



Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

***HUZUR* ve *ULYSSES*'TE DERİN SEMANTİK OLARAK ZAMAN SORUNU**

Hazırlayan:
Servet GÜNDOĞDU

Danışman:
Prof. Dr. Şaban SAĞLIK

Yüksek Lisans Tezi

Samsun, 2012

Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Sosyal Bilimler Enstitüsü
Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

**HUZUR ve ULYSSES'TE DERİN SEMANTİK OLARAK
ZAMAN SORUNU**

Hazırlayan
Servet GÜNDOĞDU

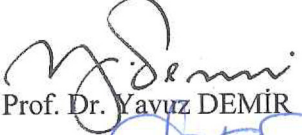
Danışman
Prof. Dr. Şaban SAĞLIK

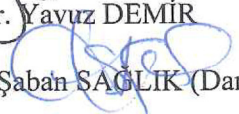
Yüksek Lisans Tezi

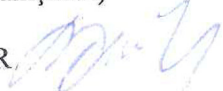
Samsun, 2012

KABUL VE ONAY

Servet GÜNDOĞDU tarafından hazırlanan Hüzur ve Ulysses'te Derin Semantik Olarak İnanç Sorunu başlıklı bu çalışma, 23.07.2012 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oy çokluğuyla başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans tezi olarak kabul edilmiştir.


Başkan: Prof. Dr. Yavuz DEMİR


Üye : Prof. Dr. Şaban SAĞLIK (Danışman)


Üye : Prof. Dr. Burhanettin TATAR

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

— / — / —

Prof. Dr. Mahmut AYDIN
Müdür

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Hazırladığım yüksek lisans tezinin, proje aşamasından sonuçlanmasına kadarki süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet ettiğimi, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu taahhüt ederim.

__ / __ / __

Servet GÜNDOĞDU

TÜRKÇE ÖZET

Öğrencinin Adı Soyadı	Servet GÜNDOĞDU
Anabilim Dalı	Türk Dili ve Edebiyatı
Danışmanın Adı Soyadı	Prof. Dr. Şaban SAĞLIK
Tezin Adı	<i>Huzur ve Ulysses</i> 'te Derin Semantik Olarak Zaman Sorunu

ÖZET

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın *Huzur* ve James Joyce'un *Ulysses* isimli romanları, “anakronik zaman”lı (*anachronic time*) yapılarıyla, anlatı geleneğinde açıkça baskın bir konumu olan “doğrusal zaman” (*linear time*) anlayışına meydan okuyarak ve belirlenmiş türsel kuralların sınırlarını tahrif ederek romanda zaman kavramına yeni boyutlar kazandırmış ve bu kavramın tartışılması ve anlaşılması açısından önemli bir rol üstlenmişlerdir. Bu romanlar zamanın, temelde, romanın derin semantiğini oluşturduğunu açığa çıkararak romandaki her bir yapı unsurunu romana, romanın bütününe ise bu unsurlara göre anlamamız gerektiğini ima ederek romanın hakikatiyle ilgili yeni boyutların fark edilebileceğine, bunun yanı sıra bu bağlamda roman algımızın sürekli dönüşmekte olduğuna işaret ederler. Anlatıcı, zaman ve mekanın oyunsal ve sürpriz; olay örgüsü ve karakter unsurlarının yorumsal ve nihayet bu romanların metaforik anlam dünyasına sahip oluşu temelde onların derin semantik olarak zaman unsuru ile ilişkili görünmektedir.

Anahtar Kelimeler

Huzur, Ulysses, Derin semantik olarak zaman, Oyunsallık, Sürpriz, Yorumsallık, Metafor

İNGİLİZCE ÖZET

Student's Name and Surname	Servet GÜNDOĞDU
Department's Name	Turkish Language and Literature
Name of the Supervisor	Prof. Dr. Şaban SAĞLIK
Name of the Thesis	Problem of Time as a Depth Semantics in <i>Huzur</i> and <i>Ulysses</i>

ABSTRACT

Huzur by Ahmet Hamdi Tanpınar and *Ulysses* by James Joyce revealed new dimensions of time in novels by re-structuring them in terms of anachronic time, instead of linear time which was one of the essential characteristics of previous tradition of novel writing. They created a high level of intellectual awareness by attracting attentions to time as the chief characteristic of novels so much so that each part of novel has a deep relation with time which does not allow reducing a novel into a single set of meaning. Rather totality of meaning of a novel is constituted at the time of reading which never discloses itself within an expression. Therefore, time as depth semantics turns out to be a form of play and surprise which forces readers to constantly interpret events and characters within an interpretive circle of meaning.

Key words:

Huzur, Ulysses, time as depth semantics, play, interpretation, metaphor

ÖNSÖZ

Roman geleneği içinde James Joyce ve daha özelde Türk roman geleneği içinde Ahmet Hamdi Tanpınar, yazdıkları romanlarla anlatıda “zaman” unsurunun (kavramının) imkân ve öneminin tartışılması ve anlaşılmasında özel bir yere sahiptirler. Bu romanlara gelene dek “zaman”, anlatılarda hikâyenin zamanını belirlemek gibi verili bir işleve sahipken özellikle Joyce ve onu takip eden Tanpınar’ın romanlarında yeni boyutlar kazanarak romanın başkarakteri (‘chief-character’) haline gelmiş ve romanın asıl itici unsuruna dönüşmüştür. *Huzur* ve *Ulysses*, günümüzde hala roman eleştirisi açısından en fazla ilgiyi görmekte ve tartışma oluşturmaya sürdüremektedir.

“Derin semantik olarak zaman”, kendisi ancak dolaylı olarak fark ettiğimiz, bu nedenle ne olduğunu tam olarak söyleyemediğimiz bir sürekliliktir. Bu yönüyle *Huzur* ve *Ulysses* romanları hakkında kesin bir bilimsel ve teorik yapılanma oluşturamadığımız için derin semantik olarak zamanın faaliyet içersinde olduğunu dolaylı olarak fark ederiz. Derin semantik, kendisini bu romanlardaki oyunsal ve sürpriz karakteri içersinde yavaş yavaş göstermekte ve anlamı belirlenemeyen, anlamı zamana bağlı olarak açığa çıkmakta olan bir güç olarak başkarakter halini almaya başlamaktadır. Bir başka deyişle, derin semantik olarak zaman, romanlarda cereyan eden olayların hem şekillenmesinde hem de okurlar tarafından anlaşılmasında rol oynayarak başkarakter haline gelir.

Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur* ve James Joyce’un *Ulysses* romanlarını “derin semantik olarak zaman sorunu” bağlamında okuduğumuz bu yüksek lisans çalışmamızda bu romanlara yönelik belirli yaklaşımları da bu kavram ekseninde ele almaya çalışarak reflektif bir düşünme faaliyeti gerçekleştirmeye çalıştık. Bu yönüyle bu tez, sadece iki romanın birlikte okunması (karşılaştırılması) değil ama aynı zamanda bu romanlar hakkında yapılan çalışmalar hakkında da bir çalışmadır. Ümit ediyoruz ki bu haliyle de farklı tartışmalara da zemin hazırlamış oluruz.

Bana bu tez konusunu önererek, Anlatıbilim derslerindeki teorik tartışmalarımızı pratiğe dönüştürme fırsatını tanıyan hocam Prof. Dr. Yavuz Demir’e; tezimin farklı boyutlarıyla bana açılmasına imkân sağlayan, Hermenötik bilinç edinme sürecimizi soru ve yaklaşımlarıyla kışkırtan hocam Prof. Dr. Burhanettin Tatar’a; bana tez boyunca hiçbir yardımını

esirgemeyen, kütüphanesini ve bilgilerini sonuna kadar açan, zorlaştırmayan kolaylaştıran danışman hocam Prof. Dr. Şaban Sağlık'a; düşünceleriyle ve şiirleriyle beni daima daha iyiye motive eden hocam şair Hilmi Yavuz'a; kıymetli hocalarım Yrd. Doç. Dr. Dursun Ali Tökel ve Doç. Dr. Şahin Köktürk'e; 'hermenötik daire' kavramının anlamını hep birlikte yaşadığımız dostlarım Bekir Şakir Konyalı, Fatma Sayın ve Şengül Özdemir'e; dostum Malik Hatem Karcı'ya; tezimi hazırlamam için bana hep yardım eden, en sıkışık zamanlarımda yanımda olan meslektaşım Arş. Gör. Atiye Gülfer Kaymak'a ve elbette canım aileme şükran ve minnetlerimi sunarım.

Servet GÜNDOĞDU

Samsun 2012

İÇİNDEKİLER

TÜRKÇE ÖZET.....	i
İNGİLİZCE ÖZET.....	ii
ÖNSÖZ.....	iii
İÇİNDEKİLER.....	v
KISALTMALAR.....	vi
 GİRİŞ.....	 1
 BİRİNCİ BÖLÜM	
I. ZAMAN, ANLATICI VE MEKÂNIN OYUNSAK VE SÜRPRİZ KARAKTERİ.....	7
A. ZAMANIN OYUNSAK VE SÜRPRİZ KARAKTERİ.....	7
B. ANLATICININ OYUNSAK VE SÜRPRİZ KARAKTERİ.....	24
C. MEKÂNIN OYUNSAK VE SÜRPRİZ KARAKTERİ.....	37
 İKİNCİ BÖLÜM	
KARAKTER ve OLAY ÖRGÜSÜNÜN YORUMSALLIĞI.....	44
 ÜÇÜNCÜ BÖLÜM	
HUZUR ve ULYSSES’TE METAFORİK ANLAM DÜNYASI.....	65
 SONUÇ.....	 71
 EK: ULYSSES ŞEMASI.....	 74
 KAYNAKÇA.....	 76

KISALTMALAR

A.g.e	Adı geçen eser
A.y.	Aynı yer
Bkz.	Bakınız
C.	Cilt
ev.	Çeviren
haz.	Hazırlayan
S.	Sayı
s.	Sayfa
ss.	Sayfalar
yay.	Yayınları

GİRİŞ

HUZUR ve *ULYSSES*'TE DERİN SEMANTİK OLARAK ZAMAN SORUNU

Modernist romanda asıl itici unsurun “zaman” olduğu söylenir¹ ve bu düşünce çoğunlukla James Joyce’un *Ulysses* isimli romanıyla örneklendirilir.² Türk edebiyatında ise, romanda zamana yönelik gündeme getirdiği problemler bağlamında dikkat çeken roman, bir Joyce takipçisi³ olan Ahmet Hamdi Tanpınar’ın *Huzur*’udur.⁴ Joyce ve Tanpınar’ıninkiler gibi 20. yüzyıl romanlarında zamanın en belirgin ve etkili unsur olarak görülmesinin nedeni, romanların “anakronik zaman” (*anachronic time*) yapısıyla, anlatı geleneğinde açıkça baskın bir konumu olan “doğrusal zaman” (*linear time*) anlayışına meydan okuyarak ve belirlenmiş türsel kuralların sınırlarını tahrif ederek yazılmış olmalarıdır.

Bu yazma tarzı, anlama sürecinin anakronik hareketliliğine dikkat çekmesiyle Aydınlanma düşüncesinin ürettiği “ilerlemeci” ve metin (roman, akademik yazı vb.) okundukça anlamının mükemmelleşebileceği yönündeki baskın kanaatten, bu bakımdan da “doğrusal zaman” düşüncesinden açık bir sapmadır. Anlama biçimimizin doğrusal olmayışı, anlatıların doğrusal yapısının istikrarına yönelik bir problem oluşturmaktadır. Şu durumda anlama süreci, doğrusal zaman tezahürü ile şekillenmiyorsa, okurundan bağımsız olarak bir metnin tek başına “doğrusal” olması ne anlama gelir? Roman tarihinin Aydınlanma düşüncesi ile olan ilişkisi onu ilerlemeci, psikolojik motivasyon oluşturunca, olay örgüsü tutarlılığı gibi bazı temel düşüncelerin etkisinde bırakmıştır. Ancak Aydınlanma projesine 20. yüzyılda insanların

¹ Robbe-Grillet, modernist romanda zaman için ana karakter (“*chief character*”) nitelemesinde bulunur. Ancak bu niteleme zamanı şahsiyetlendirerek bir şekilde merkezi konuma yine şahsı çekmiş olmaktadır. Zaman, modernist romanda başkişiye dönüşmekten çok asıl itici unsura dönüşmüştür. (Alain Robbe-Grillet, “Bugünün Anlatısında Zaman ve Tasvir”, *Yeni Roman*, Asım Bezirci (Çev.), İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989, s.94.)

² James Joyce, *Ulysses*, Nevzat Erkmen (çev.), İstanbul: YKY, 2008. (Tez boyunca *Ulysses*’e yapılacak atıflar bu künyeye ilişkindir.)

³ Ferit Edgü, “Tanpınar ve Ulysses” isimli anı yazısında Tanpınar’ın her gece *Ulysses*’ten bir sayfa okumaksızın uyuyamadığını anlatır. Bununla birlikte birçok eleştirmen tarafından Tanpınar’ın *Huzur* romanını yazarken Joyce’un *Ulysses* romanından etkilendiği dile getirilir: Ferit Edgü, “Tanpınar ve Ulysses”, *Kitap-lık*, S.40, Mart-Nisan 2000, Ahmet Hamdi Tanpınar özel bölümü, s. IV; Mehmet Kaplan, “Bir Şairin Romanı: Huzur”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002, s.371; Mümtaz Sarıççek, “‘Huzur’ Romanının Kuruluşunda Yerli ve Yabancı Tesirler”, *Türk Yurdu*, C.20, S.153-154, Mayıs-Haziran 2000, s.238.

⁴ Ahmet Hamdi Tanpınar, *Huzur*, İstanbul: YKY, 2002. (Tez boyunca *Huzur*’a yapılacak atıflar bu künyeye ilişkindir.)

güveninin kalmaması, “ilerleme” ve bu paralelde “doğrusallık” kavramına yönelik itirazları beraberinde getirmiştir.⁵

Her iki romanın mevcut hikâye süresinin yaklaşık yirmi dört saatle sınırlı oluşu Franco Moretti’ye göre tarihsel ilerleme fikrinin üzerinden silindir gibi geçen bir düşünceyi taşımaktadır.⁶ Bunun, her günün aynı olduğu fikri ile alakalı olduğu görüşünü savunan Moretti, Sokrat-öncesi filozoflarının “değişim” meselesine takındığı tutumlardan Elea Okulu’nun mensuplarının düşüncelerine yakın durur. Her günün aynı olduğu yönündeki kanaat, değişimin ve hareketin olmadığı bir dünya tasarımıyla ilişkilidir. Bu tasarım, “ilerleme” fikrine bir itiraz olmakla birlikte, aynı zamanda “değişim” fikrine yönelik de bir itirazdır. Oysa *Huzur* da *Ulysses* de romana ait her unsurun daimi bir değişim içinde olduklarını açığa çıkaran ve bu değişimin okuma eyleminde okurla birlikte oluştuğunu tecrübe ettiren romanlardır. Belirli bir hikâye süresinin uzunluğu ya da kısalığının bizi değişimin olmadığı düşüncesine taşıması, kanaatimizce ilerlemeci bir düşünceye sahip olan Marksist düşünceden kaynaklanmaktadır.

Hikâye süresinin yirmi dört saatle sınırlı oluşundan ziyade, anlatı düzenindeki anakronik (kırılmalı) zaman tezahürünün ilerlemeci tarih anlayışına yönelik memnuniyetsizliği ima ettiğini kabul edebiliriz. Anlatıda zamanın tabiatı, bu köklü ve baskın ilerlemeci düşünceden sapılmasının etkisiyle değişmeden kalmaz. *Huzur* ve *Ulysses* romanlarında geriye kırılmalar, zamansal kopuşlar, romanın kuruluşunun yapısal olarak temelini arz ederken, aynı zamanda zamanın anlamlandırma yoluyla tüketilemeyen, bütün diğer romansal unsurların içine sinmiş bir “derin semantik” (*depth semantic*) olduğunu da göstermektedir. İster kırılmalı, ister senkronik, isterse diyakronik olsun, daima zamanın içindeyizdir. Zamanın ufkunun üstüne çıkamıyor oluşumuz, daima bir zaman ufku, geçmiş, şimdi veya gelecek zaman içerisinde oluşumuz zamanın bir “derin semantik” oluşturduğunun işaretidir.

Bu bakımdan, her iki roman da zamana yönelik her ne tür biçimsel ya da içeriğe ilişkin deneysel teşebbüste bulunulursa bulunsun, doğrusal zaman gibi baskın ve köklü zaman anlayışına yönelik her ne şekilde muhalefet yapılırsa yapılsın, zamanın dışına

⁵ “En geniş anlamda ilerlemeci bir düşünme olarak Aydınlanmanın öteden beri hedefi, insanları korkudan arındırmak ve efendi konumuna getirmek olmuştur. Ne ki tamamen aydınlanmış şu yeryüzü muzaffer felaket alametleriyle parlıyor.” Theodor W. Adorno & Max Horkheimer, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, N.Ülner-E.Ö. Karadoğan (çev.) İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2010, s.19.

⁶ Franco Moretti, “Uzun Veda: Ulysses ve Liberal Kapitalizmin Sonu”, *Mucizevi Göstergeler*, Zeynep Altok (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s.230.

çıkılamayacağını hatırlatarak, romanın zamansal boyutlarına dikkatleri çekmekte ve zaman ile roman arasındaki ilişki üzerinde önemli problemleri açığa çıkartmaktadır. Bu romanlar zamanın, temelde, romanın derin semantiğini oluşturduğunu açığa çıkararak romandaki her bir yapı unsurunu romana, romanın bütününe ise bu unsurlara göre anlamamız gerektiğini ima ederek böylece romanın hakikatiyle ilgili yeni boyutların fark edilebileceğine, bunun yanı sıra bu bağlamda roman algımızın sürekli dönüşmekte olduğuna da işaret ederler.

