasında yeniden canlanmaktadır. Osman'ın “ölü” leri her gece gelip ona romanın

fon olarak aldığı tarihsel döneme ait olayları anlatmaktadır. Olayların anlatımında kronolojik bir sıranın izlendiği romanlarda zaman, tek bir çizgi üzerinde ilerler.

Zaman kavramının çok dar tutulduğu Aldatmak romanında da olaylar kronolojik bir sıra izlemektedir. Aydan'ın mimar Cem Kırkoğlu'yla gelişen ilişkisi ve ilişki süresince yaşanan gelişmeler birkaç aylık bir zaman dilimine yayılmıştır. Bu süre zarfında meydana gelen olaylar, 3. tekil anlatıcı tarafından zamansal sırası içinde aktarılır.

Romanların tek tek değerlendirilmesi sonucunda da görüldüğü üzere; Altan, zaman konusunda tek bir uygulamaya gitmemiş, her romanında zamansal anlamda yeni bir teknik denemiştir. Geriye dönüş tekniğinden geniş ölçüde yararlanan yazar, sık sık ileri kırılma tekniğine de başvurur. Olayların gelişimi ya da roman kişileriyle ilgili oluşacak bir durumu önceden imâ eden bu tekniğe, ağırlıklı olarak, Tehlikeli Masallar, Kılıç Yarısı Gibi, İsyan Günlerinde Aşk ve Aldatmak romanlarında rastlanmaktadır. Altan'ın zaman konusunda başvurduğu özetleme tekniği ise hemen hemen bütün romanlarında yer almaktadır. Son olarak, romanlardaki anlatıcıların, seçilen zaman parçasına uygun fiil kipleriyle olayları anlatması ve yer yer olayların geçtiği zaman diliminin 3. tekil anlatıcı tarafından bizzat belirtilmesi de Altan'ın romanlarında görülen zaman kullanımı konusunda söylenilebilecek özelliklerdendir.

5. Romanlarının İç ve Dış Mekânlar Açısından Değerlendirilmesi:

Ahmet Altan'ın romanlarında olay örgüsüne ve şahıs kadrosuna bağlı olarak pek çok iç ve dış mekâna yer verilmiştir. Bu iç ve dış mekânların, olayların geçtiği çevreyi gözler önüne sermek kadar kişileri tanıtıcı işlevi de vardır. Mekânların tasvirinde, daha çok, anlatıcının bakış açısı etkili olmakta, tasvirlerde roman kişilerinin bakış açısına başvurulmamaktadır.

Romanlarda yer alan iç mekânlar, daha çok, kişilerin yaşadığı mekânlar şeklinde belirlemektedir. Bu bağlamda, ilk olarak, “ev” ler zikredilebilir. Roman kişilerinin yaşadığı evler, hem onların kişiliğiyle ilgili bilgi verici hem de onların toplumsal konumunu belirleyici ayrıntılarla yüklüdür. Dört Mevsim Sonbahar'daki İnci Hanım'ın evi onun zenginliğini yansıtmakla kalmayıp aynı zamanda hakkında bilgi de vermektedir. Ali'nin Hüseyin tarafından yadrganan evi de aslında Ali'yi ifade etmektedir. Hüseyin'in gecekondı mahallesindeki evi ise onun toplumsal konumunu yansıtmaktadır. Sudaki İz'in devrimci gençleri Fazıla, Bülent ve Necip'in yaşadığı evler, halktan biri gibi yaşamak iddiasında olan söz konusu gençlerin amacına uygun tarzdadır. Her türlü rahatlıktan uzak bu gecekondular, onların mücadelelerini de yansıtmaktadır. Yalnızlığın Özel Tarihi'nde aynı evi paylaşan Hüsrev Bey, Müberranım ve Nermin'in yaşadığı köşk de evin sahiplerini tanıtıcı işleve sahiptir. Bu köşk, aynı zamanda, esas sahibi Müberranım'ın toplumsal konumunu da göstermektedir. Kılıç Yarısı Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk romanlarında da; hepsi saraya mensup Reşit Paşa, Hüseyin Hikmet Bey, Mihrişah Sultan, Mehpare Hanım, Dilara Hanım'ın konakları bulundukları toplumsal konumu yansıtmaktadır. Aynı romanlarda, padişah II. Abdülhamit'in sarayındaki kendisine ait özel köşelerin tasvirinde de onun bilinmeyen kişiliği hakkında bilgi vermek amacı güdülmüştür. Buna karşılık, Ragıp Bey'in annesiyle birlikte yaşadığı köşk, mütevaziliği ve şehirden uzak oluşuyla saraya mensup olanların köşklerinden ayrılmaktadır. Aldatmak'ta da mimar Cem'in evi hem onun kişiliğine dair ipucu vermekte hem de toplumsal konumunu yansıtmaktadır.

Romanlar tek tek incelendiğinde görülmektedir ki; Altan'ın romanlarında yer alan “ev” ler, kişilerin toplumsal konumlarına uygun seçilmiştir. Zengin ve toplum içinde itibarlı kişilerin evleri, bu niteliklerini yansıtıcı tarzda tasvir edilmiş, gelir ve konum itibarıyla daha alt seviyede yer alan kişiler için ise daha sade ve basit evler seçilmiştir. Bu bakımdan, kişilerin toplum içersindeki yeriyle onların yaşadığı mekânlar arasında bir uyum söz konusudur. Dört Mevsim Sonbahar'ın Hüseyin'i ile Sudaki İz'in devrimci gençlerinin yaşadığı gecekondu, bu uyumun bir sonucudur. Aynı şekilde, saray mensubu kişilerin şaşaalı ve zevkle döşenmiş konakları da söz konusu uyumdan kaynaklanmaktadır.

Romanlarda yer alan evler, kişileri ve toplumsal konumlarını yansıtmakla birlikte, kimi zaman bir koruyucu vazifesi de görmektedir. Özellikle, Altan'ın yazar kahramanları, evlerini, dışardaki kötülüklere karşı kendileri koruyacak bir sığınak olarak görmektedirler. Dört Mevsim Sonbahar'ın ben-anlatıcısı, kardeşi Ali'nin dışarda da bir hayat olduğu yolundaki tüm ısrarlarına rağmen evini tercih ederken, Sudaki İz'in Suat'ı da babası tarafında evden kovulduktan sonra yerleştiği evde vaktini şiirleri ve roman düşüncesi ile geçirir. Yalnızlığın Özel Tarihi'nde Haluk, dışarda aldığı yaralara karşı evine sığınırken Tehlikeli Masallar'ın anlatıcısı da acılarını ve mutluluklarını evinde yaşamayı tercih eder.

Altan'ın romanlarında yer alan bir başka iç mekân, otel odalarıdır. Dört Mevsim Sonbahar'da, ben-anlatıcının babası Halit, eskrim şampiyonası öncesi oteldeki odasında düşünürken aniden kazanmaktan vazgeçerken, Sudaki İz'in Misis Perkins'i tatil için bulunduğu Karayip'lerde bir otel odasında Ömer'in kolları arasında ölür. Tehlikeli Masallar'ın ben-anlatıcısı, başka bir şehirde yaşayan sevgilisi Berrin'in yanına gittiğinde otelde kalır ve Berrin'le birlikte her şeyin bir oyun olduğunu otel resepsiyonundan öğrenir. Aldatmak'ın Aydan'ı ise, eşini ilk kez bir iş semineri için bulunduğu otelde aldatır. Buradan yola çıkılarak; Altan'ın romanlarında yer alan “otel” kavramının evin tam zıddı anlamda kullanıldığı söylenilebilir. Altan'ın kahramanları için ev, dışarının güvensizliği ve acııcılığına karşı korunulacak bir yuva, bir sığınak anlamındayken; otel odaları güvensizliği ifade

eder. Tüm kahramanlar, “kötü” olarak tanımlanabilecek eylemlerle otel odalarında karşılaşılır. Halit’in yaşamı bir otel odasında değişirken, Misis Perkins’in yaşamı da yine bir otel odasında son bulur. Tehlikeli Masallar’daki ben-anlatıcı evinde hissettiği güveni otel odalarında bulamazken, Aydan ilk “aldatma” eylemini bir otel odasında gerçekleştirir. Otel odaları, evlerinin aksine, kişilerin hayatına felaketler getirmiştir.

Ahmet Altan’ın romanlarında yer alan önemli bir iç mekân da camii, kilise, tekke gibi dinî mekânlardır. Hemen hemen her romanda yer alan bu mekânların ilkinde Dört Mevsim Sonbahar romanında rastlanır. Ben-anlatıcı ile sevgilisi Zeynep, bir sabah şehirden yükselen ezan sesleri arasında bir camiye girip dua ederler. Caminin minaresinden şehri izleyen çift, daha sonra imam nikahı kıydırırlar. Sudaki İz’in Fazıla’sı tek başına kilisede dua ederken, Yalnızlığın Özel Tarihi’nin Nermin’i arkadaşı Gülderen ile dilek tutmak için bir kiliseye gider. Yine aynı romanda, içindeki çıkmazlarla boğuşan Nermin’i arkadaşı Osman bir tekkeye götürür. Kılıç Yarası Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk romanlarının temel dinî mekânı Şeyh Yusuf Efendi’nin Unkapanı’ndaki tekkesidir. Tüm bu romanlarda dinî mekânlar, huzur verici olarak tasvir edilmiş ve kendi benlik’lerinden kaynaklanan sorunları olan kahramanları yatıştırıcı bir işlev yüklenmiştir.

Altan’ın romanlarında karşılaşılan bir başka iç mekân ise lokanta ve restoranlardır. Ahmet Altan, hemen her romanında kahramanlarının baş başa ya da arkadaşlarıyla yemek yediği lokantalara yer vermiştir. Dört Mevsim Sonbahar’da, ben-anlatıcı, arkadaşı Mehmet ve sevgilisi Zeynep’le deniz kenarında bir lokantada yemek yerken; Sudaki İz’de, Ömer’le Misis Perkins, bir otel restoranında yemek yemekteler. Yalnızlığın Özel Tarihi’nde ise; Rosemary ile Hüsrev Bey, ilk kez, bir lokantada konuşma ve tanışma imkânı elde ederler. Nermin ile Ertuğrul da sık sık şık restoranlara yemeğe gitmektedirler. Tehlikeli Masallar’da da ben-anlatıcının gerek Sevdâ ile gerek Berrin ile gerekse de Tunuslu paşazade ile gittiği lokanta ve restoranlar yer almaktadır. Aldatmak’ta ise, Aydan ve Halûk her Pazar bir kır lokantasına gitmektedirler.

Ahmet Altan'ın romanlarında yer alan dış mekânlar ise roman kişilerinin yaşam çizgisine göre farklılıklar göstermektedir. Bununla birlikte, üzerinde durulması gereken ilk husus, romanların ana mekânının "İstanbul" olmasıdır. Ahmet Altan, Süphandağlı (1998b: 32)'nin da belirttiği üzere, romanlarına yer olarak - meydanları, sokaklarıyla- İstanbul'u seçer. İlk romanı Dört Mevsim Sonbahar'dan son romanı Aldatmak'a dek Ahmet Altan'ın romanlarının ana mekânı İstanbul'dur. Öyle ki Kılıç Yarası Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk romanlarının kahramanı biraz da için için kaynayan "*dersaadet*" tir.