Joyce'un ve Tanpınar'ın kurgusal anlatılarda doğrusal zaman tezahürü düşüncesinden farklılaşan roman yaklaşımları, anlatıların Aristo'dan beri süregelen, anlatılarda olayların nasıl örülmesi konusunda genel kanaat olarak görülen, “baş, orta ve son”⁷ fikri merkezinde, doğrusal zaman tahakkümü içinden tasarlandığını açığa çıkarmıştır. Aristo'un tragedyada yer alan hikâyeyi, güneşin doğuşu ve batışı arasında ilerleyen bir zaman⁸ olarak tanımlaması, bütün anlatı türlerinin zamanı kullanım biçimini etkilemiş görünmektedir. Tragedyalarda “üçbirlik kuralı” olarak bilinen yer, zaman ve olay birliği düşüncesi, hikâye unsurlarının tutarlı ve anlaşılabilir sorun çıkarmayan biçimde olduğu bir metin/okur dengesi oluşturur. Ancak bu denge, teknik olarak bu tür anlatılara hazırlıklı olan okur aleyhine, *Huzur* ve *Ulysses* gibi romanların yazıldığı 20. yüzyıla değişim sürecine girer. Zamanın, olayın ve yerin bir aradalığı her zaman anlamayı kolaylaştırmayabilir; tam da tersine iç içe geçmiş birçok anlam yığınıyla yüz yüze kalmamıza neden olmaktadır.⁹ Sürekli değişen zaman, dolayısıyla yer ve olayların anakronik dönüşümü, anlatmanın anakronik görünümüyle karşılaşınca merkezini iyiden iyiye yitirmeye başlar. Bu durum da anlaşılmasının da öncesinde, okunmasının dahi kolay olmadığı metinlerle karşı karşıya olduğumuzu fark ettirir.

Huzur ve *Ulysses*, zamanın derin semantiğini vurgularken, bunun dolaylı sonucu olarak birçok eleştirmen tarafından anlaşılabilirlik ve zor okunurlukla suçlanmıştır.¹⁰ *Huzur* ve *Ulysses*, zamanla aşırı biçimde oynayarak anlamlarının nesnel biçimde kavranmasını mümkün kılan sağlam bir hareket noktası, bir sıfır nokta vermemektedirler. Daha açık biçimde

⁷ Aristoteles, *Poetika*, İsmail Tunali (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007, s. 27.

⁸ Aristoteles, *a.g.e.*, s.21.

⁹ Kundera, “Joyce, ele geçirilmesi, Proust'un “yitik zaman”ından çok daha olanaksız bir şeyin çözümlemesine girişir: şimdiki zaman. Görünüşe bakılırsa şimdiki an kadar açık, dokunulabilir ve elle tutulabilir bir şey yoktur. Ama gene de bizden bütünüyle kaçır.” derken yer, zaman ve kişinin bir arada sunumunun problemli yönüne işaret eder. (Milan Kundera, *Roman Sanatı*, Aysel Bora (çev.), İstanbul: Can Yayınları, 2005, s.37.)

¹⁰ Gabriel García Márquez, *Anlatmak İçin Yaşamak*, Pınar Savaş (çev.), İstanbul: Can Yayınları, 2009, s.282; Mehmet Kaplan, “Tanpınar Hakkında Birkaç Söz”, *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005, ss. 5-8; Beşir Ayvazoğlu, “Ahmet Hamdi Tanpınar”, *BGBK: Tanpınar Üzerine Yazılar*, Abdullah Uçman-Handan İnci (haz.), İstanbul: Kitabevi, 2002, s.525.

Modernist roman, her ne kadar anlamın istikrarsız yapısına ve dolayısıyla zamanın diğer unsurlardan bağımsız değil ancak onlarla olan ilişkilerinde anlamının açığa çıkabileceğine dikkat çekmeye çabalasa da, Yapısalcı edebiyatbilimcilerin kurgusal anlatıların olay örgüsü ve söylemi arasındaki ilişkisini ele alış biçimleri, söz konusu romanların açığa çıkardığı düşüncelerle çelişkiler barındırmaktadır. Romanları öznel değerlendirmelerden bağımsız biçimde inceleme adına, doğrudan ve sadece yapısal oluşumu açısından analiz etme düşüncesi, Gérard Genette'in, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* romanı üzerine incelemelerinde görüldüğü üzere, özellikle geriye kırılmalı zaman yapısına sahip romanları, doğrusal zaman yapısına dönüştürme projesine kadar varmıştır.¹¹ Bu tavır, anlatılara uygulanan bir şiddettir. Anlatıların, nesnelci bilim adamlarınca rasyonalize edilme projesi olarak gördüğümüz bu dönüştürme eylemi, yani geriye kırılmaların doğrusal zamana dönüştürümü, bu romanların bizatihi tabiatlarıyla itiraz ettikleri bir yöntemdir. Bu romanlara göre, romanın öncelikli anlamı, onun doğrusal zaman tezahürü doğrultusundaki verili tasarımıyla değil, fakat okurun roman okuma tecrübesindeki alışlagelmiş zaman anlayışını bozması, zamanın kendisine dikkat çekmek ve diğer unsurlarla olan verili ve bu bakımdan sınırlı ilişkisini de gözden geçirtmesidir. Zamanın kurgusal anlatılardaki daimi mevcudiyetini hatırlatma biçimi olarak kabul edilebilecek, Modernist romanla birlikte ortaya çıkan bu refleks, bir derin semantik olarak, *Huzur* ve *Ulysses*'in biçimleniş vasfıdır.

¹¹ Gérard Genette, *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*, Ferit Burak Aydar (çev.) İstanbul; Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.

Olay'a dönüştürme projesine bu kadar bağlıyız?"¹² *Huzur*'un ve *Ulysses*'in belirleyici hadiselerden uzak konumu ya da böylesi hadiseleri romanın uzağında tutma teşebbüsleri, okuru Lyotard'ın ifadesiyle, "nasıl dinleyeceğini bilmek" ('*savior-entendre*')¹³ noktasında zor durumda bırakmaktadır. Hâlihazırdaki romanı bir Olay'a dönüştürme projesi, her zaman tamamlanmamış bir teşebbüs olarak kalacaktır. Olaysızlık sürdükçe aktarma ortamının maddiliğinin (yazı) giderek daha fazla hissedilmesi Joyce ve Tanpınar'da bariz şekilde söz konusudur.¹⁴ Macerasızlık, okurun sıkılmasına neden olmakta ve Jameson'a göre "sıkıcılık adını verdiğimiz şey, Joyce'un başarısızlığı değil başarısıdır."¹⁵ Mehmet Kaplan da benzer biçimde hareketten hoşlanan bir insan için *Huzur*'un, sadece can sıkıntısı vereceğine dikkat çeker.¹⁶ Bunu sağlayan etmen ise olayın değil; yazının öne çıkmasıyla ilişkili görünmektedir. Aktarma ortamının söze değil de yazıya dayalı kimliği; hem zamanı hem de anlama eylemini dönüştüren etmenlerden birisi olarak görülebilir.

Bu çalışmamızda, *Huzur* ve *Ulysses* romanlarında zamanı, bir derin semantik olarak ele alacağız. Ayrıca, zamanın anlamının romanın diğer unsurlarıyla belirmekte olan (mekân, karakter, olay örgüsü, dil vb.), anlamını bu kavramlarla açığa çıkaran bir şey olduğunu göstermeye çalışacağız. Buna göre, romanda zaman, kendisi doğrudan ortaya çıkmayan fakat diğer kavramları öne çıkararak kendi anlamını dolaylı olarak açığa çıkaran bir derin semantiktir. Biz ne kadar zaman/zaman, zaman/mekân, zaman/olay örgüsü, zaman/kişi arasındaki ilişki desek bile, bu ilişkilerin bütünü asla göremeyeceğimiz, bunları açığa çıkaramayacağımız kadar zamanın içersindeyiz. Derin semantik olarak zamanın içinde bulunduğumuzu, onu aşarak değil, ancak onu bir süreç halinde *fark ederek* tecrübe edebilmekteyiz. Karşımızdaki romanların ne anlama geldiğini bütün zamanlar için geçerli olacak şekilde bütünüyle açığa çıkaramayışımız derin semantik olarak zamanın ancak içinde yer alabildiğimizin önemli bir işaretidir. *Huzur* ve *Ulysses*'in ayrıcalıklı özellikleri, derin semantik olarak zamanla romanların ne tür bir ilişki içinde bulunduklarına dair farkındalığı kendi içlerinde bir tecrübe sorunu olarak açığa çıkarmalarıdır. Bir diğer deyişle, bu romanlar,

¹² Fredric Jameson, "Tarihte Ulysses", *Modernizm İdeolojisi: Edebiyat Yazıları*, Orhan Koçak-Tuncay Birkan (haz.), Kemal Atakay-Tuncay Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yayıncılık, 2005, s.219.

¹³ J. F. Lyotard, *Postmodern Durum*, Ahmet Çiğdem (çev.), Ankara: Vadi Yayınları, 2000, ss.49-58.

¹⁴ "Modern romanların belki de en "yazılı" olanı James Joyce'un *Ulysses*'idir." (David Damrosch, *Dünya Edebiyatı Nasıl Okunmalı?*, Devrim Çetinkasap (çev.), İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010, s.38.)

¹⁵ Jameson, *a.g.e.*, s.235.

¹⁶ "Hareket'ten hoşlanan bir insana *Huzur*, sadece can sıkıntısı verir. Baştan 14. sahifeye kadar, Mümtaz'ın yapmış olduğu 'hareket', yataktan kalkmak ve sokağa çıkmaktan ibarettir. Daha sonraki kısımlarda da, 'hareket adamı' olan Suat'ın kendisini asması hariç, romanda mühim bir 'hareket'e rastlanmaz. Her şey gayet yavaş bir tempo içindedir." (Mehmet Kaplan, *a.g.e.*, s.369.)

zamanın romanların anlam kazanmasında oynadığı rolü, doğrudan kendi organizasyonlarında bir tecrübe konusu haline getirerek, zamanı hem arka plan hem de ön plan haline getirmektedirler.

Bunu göstermek için, birinci bölümde *Huzur* ile *Ulysses*'te zaman, mekân ve anlatıcının oyunsallığı ve sürpriz karakterini, bu üç unsurun baştan kuralları belirlenemeyen bir ilişkisellik ağı içersinde kalarak karşılıklı biçimde birbirlerini etkilediklerini ve buna bağlı olarak da birbirlerinden hiçbir biçimde ayrıştırılamadıklarını ortaya koyarak göstermiş olacağız.

İkinci bölümde öncelikle olay - karakter örgüsünün anlatı tarihi boyunca birinin diğerine egemen olarak tasarlandığı gerçeğini dile getirdikten sonra *Huzur* ve *Ulysses*'te olaydan bağımsız bir karakter, karakterden bağımsız da olaydan söz edilemeyeceğini vurgulayacağız. Bu durum bir yandan olay örgüsü ve karakter ilişkisinde belirgin bir baskın gücün oluşmasının önünü alırken diğer yandan da okurun bu romanların her bir yerinde olayların ve karakterlerin öncesini ve sonrasını az önce anladığından daha farklı anlamasına zemin hazırlayarak sözü edilen ilişkinin yorumsal bir karakter kazanmasını sağlamaktadır.

Üçüncü ve son bölümde ise *Huzur* ve *Ulysses*'te metaforik anlam dünyasını anlamaya çalışacağız. İlk iki bölümde öne çıkarmaya çalıştığımız belirlenemez süreç, söz konusu romanları literal olarak anlaşılacak bir şey olmaktan çıkarıp, okuru bulunduğu yerden başka bir anlam dünyasına gitmeye zorlamaktadır. Bu düşünceden hareketle *Huzur* ve *Ulysses*'in “roman” kavramına ait bir anlam dünyasından, giderek “metafor” kavramına daha yakın bir anlam dünyasında durmaya başladıklarını ileri süreceğiz.

BİRİNCİ BÖLÜM

I. ZAMAN, ANLATICI ve MEKÂN'IN OYUNSALLIĞI ve SÜRPRİZ KARAKTERİ

Zaman, anlatıcı ve mekân, derin semantik olarak zamanın var olduğu *Huzur* ve *Ulysses* gibi romanlarda; geleneksel anlatı formlarında olduğu üzere zamanın mitik bir karakteri olsa da; klasik romanlarda görüldüğü üzere çizgisel bir karakteri olsa da, bu üç unsur birbirlerinden ayrılmamaktadır. Zaman, her ne tür içeriksel ya da biçimsel farklılık arz etse de değişmeyen bu üç unsurun ayrıştırılamazlığı gerçeğidir. Zamansal olarak söylem, hikâye akışını kırarak geriye veya ileriye doğru sıçramalarda bulunsun da anlatıcıyı ve mekânı geride bırakamayız. Onlar zamanın her noktasında, zamanla birlikte varlıklarını sürdürürler.

A. Zamanın Oyunsal ve Sürpriz Karakteri

Modern süreçle anlatı yapılarının değişimi, farklı zaman algılarının yeni zaman tasavvurlarını açığa çıkarmasıyla, bu romanlarda sözü edilen unsurların “ilişkisel” bir karakterlerinin olduğu da belirginleşmiştir. İlişkisel, her bir unsurun bir diğerinden belli noktalarda ön plana çıkması ve karşılıklı olarak birbirlerini etkilemeye başlamalarına atıf yapmaktadır. Zamanın birden ileriye sıçraması, birden geriye dönmesi; bu bağlamda anakronik dönüşler mevcut hikâye zamanından ne kadar uzaklaşacak (*portée*) ve kendi genişliği (*amplitude*) ne kadar olacak; kırılmalar geçmişteki ya da gelecekteki boşlukları tamamlayacak mı yoksa eksik mi bırakacak; nerede bir eksilti, özetleme, sahneleme veya esnetme olacak, bütün bunlar öngörülemez karaktere sahiptir. Dolayısıyla tüm bu yapı, daha baştan kuralı bilinmeyen, önceden rasyonel olarak öngörülemeyen bir oyuna dönüşmeye başlar. Özellikle romanı ilk kez okuyan okur, tüm bu sorunlar karşısında kendisini tamamen sürpriz mantığıyla oluşturulan bir oynusallık içerisinde bulur.

Burada bahsedilen sürpriz kavramı, O. Henry hikâyelerinde görüldüğü üzere, romanın sonunda ne olacağını bilememek¹⁷ veya olay örgüsünün beklenmedik olaylarla okuru

¹⁷ “D. Furmanov bir kezinde: “Sanatsal etkinin gücü son’da kendini gösterir”, diye not düşmüştü. Hele daha kısa olan tek perdelik oyunlarda, novel’lerde, fabl’lerde ve balad’larda, bitiş’in etkisi bir o kadar daha önemlidir. Böyle eserlerin temel düşüncesi çoğu kez hiç belli etmeksizin ancak metnin son satırlarında aydınlığa çıkarılır. Örneğin O’Henry ‘nin öyküleri böyle kurulmuştur: Bitiş, aynı zamanda daha önce söylenenleri de tersine

şaşırtması¹⁸ anlamında kullanılmamaktadır. Bundan farklı olarak, başından sonuna kadar bizi, kendinde tutan bir süreci işaret etmekteyiz. Sürpriz, adı üzerinde, birden karşımıza çıkan ve ortaya çıktığı anda bizi hayrete düşürerek beklenilmedik anda yakalayandır. Oysa hikâyenin sonuna gizlenen bir gerçeğin açığa çıkması anlamında sürpriz sonlar, artık bizim o anlatıyla herhangi bir ilişkimizin kalamayacağı denli bizi bağımsızlaştırır. Polisiye bir romanın sonunda, malikânenin sahibini öldürenin uşak olduğunun keşfedilmesi bizi şaşırtsa da, roman bittiğinde artık kendisine bir daha dönme ihtiyacı hissetmeyiz. Çünkü “sürpriz son” hedefine ulaşmış ve bizi romanın sonunda şaşırtmıştır. Bizim burada ele aldığımız sürpriz kavramı, okuru bağımsızlaştıran değil tam da tersine okurun metinle ilişkisini sürdürmesine imkân tanıyan, onu metinde tutan bir dinamizmdir.¹⁹

Okurun, anlatı karşısında bağımsızlaşması veya anlatıya bağımlı kalması ne demektir? Okur, bir romanı okuyarak anlatıya anlatma imkânı verirken nasıl olur da anlatı tarafından belirlenen bir varlığa dönüşebilir? Zaman, anlatıcı ve mekânın oynasallığında okurun pozisyonu nedir? *Huzur* ve *Ulysses*’te zaman, mekân ve anlatıcının oynasallığı, okurun, bu oyunda çok da belirleyici bir pozisyonunun (mekî) olmadığını açığa çıkarır. Okur, daima yeni sürprizlerle şekillenen oyunun kuralları karşısında, daimi bir kararsızlık ve tedirginlik halinde kalmaktadır.

Robbe-Grillet’in ifadesiyle, zamanın romanın başkarakterine (‘chief-character’)²⁰ dönüştüğü romanlardan birisi olan *Ulysses* romanındaki anakronik hareketlilik, çizgisel biçimde ilerleyen, başı-ortası-sonu zamansal bakımdan düzenli biçimde ilerleyen romanlara alışmış bir okur için tam bir sürprizdir. Romanın kendisinden önceki türlerin bir parodisi olarak ortaya çıktığı göz önünde bulundurulursa bu türün aynı zamanda kendi türünün de bir parodisi olarak dönüştüğünü ifade edebiliriz. Romanslara ve şövalye anlatılarına alışmış olan 17. yüzyıl İspanyol okurları *Don Kişot*’u okuduklarında büyük bir sürprizle karşılaşmışlardır. Ancak yine buradaki sürpriz, anlatı unsurlarının ilişkiseliliğini şekillendiren bir sürpriz olmayıp

döndürür.” (Gennadiy N. Pospelov, *Edebiyat Bilimi*, Yılmaz Onay (çev.), İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1995, ss.252-253.)

¹⁸ E.M. Forster, *Roman Sanatı*, Ünal Aytür (çev.), İstanbul: Adam Yayınları, 1985, s.134.