Altan'ın romanlarında yer alan diğer dış mekânlar ise, biraz önce de belirtildiği üzere, roman kişilerinin yaşam çizgisine göre değişmektedir. Romanlarda İstanbul'un yanı sıra, yer verilen diğer dış mekânlar; Sudaki İz'de, Necip'in İstanbul dışında yer alan köyü, Ömer ile Dominquez'in gemicilik vesilesiyle dolaşma imkânı buldukları Karayipler, İtalya, Kapri Adası, Ekvator bölgeleri gibi dünyanın çeşitli bölgeleri; Yalnızlığın Özel Tarihi'nde, Hüsrev Bey'in doğup büyüdüğü Kafkasya, Teşkilat-ı Mahsusa içindeki görevi dolayısıyla bulunduğu Şam, Bağdat gibi Ortadoğu ülkeleri; Tehlikeli Masallar'da, Berrin'in yaşadığı İstanbul dışındaki kent, ben-anlatıcının Tunuslu paşazade ile gittiği Kartalkaya, Kılıç Yarası Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk'ta, Mihrişah Sultan'ın sürekli yaşadığı, Hüseyin Hikmet Bey'in çocukluk ve gençlik yıllarını geçirdiği Paris, Ragıp Bey'in İstanbul'a gelmeden önce görevli bulunduğu Şam, İstanbul'a gelirken bir gece geçirdiği Kastamonu yakınlarındaki bir köy, padişah tarafından görevle gönderildiği Almanya, Bulgar komitacılarla vuruştugu Makedonya dağları, Hüseyin Hikmet Bey'in padişah tarafından bir süreliğine gönderildiği Selanik olarak görülmektedir.

6. Ahmet Altan'ın Dili ve Üslûbu:

İlk romanı Dört Mevsim Sonbahar'dan son romanı Aldatmak'a uzanan süreçte Ahmet Altan'ın dili ve üslûbu bir bütün olarak değerlendirildiğinde, yazarın istikrarlı bir çizgi üzerinde ilerlediği ve dile hakim olduğu görülmektedir. İlk romanından son romanına dek dil konusunda belirli kullanımları benimseyen Altan, giderek kendine has bir dil ve üslûp oluşturmuştur.

Ahmet Altan'ın dili ve üslûbu incelenirken üzerinde durulması gereken ilk husus, yazarın kelime kadrosudur. Ağırlıklı olarak, Türkçe kökenli kelimeleri tercih eden Altan, Arapça-Farsça ve Batı kökenli kelimeleri de kullanır. Kökenini ayırt etmeksizin konuşma ve yazı diline yerleşmiş ve kullanımı genel kabul görmüş kelimeleri kullanan Altan'ın romanları, bu bakımdan zengin bir görünüm arz etmektedir. Yazar, özellikle, tarihî içerikli romanlarında, dönemin dilini de göz önünde bulundurarak Osmanlıca kelimeleri seçer. Bu bağlamda; Yalnızlığın Özel Tarihi, Kılıç Yarısı Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk romanlarının dili, kelime kadrosu açısından diğer romanlardan ayrılmaktadır. Tarihin belli bir döneminden kesit sunan bu romanlarında Altan, kahramanlarını söz konusu tarihsel kesitin içine yerleştirirken onların yaşam tarzları kadar dil ve üslûplarını da dönemin şartlarına göre şekillendirir.

Altan'ın dili ve üslûbu ile ilgili olarak sözü edilebilecek bir başka husus, yazarın romanlarında ikilemelerden geniş ölçüde yararlandığıdır. İlk romanından son romanına değin ikilemelere sık sık başvurduğu görülen Altan, ikilemelerden, anlattığı durum ya da olayla ilgili olarak anlatımı pekiştirmek, güç katmak işlevleri bağlamında yararlanır.

Ahmet Altan'ın romanlarında ikilemeler kadar sık kullanılan bir başka unsur, deyimlerdir. Yazar, gerek halkın konuşmalarında gerekse de –tarihî romanlar söz konusu olduğunda- saray mensubu kişilerin konuşmalarında deyimlerden yararlanır. Deyimler de tıpkı ikilemeler gibi, anlatımı güçlendirmek işlevi görmektedir.

İkilemeler ve deyimler kadar sık olmamakla birlikte, Ahmet Altan'ın romanlarında yer alan bir başka dilsel özellik, argo kullanımıdır. Romanlarında bir üslûp özelliği olarak her çevreyi kendi dili ve üslûp özellikleriyle vermeyi tercih eden Ahmet Altan, argoyu da bu bağlamda kullanır. Dört Mevsim Sonbahar'da; ben-anlatıcının çevresindeki insanlarla konuşurken kimi zaman argoya başvurduğu görülmektedir. Sudaki İz'de; Necip'in yaşadığı köyün kahvesinde okey oynayan köylüler, kendi aralarında konuşurken, söz arasında zaman zaman argo da kullanmaktadır. Yalnızlığın Özel Tarihi'nde; Hüsrev Bey'in yaşamı anlatılırken onun girip çıktığı çevrelerde (meyhane, genelev) konuşan insanların yoğun olarak argoya başvurduğu görülmektedir. Tehlikeli Masallar'da ise; ben-anlatıcı Beyoğlu'nun arkasokaklarında gittiği barları ve gece klüplerini anlatırken o çevrelerin argo kullanımlarından da yararlanır.

Ahmet Altan'ın romanlarında dil ve üslûp kullanımıyla ilgili olarak üzerinde durulacak bir başka husus, cümle kuruluşlarıdır. Genel olarak, devrik ve kurallı cümleleri birarada kullanan Altan'ın romanlarında, bu anlamda, devingen bir dil göze çarpar. Aynı devinim, devrik ve kurallı cümlelerin her ikisinin birden kullanımı yanında, fiil cümlelerine ağırlık verilisinde de hissedilir. Altan, romanlarının harekete dayanan yapısını fiil cümleleriyle ortaya koyar. Tasvir cümlelerine bakıldığında ise, yazarın, bol miktarda sıfat kullandığı görülür.

Altan'ın cümle kuruluşlarıyla ilgili bir başka önemli özellik, cümlelerinin uzunluğudur. Özellikle, Yalnızlığın Özel Tarihi romanından itibaren Altan'ın virgöl, noktalı virgöl ve bağlaçlarla uzayan ve yaklaşık bir paragrafı bulan cümleler kurma eğilimi içinde bulunduğu görülmektedir. Bu bağlamda; Tehlikeli Masallar, Kılıç

Yarası Gibi, İsyân Günlerinde Aşk ve Aldatmak uzunluğu bir paragrafı bulan cümlelerle yüklü romanlardır.

Ahmet Altan'ın romanlarındaki üslûp özellikleri hususunda ise, söylenebilecek ilk özellik, kişilerin konumlarına uygun konuşturulduğudur. Daha önce de ifade edildiği üzere, Ahmet Altan, romanlarında yer alan her çevreden insanı kendi dil ve üslûp özellikleriyle konuşturmayı ilke edinmiş bir yazardır. Bir başka deyişle, onun romanlarında kişiler, anlatıcının cümleleriyle değil kendi cümleleriyle konuşurlar. Her birinin üslûp düzeyi bulundukları konuma, yaşlarına göre farklılık gösterir. Altan, genellikle, her romanında, kişilerini konumlarına ve yaşlarına uygun konuştururken, bazı romanlarda bu özellik daha da yoğun hissedilmektedir. Dört Mevsim Sonbahar'ın ben-anlatıcısının çocukluk günlerini anlattığı satırlarda, anlatım, on bir yaşlarında bir çocuğun bakış açısına uygundur. Kullanılan kelimeler ve duyguların ifade edilişi o yaş çocuğunun üslûp düzeyini yansıtacak tarzda düzenlenmiştir. Sudaki İz'in devrimci gençleri, içinde bulundukları çevrenin kavramları ve üslûbu ile konuşmaktadır. Yine aynı romanda, köy kahvesinde oturan köylülerin konuşmaları da kendi doğal üslûplarıyla verilmiştir. İsyân Günlerinde Aşk'ın Sula'sı da tipik bir Selanikli gibi konuşturulmuştur.

Altan'ın romanlarında yer alan bir üslûp özelliği de, özellikle ilk iki romanda yoğun olarak rastlanan kişilerin ritmik vücut hareketlerinin dile de aksettirilmesidir. Dört Mevsim Sonbahar'da; Zeynep'i bekleyen Halit'in, söz konusu endişeli bekleyişi kurulan cümlelerle okura da aynı yoğunlukta hissettirilirken, ben-anlatıcının öğrencilik yıllarından bir beden eğitimi dersini anlattığı satırlarda da sözü edilen derste yapılan ritmik hareketler dilde de aynı ritmik ifadelerle yansımaları bulur. Sudaki İz'de ise, her sabah aynı şeyleri yapan Fazıla'nın rutin olarak yaptığı eylemler, yine söz konusu rutinliği okura da hissettirecek bir dille anlatılır.

SONUÇ

Edebiyat yaşamı 1982 yılında yayımlanan ilk romanı Dört Mevsim Sonbahar ile başlayan Ahmet Altan, gerek klâsik gerek postmodern tarzda yazdığı romanlarıyla 1980 sonrası Türk romanının önde gelen yazarlarından biridir. Yazarın, romanlarını ve romancılığını roman sanatının unsurları ile birlikte yazarın okur karşısında aldığı tavrı da göz önünde bulundurarak incelemeyi gaye edinen bu çalışmada şu sonuçlar elde edilmiştir:

Ahmet Altan, 1982 ile 2003 yılları arasındaki süreç içinde romanlarında klâsik ve postmodern olmak üzere başlıca iki roman tarzını kullanır. Bir başka deyişle; Ahmet Altan, hem klâsik hem postmodern tarzda romanlar kaleme alan bir romancıdır. Buna karşılık; Altan, romanlarında, zaman zaman postmodern anlatı tekniklerine yer vermekle birlikte, esas olarak klâsik anlatım tarzını tercih eder. Postmodern anlatıların 1980 sonrası Türk romanında görülmesi sürecinde, yazarların genellikle klâsik anlatımdan postmodern anlatıma uzanan bir çizgi izlemelerine karşılık Altan, bu çizginin tersi yönünde bir gelişim gösterir. Altan'ın edebî çizgisi postmodern anlatımdan klâsik anlatıma uzanan bir süreçte şekillenir. Sözü edilen süreç içerisinde yazdığı romanlarda Altan, giderek klâsik anlatımla modern anlatım tekniklerinin birleştiği ve kendi ifadesiyle “neo-klâsizm” olarak adlandırılabilen bir bileşime ulaşır.

Postmodern tarzda kaleme aldığı ilk romanı Dört Mevsim Sonbahar'ın ardından dördüncü romanı Tehlikeli Masallar'a kadar Altan'da postmodern anlatım tekniklerine rastlanmaz. Tehlikeli Masallar'da postmodern anlatıma tekrar başvuran yazar, onu izleyen son üç romanında klâsik roman tekniğini uygular. Bu bağlamda; Dört Mevsim Sonbahar, Tehlikeli Masallar postmodern tarzda yazılmış romanlarken, Sudaki İz, Yalnızlığın Özel Tarihi, Kılıç Yarısı Gibi, İsyan Günlerinde Aşk ve Aldatmak klâsik anlatım tarzında yazılmış romanlardır. Kılıç Yarısı Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk romanlarında ise Altan, diğerlerinden farklı olarak modern kurguyla

klâsik anlatımı birleştirir ve “neo-klâsik” olarak adlandırdığı bir bileşime ulaşır. Altan’ın postmodern nitelikteki romanlarında görülen biçim ve kurgu oyunları, kurmaca-gerçek zıtlığı klâsik tarzdaki romanlarında yer almaz.

Ahmet Altan; klâsik ve postmodern tarzda yazdığı romanlarında okuru, metnin oluşum sürecine dahil eden bir yazar tavrı sergiler. Özellikle üstkurmaca düzlemde kurguladığı romanlarında (Dört Mevsim Sonbahar, Tehlikeli Masallar, Kılıç Yarası Gibi, İsyan Günlerinde Aşk) okuru da romanın yazılış serüvenine ortak eden Altan, metin içinde yer verdiği kurgu oyunları her fırsatta ona kurmaca bir alanda dolaştığını hatırlatır. Klâsik tarzda yazdığı romanlarını ise, okurun hayal gücünü harekete geçirecek tarzda kurgular. Gerek olay örgüsü gerek kahramanları ile ilgili yeterli bilgiyi sunduktan sonra okurun da hayal gücünü kullanarak yorumlama ve anlamlandırma sürecine katılımını sağlar. Altan, bu süreçte boş bıraktığı alanları okurun tamamlamasını ister.