¹⁹ Atiye Gülfer Kaymak, “geciktirilmiş öykü tekniği” kavramını irdelediği yüksek lisans çalışmasında bu kavramı olay örgüsünün sürpriz karakteristiğiyle ilişkilendirir. Bizim *Huzur* ve *Ulysses* özelinde ele aldığımız sürpriz kavramı yalnızca olay örgüsünün okurun beklentilerini boşa çıkarması anlamını değil anlatının biçimsel unsurlarının da öngörülemezliğini işaretler. Atiye Gülfer Kaymak, *Geciktirilmiş Öykü Tekniği Üzerine Bir Karşılaştırma: Tristram Shandy Beyefendi’nin Hayatı ve Görüşleri / Karı Koca Masalı*, Yayınlanmamış Yüksek Lisan Tezi, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

²⁰ Alain Robbe-Grillet, “Bugünün Anlatısında Zaman ve Tasvir”, *Yeni Roman*, Asım Bezirci (çev.), İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989, s.94.

“gerçeklik” algılamasında yaşanan değişime yönelik bir sürprizdir. Oysa özellikle *Ulysses*’te ve diğer modern romanlardaki sürpriz karakter, anlatı unsurlarının ilişkiselliğinde açığa çıkan “oyunsallık”la alakalıdır.

Burada “oyun” kavramını ele alış biçimimizi ifade etmekte yarar var. “Oyun” kavramını, Kant ve Schiller’de bulunan subjektif anlamıyla değil; Gadamer’in ele aldığı biçimiyle ele almaktayız. Gadamer, oyundan, sanat tecrübesine atıfla söz ederek, ne yaratıcısının veya sanat eserinden haz alanların zihin durumundan, hatta zihin yöneliminden ne de oyuna katılan bir subjektivitenin özgürlüğünden; bizatihi sanat eserinin kendi oluş modundan söz etmektedir. Sanat eseri hakiki varlığını kendisini tecrübe eden kişiyi dönüştürerek açığa çıkarır. Bu bakımdan oyuncular oyunun mutlak öznelere değildir; oyuncunun oyundan önceki tasarımları zaman zaman askıya alınır ve oyunun anlamı oyun oynanırken belirlenir. Bu düşünceye göre oyun öncesinde varsayılan hususlar, oyun esnasında sürekli revize edilirler. Sonuçta ortaya tasarımlar değil, oyunun kendisi çıkar.²¹

Zamanın oyunsal ve sürpriz karakteri *Huzur* ve *Ulysses*’te genel olarak geriye kırılmalı zaman kullanımında açığa çıkar. Anakroniler²² modern bir buluş olmamalarına²³ karşılık modern romanlarda sık ve öngörülemez bir yoğunluk arz ederler. Hikâyede verili bir anda, bulunduğumuz noktaya göre önce olan bir olayın meydana geldikten sonraki çağrışımına *analepsis* (geriye kırılma); sonra yer alacak bir olayı şimdiden anlatılamak ya da çağrıştırmaktan ibaret olan anlatı manevralarına *prolepsis* (ileriye kırılma) denmektedir.²⁴ Özellikle *analepsis*lerin yoğun olduğu *Huzur* ve *Ulysses*’te de bu *analepsis*lerin anlamı, var oluş gerekçesi, bu doğrultuda da yazıya ve okura yönelik etkisi nedir?

Analepsis gibi zamanın bir tezahürü ile sözgelimi olay örgüsü içinde açığa çıkan doğrusal (diyakronik), söz konusu ise eş zamanlı (senkronik) zaman tezahürleri arasında ne tür ilişkilerin nasıl ortaya çıktığını bu romanlarda araştırmak önemlidir. Geriye doğru kırılma, diyakronik ve senkronik zaman tezahürlerinin mantıksal ve ontolojik algısına yönelik bir tür meydan okuma mıdır? Tıpkı nesir okumalarında diyakronik zaman algısının birdenbire geride

²¹ Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, H.Arslan-İ.Yavuzcan (çev.), C.1, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2008, ss.141-155.

²² “Hikâye ile anlatının zamansal düzeni arasındaki uyumsuzlukların tüm biçimleri”ne Genette tarafından verilen ad. (Gérard Genette, *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*, Ferit Burak Aydar (çev.), İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011, s.28.)

²³ Genette, *a.g.e.*, s.25.

²⁴ *A.g.e.*, s.28.

okuduğumuz bir cümleye bizi yeniden döndürerek metnin sarsıntı geçirmesi ve metni bir tür boşluk içine düşürmesine benzer bir olaya mı yol açıyor geriye kırılma hadisesi? Ya da aslında diyakronik dediğimiz zaman gerçekte geçmişteki bir noktanın sürekli kendisini farklılaştırarak yenilemesi yani aslında bir nokta etrafında sürekli döngüsel bir zamanın ortaya çıkması mıdır? Bu bir bakıma Big Bang (büyük patlama) teorisinde ve kısmen Freud'un psikanalizinde ve klasik Yunan düşüncesindeki arke kuramında olduğu üzere bir temel ya da öz ya da son derece yoğun varlığın (ya da zamanın) sadece kendisini yavaş yavaş açması mıdır geriye doğru kırılma ve diyakronik zaman tezahürleri arasındaki ilişki? Şimdi bu soruların anlamını hem daha fazla kavranır kılmak hem de muhtemel cevaplarını bulmaya çalışmak için sırasıyla *Huzur* ve *Ulysses* romanlarının ilgili görünen kısımlarına yönelmeliyiz.

Ulysses, 16 Haziran 1904 günü sabah saat 8.00'de Dublin'in güneydoğusuna düşen ve Dublin'in merkezinden birkaç mil uzaklıktaki Martello Kulesi'nde başlar. Kulenin üzerinde daha önce Joyce'un ilk romanı olan *Sanatçının Bir Genç Adam Olarak Portresi*'nden tanıdığımız Stephen Dedalus'un Helen hayranı olan tıp öğrencisi arkadaşı Buck Mulligan vardır. Az sonra Stephen Dedalus da Mulligan'ın yanına kulenin üzerine çıkar. Az sonra Mulligan korkuluğa çıkar ve gözlerini Dublin körfezine dikerek: “—Tanrım, dedi yavaşça. Deniz, Algy'nin dediği gibi değil mi tıpkı: Engin, güzel bir anne.”²⁵ Denizi anneye benzeten bir şiir dizesinden konu, Stephen'ın annesinin ölümüne gelir.

Stephen'ın annesi ölüm döşeğinde yatarken, Stephen'dan kendisi için dua etmesini ister ve Stephen bu isteği, dini düşüncelerle yaşadığı sorunlar dolayısıyla gerçekleştirmez veya gerçekleştiremez. Ve annesi ölür. Bu hadise Stephen'ın zihnini sürekli meşgul eder. Roman boyunca Stephen'ın bu konu hakkında pişmanlıkları ve vicdan muhakemesi sürer.²⁶ Sonraki iki kısımla beraber ilk üç kısmın ana karakteri Stephen Dedalus'tur. Bu üç kısım (Telemakhos, Nestor, Proteus) yaklaşık üç saatlik bir mevcut hikâye zamanı Dedalus'un özellikle annesinin ölüm döşeğindeyken dua etmesini istemesine karşılık bunu reddetmesi hadisesinin belirleyiciliğiyle genişler. Bu hadise, Dedalus'un yüreğini kemirmektedir. Dedalus, yaşadığı psikolojik baskının neticesi olarak annesini rüyasında sıklıkla görmeye başlar.

²⁵ *Ulysses*, s.33.

²⁶ *Ulysses*, s.33-34.

Annesinin başucunda duran beyaz porselen kase­nin içi nasıl yeşil, bulanık safrayla dolmuşsa, yaşadığı bu vicdan azabıyla²⁷ Dedalus’un “şimdi”si de bu kase gibi dolmaktadır. Dedalus, geçmişinin yaşattığı travma neticesinde şimdi’sini yaşayamaz olur. O, Şimdi’de mutsuz bir karakterdir. Şimdi, kurtulunası, tiksiniç ama asla kaçamadığı yüzü gibi hep yanı başındadır.²⁸ Onun yaşadığı en kritik zaman annesinin ölümüdür. Annesinin ölümünden sonra Buck Mulligan’ın evlerine gittiğinde yaşadığı bir hadiseyi anımsar. Anılar, Stephen Dedalus’un tasalı beynini kuşattıkça romanda geriye kırılmaların yoğunluğu da giderek artmaya başlar.

Rüyasında da annesinden ve onun bakışlarından kurtulamayan Stephen, yüzüne tutulan hayalifenerle hayal kırıklığı yaşamaya devam eder. Geçmiş (annesinin ölümü) onun için bir karabasandır artık.²⁹ Geçmişte yaşanan travmanın etkileri, Stephen için giderek artmaktadır. O, her ne kadar bu vicdan azabını düşünmek ve bundan kurtulmakla mücadele etse de diğer yandan zamanın dağlayan ve bukağılayan bir karakterinin olduğuna inanmaya başlar. Dolayısıyla zamandan kaçmak, daha doğru bir ifadeyle zamanın gerçeklerinden kaçmak mümkün değildir.³⁰ Geçmiş bir yaşamda yitirilmiş bir şeyleri aramak, Stephen’a göre boşa bir çabadır. Annesinin ölümü ve bu ölümden sonra yaşadığı hadiselerin travmatik etkisini anlamak için bir pasaj okuyalım:

Dişbudak bastonunun kabzasından kavradı, hafif hafif sallayarak biraz daha oyalandı. Elbet, akşam kendini bende bulacak, bana sormaksızın. Vardır herhal her günün bir sonu. Ha, önümüzdeki salı en uzun gün olacak. Bütün o mutlu yeni seneler arasında, **anne** nay nay hoptiri nay.³¹

Vicdan azabı, Stephen’ın geçmişte yaşadığı bir problemlı olayın ona yaşattığı suçluluktan kaynaklanmaktadır. Romanın ilk bölümü olan üç kısımlık Telemakhos’taki geriye kırılmaların hemen hemen tümü bu duyguyla ilişkilidir. Ancak bu noktada dikkat edilmesi

²⁷ Vidan azabı, Dedalus’un sürekli hissettiği bir duygu olarak duyumsananın kelime olarak anlatıcı tarafından dile getirilmesiyle de romanda yer yer görülür. *Ulysses*, s.44, s.45.

²⁸ “Stephen öne eğilerek ona tutulan, kavisli bir çatlakla ikiye ayrılmış aynaya dikkatle baktı, tüyleri diken diken oldu. O da, başkaları da böyle görüyor beni. Kim seçti bu yüzü bana? Bu kurtulunası tiksiniç çömez. O da sormakta bana.” (*Ulysses*, s.35.)

²⁹ “Tarih dedi Stephen, uyanarak kurtulmaya çalıştığım bir karabasandır benim.” (*Ulysses*, s.64.)

³⁰ “Pyrros, Argos’ta bir cadalo­z tarafından yere serilmeseydi ya da Jül Sezar hançerlenip öldürülmeseydi. Düşünerek değişmez bu gerçekler. Zaman onları dağlamış bukağılamış dışladıkları sonsuz olasılıklar odasına yerleştirmiştir.” (*Ulysses*, s.54.)

³¹ *Ulysses*, s.82.

gereken husus şudur ki vicdan azabı daima Şimdi’de hissedilen bir duygudur. Şimdi’den hissedilen bu azabın yine en önemli özelliği bize daima geçmişte yaşanan bir olayı hatırlatmasıdır. Şu durumda geçmişteki spesifik bir olay, öngörülemez biçimde şimdi’de karşımıza çıkmaya başlar. Bu olayı ne zaman anımsayacağını azap duyan kişi öngöremez. Yaşadığı travma, Dedalus’un ruhunda bir yara izi bırakmış ve bu iz sürekli esnemesini sürdürmüştür. Görüldüğü üzere *Ulysses*’te Stephen Dedalus bağlamında geriye kırılmaların belirgin bir psikolojik arka planı var.

Aynı şekilde Leopold Bloom da geçmişini sürekli anımsayan bir karakterdir. Bu anımsamanın psikolojik arka planı, oğlu Rudy’nin (Rudolph) küçük yaşta ölmesi, babasının intiharı ve eşiyle evlenmeden önce yaşadıkları mutlu zamanlardır. Özellikle babasının intiharı ve oğlunun ölümü, onun üzerinde duygusal bir kriz yaratmıştır. Ölen oğlu Rudy, L. Bloom’da hep bir oğulsuzluk sendromu oluşturur. Kızının on beşinci yaşına bastığını anımsayan L. Bloom, gayriihtiyarî oğlunun da doğduğu günü anımsar. Romanın 6. kısmı olan Hades kısmında saat 11.00’dir. L. Bloom, saat henüz on bire gelmeden Dignam’ın cenaze merasimine gitmek üzere Simon Dedalus, Martin Cunningham ve Mr. Power’la birlikte faytona biner. Faytonla ilerlerken L. Bloom, Sandymount sahillerinde Stephen’ı görür ve babasına işaret eder. Babası, Stephen’ın arkadaşı Buck Mulligan’dan çok rahatsız olduğunu yanındakilere anlatmaya başlar. Simon, oğlundan bahsettikçe Bloom ölen oğlu Rudy’yi anımsar. Mezarlık, iki ölüm acısı çekmiş Bloom için acılarını anımsatacak tetikleyici bir mekândır. L. Bloom cenaze merasimi ve defin işlemleri sırasında Rudy’yi³² ve babasının intiharını birçok kez düşünür.³³ L. Bloom’un geçmişle olan ilişkisi genel hatlarıyla iki vakitsiz ölümün onun üzerinde bıraktığı negatif etki ile ilişkilidir. Romanda L. Bloom bağlamında geriye kırılmaların psikolojik gerekçeleri bu iki ölüm hadisesidir.

Bir diğer önemli hadise ise L. Bloom’un eşi Molly Bloom’la geçmişte yaşadıkları mutlu günleri anımsamasıdır. “Mutlu geçmiş”, “mutsuz şimdi” L. Bloom’un kaderidir.

Mutluyduk. Daha mutluyduk o zamanlar. Kırmızı duvarkağıdıyla kaplı minik sıcacık odamız. Dockrell’den almıştık, oniki rulsonu bir şilin dokuz peniye. Milly’yi yıkadığımız geceler. Amerikan sabunu almıştım:

³² *Ulysses*, ss.129-145.

³³ *Ulysses*, s.108, s.122, s.130, s.158.

Mürverçiçeği. Banyo suyunun güzelim kokusu. Her yanı köpük içinde ne sevimli görünürdü. (...)

Ne güzel günlerdi. Ne güzel günlerdi. O geceydi işte...³⁴

Romanın ilk on yedi kısmında evde olduğunu bildiğimiz ancak hiçbir biçimde romanda aktif rol oynamayan Molly Bloom'u tıpkı sabah saat sekizde yatağında gördüğümüz gibi romanın on sekizinci ve son kısmı olan Penelope kısmında gece saat ikiden sonra yine yatağında buluruz. Toplam sekiz upuzun cümleden oluşan bu kısımda ilk cümle 2500 sözcüktür. Bu ilk cümle *Ulysses*'in Türkçe çevirisinde yedi sayfadır. İç monolog söylem biçiminin dünya edebiyatındaki en iddialı örneğini sunan bu kısımda Molly, birçok kez geçmişte başına gelmiş hadiseleri hatırlar. Bunlardan en önemlisi ise eşi L. Bloom'la ilk sevişmesidir.

Sorduydu bana ister miyim diye evet evet diyeyim diye dağ çiçeğim benim sonra ilkin kollarımla ona sarıldım evet kâmilten parfümlediğim memelerimi hissedebileceği şekilde onu ta kendime çektim evet ve onun yüreği çılgınlar gibi vurmaktaydı ve evet dediydim evet isterim Evet.³⁵

Huzur romanında ise romanın başkarakteri olan Mümtaz'ın geçmişi roman içinde çok önemli bir yer tutar. *Huzur* romanı 30 Ağustos 1939'da, II. Dünya Savaşı'nın başlamasından bir gün önce, sabah saat dokuzda, İhsan'ın Şehzadebaşı'ndaki evinde, romanın başkarakteri Mümtaz'ın yatağından kalkmasıyla açılır. Mümtaz, yirmi yedi yaşındadır. Annesini ve babasını birkaç hafta arayla, daha on bir yaşındayken kaybetmiş ve İstanbul'a, "ağabeyim" dediği, amcasının oğlu İhsan'ın yanına gelmiştir. Her ne kadar Mümtaz'ın entelektüel gelişiminde İhsan'ın rolü büyükse de psikolojisini (benliğini) "her şeyi idare eden kesif tabakayı"³⁶ on bir yaşındayken yaşadığı iki hadise oluşturmuştur. Hayatının geri kalan kısmını belirlemeye ve yönlendirmeye başlayan bu iki hadiseden birisi babasının ölümü; diğeri ise yaşadığı ilk cinsel tecrübedir.

³⁴ *Ulysses*, ss.192-193.

³⁵ *Ulysses*, s.841.

³⁶ *Huzur*, s. 22.