1982’den 2003’e uzanan yirmi bir yıllık süreçte yedi roman kaleme alan Ahmet Altan’ın romanları aşk ve politika olmak üzere iki ana tema etrafında teşekkül eder. Bireysel ve toplumsal olarak da adlandırılabilen söz konusu temalar, her romanda ayrı birer hakim tema olarak değil birarada ele alınır. Bu açıdan Altan’ın romanları ne salt aşk romanı ne de salt politik romandır. Altan’ın romanları, bireysel ve toplumsal temaların iç içe geçmiş örgüsünde şekillenir. Bu anlamda, Altan’ın romanlarında görülen “tarih”, politika teması bağlamında ele alınırken “cinsellik” ise aşk teması bağlamında ele alınır. Altan, kahramanlarını cinselliklerinden soyutlamadan çizer ve bu da aşk teması etrafında işlenir. Genel olarak aşk ve politika temaları birarada ele alınmakla birlikte, yaşam-ölüm teması da Altan’ın hemen hemen tüm romanlarında yer alır.

Romanlarında ağırlıklı olarak hakim bakış açısıyla donatılmış 3. tekil anlatıcıyı kullanan Ahmet Altan, yer yer 1. tekil anlatıcıya da başvurur. Sudaki İz, Kılıç Yarası Gibi, İsyan Günlerinde Aşk ve Aldatmak romanlarında 3. tekil anlatıcı; Dört Mevsim Sonbahar, Tehlikeli Masallar romanlarında 1. tekil anlatıcı; Yalnızlığın

Özel Tarihi romanında ise her iki anlatıcı birarada kullanılmıştır. Altan'ın romanlarındaki 3. tekil anlatıcı, kimi kez kendi varlığını okura çeşitli yollardan duyururken kimi kez yansız bir tutumun ardına gizlenir.

Ahmet Altan, romanlarında, postmodern anlatım tekniklerinin yanı sıra (üstkurmaca, metinlerarasılık, romantik ironi) roman sanatının gereği olan anlatım tekniklerine (anlatma-gösterme, tasvir, özetleme,...v.d.) de kurgunun bir parçası olarak yer verir. Buna göre; anlatma-gösterme, tasvir, özetleme, geriye dönüş, diyalog, iç çözümleme Altan'ın romanlarında en sık başvurulan anlatım teknikleridir. İleri kırıma, mektup, otobiyografik anlatım, leitmotiv, iç diyalog, iç monolog ve bilinç akımı ise daha az kullanılan anlatım teknikleridir. Ahmet Altan, romanlarında, kişilerin bilinçaltını sergileme olanağı sağlayan rüyalardan da geniş ölçüde yararlanır. Ahmet Altan'ın, özellikle ilk iki romanında, roman sanatının yanı sıra sinema sanatının kesme ve hızlı kesme gibi bazı tekniklerinden yararlandığı da görülür.

Ahmet Altan'ın, romanlarında gerçek ve kurmaca kişiler birarada yer alır. Altan, özellikle, tarihi fon alan romanlarında (Yalnızlığın Özel Tarihi, Kılıç Yarısı Gibi, İsyan Günlerinde Aşk) Haşım İsmet Bey, Binbaşı İhsan Bey, Ragıp Bey, Cevat Bey gibi kurmaca roman kişilerinin yanı sıra İttihat ve Terakki'nin ünlü silahşorlarından Yakup Cemil Bey, Enver ve Talat Paşalar, Mustafa Kemal Paşa, II. Abdülhamit gibi gerçek şahsiyetlere de olay örgüsü içinde yer verir. Altan'ın romanlarında işlenen belli başlı tipler; devrimciler (Ali, Hüseyin, Necip, Bülent, Fazıla), yazarlar (romanların ben-anlatıcıları, Suat, Haluk) İttihatçılar (Yakup Cemil Bey, Binbaşı Mümtaz Bey, Hakkı Bey) dindarlar (cami imamı, tekke şeyhleri) şeklinde sınıflandırılabilir.

Ahmet Altan'ın romanlarında yer alan belli başlı kadın tipleri ise üç gruba ayrılır: İlk grupta yer alan kadınlar, Tanzimat romanlarının “ölümcül kadın” tipleriyle ilişkilendirilebilecek (Zeynep, Fazıla, Nermin, Berrin, Mehpere) kadınlardır. İkinci grupta yer alan kadınlar, yine Tanzimat romanlarının “kurban

kadın” tipleriyle ilişkilendirilebilecek (Sevgi, Zerrin, Sevda, Hediye) kadınlardır. Altan’ın romanlarında üçüncü grupta yer alan kadınlar ise, yabancı uyruklu kadınlardır (Madam, Misis Perkins, Afrodite, Matmazel Helen, Matmazel Chantal).

Ahmet Altan, romanlarının vak’a zamanını Türkiye’nin yakın ve uzak geçmişinden seçer. Romanların anlatma zamanı ise olayların üzerinden uzun bir süre geçtikten sonra gerçekleşir. Yalnızca Dört Mevsim Sonbahar ile Tehlikeli Masallar romanlarında, romanların ben-anlatıcı yazarları, yazma serüvenini okurla da paylaştığından vak’a ve anlatma zamanları kesişmekte, diğer romanlarda 3. tekil anlatıcı, olayların üzerinden uzun bir süre geçtikten sonra geriye dönerek yaşananları anlatmaktadır. Olayları, genellikle, kronolojik bir sıra gözetmeden aktaran Altan’ın romanlarında zaman, çok boyutlu olarak belirmektedir. Özellikle Dört Mevsim Sonbahar ve Sudaki İz adlı romanlarında yoğun olarak görülen zamansal karışıklık Yalnızlığın Özel Tarihi adlı romanından itibaren gittikçe yerini kronolojik bir anlatıma bırakır. Altan, olayların aktarımı sırasında geriye dönüş, ileri kılma ve özetleme tekniklerinden yararlanarak zaman içersinde hareket eder.

İlk romanı Dört Mevsim Sonbahar’dan son romanı Aldatmak’a dek Ahmet Altan’ın romanlarının ana mekânı İstanbul’dur. Romanlarına dış mekân olarak sokakları, caddeleri, meydanlarıyla İstanbul’u seçen Altan; evler, otel odaları, lokanta ve restoranlar, camii, kilise gibi dinî mekânları ise iç mekân olarak kullanır.