Mümtaz'ın babası, S...’nin işgali gecesı, “oturdukları evin sahibine düşman olan bir Rum tarafından ve onun yerine öldürölmüştür.”³⁷ Mümtaz, bu ölüm sahnesini hiç unutamaz³⁸ ve Mehmet Kaplan’ın da işaret ettiğı gibi, bu ölüm sahnesi onda hayatı boyunca devam eden bir korku hissi doğurur.³⁹ Diğer hadise ise babasının ölümünden sonra S...’den A...’ya yola koyulan Mümtaz ve annesi yola çıktıklarının ikinci gecesı geniş bir handa konaklarken on sekiz, yirmi yaşlarında bir köylü kızı ile yaşadığı ilk cinsel ilişkidir. Bu tecrübe onun vücudunu yepyeni dünyalara açmış ve hayatı boyunca unutamayacağı bir etki yaratmıştır. Kaplan, Mümtaz’ın şahsiyeti üzerinde sürekli etki eden en büyük ve en derin hayat tecrübesinin S’den A’ya gelirlerken başından geçen hadise olduğunu düşünür.⁴⁰

Dikkat edilirse hem *Huzur*’da hem de *Ulysses*’te geriye kırılmaların zemini, roman karakterlerinin geçmişlerinde yaşadıkları mutsuz tecrübelerin bugüne etkisi veya geçmişteki mutlu günlerini arama (nostalji) gibi psikolojik gerekçelerle oluşturulmuştur. Bu durum da büyük ölçüde Freud’un psikanaliz kuramı çerçevesinde okunabilecek bir karaktere sahiptir.⁴¹ Romanda geriye kırılma stratejisi için karakter psikolojilerinin bir zemin oluşturmuş olduğunu öne sürmüş olsak da hala geriye kırılmaların anlamını açığa çıkarabilmiş değiliz. Geriye kırılmaların, söylemin daha önceki olayları çağırarak için hikâye akışını kırmasıyla oluştuğı bilinmektedir.⁴² Ancak, daima ileriye bakan nesir bir kurgusal anlatıda, söylem daima ileri yürürken hikâyenin beklenmedik biçimlerde geçmişe dönmesinin anlamı nedir? Yukarıda sorduğumuz soruyu tekrar soracak olursak, geriye doğru kırılma, diyakronik ve senkronik zaman tezahürlerinin mantıksal ve ontolojik algısına yönelik bir tür meydan okuma mıdır? Geriye kırılma hadisesi, tıpkı nesir okumalarında, diyakronik zaman algısının birdenbire geride okuduğumuz bir cümleye bizi yeniden döndürerek metnin sarsıntı geçirmesi ve bir tür boşluk içine düşmesine benzer bir olaya mı yol açıyor? Geriye kırılmaların öngörülemez biçimde meydana gelmesinin zamanın oyunsal ve sürpriz karakteri ile ilişkisi nedir?

³⁷ *Huzur*, a.y.

³⁸ *Huzur*, s.23.

³⁹ Mehmet Kaplan, “Bir Şairin Romanı: Huzur”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002, s.375.

⁴⁰ A.g.e., s.376.

⁴¹ “Yetişkin yaşamda karşılaşılan bazı uyaranlar, anksiyete uyandıracak nitelikte olmamalarına karşın, ilk çocukluk yıllarına ait can sıkıcı uyaranları ya da olayları anımsattıkları için anksiyeteye neden olurlar.” (Engin Geçtan, *Psikanaliz ve Sonrası*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990, s.40.)

⁴² Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, Özgür Yaren (çev.), Ankara: De Ki Basım Yayım, 2008, s.58.

Huzur ve *Ulysses*'te derin semantik olarak zamanın oyunsallığı, anlatının diğer unsurlarına nispetle daha belirgindir. Her iki romanda da zamanın kullanımı, yapısal olarak belirgin farklılıklar arz etse de dikkat alanına çektikleri problemler bağlamında çeşitli benzerlikler göstermektedirler. Özellikle her iki roman da okurunun “doğrusal zaman” alışkanlığına bağlı olarak “doğrusal olay örgüsü” (*linear plot*) beklentilerini boşa çıkarırlar. Bu romanlar, zamanda geriye ve ileriye kırılmaların olduğu, kırılmalı zaman tezahürüne göre yazılmışlardır. İleri-geri kırılmalar nedeniyle kırılmalı hikâyelerde “zaman”, kendisini doğrudan *hissettirir*. Lineer hikâyelerde ise zaman, ı ışık gibi görünen değil daha çok gösteren, yani dolaylı olarak kendisini fark ettirendir. Bu nedenle kırılmalı hikâyelerde zaman, başkarakter haline gelir. Bu ileri geri hareket, Gadamer'in oyundan bahsederken dile getirdiği oyunun ileri-geri hareketine benzemektedir. Okur, klasik anlatılarda olduğu gibi doğrusal biçimde olaylar silsilesi okumak istiyor olsa da hem *Huzur* hem *Ulysses* okurları kendi oyunlarında oynanan bir hale getirir. Söylem, daima ileriye doğru yürürken hikâyenin geride bir yerlere saplantılı biçimde dönerek ilerleyişi kesintiye uğratması, okurun okuma alışkanlığını terk etmeye zorlarken diğer yandan bir kurgusal düzyazı olan romanın da kimliğini gözden geçirmemize neden olmaktadır.

Franco Moretti, “Romanın Tarihi ve Teorisi” isimli makalesinde “romanlar niçin düzyazı şeklinde yazılır?”; “romanlar niçin bu kadar çok serüven hikâyesiyle doludur?” ve “neden on sekizinci yüzyılda romanda Avrupalı yükseliş gözlemlenir de Çin’de aynı tablo çıkmaz?” sorularını sormuştur. Öncelikli olarak romanın düzyazı karakterini sorgulayan Moretti, düzyazının oluşum sürecini soruştururken onu öncelikle karşı yakada olanla; nazımla karşılaştırır. Ona göre *verse*, *versus* kendi etrafında dönüp sonra geri gelen bir kalıptır. Ortada bir simetri vardır ve simetri her zaman için sürekliliği akılda tutturur –bu yüzden, anıtlar, anıtsal eserler simetrik değildir. Bu özellik de hemen bir süreksizlik ve geriye dönüşsüzlük duygusu yaratır: *prose*, *pro-varsa*: ileriye bakan (ya da, kolay doğum tanrıçası Romalı Dea Provorsa’da olduğu gibi, cepheden bakan): Michal Ginsburg ile Lorri Nandrea’nın belirttikleri üzere, bir istikameti olan ileriye yaslanan, anlamı olması muhtemel şeylere (bir cümleinin sonuna, olay örgüsündeki bir sonraki olaya) bağlı olan metin”⁴³ anlamındadır.

⁴³ Franco Moretti, “Romanın Tarihi ve Teorisi”, Osman Akınhay (çev.), *New Left Review 2008- Türkiye Seçkisi*, Tarık Ali (haz.), İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009, s.205.

Moretti, bu sözleriyle anlamın sonradan gelecek olan şeylere bağlı oluşunu yani nedensellik bağıını düzyazının öne çıkan vasfı olarak belirler. Ancak anlamın ileride olana aşırı bağımlı bir yapısının olduğunu düşünmenin kendisi ne kertede gerçekçidir? Düzyazıda (nesir) gelecekte olacak olanın kritik önemi, geçmişte ve şimdi-burada olanın anlamının üzerini örterek bizim gerçekle yüzleşmekten kaçmamıza neden olmaktadır.

Huzur'un ve *Ulysses*'in “ritmik oluşum”⁴⁴ açısından yavaşlığı bizi daima şimdi-burada'yla yüz yüze getirerek ve geriye kırılmalarla geçmişin şimdiye olan tükenmeyen etkisini anlamamız için bir fırsat oluşturmaktadır. Zamanı ancak kendi zamansallığımızda anlayabileceğimize göre “anlama zamanı”mızın da zamansal doğasını dikkate almalıyız. Bir romanda olup bitenleri, romanı okuduktan çok sonra anlıyorsak şu durumda “geriye kırılma” ne demektir? “Kierkegaard'ın Sartre'a karşı çıkarak dediği gibi, hayat “ileriye doğru yaşanmak zorundadır,” ama “ancak geriye dönük olarak anlaşılabilir.”⁴⁵

Anlamanın zamansal karakteri meselesine böyle baktığımızda, nesrin ileriye doğru yürüyüşü yalnızca fiziksel bir harekete dönüşmektedir. Şayet böyle düşünülürse romandaki geriye kırılmaların zamansal olarak sadece yapısal bir hususiyet olarak ele alınması da meselenin farklı boyutlarının keşfedilmesini engellemektedir. Burhanettin Tatar “Şiirde Anlam Sorunu” isimli yazısında şiir ve nesir karşılaştırması yaparak iki farklı söylemin farklı “anlama” biçimleri inşa ettiğini işaretler: “Şiirlerin fenomenolojik karakteri, en fazla onların bir özel dil projeksiyonu olarak faaliyet görmeleriyle oluşur. Şiirin bu karakterini daha iyi anlayabilmek için öncelikle nesire bakmak yararlı olacaktır. Nesir, daha ziyade okurunun karşısında bir “öngörü” (anticipation) içinde anlamı açığa çıkan metin olarak belirir. Nesir formunda bir metni anlarken her zaman az sonrasını öngörmeye çalışır ve metni okudukça bu öngörümüzün doğrulandığına ya da yanlışlandığına tanık oluruz. Böylece nesir, okurun her zaman kendi ilerisine gönderen yani okurun tahmin, öngörü, umutları sayesinde oluşan anlam ufku içinde iş gören bir varlık haline gelir. Bu durum okurun tahmini ya da öngörüsü esnasında ortaya çıkan “şimdi”si ile metnin anlaşıldığı andaki şimdisi arasında bir farklılık ortaya çıkarır. Kısacası nesir formundaki metinler anlaşılırken iki farklı şimdi söz konusu olur.”⁴⁶

⁴⁴ Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 1997, ss.99-111; Yavuz Demir, “Bir Sezai Karakoç Hikâyesinde Ritmik Oluşum”, *Hayat Böyledir İşte Fakat Hikâye*, Ankara: Hece Yayınları, 2011, ss.63-71.

⁴⁵ William L. Randall, *Bizi ‘Biz’ Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*, Şen Süer Kaya (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999, s.136.

⁴⁶ Burhanettin Tatar, “Şiirde Anlam Sorunu”, Yayınlanmamış Bildiri, *Hilmi Yavuz Paneli*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 26 Kasım 2011.

Nesir olarak yazılan bir anlatı türü olan romanlar da maceralı anlatım biçimiyle okurun, tahmin, öngörü ve umut gibi heyecana yönelik eğilimlerini özellikle klasik döneminde fazlasıyla beslemiştir. Bu bağlamda anlatı teorisyenleri de nesri, şiirde hiç yapılmadığı biçimde giriş, gelişme ve sonuç (Aristo'nun baş-orta-son tabirinin bir versiyonu) gibi bir oluşum halinde ele almaya başlamışlardır. Bu düşünceye göre “sonuç” romandaki bütün ayrıntıları belirleyen bir otoriter anlam alanıdır. Giriş ve gelişme, “sonuç”ta kendini ifşa etmek buna göre de yok etmek için geçici süreliğine varlığını sürdürmüş bir safhadan ibarettir. Okur burada bir bekleme odasında bekler gibi bekletilir (oyalanır), “sonuç”ta ise asıl yüzleşmesi gerekenle (anlam, bilgi vb.) yüzleşir ve anlatının maksadı hasıl olur.

William Randall'a göre “Bir hikâyeyi okurken olay örgüsü nedeniyle bu hikâyeyi “takip” ederiz, çünkü geleceğe dayanır ve bizi sürekli geleceğe doğru yöneltir. Bu geleceğe bakış, ileriye doğru hareket bir hikâyenin büyüünün merkez noktasıdır.”⁴⁷ Yine Randall “Bir hikâyenin sonucu, girişten de gelişmeden de daha fazla önem taşır.”⁴⁸ demektedir. Bu düşüncesini desteklemek için Brooks'un *Reading for Plot*'undan da bir alıntı yapar: “Ancak sonuç anlamı kesin olarak belirleyebilir.”⁴⁹ Tüm bu sonuca ve ileride olana övgüden sonra geriye kırılmanın anlamı nedir? Okurun bir türlü ilerleyemediği bir *Ulysses*'te, *Huzur*'da, *Mrs. Dalloway*'da, *Kayıp Zamanın İzinde*'de veya *Ses ve Öfke*'de son uç neresidir? Ya da romana nerede girmiş veya olayı nerede gelişmiş olarak buluruz? Bu ne anlama geldiği pek bilinmeyen; ama herkesin bir biçimde cesurca kullandığı giriş, gelişme ve sonucun anlamı nedir? Bir romanı ileriye doğru okurken daima geriye doğru anlıyorsak ileride olanın geride olana (sonucun girişe) bir üstünlüğü olabilir mi? Geri ve ileri, birbirlerine bir biçimde bağlı kalarak anlamlarını birbirinden kazanan bir akışkanlık olmayı sürdürmektedirler. Akışkanlığı sadece ileriye doğru bir hareket olarak düşünürsek, geride olanın ileriye mümkün kılan karakterini göz ardı etmiş oluruz.

Sonucun girişi ve gelişmeyi belirlediği kanaatine sahip okurların *Huzur* ve *Ulysses* karşısındaki durumu romanın oyunsal karakterini anlayabilmemiz için de bir imkân taşır. Romanın hiç ara vermeden devam eden bir süreç olarak ileri-geri hareketliliği, okuru daimi bir sürpriz etkisi altında bırakır. Yazının başında da değindiğimiz gibi sürpriz kavramını O.

⁴⁷ Randall, *a.g.e.*, s.127.

⁴⁸ *A.g.e.*, s.128.

⁴⁹ Brooks'tan alıntılan Randall, *a.g.e.*, s.128.

Henry hikâyelerinde görüldüğü üzere, romanın sonunda ne olacağını bilememek anlamında veya olay örgüsünün beklenmedik olaylarla okuru şaşırtması⁵⁰ olarak kullanmamaktayız. Bundan farklı olarak sürpriz, başından sonuna kadar bizi kendinde tutan bir süreci ifade etmektedir. Poe, sonuç bölümünün, hikâyenin başını ve ortasını yönlendirdiğine dikkat çeker.⁵¹ *Huzur*'da ve *Ulysses*'te zamansal kırılmalar anlatılarda sonuç bölümlerinin başlangıç ve gelişme bölümlerinin üzerinde oluşturduğu tahakkümü de bertaraf eder. Sürpriz sonlarla biten hikâyelerin bizi kendinde tutmasının nedeni, sonunda ne olacağını bilmiyor oluşumuzla alakalı olarak içeriğe yönelik bir meraktan kaynaklanmaktadır. Oysa sürece dikkat kesilmek, zamanın biçimsel kimliğiyle ilişkili görünmektedir. Bu biçimsel oluşum, bizim gerçeklik olarak tasarladığımız “çizgisel dil”, “çizgisel zaman” gibi yerleşik düşüncelerin ürettiği asıl olanın hep “orada duran” yani ilerledikçe yaklaşılan bir şey olduğu düşüncesinden bir farklılaşmadır.

Sürpriz, sonucun öngörülememesi değil; beklentilerinin ötesinde bir şeyle karşılaşmak demektir. Romanın bizi şaşırtması, ama nerede şaşıracığını da öngöremememiz demektir. Olay örgüsünün düz (lineer) olarak ilerleyeceğini düşünürken birdenbire geriye kırılma yaşayabiliriz. Az sonra mekân, zaman ve anlatıcı karşımıza nasıl çıkacak onu belirleyemememiz *Huzur* ve *Ulysses* romanlarının sürpriz karakteridir.

Randall'ın “hikâyenin büyüünün merkez noktası olarak” bizim hikâyeyi (macera, serüven) “takip” edişimiz olarak görmesi daha baştan belirlenmiş bir okuma pratiği için geçerli olabilir. Derrida farklı bir bağlamda “tutarlı bir biçimde izlemek, izlediğinize sadık kalmak için izlemeyi kesmeniz gerekir.”⁵² demektedir. Biz *Ulysses*'te neyi izleriz ya da izlemeyi kesebileceğimiz şey nedir? Hikâyenin, ileriye doğru fizikselliği ve bu bakımdan düzyazının doğasının dışında bir harekete gönülsüzlüğü söz konusuysa hikâyenin büyüünün merkez noktası nedir? Okur, okuma pratiğinin dışına çıkarak hikâyeye sadık olabilmek adına onun çizgisel ilerleyişine ihanet edemez. Baştan, sondan veya istediği bir sayfadan okumaya başlayabilir; istediği yerde kesebilir; tekrar geriden bir pasaj okuyabilir. Ne olursa olsun, okur kendisine başlangıç noktası olarak nereyi seçerse seçsin tekrar ileriye doğru okumayı sürdürür. Bu, okur için aşılabilir bir kanon gibidir. Ancak söz konusu olay örgüsü ise metnin

⁵⁰ Forster, *a.g.e.*, s.134.

⁵¹ Norman Friedman, “Son Hikâye Kuramları: Tanımlamadaki Zorluklar”, *Hikâye Üstüne Yazılar*, Bülent Aksoy (haz.), İstanbul: Pan Yayıncılık, 2009, s.82.

⁵² Jacques Derrida vd., *Teoriden Sonra Hayat*, Ebru Kılıç (çev.), M. Payne-J. Schad (haz.) İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004, s.8.

çizgiselliğinden farklı olarak olayların örgütlenişi doğal zamansal sıralanışından sapabilir. Buradaki bir *kırılma* dilin ve zamanın çizgiselliğinin dışında bir farklı dil ve zaman anlayışı belirler. Diğer bir deyişle artık zaman ve dil bir deformasyon içindedir. Ancak Randall’a göre okurun aklı daima ileride olacaklara odaklıdır. Hikâyede bir büyü varsa bu onun ileride olacakları daima gizlemesiyle ilişkilidir.

Diğer yandan “büyü” daima doğadaki kabulleri sarsmak adına var olmuştur. Bir anlatı dinlemekte ya da okumaktaki kabuller, olay örgüsünün ileride nasıl bir noktaya varacağına yönelik bir tahmin oyunu olarak şekillenmeye başlamışsa büyü bu kanaati bozmak adına vardır. Büyüler doğaüstüdür. *Huzur* ve *Ulysses*’te bir büyü, Randall’ın ‘büyü’ye atfettiği anlam bağlamında yoktur. Çünkü klasik anlamda bir olay örgüsü ve bu bakımdan da ileriye hareket yoktur. Ve her iki romanın da büyü tam da burada aranmalıdır. Büyülerin birine yardım etmek gibi bir işlevi varken diğer yandan birini cezalandırmak gibi bir işlevi de vardır. Bu bakımdan bir büyüün okur için nasıl bir etki oluşturacağını öngöremeyiz. Randall pozitif anlamda ele alarak, büyüsel olanın okurun dikkatini metnin üzerinde tutmayı başarması olarak imada bulunmaktadır. Romanın ilerlemeyişi ya da sık sık geriye dönüşü okurda, Okültist bazı inanışlarda olduğu gibi kara büyüün gönderilen kişiye tesir etmeyip büyüyü yapana geri dönmesi hadisesine verdikleri isimle bir “geri dönüş şoku” oluşturur.

“Geri dönüş şoku” geleceğe bakan, ileriye doğru hareket eden düzyazı hikâyenin giderek büyüünün merkezi olmaya başlar. Randall, ileriye hareketin hikâyenin büyüünün merkez noktası olması meselesini romancı John Gardner’ın “akışkanlık” olarak özetlediğini belirtir.⁵³ “Akışkanlık, hikâyenin üzerimizdeki etkisi, çekiciliğin özüdür. Gardner, “Geleneksel anlamda akışkanlık,” diye belirtir, “keyfi olarak birbiriyle bağlantılı olaylar dizisidir.” “Tüm geleneksel anlatının kökündeki unsur” bu ardışıklıkta yatar: Okur, zihinsel ve duygusal olarak hikâyenin içine girdiği –yani ona ilgi duyduğu- için, ardışık adımlarla, adeta kaçınılmaz olarak, hiç yanlış adım atmadan ve gerekli adımlardan hiçbirini atlamadan, istikrarsız bir başlangıç noktasından nispeten istikrarlı bir bitiş noktasına doğru yöneltir.”⁵⁴ Akışkanlığı okurun istikrarsız bir okuma pozisyonundan, nispeten istikrarlı bir pozisyona geçişi veya bir gelişimi olarak görmek ilerlemeci bir düşüncenin sonucudur. İlerde olana yani şimdi-burada olmayana bir önem atfetmekten başka bir şey değildir.

⁵³ Randall, *a.g.e.*, s.127.

⁵⁴ *A.g.e.*, s.127-128.

Klasik bir anlatıda okur, hikâyenin nereye varacağını ve onun nasıl sonuçlanacağını tahmin etmeye çalışır. Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ın önsözüne verdiği başlıkta olduğu gibi “sonun başlangıcı”dır bu⁵⁵. Burhanettin Tatar'ın belirttiği gibi “nesir, daha ziyade okurun karşısında bir “öngörü” (anticipation) içinde anlamı açığa çıkan bir metin olarak belirir[ken] (...) şiir, okurunu asla az sonrasına, ileriye göndermez.”⁵⁶ Ancak *Huzur* ve *Ulysses* tam da bu düşüncenin tersine bir öngörülemezlik romanlarıdır. Az sonra ne hakkında düşüneceğimizi öngöremezken sıradan bir karakterin sıradan bir günde neler düşünebileceğini ve başına neler gelebileceğini kim bilebilir? Şayet karakterimiz Mecnun'sa onun bir delilik yapacağını ön görebiliriz. Ya da Odysseus'sa bir kahramanlık yapabileceğini daha okumaya başlamadan bilebiliriz. Ancak sıradan bir insanın ne yapabileceğini önceden kim kestirebilir? Burada ortaya çıkan durum tam da budur: Her şey sıradanken roman sıradışılışmaya başlar. Kitabın sonuna yönelik bir tahminde bulunmanın bir anlamı kalmaz artık.

Bu romanlarda her ne kadar öngörülemezlik hâkim olsa da hikâyenin seyri açısından, ortaya bir başka öngörülebilirlik çıkmaktadır. Yani düzyazının temel karakteri tümüyle ters yüz olmamaktadır. Zira Gadamer'in “*negativity of experience*” dediği şeye benzer bir durum söz konusudur. “Tecrübenin olumsuzluğu” şeklinde çevrilebilecek bu tabirle Gadamer, şunu ileri sürer: Tecrübeler bize hayat hakkında öngörülebilirlikten ziyade öngörülemezliği öğretirler. Yani öngörülerimizin hayat süreci içinde sık sık yanlışlanabildiğini. Böylece sonunda tecrübeler, plan ya da öngörülerimizde yanılabilceğimizi peşinen öngörmemizi sağlarlar.

Bu açıdan bakıldığında *Huzur* ve *Ulysses*'te Gadamer'in dediği anlamda “tecrübe” kavramı önemli bir rol oynamaya başlar. Gadamer'e göre iki farklı tecrübe vardır. Birincisi beklentilerimizi karşılayan ve doğrulayan tecrübeler; bir diğeri ise maruz kaldığımız yeni tecrübelerdir. *Negativity of experience* diye adlandırdığı tecrübe biçimi ikinci tecrübe biçimidir. Gadamer şöyle der: “Eğer bir nesnenin yeni tecrübesine mâruz kalırsak, bu, o şeyi şimdiye kadar doğru olarak görmediğimiz ve şimdi daha iyi anladığımız anlamına gelir.”⁵⁷ Okurlar bir süre sonra öngörülerinde yanıldıklarını fark ettikçe artık *negativity of experience* bağlamında hikâyenin öngörülebilirliğini değil, öngörülemez olduğunu öngörmeye başlarlar.

⁵⁵ Oğuz Atay, *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002, ss.17-19.

⁵⁶ Burhanettin Tatar, *a.g.e.*

⁵⁷ Hans-Georg Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, H.Arslan-İ.Yavuzcan (çev.), C.2, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2009, s.128.

Zaten sürpriz kavramı *negativity of experience*'in bir başka ifadesidir. Gadamer bu kavram için başka bir ifadeyle “bilmemenin bilgisi”⁵⁸ der.

Bu bakımdan sürpriz sonda değildir. Daha romanın bütününe yayılmış ve okurun üzerinde daha ilk okuma anından itibaren belirmeye başlayan bir süreçtir. Biz ister *Gulliver'in Gezileri* gibi maceralarla dolu bir anlatıyı isterse de *Ulysses* gibi neredeyse hiçbir maceranın olmadığı bir anlatıyı okuyalım, belki vardığımızı değil ama bir yere doğru yöneldiğimizi, hareket ettiğimizi hissederiz. Metin bizi hep kendisinde olduğumuz yerin bir ötesine çağırırken onu anlama çabamız bizi metnin gerisinde kalan alanda da tutmaya devam eder. Okurun bu paradoksal hareketliliği her ne kadar metne hükmetmeye, onu kavramaya çalışsa da bir türlü sınırlarını fark edemeyen, ayağını sağlam bir zemine basamayan tekinsiz bir dil oluşturmasına neden olur. Bu tekinsiz dil *Huzur* okurlarında da *Ulysses* okurlarında da genel olarak hissedilen bir durumdur. Burada tekinsiz dilden kastettiğimiz şey Saussure'un belirlediği biçimde bir gösterenin bir gösterileni gösterdiği⁵⁹, anlaşılır ve açık bir dil tasarımıyla değil Derrida'nın *differance*⁶⁰ kavramıyla işaret ettiği gibi anlamın sürekli ertelendiği ve farklılaştığı bir ortamla ilişkilidir.

Okurun hikâyeye olan “sonra ne olacak” odaklı merak duygusu, Calvino'nun dikkat çektiği gibi hikâyenin tıpkı bir at gibi “aşması gereken mesafeye bağlı olarak tırıs ya da dörtlü giden, kendine özgü bir gidişi olan bir taşıt aracı”⁶¹ olarak görülmesine neden olmuştur. Peki, “aşması gereken mesafe” diye nitelenen bu mekânsal alan neresidir? Bir at olarak hikâye hiçbir yere gitmiyorsa, tıpkı atlıkarınca gibi hareket ediyormuş gibi yapıp aslında yerinde dönüp duruyorsa okura ve anlatıya ne olur? E.M. Forster'a göre “merak evrensel bir istektir ve bu işte bu nedenle romanın belkemiği öykü olmalıdır.”⁶² Romanın yumuşak karnı olarak “olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılması”⁶³ Forster'ın tanımlandığı hikâyenin seçilmesi, hikâyeyi oluşturan diğer unsurları ikincil bir konuma indirgemek demektir. Bu zaman sıralaması “kahvaltının arkasından öğle yemeğinin, pazartesinin arkasından salının, ölümün arkasından çürümenin gelmesi gibi”⁶⁴ bir sıralamadır. Zaman, roman yazarının da

⁵⁸ Gadamer, *a.g.e.*, s.141.

⁵⁹ Ferdinand De Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, Berke Vardar (çev.), İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 2001.

⁶⁰ Charles Ramond, “Différance”, *Derrida Sözlüğü*, Ümit Edeş (çev.), İstanbul: Say Yayınları, 2011, ss.70-76.

⁶¹ Italo Calvino, *Amerika Dersleri: Gelecek Bin Yıl İçin Altı Öneri*, Kemal Atakay (çev.), İstanbul: Can Yayınları, 1994, s.57.

⁶² E.M. Forster, *a.g.e.*, s.65.

⁶³ *A.g.e.*, s.65.

⁶⁴ *A.y.*

içinde bulunduğu ve kendisini yönlendiren, sınırlarını tam olarak göremeyeceğimiz bir zemin olarak sadece tasarlanan bir şey olmaktan öte bir şey değildir. Modern romanda görülen tasarım farklılığı, yazarın romanını dokurken zamanı yok saydığı anlayışına varmamalıdır. Tam da tersine geleneksel romancıların yaptığından farklı olarak zamanı aşırı biçimde var saydıkları anlamına gelir. Hikâyenin ipini elinde tutmak, ve bu ipi bir zaman şeridi olarak bırakmamak anlatının anlaşılabilirlik düzeyini azami ölçüde korumak niyeti taşır. Anlamın korunma çabası klasik felsefede bir karşılık bulabilir ancak Derrida'ya göre dilde sürekli farklılaşan ve ertelenen bir gösterilen ağı “nedir şu anlam denilen şey?” diye sordurur.

Anlaşılabilirlik, romanda kaybedilmesi istenmeyen bir güç olarak kaybedildiğinde büyük bir tehlike olacağı endişesi barındırır. Geleneksel romancılar anlaşılır olmak konusunda niyetli ya da niyet dışı özenli olmuşlardır. Ancak bu anlaşılabilirlik hikâyeyi anlamaktır, anlaşılır kılmaktır. Okurun, hikâyeye dizilişini, karakterleri, olayların geçtiği yerleri anlayabilmesi asgari olarak sağlanır. Roman üzerinde *anlaşılabilirlik* konusu ele alınınca en riskli unsurun zaman olduğu söylenir.⁶⁵ Özellikle Forster, “romanı zamanın buyruğundan tam olarak kurtardınız mı artık [roman] hiçbir şey dile getiremez olur.”⁶⁶ diyerek tam da buna işaret eder. Rimmon-Kenan, Cortazar'ın *Seksek* isimli romanının önsözüne dikkat çekerek, onun bu önsözde bir tür yıkıma uğrattığı romanın zamansal dizilişinin yeniden *anlaşılabilir* hale gelmesi için okura uyarılarda bulunmak zorunda kaldığını ifade eder.⁶⁷

Şu durumda zaman, okurun geleneksel anlamda beklenti içinde tutulmasını ve merak duygusunu sağlayan veya yitirmesine neden olan unsurdur. *Huzur* romanıyla okurun merak konusundaki ilişkisi, genel yaklaşımlara bakıldığında negatif bir etki ile sonuçlanmıştır. Mehmet Kaplan, Beşir Ayvazoğlu gibi isimler *Huzur*'dan, Jameson, G. G. Marques, Jung gibi isimler *Ulysses*'ten sıkıldıklarını ya da sıkılmanın normal olduğunu ifade etmişlerdir. Jameson daha da ileri giderek daha önce de belirttiğimiz gibi *Ulysses*'in başarısının okuru sıkmasıyla ilişkili olduğunu dile getirir.⁶⁸ Şayet okurun sıkılması bu romanların başarısı ise E. M. Forster'ın “kusur” olarak nitelediği zamanın genel algılayıştan farklılaşması belirgin bir kanaat farklılığı oluşturuyor demektir. Gerçekten de bir roman için nedir kusur ya da başarı olan şey? Tekrar başta ifade ettiğimiz noktaya dönersek romanın bir oyun etkisi oluşturması olabilir mi?

⁶⁵ Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction*, London and New York: Routledge, 2005, ss.46-47.

⁶⁶ Forster, *a.g.e.*, s.81.

⁶⁷ Rimmon-Kenan, *a.g.e.*, s.47.

⁶⁸ Jameson, *a.g.e.*, s.219.

Romanda merak, okuru bir heyecan psikolojisi içinde de kendi başında tutuyor olabilir veya tam da tersine bir iç sıkıntısı psikolojisi de yaşıyor olabilir. Baudelaire, meşhur “spleen” (iç sıkıntısı) imgesinden “Hüzünlü Madrigal” şiirinde “kutsal şehvet” olarak bahseder.⁶⁹ Okurun *Huzur* ve *Ulysses* karşısında yaşadığı iç sıkıntısı da bir anlamda kutsal şehvet (haz) etkisi yaşatmaktadır. Bu haz, elbette Barthes’ın deyişiyle “metnin hazzı”dır;⁷⁰ ancak bu hazzın geleneksel anlamda merakın bir serüvenin takibi olarak alımlanışıyla ilgisi yoktur. Çünkü iç sıkıntısı yine Baudelaire’in “Düşman” şiirinde, hayatı yiyip tüketen düşman olarak nitelediği “zaman”la kendisini karşı karşıya hissetmesiyle ilişkili görünmektedir.⁷¹ “Zaman düşmanı”nın varlığını iyiden iyiye hisseden okur, duyduğu iç sıkıntısıyla okuma eylemini sürdürmeye devam eder. Çünkü okurun merakı artık “iç sıkıntısı” olmuştur. Beşir Ayvazoğlu, *Huzur*’dan ilk okuyuşunda sıkılmıştır ancak romana tekrar geri dönmüştür.⁷² Marquez, *Ulysses*’i ilk okuyuşta bitirememiş ancak ona tekrar geri dönmüştür.⁷³ Bu bırakıp geri dönme bu romanların yapılanış vasfı olarak okurları da kendi biçimine dönüştürmeye başlar. Oyunsallık da işte tam da burada, bu ileri-geri hareketlilikte açığa çıkar.

Oyuna dair “her bir durumda” der Gadamer “amaçlanan şey, onu bir son noktaya götürecek herhangi bir amaca bağlı bulunmayan bir ileri-bir geri harekettir.”⁷⁴ Amaçlanan şeyin belli bir amaçsızlığa dönüşmesiyle, okurun oyunun bir “özne”si olmadığı, tam da tersine kendisi vasıtasıyla sadece oyunun temsiline ulaşılması söz konusu olduğu gerçeği açığa çıkar. Mekân konusuna temas ederken de dile getireceğimiz biçimde burada *Huzur* ve *Ulysses* adeta Foucault’un “geriye bakma oyunu”⁷⁵ diye adlandırdığı bir forma, bir oluş moduna dönüşür. Karakter geriye bakar, anlatıcı geriye bakar, okur geriye bakar ancak oyun her bir anlatı unsurunun bazen öne çıkması bazen arka plana çekilmesiyle sürmeye devam eder.

⁶⁹ Charles Baudelaire, “Hüzünlü Madrigal”, *Kötülük Çiçekleri*, Erdoğan Alkan (çev.), İstanbul: Varlık Yayınları, 2009, s.314.

⁷⁰ Roland Barthes, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler: Metnin Hazzı*, Şule Demirkol (çev.), İstanbul: YKY, 2007.

⁷¹ Baudelaire, *a.g.e.*, s.34.

⁷² “İtiraf ederim, hem yoğun bir yaşantı romanı olan, hem de şaşırtıcı zenginlikte bir kültür birikimine dayanan *Huzur*’u ilk denememde sonuna kadar okuyamadım.” (Beşir Ayvazoğlu, “Ahmet Hamdi Tanpınar”, *BGBK: Tanpınar Üzerine Yazılar*, A. Uçman-H. İnci (haz.), İstanbul: Kitabevi, 2002, s.525.

⁷³ Bir sanatçı arkadaşının Marquez’e öteki İncil (‘*other Bible*’) diyerek önerdiği James Joyce’un *Ulysses*’i ona hem bir ‘zor okuma’ tecrübesi yaşatır hem de oluşturacağı kitaplarının tekniği konusunda bir fikir sağlar: “[S]abırım tükenene kadar bölük pörçük, kavga dövüş okudum. Zamansız bir gözü peklikmiş. Yıllar sonra, uysal bir yetişkine dönüştüğümde kendime kitabı ciddiyetle yeniden okuma görevi verdim ve yalnızca içimde varlığından bir an bile kuşku duymadığım kendine özgü bir dünyayı keşfetmekle kalmadım, dilin kullanımında özgürleşmem, zamanın idaresi ve kitaplarının yapısı konularında da müthiş bir destek aldım.” Gabriel García Márquez, *Anlatmak İçin Yaşamak*, Pınar Savaş (çev.), İstanbul: Can Yayınları, 2009, s.282.

⁷⁴ Gadamer, *Hakikat ve Yöntem*, C.1., s.144.

⁷⁵ Michel Foucault, “Uzaman Dili”, *Sonsuza Giden Dil*, Işık Ergüden (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006, s.157.

Huzur ve *Ulysses* romanında zamanın oyunsal kimliğinin her ileri geri hareketinde belli türsel tutuculuğa ya da indirgemeciliğe bir muhalefet olduğunu, bu romanı tek bir bağlamda okumak isteyen, oyunu yönlendirmeye niyetlenen subjektivizme karşı çıktığını göstermeye çalıştık. Roman, onu okuyan bir nesnesi olmaktan bu hareketliliğiyle kurtularak zamanın ontolojik kimliğini ön plana çıkarmaktadır.