Ahmet Altan, ilk romanı Dört Mevsim Sonbahar’dan son romanı Aldatmak’a uzanan romancılığı süresince kendine özgü bir dil ve üslûp oluşturan bir yazardır. Kelime seçimlerinde, ağırlıklı olarak, Türkçe kökenli kelimeleri tercih eden Altan, dile yerleşmiş ve kabul görmüş Arapça / Farsça kökenli kelimeleri de kullanır. Yazar, özellikle, tarihî içerikli romanlarında, dönemin dilini de göz önünde bulundurarak Osmanlıca kelimeleri de kullanır. Altan, aynı şekilde günlük kullanıma yerleşmiş Batı kökenli kelimelere de romanlarında yer verir. Bir dil ve üslûp özelliği olarak ikileme ve deyimlerden geniş ölçüde yararlanan Altan, yer yer argo kullanımlara da başvurur. Söz konusu argo kullanımlar, bayağı ve küfür olma

özelliği taşımamaktadır. Altan, cümle kuruluşlarında ise anlatıma canlılık ve devingenlik kazandırmak için devrik ve kurallı cümleleri birarada kullanır. Yazar, romanlarının hareket ağırlıklı yapısını fiil cümleleri ile ortaya koyar.

Ahmet Altan, romanlarında yer alan her çevreden insanı kendi dil ve üslup özellikleriyle konuşturmayı ilke edinmiş bir yazardır. Bir başka ifadeyle, onun romanlarında kişiler, anlatıcının cümleleriyle değil kendi cümleleriyle konuşurlar. Her birinin konuşma düzeyi bulundukları konuma, yaşlarına, cinsiyetlerine göre farklılık gösterir.

1980 sonrası Türk romanının dikkate değer yazarlarından biri olan Ahmet Altan, klâsik ve postmodern tarzda yazdığı romanlarıyla, bugün, Tanzimat yıllarından itibaren farklı kanallardan beslenerek gelişen ve zaman içinde geçirdiği değişimlerle olgunlaşan Türk romanına büyük katkıda bulunan, daha uzun yıllar katkı sağlayacağı umulan ve Türk romanına yeni açılımlar kazandırması beklenen bir romancıdır.

KAYNAKÇA

AÇAN, N. ve H. AKMAN

1998

“Edebiyatın Kızıl Eros’u.”
Aktüel Dergisi. 357: 26-31.

ADALI, Bilgin

1985

“Dört Mevsim Sonbahar’da Evrenler”.
Çağdaş Eleştiri Dergisi. 4: 32-34.

AKPOLAT, Yıldız

2001

“Ahmet Altan’ı Neden Seviyoruz?”.
Radikal Gazetesi. 01.07.2001.

AKTAŞ, Şerif

1991

Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş.
 Ankara: Akçağ Yayınları.

AKYÜZ, Kenan

t.y.

Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri.
 İstanbul: İnkılâp Kitabevi.

ALTAN, Ahmet

1982

Dört Mevsim Sonbahar.
 İstanbul: Can Yayınları.

1985a

Sudaki İz.
 İstanbul: Can Yayınları.

1985b

“Beni İlgilendiren, Bir Gencin Kendi Kişiliğinden Nasıl
 Vazgeçtiği”.
Cumhuriyet Gazetesi. 25.07.1985.

1991a

Yalnızlığın Özel Tarihi.
 İstanbul: Can Yayınları.

1991b

“Bir İnsanı En İyi Sevişirken Tanıyabiliriz.”
Varlık Dergisi. 1002: 54.

1996

Tehlikeli Masallar.
 İstanbul: Can Yayınları.

1998

Kılıç Yarası Gibi.
 İstanbul: Can Yayınları.

- 2001a *İsyân Günlerinde Aşk*.
İstanbul: Can Yayınları.
- 2001b "Ben Kendi Romanımın Tanrısıyım".
E Dergisi. 29: 10-15.
- 2002a *Aldatmak*.
İstanbul: Can Yayınları.
- 2002b "Benim Kadının Sonradan Kleptomani".
Hürriyet Gazetesi. 24.09.2002.

ALTAYLI, Fatih

- 2002 "Ahmet Altan Aldatma'yı Yürüttü mü?"
Hürriyet Gazetesi. 23.09.2002.

ANDAÇ, Feridun

- 2001a "Ahmet Altan: Gerçeği Yazmazsam, Kendimi ve Hayatımı
Saklamış Olurum."
Hürriyet Gösteri Dergisi. 231: 42-51.
- 2001b "Roman Dersleri." www.kemalcan.com 1-8.

ARMAN, Ayşe

- 2001a "Ayşe'nin Gözlüğü".
Hürriyet Gazetesi. 11.02.2001.
- 2001b "İnsanların Hayatları Vazgeçemedikleri İçin Mahvoluyor".
Hürriyet Gazetesi. 12.02.2001.

ASLANKARA, M. Sadık

- 2002a "Ahmet Altan'ın Romanları".
Adam Sanat Dergisi. 201: 106-111.
- 2002b "Altan'ın Romanları Arasında Aldatmak'ın Yeri".
Cumhuriyet Kitap Dergisi. 671: 14-15.

ATILGAN, Şebnem

- 2001 "Ben Kendi Romanımın Tanrısıyım".
E Dergisi. 29: 10-15.

AYGÜNDÜZ, Filiz

- 2002 "Yazarlığımın Bittiği Yerde Ben Erkeğim!"
Milliyet Gazetesi. 26.09.2002.

AYTAÇ, Gürsel

1998

“Bir Tarihi Roman”.

Cumhuriyet Kitap Dergisi. 448: 14.

1999a

Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler.

Ankara: Gündoğan Yayınları. 63-64; 78; 83-84; 296-298.

1999b

Genel Edebiyat Bilimi.

İstanbul: Papirüs Yayınları. 70.

BARBAROSOĞLU, Nalan

2002

“Aşk Üçgeninden Ölüm-Doğum Aynasına”.

Radikal Kitap. 79: 4.**BARIŞTA, Pakize**

2001

“Akan Zamanın Sahibi”.

Radikal Gazetesi. 27.05.2001.

2002

“Kıskançlık ve Ahmet Altan.”

Radikal Gazetesi. 29.09.2002.**BAYILDIRAN, Sabit Kemal**

1977

“Sevgiler Tükenmiyecek”.

Varlık Dergisi. 832: 14.**BAYRAK, Mehmet**

2000

Köy Enstitüleri ve Köy Edebiyatı.

Ankara: Öz-Ge Yayınları.

BELGE, Murat

1976

“12 Mart Romanlarına Genel Bir Bakış”.

Birikim Dergisi. 12: 8-16.**BİRİNCİ, Necat**

2002

“Tenkidin Dikkatine Düşmemiş Bir Roman: Müşahedât.”

Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı. 65/66/67: 544-549.**CAN, Eyüp**

2000

Zamansız Sözler.

İstanbul: Timaş Yayınları. 163-174.

CEMAL, Ahmet

2001

“Romanı Roman Düzleminde Tartışmak.”

Cumhuriyet Gazetesi. 21.06.2001.

COŞKUN, Zeki

2000a

“Vücut İkliminin Sultanı Sensin.”

Radikal Cumartesi. 12.02.2000.

2000b

“Romanın Asıl Kaybettiği”.

Radikal Gazetesi. 01.09.2000.

ÇETİN, Nurullah

2002

“Tanzimat Döneminde Türk Romanı.”

Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı. 65/66/67: 21-33.

DEMİR, Yavuz

1995

İlk Dönem Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi.

Ankara: Akçağ Yayınları.

2002

Zaman Zaman İçinde / Roman Roman İçinde:Müşâhedât.

İstanbul: Dergâh Yayınları. 12.

DİRİCAN, Gül

1991

“Yalnızlık, Ölüm, Sevgisizlik ve Arzu.”

Milliyet Sanat Dergisi. 262: 25-26.

DOĞAN, Abide

2002

“İsyân Günlerinde Aşk Üzerine.”

Millî Folklor Dergisi. 56: 100-108.

DOĞAN, Yalçın

2001

“Tarih Başka, Roman Başka.”

Cumhuriyet Gazetesi. 17.06.2001.

DURBAŞ, Refik

1991

“Edebiyat Zamanında Roman.”

Cumhuriyet Kitap Dergisi. 70: 4.

1998

“Hayat da Sır, Roman da...”

Yeni Yüzyıl Gazetesi. 19.04.1998.

DÜZKAN, Ayşe

2001

“Özgürlük Üzerine Yazmayı Seviyorsunuz”.

Pazartesi Gazetesi. 10: 1-9.

ECEVİT, Yıldız

1996

Orhan Pamuk’u Okumak.

İstanbul: Gerçek Yayınevi. 12-55.

- 2001 *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar.*
İstanbul: İletişim Yayınları. 98.
- ECO, Umberto**
1996 *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti.* (Çev. Kemal Atakay)
İstanbul: Can Yayınları.
- ENGİNÜN, İnci**
2001 *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı.*
İstanbul: Dergâh Yayınları.
-
- ERCİYES, Cem**
2001 "Tarih Dipnotlarda Aşk İsyanlarda Gizli".
Radikal Kitap. 9: 1213.
- EROĞLU, Hamza**
1990 *Türk İnkılâp Tarihi.*
Ankara: Savaş Yayınları. 65-69.
- ERTEM, Cengiz**
1999 "Türk Romanında Modern Arayışlar ve Post-Modernizm."
2000 Yılında Türk Öykü ve Romanı Sempozyum Bildirileri.
Ankara: TÖMER. 96-98.
- ETÖZ, Z. ve N.E. IŞIK**
2003 "Doğu ve Batı'nın Dayanılmaz Hafifliği: Ahmet Altan'ın Kılıç Yarası Gibi ve İsyan Günlerinde Aşk Adlı Romanlarının Anlam Dünyası."
Doğu Batı Dergisi. 22: 157-174.
- GÖKTÜRK, Akşit**
2002 *Okuma Uğraşı.*
İstanbul: Yapı Kredi Yayınları. 22.
- GÜLENDAM, Ramazan**
2002 "Türk Romanında Dine ve Din Adamına Bakış."
Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı. 65/66/67: 303-310.
- GÜLENDAM, R. ve B. SÜRELLİ**
2003 "Ahmet Altan 'Okur'unu Aldattı mı?"
Varlık Dergisi. 1147: 45-50.
- GÜLGÜN, Serpil**
1995 "Türk Edebiyatı Deniz Fenerini Kaybetti".
Negatif Dergisi. 12: 56-59.

GÜNDEM, M. Mehmet

2000 “Zor Bir Duruş.”
Zaman Gazetesi. 04.06.2000.

2002 *Gündemdeki Altınlar*.
 İstanbul: İyiAdam Yayınları. 147-204.

GÜNDÜZ, Osman

1997 *Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema*.
 İstanbul: M.E.B. Yayınları.

GÜRELİ, Mehmet

1999 “Her Uсталık Soğukluk Yaratır.”
Radikal Kitap. 81: 7.

GÜVEN, Zeynep

1998 “Bir Zamanlar Bitirimdi”.
Hürriyet Pazar. 10.05.1998.

HIZLAN, Doğan

2001 *Söyleşiler*.
 İstanbul: Doğan Kitap. 237-244.

İDİL, A. Mümtaz

1983 *Gerçeklik ve Roman*.
 Ankara: Dayanışma Yayınları.

İPŞİROĞLU, Zehra

2001 *Alımlama Boyutları ve Çeşitlemeleri 2 Yazın*.
 İstanbul: Papirüs Yayınları.

İYİNAM, B. Şebnem

2001 “Kendimden Korkuyorum”.
Radikal Gazetesi. 26.05.2001.

KAHRAMAN, Âlim

2002 “İkinci Meşrutiyet’ten Cumhuriyet’e (1908-1922) Türk Romanı”.
Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı. 65/66/67: 53-57.

KAHRAMAN, Hasan Bülent

1985 “Geriye Çalışan Zaman ya da Sudaki İz”.
Hürriyet Gösteri Dergisi. 61: 6-9.