B. Anlatıcının Oyunsal ve Sürpriz Karakteri

Huzur ve *Ulysses*'te anlatıcı da tıpkı zaman gibi romanın her anında var olan ama yer yer geri çekilen, yer yer kendini baskın biçimde hissettiren tutumuyla romanda oluşan oyunsallıkta önemli bir role sahiptir. Anlatıcı, bu oyunsal karakterini bazen bilgi düzeyinde;⁷⁶ bazen hikâyede konumlandığı yerle;⁷⁷ bazen odaklandığı noktayla (merkez);⁷⁸ bazen anlat(ıla)ma zamanıyla;⁷⁹ bazen anlatıdaki işlev(ler)iyle açığa çıkarır.⁸⁰ Ama ne olursa olsun Genette'ın da vurguladığı gibi bazı anlatıları okurken sadece hikâye ile ilgilenip onu kimin, ne zaman, nerede anlattığıyla ilgilenmezken bazı anlatılarda ise anlattığı hikâyedeki anlatıcının varlığını görmezden gelemeyiz. Bazı anlatılarda yazar dikkatimizi konuşana ve hitap ettiği dinleyici kitlesine çekmeyi iş edinir; bazılarında ise hikâyelerin öngörülebilir gidişatından ziyade dinleyicinin tepkilerine odaklanılır. Zira burada anlatı iki katmanlıdır ve dramının heyecanının hissedildiği esas yer ikinci yani *anlatıcının var olduğu* katmandır.⁸¹ Her ne kadar Genette *anlatıcının var olduğu* katman diyerek anlatıcı için özerk bir alan tasavvur etse de anlatıcı var oluşunu mekân ve zamanla; onlarla birlikte oluşturur.

⁷⁶ 1- Her şeyi bilen anlatıcılı anlatı: Todorov: Anlatıcı > Karakter (Anlatıcı karakterin bildiğinden daha çok şey bilir); 2- Bakış açılı anlatı ya da sınırlı alanlı anlatı: Anlatıcı = Karakter (anlatıcı yalnızca karakterlerden birinin bildiğini söyler.); 3- Nesnel anlatı: Anlatıcı < Karakter (anlatıcı karakterin bildiğinden daha azını söyler.) (Genette, *a.g.e.*, s.202.)

⁷⁷ “Burada iki tür anlatıyı birbirinden ayıracağız: Biri anlatıcının, anlattığı hikâyede yer almadığı anlatılar (*İlyada*'da Homeros ya da *Aşk Eğitimi*'nde Flaubert gibi), diğeri ise anlatıcının, anlattığı hikâyede bir karakter olarak var olduğu anlatılar (Gil Blas ya da Uğultulu Tepeler gibi). Malumunuz veçhile, birinci tür anlatıyı heterodiegetik (dış-anlatıcılı), ikinci tür anlatıyı ise homodiegetik (iç-anlatıcılı) olarak adlandırıyorum.” (Genette, *a.g.e.*, ss.267-268.)

⁷⁸ 1- odaklanmamış anlatı ya da sıfır odaklanmalı anlatı; 2- iç odaklanmalı a) sabit: The Ambassadors b) değişken: Madame Bovary c) çoklu: The Ring and the Book-Rashamon; 3- Dışsal odaklanmalı. Hemingway-Katiller, Beyaz Fillere Benzeyen Tepeler. (Genette, *a.g.e.*, ss.203-204)

⁷⁹ “Anlatılama ediminin başlıca zamansal belirlenimi elbette hikâyeye göre olan konumudur.” Genette bu bağlamda dört anlatma konumu belirler: Sonradan anlatma; önceden anlatma; eş zamanlı anlatma ve araya giren anlatma. (A.g.e., ss. 232-247.)

⁸⁰ Genette, *a.g.e.*, ss.279-284.

⁸¹ Genette, *a.g.e.*, ss.229-230.

Nasıl ki zaman bizim için öngörülemez bir hareketlilik içinde olmasına karşılık anlatıcı ve mekândan ayrıştırılamaz derecede onlarla iç içe geçmişse, benzer biçimde anlatıcı da her yerde zaman ve mekânla birlikte vardır. Çünkü anlatma bir mekânda ve bir zamanda gerçekleşir. Ancak bu anlatıcı, yukarıda da temas ettiğimiz gibi, bilgi düzeyini hangi sınırdan tutacak veya bir sınırdan tutacak mı; hikâyede konumlandığı yer sabit mi yoksa değişken mi olacak; odaklandığı tek bir karakter mi yoksa birden çok karakter mi olacak; olayları oluş esnasında mı, öncesinde mi yoksa sonrasında mı anlat(ılay)acak; anlatıda nasıl bir işlevle varlığını sürdürecektir bütün bunlar öngörülemez kadar belirsizdir.

Bunca belirsizliğe rağmen hala belirli bir şey var ki o da anlatıcısız bir anlatının olmadığıdır. Belki de bir anlatıyı anlatı olmayan bir metinden, özellikle bilimsel metinlerden ayıran en temel fark budur.⁸² Kelimenin kökündeki “anlatmak”, anlatının daha ilk şartı olarak bu eylemi, anlatmayı öne çıkarmaktadır. Klasik dönem romanlarında anlatıcının roman içinde bulunduğu pozisyon, modern döneme nispetle sesinin daha yüksek çıktığı, ya da en azından hikâyedeki karakterlerden hiç de aşağı kalır yanlarının olmadığı bir pozisyonudur. “Her şeyi bilen; her yerde bulunan; aynı anda her yana yerleşen; aynı anda nesnelerin hem doğrusunu, hem tersini gören; aynı anda hem yüzün, hem bilincin hareketlerini izleyen; aynı anda her serüvenin hem şimdisini, hem geçmişini, hem geleceğini tanıyan bu anlatıcı” Balzac tarzı Klasik romanın anlatıcısıdır.⁸³ “Anlattığı öykünün ipini elinde tutan” bu anlatıcı der Yıldız Ecevit “yaşamın anlamına ışık tutmaya çalışır, kahramanlarını yönlendirdiği gibi okuru da yönlendirirdi. Geleneksel okur tipinin desteğiyle, dayanağıydı o; okurunu elinden tutar, bilmesi gerekenleri ona anlatarak romanın dünyasını dolaştırırdı. Okurun, metnin içinde kaybolması, metni tümüyle anlamaması pek olası değildi.”⁸⁴

Ancak modern dönemde, özellikle Gustave Flaubert ve Henry James gibi romancıların bu konudaki açılımlarıyla anlatıcının sesi ve bilgi düzeyi sınırlandırılmıştır.⁸⁵ Pamuk, modern

⁸² Nermi Uygur, bilim yazılarında konuşucu (anlatıcı) olmadığını; bu metin türünde tek tek tümceleri derleyip toplayan kişisiz fiil çekimleriyle (bulunur, durumdadır, merkezidir vb.) konuşanın kim olduğunun bilinmediğini ifade eder. “Dile getirdiği şey, bilgi içeriği, amacı ne olursa olsun konuşucu insandan [anlatıcıdan] yoksun bir yazıdır bilim yazısı. (...) Edebiyatta ise durum tam tersine daima bir konuşucu (anlatıcı) vardır ve onun açısından bakarız biz roman dünyasına.” (Nermi Uygur, “Edebiyatın Yeri”, *İnsan Açısından Edebiyat*, İstanbul: YKY, 2003, ss.14-15; Yavuz Demir, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipolojisi*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002, ss.29-30.)

⁸³ Robbe-Grillet, *a.g.e.*, s.55.

⁸⁴ Yıldız Ecevit, *Orhan Pamuk’u Okumak*, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1996, s.13.

⁸⁵ “Roman teorisini, yalnızca yazdıkları romanlarıyla değil uygulayıcısı oldukları sanatın alışılmadık yönleriyle ilgili teorik düşünceleriyle iki yazar bugünkü tartışma konumuna taşımıştır. Bu isimler Gustav Flaubert ve Henry James’tir. Özellikle Henry James romanda anlatım konusunda temel olarak kabul edilmiş bakış açısı (‘point of

romanda Henry James'in "bakış açısı" ('*point of view*') tekniğinin işte bu yeni anlatım olanaklarından birisi olarak, romanın artık dışardan Tanrı'nın bakışıyla anlatılamayacağını, bütünü bir insan çevresinde toplanmaya başlanması gerekliliğini, dolayısıyla anlatılan ve betimlenenin kahramanın görüş açıları sınırları içerisinde kalması gerektiğini işaretlediğini söyler.⁸⁶ Sınırsız bilgi ile donatılmış tanrısal anlatıcı yerine sınırlı bilgiye sahip şekilde tasarlanmış anlatıcı, kavranamayan dünyaya karşılık gelen anlatıcı tipi olsa gerektir. *Ulysses*'te ise bu anlatıcı tipi projesi zirveye varmıştır. Anlatıcı var mıdır, yok mudur? Anlatıcı mı konuşmaktadır, karakter mi? Bunlar bu romanla birlikte sorun olmaya başlar. Ancak durum ne olursa olsun anlatıcı romanın her bir zerresine, tıpkı mekân ve zaman gibi "sinmiş"⁸⁷ bir varlıktır.

Anlatıyı, anlatı olmayan bir metinden ayıran en temel fark, anlatıcının varlığı ise niçin romansal değişim, anlatıcının izlerini silmeye yönelik bir çaba içindedir? Bu çabanın sonuç vermesi, yani anlatıcısız bir anlatı ne keredede mümkündür? Kanaatimizce belirginliği, etken ve etkinliği değişkenlik arz etmekle birlikte anlatıcısız bir anlatı ('*pure-mimesis*') bütünüyle hiçbir zaman mümkün değildir.

İç monolog söyleminin yoğunluğunun belirgin biçimde arttığı modern dönem romanlarında saf mimesis hareketi bir süreliğine yaygınlık ve güç kazansa da anlatıyı anlatıcıdan izole etme projesi adı üzerinde Habermas'ın "modernlik" özelinde söylediği söze atıfla "tamamlanmamış bir proje" olarak kalmıştır.⁸⁸ İç monolog kavramı yerine "üçüncü şahıs bağlamında bir karakterin (birinci şahıs biçiminde) zihinsel söylemi" olarak "alıntılı monolog" kavramını tercih eden Dorrit Cohn "Joyce-öncesi romanlarda görülen düşünce alıntıları için "geleneksel monolog" ya da "sessiz kendi kendine konuşma" terimlerini önermiştir. Cohn, "genel eğilim bunları hem psikoloji hem de üslup temelinde ayırmak olmuştur: iç monolog çağrışımsal, mantıksız, kendiliğinden; kendi kendine konuşma ise retorik, rasyonel ve kasıtlıdır."⁸⁹ diyerek alıntılı monoloğun bir biçimde Joyce'tan önce de olduğunu ancak Joyce'la beraber

view') veya anlatıcı konumu kavramlarıyla özdeşleşmiştir. Bu miras James Joyce ve Marcel Proust gibi modern yazarlarla oluşan romanın anlatım tarzı ve yapı biçimi roman teorisyenlerinin çalışma alanını şekillendirmiştir." (Franz K. Stanzel, *Roman Biçimleri*, Fatih Tepebaşılı (çev.), Konya: Çizgi Kitabevi, 1997, s.10)

⁸⁶ Orhan Pamuk, "Modern Roman Teknikleri", *Öteki Renkler: Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999, s.115.

⁸⁷ Uygur, *a.g.e.*, s.16.

⁸⁸ Jürgen Habermas, "Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje", *Postmodernizm*, Nemci Zeka (haz.), Gülelgül Naliş (çev.), İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994, ss.31-44.

⁸⁹ Dorrit Cohn, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserde Bilincin Sunumu*, Ferit Burak Aydar (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s.24.

çağrışımsal, mantık dışı ve kendiliğindenliğin öne çıktığını vurgular. Edouard Dujardin, iç monologun getirdiği esas yeniliğin “amacı” olduğunu, karakterin zihninden geçen kesintisiz düşünce akışını, ortaya çıktıkları anda mantıksal bağlantılarını eşelemen ve gelişigüzel bir havada verilmesi gerektiğini ifade eder. Ona göre geleneksel monolog ile iç monolog arasındaki en büyük ayrım da ‘mantıksal bağ’ hususundadır. Geleneksel monolog mantıksal bağları göstererek koordinasyon sağlarken, iç monologda mantıksal bağ kopar.⁹⁰

Karakterin pek de mantıksallığı olmayan zihinsel söylemini aynen “alıntılama” aracısız (anlatıcısız) “saf-anlatı” kurma projesinin en bilinen yöntemidir. Anlatıya sinen anlatıcı, her ne kadar kendini göstermemek için gizlense de hiç çıkmayacak biçimde anlatının doğasına işlemiştir ve birçok ayrıntıda kendini göstermektedir. Bu ortaya çıkma ve gizlenme hareketliliği giderek bir oyun olmaya başlar ve bu hareketlilik tıpkı zamanın ileri geri hareketliliği gibi sürpriz bir karakter arz etmeye başlar. Özellikle *Ulysses*’te bu oyunsallık karakterin sesi ile anlatıcının sesinin karışması biçiminde dikkat çeker. Cohn, *Ulysses*’in Kalypso kısmından aldığı pasaj için şu ifadeleri kullanır: “Anlatıcının ve karakterin sesi o kadar kaynaşmıştır ki artık hangi cümlelerin Bloom’un monoloğu, hangilerinin anlatıcının aktarımı olduğunu yalnızca yakın bir tetkikle belirleyebiliriz.”⁹¹ Yakın bir tetkikle dahi belirlenmesinin mümkün olmadığı cümleler vardır *Ulysses*’te.

Yakaslı L. B. işlemeli hantal paltosuyla kayıp eşya bürosundan satın aldığı elden düşme yağmurluğu asılı kancadan şapkasını aldı. Pulculuk: Sırtı zamlı resimler. Yükünü tutan subayların sayısı da pek az değil hani. Helal olsun. Şapkasının terden yağ bağlamış tepesindeki yazı ona ketumlukla

⁹⁰ Cohn, a.g.e., s.24; Joyce’taki iç monolog ile Dujardin’dekinin birbirinden farklı olduğu bir gerçektir. Joyce’un bu farklılığın bilincinde olduğunu, Dujardin’in romanı hakkında söylediklerinden –Valéry Larbaud aktarmaktadır- anlayabiliriz: “Bu kitapta okur kendisini daha ilk satırdan itibaren ana şahsiyetin düşüncelerinin içinde bulur ve bu düşüncenin kesintisiz akışı, bilindik anlatı biçiminin yerini alarak, bu şahsiyetin ne yaptığını ve başından neler geçtiğini bize anlatır.” Cohn’a göre bu tanım *Ulysses*’e uygulanamaz. Çünkü Penelope bölümü istisnası dışında iç monolog her yerde üçüncü şahıs anlatısı aracılığıyla gerçekleştirilmiştir. Pek çok bölümdeki “ilk satırlar” (elbette eserin tamamının ilk satırları da dahil), okuru “ana şahsiyetin düşünceleri”ne yerleştirmek şöyle dursun, açıkça “bilindik anlatı biçimi”yle anlatılır. Monolog tekniğinin *Ulysses*’te karşımıza çıktığı her yerde, anlatı ile monolog dönüşümlü olarak birbirlerini izlerler ve bu anlatısal akınlar ne kadar kısa olursa olsun, kendi kendini ifadeye nüfuz ederek süresiz bir unsur yaratırlar; hatta bu ifadeyi özerk bir biçimin bilinen bazı zorluklarından (örneğin, monologcunun kendi jestlerini ve çevresini betimlemesinden) kurtarmalarına rağmen durum böyledir. Bunların Joyce tarafından yapılan düzenlemeleri ne kadar gelenek dışı olursa olsun, “Proteus” ya da “Hades” gibi bölümler yapısal olarak Dujardin’in romanındaki özerk biçimden ziyade, Stendhal ya da Dostoyevski’nin romanlarındaki alıntılı monologlara benzemektedir.” (Cohn, a.g.e., ss.28-29.)

⁹¹ Cohn, a.g.e., s.74.

ansıttı: Plasto Lüks Şapk. Deri bandın içine telaşlı bir göz attı. Beyaz bir pusula. Emniyette.

Kapının eşiğinde arka cebini yoklayıp anahtarını aradı. Orda yok. Çıkardığım pantolonda. Ordan almalıyım. Patatesimiz var. Gardırop gıcırda. Kadını rahatsız etmeye gerek yok. Demincek dönüp dalmıştı. Ardından sofa kapısını usulca çekti, bir az daha, kapının alt pervazı eşiğe güzelce oturanda dek, kapandı mı kapandı. Kapalı görünüyor ya. Zaten biraz sonra döneceğim, bir şeycik olmaz.⁹²

Todorov da *Ulysses*'ten aşağıdaki alıntıyı yapar ve düşünenin L. Bloom mu yoksa anlatıcı mı olduğunu açığa çıkarmaya çalışır:

Yürüyordu, yürürken de yüzündeki gülümsemesi siliniyordu, koyu renkli bir bulut güneşi yavaş yavaş kapatıyor, Trinity College'ın zaten kasvetli olan duvarını karartıyordu. Tramvaylar karşılaşıyor, gidip geliyor, çanlarını çalıyorlardı. Yararsız sözcükler. İşler de aynı şekilde, günden güne akıp gidiyor: gelip giden polis devriyeleri; gelip giden tramvaylar. Aptalca şeylerle vakit geçiren şu iki sersem. Eşek cennetine yollanan Dignam.⁹³

Bu sözcenin ilk tümcesi nesnel bir söyleme aitmiş gibi durur; ama “kasvetli” diye düşünen Bloom'un kendisi midir, yoksa anlatıcı mı bunun böyle olduğunu söylemektedir? Sonraki tümceler, “yararsız sözcükler” deyişinden sonraki bölüm, belli bir kopuşa yol açmaksızın sözceleme sürecini (söz dizimini) belirgin kılar: Düşünen Bloom'dur ve düşüncesi bir “iç monolog” üzerinden sunulur; iç monolog duygulanımsal veya değerlendirmesal söylemlerin pek çok niteliğini, isim tümcelerini, eksilteli deyişleri, şimdiki zamanı, tümcedeki sözcüklerin sıralarının değiştirilmesini bir araya getiren bir biçimdir.”⁹⁴

Kurgusal anlatılarda anlatı araçlarından hareketle anlatı türleri tasarlayan Wayne Booth, dramatize edilmiş anlatıcılar ve dramatize edilmemiş anlatıcılar adlarıyla bir tasnife gider. Özellikle dramatize edilmiş anlatıcılar kavramı altında ele aldığı mesele, *Huzur*'un ve

⁹² *Ulysses*, s.87.