KAPLAN, Ramazan

1997 *Cumhuriyet Dönemi Türk Romanında Köy*.
 Ankara: Akçağ Yayınları.

KAPLAN, Mehmet

1998

Tevfik Fikret. Devir-Şahsiyet-Eser.
İstanbul: Dergâh Yayınları.

KARACA, Alâattin

2002

“İsyân Günlerinde Aşk”.
İlmî Araştırmalar Dergisi. 14: 83-100.

KORAT, Gürsel

2001

“Ahmet Altan ve Toplumsal Fayda”.
Milliyet Sanat Dergisi. 01.09.2001.

KULOĞLU, Nazan

1998

“Dört Mevsim Sonbahar’da Kadın Tiplmeleri”.
Cumhuriyet Kitap Dergisi. 433: 6-7.

KUNDERA, Milan

1986

“Roman ve Avrupa”. (Çev. Dilek Aksu)
Adam Sanat Dergisi. 7: 36-46.

1989

Roman Sanatı. (Çev. İsmail Yerguz)
İstanbul: Afa Yayınları.

KURDAKUL, Şükran

1981

“Edebiyatımızda II. Abdülhamid”.
Yazko Edebiyat Dergisi. 5: 68-74.

KUYAŞ, Nilüfer

1997

“Toplum Psikolojik Komada”.
Milliyet Gazetesi. 31.01.1997.

KÜÇÜK, Yalçın

1986

Küfür Romanları.
İstanbul: Tekin Yayınevi. 121-160.

LUKÁCS, Georg

2003

Roman Kuramı. (Çev. Cem Soydemir)
İstanbul: Metis Yayınları.

MERİÇ, Cemil

1998

Kırk Ambar.
İstanbul: İletişim Yayınları. 127-317.

MİLLAS, Herkül

2000

Türk Romanı ve “Öteki”.
İstanbul: Sabancı Üniversitesi Yayınları. 194.

MORAN, Berna

- 1991 *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*.
İstanbul: Cem Yayınları.
- 1995 *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I*.
İstanbul: İletişim Yayınları.
- 1996 *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış II*.
İstanbul: İletişim Yayınları.
- 1994 *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III*.
İstanbul: İletişim Yayınları.

MÜKÜS, Tuğba

- 1998 "Buruk Bir İmparatorluk Masalı".
Virgöl Dergisi. 11: 67-68.

NACİ, Fethi

- 1997 *Elli Türk Romanı*.
İstanbul: Oğlak Yayınları. 404-412.
- 1999 "Roman ve Toplum".
Cumhuriyet Kitap Dergisi. 469: 3.

ORAN, Fatma

- 1998 "Tarihin İnsan Yüzü ve Ahmet Altan".
Cumhuriyet Kitap Dergisi. 433: 4-5.
- 2002 "Aldatmak, Tıpkı Hayatın Kendisi Gibi Bir Roman".
Cumhuriyet Kitap Dergisi. 665: 10-11.

ÖZER, A. H. ÖZTOPRAK ve M. KAÇAN

- 2000 "Yazı Yazmadığım Zaman Bir Hiçim".
E Dergisi. 16: 1-5.

ÖZÖN, Mustafa Nihat

- 1985 *Türkçede Roman*.
İstanbul: İletişim Yayınları. 17.

PARLA, Jale

- 1993 *Babalar ve Oğullar*.
İstanbul: İletişim Yayınları. 73.
- 2000 *Don Kişot'tan Bugüne Roman*.
İstanbul: İletişim Yayınları. 99.

PARLAK, Betül

2002

“Öznel ve Toplumsal Anlamlandırma Aracı Olarak Roman”.
Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı. 65/66/67: 248.

POLAT, Tülin

1990

“Yazın Metni-Okur İlişkisi Üzerine Düşünceler”.
Alman Dili ve Edebiyatı Dergisi. IX: 109-121.

SAYIN, Şârâ

1981

“Yazın Metni ve Okur”.
Yazko Edebiyat Dergisi. 5: 62-67.

SAZYEK, Hakan

2002

“Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler”.
Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı. 65/66/67: 493-508.

STEVIĆ, Philip

1988

Roman Teorisi. (Çev. Sevim Kantarcıoğlu)
Ankara: Gazi Üniversitesi Yayınları.

SUNAT, Halûk

2002

“Sürülmemiş İzler.”
Virgöl Dergisi. 57: 52-55.

SÜPHANDAĞLI, Ateş

1998a

“Su Üstündeki İzler Yiter.”
Adam Sanat Dergisi. 151: 67-71.

1998b

“Romanlarda İstanbul”.
Adam Sanat Dergisi. 157: 31-33.

ŞAHİN, İbrahim

2000

“Türk Romanının Tarihi Gelişimi.”
Türk Yurdu Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı. 153-154: 45-65.

TANPINAR, Ahmet Hamdi

1997

19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi.
İstanbul: Çağlayan Kitabevi.

TEKİN, Mehmet

1999

Romanıcı Yömiyle Peyami Safa.
İstanbul: Ötüken Yayınları.

2001

Roman Sanatı (Romanın Unsurları-1).
İstanbul: Ötüken Yayınları.

TİMUR, Taner

2002

Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik.
Ankara: İmge Kitabevi. 38-39.

TULGAR, Ahmet

2001

“İncecik, Sopa Gibi Kadınları Sevmem”.
Milliyet Gazetesi. 17.06.2001.

TÜRKEŞ, A. Ömer

1998

“Tarihî Roman Roman Gibi Tarih”.
Virgöl Dergisi. 9: 16-19.

UÇ, Himmet

2002

“Türkiye’de Roman Eleştirisinin Dünü, Bugünü ve Sorunları.”
Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı. 65/66/67: 338; 341;
345.

WARREN, A. ve R. WELLEK

2001

Yazın Kuramı. (Çev. Yurdanur Salman – Suat Karantay)
İstanbul: Adam Yayınları.

T.C. KÜLTÜR VE TURİZM BAKANLIĞI
ULUSLARARASI KUTUP MERKEZİ