⁹³ Burada Todorov'un yaptığı incelemenin daha iyi anlaşılabilmesi için *Poetikaya Giriş* kitabındaki çeviriyi kullandık. Tzvetan Todorov, *Poetikaya Giriş*, Kaya Şahin (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2001, ss.60-61; *Ulysses*, s.201.

⁹⁴ Todorov, *a.g.e.*, s.61.

Ulysses'in anlatıcılarını anlamak için temel düşüncelere sahiptir. “Modern kurmacada en önemli tanınmayan anlatıcılar üçüncü tekil şahıs “bilinç merkezleri”dir. Yazarlar kendi anlatılarını bu anlatıcıların süzgecinden geçirerek bize sunarlar. James’in kimi zaman verdiği adla böyle “yansıtıcılar”, karmaşık zihinsel deneyimleri yansıtan çok net aynalar da olsa, James’ten bu yana pek çok kurmacada bulunan biraz bulanık, duyuya-bağlı “kamera gözler” de olsa, tam da bariz anlatıcıların işlevini yerine getirirler – tabii kendilerine has yoğunluklar eklemeleri de mümkündür.”⁹⁵ Bu bulanık ortamda hangi ses kime ait gibi bir soruşturmaya gitmek her ne kadar çeşitli sorunlar barındırsa da Seymour Chatman böylesi bir inceleme yapmıştır:

- [1] Karısının kahvaltı şeylerini yuvalı tepsiye yerleştirmek amacıyla mutfakta patırtı çıkarmadan dolanırken böbrekleri düşünmekteydi. [2] Mutfağın loş havası çivi kesiyordu ya, dışarıda tatlı bir yaz sabahı kucaklıyordu her yanı. [3] O yüzden içi kazınmaya başlamıştı bir parça. [4] Kömürler korlaşmaktaydı. [5] Bir dilim tereyağlı ekmek daha: Üç, dört: Yeter. [6] Molly, tabağının tepeleme doldurulmasından hoşlanmaz. [7] Tamam. [8] Mr. Bloom tepsiyi bırakıp ocaktaki çaydanlığı kaldırdı ve hafif eğerek suyu kaynamaya bıraktı. [9] Çaydanlık, sağı ve gebeş, kurulduğu yerden gagasını uzatmıştı. [10] Çayımız az sonra hazır. [11] İyi. [12] [Ağız kuruması] [13] Kedi, kuyruğunu dikmiş masanın bir ayağını kasıla kasıla döndü. [14] –Mkgnau! [15] –O, sen misin, dedi Mr. Bloom, ocaktan başını çevirip.⁹⁶

Yukarıdaki pasaj hem saf doğrudan serbest düşüncenin aktarımının gerçekleştirilemeyeceği gerçeğini açığa çıkararak hem de bu esnada farklı tarz söylemleri bir araya getirmesi bakımından önemlidir. İlk dört cümle “arka planda kalmış anlatıcının açık raporu”, beş numaralı cümle “budanmış sözdizimi nedeniyle değil ama çıkartılan parçanın açıkça “diye düşündü” gibi bir etiket ve “ben” zamiri olmasından dolayı doğrudan serbest düşünce”dir. Altıncı cümle “dolaylı serbest biçimdedir.” “Yedi yine yüklemsizdir, yani doğrudan serbest düşünce olduğunu varsayınız. Sekizde ve dokuzda anlatıcının sesi devam eder. Onuncu

⁹⁵ Wayne C. Booth, *Kurmacanın Retoriği*, Bülent O. Doğan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2012, s.165.

⁹⁶ *Ulysses*, s.85.

cümledeki “yakında” ise gelecek zaman belirteçidir ve cümlede fiil yine eksiktir. Eksik fiil, gelecek zaman kipinde olabilirdi, bu da bizi Bloom’un aklından geçen sözcüklerin alıntısına götürür”. “Benzer olarak on bir, “Bu çok güzel” cümlesinin kısaltmasıdır. Ancak on iki ilginç biçimde farklılaşır. Buraya kadar tüm doğrudan serbest düşünce cümleleri (beş, yedi, on, on bir) kavrayış bildirdiler. Sözcükler tam olarak Bloom’un zihnindeki sesin söylediği şeyleri söylüyor gibi göründüler. Ancak “Ağız kuruması”, Bloom’un ağzının kuruduğunu *hissetmesi* anlamına gelebilir. Bu durumda ise sözcükler yukarıda bahsettiğimiz standart uyulaşım gereği, dile getirilmemiş bir duyumu tercüme etmiş olur. Bloom kurulum duyumuna karşılık olarak bunu kendisine *söylüyor* da olabilir, “Ağzım kurudu.” Hangisinin (ya da ikisinin de) kastedildiğini bilebilmenin yolu yoktur. İç monologlarda kavrama ve algılama arasındaki ayrımın budama yoluyla nötrleştirilmesi çok yaygındır. On üçüncü cümle doğrudan alıntıyı sürdürür, on dört ve on beş ise elbette diyalog yani doğrudan etiketlenmiş konuşmadır.”⁹⁷

Chatman’ın söz konusu pasaja yönelik yaptığı “yakın tetkik” her bir cümlede söylem tarzının değiştiğini ve bu anlamda okurun hangi sesle ilişki içinde olduğunu öngöremeyişinin açık bir örneğidir. Her bir cümle hem özerk hem de diğer cümlelerle ilişki halinde görünmektedir. Okur da bu hem özerk hem de bağımlı ses evreni içinde benzer bulanıklığı yaşar.

Huzur romanının başkarakteri Mümtaz, romanın yansıtıcı bilinci⁹⁸ olarak kabul edilse de anlatıcı sadece bu bilinci yansıtmakla kalmaz. Booth’un dediği gibi “En ketum anlatıcı bile kendinden “ben” diye bahsettiği ya da Flaubert’te olduğu gibi Charles Bovary içeri girdiğinde “bizim” sınıfta olduğumuzu söylediği anda dramatize edilmiş demektir.”⁹⁹ *Huzur*’da Pamuk ve Demir’in de vurguladığı gibi sıkça geçen “Biz” zamiri anlatıcı ve karakterin sesinin karışmasına neden olur.¹⁰⁰ Karakterin bilincini yansıtan pasif bir anlatıcı yerine hem yansıtan hem de yansıttıklarını yorumlayan, bu anlamda her ne kadar modern kurmacadaki anlatıcıya benzemese de klasik dönem romanlarındaki anlatıcıya da benzemeyen bir anlatıcı tipi ortaya çıkar.

⁹⁷ Chatman, *a.g.e.*, ss.172-173.

⁹⁸ Cevdet Perin ve Vehbi Eralp, Mümtaz’ı “hikâyenin mihveri” olarak niteler. (Cevdet Perin, “Huzur”, *BGBK: Tanpınar Üzerine Yazılar*, s.58; Vehbi Eralp, “Hamdi Tanpınar’ın Romanı: Huzur, *a.g.e.*, s.65.)

⁹⁹ Booth, *a.g.e.*, s.164.

¹⁰⁰ Orhan Pamuk, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, *Manzaradan Parçalar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010; Yavuz Demir, “Kurmaca-lık Yazılar: ‘Huzur’suzluğun ‘İntibah’ı”, *Hece Öykü*, S.46, Ağustos-Eylül 2011.

Anlatıcı ve Mümtaz'ın sesinin karışması hadisesine “Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur” isimli makalesiyle ilk Berna Moran dikkat çeker. Moran’a göre Tanpınar, okuru dış dünyaya ve olaylara Mümtaz’ın gözüyle baktırmak, bunları onun algılayışları, duyuşları, izlenimleri, duyguları ve düşünceleri arasından gösterebilmek için ilginç bir teknik incelik bulmuş. “*Huzur*’da anlatıcı-yazarın kişiliği ile Mümtaz’ın kişiliği hemen hemen özdeş. Maksadım bilinen bir şeyi tekrarlamak, yani Mümtaz’ın Tanpınar’a benzediğini söylemek değil. *Huzur*’u Tanpınar’ın yazdığını bilmeseydik de anlatıcı ile Mümtaz’ın özdeşleştiğini söyleyebilirdik, çünkü mesele anlatım tekniği ile ilgili. Şöyle söyleyeyim: romanda, bazen, üçüncü kişi ağzından anlatılanlar aynı zamanda Mümtaz’ın bilincinden geçen şeyler oluyor.”¹⁰¹

Dışarıya çıktıkları zaman mehtap epeyce yükselmişti. Fakat ayın etrafında gene kuzahi renklerle perde perde açılan çok hafif bir duman tabakası vardı.

Bu ancak musikide eşi aranabilecek gecelerdendir. Yalnız orada, onun nizamiyle elde edilebilirdi. Her şey bir sonsuzlukta birbirinin tekrarıydı. Fakat bu üst üste cevaplar, dikkat edilince birbirine öyle karışıyordu ki, ayıklamak, çözmek imkânsızdı. Altın yosunlar billur dalga kıvrımları, kenarlarda büyük ve sırrına erilmez hakikatler gibi külçelenmiş gölgeler, karanlığın derinleştiği uçurumlar ve aydınlık dereleri ile bütün manzara daimi oluş halinde idi. Sanki kâinat, Shelley’in dediği gibi akıcı bir ihtişam olmuştu. Yahut zihnin eşiğinde, çok cömert ve böyle olduğu için henüz son kıvamını bulamamış bir düşünce gibi, her hususiliğini daha cazip yapan bir müphemlik içinde bekliyordu.

Bu ayın peşrevi idi. Sayısız dudaklar onu maddesiz neylerden üflüyorlardı. (...)

(...) Sırçadan, ince ve şeffaf dünya, kendi musikisine, asıl sazları belki çok derinde çalan o acayip dinleyişe kapandı.

Mümtaz ceketini Nuran’ın omuzlarına atarken:

—Ayın Ferahfeza Peşrevi, dedi.

Hakikaten Dede’nin Ferahfeza Peşrevi’nde olduğu gibi, fakat görünmeyen neylerden yaprak yaprak dökülen bir dünyada idiler. Etraflarında her şey ney nağmesi gibi yumuşak, derinden ve erişilmez sırların aynası idi. Sanki çok Rahmani bir düşüncenin, her zaafını yenmiş bir

¹⁰¹ Berna Moran, “Bir Huzursuzluğun Romanı: Huzur”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış: Ahmet Mithat’tan A.H. Tanpınar’a*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983, s.228.

aşkın üst üste kavislerinde dolaşıyorlar, öz halinde bir yığın baharın arasından geçiyorlardı.

—Hatta neredeyse Neşati’nin beytinin dünyasına gireceğiz.

*Ettik o kadar ref-i taayyün ki Neşâtî
Âyîne-i pür-tâb-ı tecellâda nihânız!*¹⁰²

Yukarıdaki pasajda anlatıcının ve karakterin ses ve düşüncelerinin iç içe geçmesini ele alan Moran, anlatıcı-yazarın olayları Mümtaz’ın bilincinden aktardığını ifade eder. Her ne kadar anlatıcı karakterin bilincini ‘yansıtan’ bir ayna olarak tasavvur edilerek pasifize edilmiş olsa da *Huzur* anlatıcısı yer yer karakterlerin düşüncelerini onaylayan ya da bu düşüncelere itiraz eden kimliğiyle de görünür. Bu bakımdan o sadece yansıtmaz aynı zamanda yorumlar da...

Nuran’ın tebessümü Adile Hanım’a döndü. Fakat artık eski parıltısı yoktu. Sadece dediğinin doğruluğuna inandırmak istiyordu:

—İclâl başka... dedi. O on dört sene piyanoya çalıştı. Konservatuara devam etti. Gerçekten anlar ve sever.

Nuran akrabası için mübalağa etmiyordu. Genç kız daha şimdiden bir musikişinas sayılabilirdi. Fakültekteki tahsiline kadar öğrendiği her şeyi unutmuş, yalnız musiki duruyordu. Âdeta nağmeden bir dünyası vardı.¹⁰³

Hakikatte Nuran’ın aşkı Mümtaz için bir nevi dindi. Mümtaz, bu dinin tek âbidi, mabedin en mukaddes yerini bekleyen ve ocağı daima uyanık tutan başrahibi, büyük mâbûdenin sırrın yerini bulması için insanlar içinden seçtiği fani idi. **Bu biraz da doğruydu.** Güneş her gün onlar için yeni baştan doğuyordu. Bütün mazi üst üste zamanlarını onlar için tekrarlıyordu.¹⁰⁴

¹⁰² *Huzur*, s.174-175.

¹⁰³ *Huzur*, s.79.

¹⁰⁴ *Huzur*, s.160.

Anlatıcının bu ortaya çıkma ve gizlenme hareketlilikleri farklı farklı şekilde yorumlanmıştır. Anlatıcının varlığını hissettirmesi, özellikle *Huzur* ve *Ulysses*'te olduğu gibi bir heterodiegetic anlatıcı ise- genelde hikâyeye bir “müdahale” olarak düşünülür. Heterodiegetic anlatıcı, anlatı karakterlerinden birisi olmayan, anlatının dışında bir varlık olarak anlatıcıdır. Anlatının dışından bir varlığın anlatıya müdahalesinde bu kelime, anlaşılabileceği üzere “araya girme” anlamındadır. Bir araya girme olayı varsa, kendi şartlarında devam eden bir sürecin sekteye uğraması söz konusudur. Kendi şartlarında devam eden sürece müdahale etmek, bir anlamda akışkanlığı bozmak, taşkınlık çıkarmak gibi negatif çağrışımlar uyandırır.

Anlatıcının *Huzur* bağlamında taşkınlığı yer yer Mümtaz'ın sözlerini kapması bu anlamda karakterin silinmesi ya da anlatıcının yer yer “Ben” zamirinden “Biz” zamirine beklenmedik geçişleriyle Mümtaz'ı sahiplenmesi meselelerinde odaklanır. Özellikle Orhan Pamuk, Mehmet Tekin, Yavuz Demir ve Oğuz Cebeci, *Huzur*'da anlatıcının böylesi öne çıkışlarını romana yapılan açık bir müdahale olarak görür ve Tanpınar'ı eleştirirler. Pamuk, “Tanpınar ve Türk Modernizmi” isimli yazısında *Huzur*'da geçen “biz” zamirine yönelik basit ama kritik bir soru sorar: “Biz kim?”¹⁰⁵ Pamuk, Tanpınar'ın geleneksel toplum yapısının temel karakteristiklerinden olan cemaat kültürünün onun romanlarındaki “Biz” zamiriyle kendini açığa vurduğunu iddia eder.¹⁰⁶

Demir ise modern Türk anlatıcılığında “anlatıcı” meselesini, ilk Türk romanlarından Namık Kemal'in *İntibah*'ını ve Türk romanında bir atılım olarak görülen *Huzur* romanı üzerinden soruşturduğu yazısında şu sorunun cevabını arar: “Hâkim unsur olarak ‘ses’ modern Türk kurmaca anlatılarında yazarlar tarafından teknik bir mesele olarak öykünün kurgusallaştırılması sürecinde nasıl ele alınmış; ‘nakil eden’den ‘aktif bir oyuncu’ya doğru nasıl geliştirilmiştir?”¹⁰⁷ Bu sorudan sonra Demir, *Huzur* bağlamında şöyle bir tespite gider: “Ağırlıklı olarak hâkim üçüncü kişi sesiyle aktarılan *Huzur* romanı, zaman zaman anlatıcı sesin çoğalımıyla devam eder. ‘Biz’e dönüşen ses gösterme esasıyla aktarımı sürdürür. (...) Tanpınar'ın roman boyunca ‘sessiz’ bir farklılık aradığı ve tek düzeliği kırmaya çalıştığını söylememek, elbette ki ona karşı bir haksızlık olacaktır. Fakat nihayetinde, çok sesli anlatım,

¹⁰⁵ Orhan Pamuk, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, *Manzaradan Parçalar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, s.297.

¹⁰⁶ Pamuk, “Roman Sanatı Hakkında”, *a.g.e.*, s.533.

¹⁰⁷ Yavuz Demir, “Kurmaca-lık Yazılar: ‘Huzur’suzluğun ‘İntibah’ı”, *Hece Öykü*, S.46, Ağustos-Eylül 2011, s.144.

seçtiği zamir ile kendini belirgin kılmaktan öteye geçemeyen; tedirgin ve yetersiz bir teşebbüs olarak kalır, anlatı boyunca.”¹⁰⁸

Tekin ise anlatıcının müdahil tavrını doğrudan yazarın otoritesi ile ilişkilendirir: “Tanpınar, üçüncü tekil anlatıcıyı ustaca kullanarak bu anlatıcının hâkim olduğu bölümlerde mecburen öne çıkan ‘yazar-anlatıcı’nın ağırlığını ve bu anlatıcının kurmaca yapıya dönük müdahalelerini asgari düzeye çekmeyi başarır. Bunu da roman genelinde hâkim konumda bulunan (o anlatıcı) ile gizliden gizliye varlığını hissettiren –nihayet Mümtaz’ın kişiliğiyle özdeşleştirildiğine değindiğimiz- (ben anlatıcı) arasında nazik bir denge ve alışverişle gerçekleştirilir. Ancak, ‘anlatı-anlatım-anlatıcı’ zincirinin en netameli, (ortada başarılı bir roman örneği olduğuna göre) en nazik, belki de en anlamlı yanı şudur ki *Huzur* üzerinde mutlak anlamda hâkim olan bizatihi Tanpınar’ın kendisidir.”¹⁰⁹ Benzer yönden Cebeci’nin bakışına göre de, anlatıcının metne müdahalesi bir tek seslilik oluşturmaktadır. *Huzur*’da “‘anlatıcı ses’in metne müdahalesine olanak veren ve gerçek hayatta rastlanamayacak ‘muhavere’ler, diyalog formunun temsil ettiği varsayılan bir ‘çok seslilik’ görüntüsü altında, ‘anlatıcı-yazar’ın düşüncelerinin dile getirildiği bir ‘tek-seslilik’i gizlemektedir.”¹¹⁰

Daha önce Moran’ın da öne sürdüğü gibi yazarın, anlatıcının ve Mümtaz’ın sesleri (söylemleri) birbirine o kadar benzer ki hangisinin konuştuğu ayırt edilemez: Tanpınar’ın *Huzur*’da yarattığı “anlatıcı ses”i “anlatıcının dışındaki kurgusal bir bilincin merkezi yer tuttuğu psikolojik romanlar”da, bu bilincin anlatılmasına ilişkin başlıca iki yöntemi açısından değerlendirecek olursak “öncelikle anlatıcı sesin ana karakter Mümtaz’la ilişkisinin yakın bir ilişki olduğu ve anlatıcının üslubunun Mümtaz’inkinden farklılaştırılmasının güç olduğu belirtilmelidir. (...) Bu durumda, “anlatıcının merkezi bilinci” olan Mümtaz’ın, aynı zamanda “anlatıcı bilinç”le özdeş olduğu, diğer karakterlerin de onun perspektifinden görüldüğü söylenebilir. Bu da bize Joyce’un romanının temsil ettiği “kurgusal karaktere yakın anlatıcı karakter figürü”yle karşı karşıya olduğumuzu düşündürür. Bu noktada karşımıza çıkan sorun, Mümtaz’ın başarılı bir karakter olarak kurgulanıp kurgulanmadığı hususuyla ilgilidir: Bu kişilik, kendi başına bir varlık sahibi olmaktan çok, yazarın sözcülüğü görevini üstlenmiş gibidir. Bu durumda, yukarıda sözünü ettiğimiz “anlatıcının ana karakterle aynışması”

¹⁰⁸ Demir, *a.g.e.*, ss.146-147.

¹⁰⁹ Mehmet Tekin, “Huzur Romanında Teknik Yapılanma”, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, A.Uçman-H. İnci (haz.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, s.269-270.

¹¹⁰ Oğuz Cebeci, “Türkçe Düz Yazının Gelişimi ve Tanpınar”, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, A.Uçman-H. İnci (haz.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, s.367.

olgusu, karşımıza, “süreç tersine çevrilerek” ve “ana karakter”in “anlatıcı-yazar”la özdeşleşmesine, dolayısıyla “anlatıcının silinmesi”nden çok, “karakterin silinmesi”ne ilişkin bir problem olarak karşımıza çıkar diyebiliriz.”¹¹¹ Bu durumu Cebeci bir “kusur” olarak niteler.¹¹²

Huzur’da anlatıcıya dair dikkat çeken bir başka oyunsal ve sürpriz durum anlatıcının kimi yerde her şeyi biliyormuş gibi bir tutum içinde kimi yerde ise bilgisi sınırlıymış gibi davranmasıdır. “Bakış açısı tutarsızlığı”¹¹³ olarak nitelenen bu durum, okurun anlatıcıya yönelik belirli bir kanaat oluşturmamasının önüne geçen, dolayısıyla anlatıcıya yönelen güvenin sarsılmasına ve bu bakımdan da okurun yine işin kendisine düştüğünü hissetmesine zemin hazırlamaktadır. Forster’ın da dikkat çektiği gibi “Aslında, bakış açısındaki değişiklikler, romanda algı sınırlarının ve dolayısıyla bilgi alanlarının genişlediğinin ve daraldığının bir belirtisidir; algı sınırlarını değiştirme gücü ile bilgi alanlarını düzenleme yetkisi, bence roman türünün büyük yararlarından biridir.”¹¹⁴ *Huzur* romanında anlatıcının bilgi alanlarındaki bu öngörülemez daralma ve genişleme bir bakış açısı tutarsızlığı olarak nitelense de bir sürpriz etkisi oluşturur.

Anlatıcı, romanda Mümtaz’ın hatıralarını aktarırken “İkinci hatıra böyle karışık değildi.”¹¹⁵ diyerek Mümtaz’ın hatıralarının bazılarının net bazılarının ise karışık olduğunu bu bakımdan da bilgisinin sınırlarının Mümtaz’ın bilgisinin sınırları olduğunu ima eder. Bu ilk bakış açısında anlatıcı, Mümtaz’ın bilgisi kadar bilgiyle sınırlıdır.

Diğer yandan anlatıcı aşağıdaki sözlerle Mümtaz’ın ne düşündüğünü bilemeyeceğini işaretleyen sözler söyler. İkinci bakış açısı olarak anlatıcı karakterin bilgisinden daha azını bilmektedir. Bu durumda anlatıcının ya bilgi sınırları değişkenlik göstermekte ya da anlatıcı istediğini anlatmakta istediğini ise anlatmamaktadır:

Acaba ne düşünmüştü, neyi beklemişti? Bu dalgaların ona getirecekleri bir şey olduğunu mu sanıyordu; yoksa mağaranın içine dolup boşalan suyun o

¹¹¹ Cebeci, *a.g.e.*, ss.368-369.

¹¹² Cebeci, *a.g.e.*, s.369.

¹¹³ Forster, *a.g.e.*, ss.121-122.

¹¹⁴ Forster, *a.g.e.*, ss.122-123.

¹¹⁵ *Huzur*, s.26.

acayıp uğultusuna mı kendini kaptırmıştı? Bu seslerde onun için neyin, hangi sırrın daveti vardı?¹¹⁶

Anlatıcı, romanın henüz ilk bölümünde üçüncü bir bakış açısı daha sergiler. Üçüncüsü olarak Mümtaz'ın bilmediği ancak kendisinin bildiği bir şeyler vardır. Şu durumda anlatıcı her şeyi bilen varlığını yeniden hissettirerek karakterden daha fazlasını bilir. Anlatıcıya göre “suyun sesi aşkın, ihtirasın sesinden kuvvetlidir.” Mümtaz, anlatıcının bildiği bu hakikati şayet biliyor olsaydı yine anlatıcıya göre “bu davete koşardı”.¹¹⁷ Bu ifadelerle anlatının biçimi, özellikle anlatıcının “Nereye çağırırlardı?” ifadesi ile artık anlatıcının soru cevap halinde bir fikre doğru ilerlediği ve okurun da buna şahitlik ettiği bir anlatma biçimine bürünür.

Bazen de daha ilerilere, denize çok yukarıdan bakan kayalıklara kadar gider, orada yosun bakışlı uçurumun kenarında, durulmuş suyun yeşil ve somaki bir ayna gibi akşamın son ganimetlerine açılışını, bir anne rahmi gibi bu ı ışık parçalarını alışı ve yavaş yavaş onların üstüne kapanışını, örtülüştünü seyrederdi. Ta yerin altından, ilerleyen ve gerileyen dalgaların sağır gürültüsü, küçük piyanolar, aşk fısıltıları, kanat çırpışları, şıptırlar, hulâsa bilinmeyen varlıkların, yalnız günün bu saati için yaşayan, akşamla gecenin arasındaki geçidi doldurduktan sonra kim bilir hangi sedef kabuğunda, balık pulunda, kaya çukurunda, ay ve yıldız aksinde uyuyan binlerce varlığın sesleriyle kenarları pul pul, akisleri renkli büyük davetler onu çağırırdı. **Nereye çağırırlardı? Mümtaz bunu bilseydi, belki bu davete koşardı. Çünkü suyun sesi, aşkın, ihtirasın sesinden kuvvetlidir. Karanlıkta su sesi insanın içindeki ölüm mayasının dilini konuşur.**¹¹⁸

Ulysses'te anlatıcı sesinin ya sadece yansıtan, dolayısıyla eli kolu bağlı karakteri ya da romandaki karakterlerin sesleriyle karışması okurun hikâye ile mesafesini açmayan bir üslup olarak kabul edilmektedir. *Huzur*'da ise anlatıcının otoriter varlığı *Huzur* eleştirmenleri tarafından bir anlatı zaafı olarak görülmektedir. İster zaaf ister bir zafer olarak kabul edelim;

¹¹⁶ *Huzur*, s.33.

¹¹⁷ *Huzur*, s.31.

¹¹⁸ *Huzur*, s.31.

anlatıcı romanın her bir noktasında varlığını sürdürerek romanı her an belirlemeye devam etmektedir. Nasıl ki zaman ve mekân olmadan bir anlatı söz konusu değilse; anlatıcı olmaksızın bir romanın yazılabilmesi de mümkün değildir. Bu bakımdan anlatıcının sesinin artması ve azalması roman okuma sürecinde öngörülemeyen karakteriyle romanın oyunsal ve sürpriz yapısını oluşturmaktadır. Sonuç olarak anlatıcıya dair *Ulysses*'te 'yeri' ve 'zamanı' tayin edilemez, bilgisi sınırlı (Chatman'ın *Ulysses* okumasından hareketle: 'nerede anlatıcı- ne zaman anlatıcı' cevapsız ya da yoruma açık); *Huzur*'da ise 'yeri' tayin edilebilir, 'zamanı' ve bilgi sınırı tayin edilemez bir anlatıcıyla karşılaşırız.

C. Mekânın Oyunsal ve Sürpriz Karakteri

Zamanın kırılmalı yapısıyla ilişkili olarak karşımızda nasıl bir görünümüyle açılacağını kestiremeyişimizle birlikte mekân için de aynı şeyi yaşarız. Zamandan izole edemeyeceğimiz biçimde onunla iç içe olan mekân, romanda sürekli farklılaşan kimliği ile vardır. Mekân romanda tıpkı zaman ve anlatıcı gibi yer yer romanın öne çıkan unsuru olarak varlığını hissettirir. *Huzur*'dan alıntılarladığımız alttaki pasaj, romanda mekân unsurunun yer yer geri çekildiğini ama hep var olduğunu ancak yer yer ise öne çıkarak kendini okura açtığını ima etmesi açısından dikkat çekicidir.

Ara sıra manzara açılıyor gibi oluyor, bir kuru, bir cami, eski bir yalı
üzerlerine doğru geliyor. Bir siyah gemi teknesi “Ben de hayatınızın
çerçevesi içindeyim...” der gibi yollarını kesiyordu. Sonra her şey aynı
bulanık rengi alıyor, sert sağanak rast geldiği her şeyi sanki
birleştiriyordu.¹¹⁹

İşte tam da bu bulanıklık, zamanın, mekânın ve anlatıcının iç içe geçmiş biçimde romanın içine işleyişi bizi kararsız bırakan durumdur. Anthony Giddens, modernlik ile zaman ve uzamın dönüşümü arasındaki sıkı ilişkiyi anlamak için işe modernlik öncesi dünyadaki zaman-uzam ilişkileriyle ilgili bazı farklılıkları irdeleyerek başlar:

¹¹⁹ *Huzur*, s.314.

Bütün modernlik öncesi kültürler zamanı hesaplama tarzlarına sahiptiler. Örneğin, takvim, yazının bulunuşu gibi tarıma dayalı devletlerin ayırt edici bir özelliği idi. Fakat, gündelik yaşamın, kuşkusuz toplumun çoğunluğu için temelini oluşturan zaman hesabı, zamanı daima uzama bağlıyordu ve genellikle kesinlikten uzak ve değişken oluyordu. Kimse o günün tarihini diğer toplumsal ve bölgesel işaretlere bakmadan söyleyemezdi; “Ne zaman”, hemen hemen evrensel olarak, ya “Nerede” ile ilişkilendirilirdi ya da düzenli doğa olaylarıyla tanımlanırdı. Mekanik saatin icadı ve nüfusun neredeyse tamamına yayılması (başlangıcı, on sekizinci yüzyılın sonlarına kadar uzanan bir olgudur) zamanın uzamdan ayrılmasında çok önemli bir olaydı.¹²⁰

Mekanik saat ve takvimle ulaşılan ölçü birliğinin toplumun tamamına yayılmasından önce zaman hep mekânla ilişkilendirilirken modernliğin ve aygıtlarının yayılmasıyla zaman mekândan, mekân da zamandan boşaltılmıştır. Gerçekten de mekân, sıvı bir madde olan zamanı içinde barındıran bir kap mıdır ki tarihsel ve toplumsal bir dönüşüm sonucunda boşaltılmış olsun? Bu durum her ne kadar gerçekçi gibi görünse de modernliğin ürettiği teorik bir yanılsamadan başka bir şey değildir. Mümtaz ve Nuran, gerçekleştirdikleri İstanbul gezilerinde camileri, Boğazı ya da sokakları yalnızca bir kütle olarak görmüyorlardı. Her mekân onlara, geçmişin bir izi olarak görünüyor zamanda mekânı mekânda zamanı görüyorlardı.

Boğaz onlara mazisiyle, hiç olmazsa bazı mevsimlerde kendiliğinden ayarladığı günün saatleriyle, o kadar canlı hatıranın konuştuğu değişik güzelliğiyle, hazır bir hayat çerçevesi getiriyordu.¹²¹

Boğaz, dikkat edilirse yalnızca zamanı hatırlatmıyor aynı zamanda kendileriyle konuşan bir anlatıcıya da dönüşüyor. Klasik romanlarda mekân tasvirlerinin işlevleri sınırlı idi.¹²² Bu sınırlılık onu romanda okur tarafından da ikincil bir önemde tutmaktaydı. Robbe-Grillet,

¹²⁰ Anthony Giddens, *Modernliğin Sonuçları*, Ersin Kuşdil (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010, s.23.

¹²¹ *Huzur*, s.198-199.

¹²² Robbe-Grillet, *a.g.e.*, s.89.

hikâyeyi tezelden öğrenmeye can atan okurun, klasik tasviri atlamakta sakınca görmediğini belirtir.¹²³ *Huzur* ve *Ulysses*'te ise okur nereyi atlayacağını bilemez. Pennac, okur haklarından birisi olarak “sayfa atlama hakkı”nı verir.¹²⁴ Ancak sayfa atlamak, söz konusu roman *Ulysses*'se, neyi atladığını öngörememektir. Derrida bir anlatı metonimisi temelinde bir bölümü çekip çıkarırsak her şeyin meşru olduğunu ve hiçbir şeyi meşru olmadığını belirtir.¹²⁵

Aynı okur, bizim eserlerimizdeki tasvirleri de atlamaya kalkarsa, yaprakları birbirini ardından hızla çevirir ve kendini, ne olduğunu hiç anlayamadan bitirdiği bir kitabın sonunda bulur. Çünkü yalnızca çerçeveyi atladığını sanırken, bütün tabloyu yitirmiştir.¹²⁶

Robbe-Grillet'in bu ekseninde çerçeve/tablo ayrımı dikkat çekicidir. Klasik anlatılar metin dışı bir tasvir olarak çerçeveyi metinden bağımsız ama aynı zamanda tabloyla çeşitli simgesel paralelliklerle bütünleşen bir parça olarak tasarlarlarken modern romanlar kendi unsurlarının tablo ve çerçeve gibi bir analitik ayrımına pek de imkân vermeyecek derecede girift durumdadır. “Tasvir önce yaratmak, sonra da yarattığını silmek gibi iki yalın bir hareket içinde oluşur. Üstelik, bu ikilik kitabın bütün düzeylerinde ve özellikle genel kuruluşunda da kendini gösterir. İşte, bugünün eserlerini okuyanların uğradığı hayal kırıklığı, umduğunu bulamama duygusu da buradan gelir.”¹²⁷ Okurun hayal kırıklıkları, 20. yüzyılda roman türünün en temel etkileme biçimidir.

Bu anlamda sadece zaman değil mekân da *Huzur* romanında oyunsal bir kimliğin önemli unsurlarındandır. *Huzur* romanında İstanbul özellikle Mümtaz ve Nuran'ın gezilerinde iyice ileri çıktığı ve anlatıcı ve zamanın geriye çekildiği bir yapıya bürünür. Kaplan da “Bizzat romancı ve kahramanı, tabiattan, mimariden çok hoşlandıkları için, mekân ve eşya tasvirleri, eserde, herhangi bir romanda olduğundan fazla yer tutuyor.”¹²⁸ diyerek benzer şeye dikkat çeker. Ancak burada önemli olan husus mekânın bazı kısımlarda öne çıkışının zaman ve

¹²³ Robbe-Grillet, *a.g.e.*, ss.89-90.

¹²⁴ Daniel Pennac, *Roman Gibi*, Mustafa Kandemir (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 1998, ss.117-119.

¹²⁵ Jacques Derrida, “Ulysses Gramafonu: Joyce'ta Evet Söylen(t)isi”, *Edebiyat Edimleri*, M. Erkan- A. Utku (çev.), İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2009, s.291.

¹²⁶ Robbe-Grillet, *a.g.e.*, s.90.

¹²⁷ Robbe-Grillet, *a.g.e.*, s.91.

¹²⁸ Kaplan, *a.g.e.*, s.372.

anlatıcıyla olan dinamik ilişkiyle ilintili olarak az sonra mekânın karşımıza nasıl çıkacağını öngöremeyişimizdir. Mekânı oyunsal kılan tam da bu öngörülemezliğidir. Bu zamana kadar yapılan eleştirilerde her ne kadar *Huzur*'da İstanbul konusu ele alınmış olsa da üzerinde durulmayan husus romanda mekânın bu öngörülemez kimliğidir.

Birol Emil, “Huzur’un İstanbul’u” isimli yazısında “Türk nesir edebiyatında, -buna fikir edebiyatını da dâhil ediyorum- başka hiçbir sanatkâr havsalayı zorlayan bir sanat ve kültür derinliğiyle, güzellik hissiyle ve bir “iç vizyon”la İstanbul’un “apoloji”sini yapmamış, bu şehri büyük bir mazinin, büyük bir medeniyetin, tarihî eserlerin ve hatıraların şehri olarak görmemiş, kendi sanatkârâne hülyalarının, ilhamlarının, tahassüslerinin, duygu ve düşüncelerinin kaynağı hâline getirmemiştir”¹²⁹ diyerek Tanpınar’ın *Huzur* romanını tasarlarırken İstanbul’u algılayış biçimini ve diğer nesir sanatçılarından ve fikir adamlarından bu konudaki farklılığını öne çıkarmaktadır. Bunun dışında Emil, İstanbul’un *Huzur* romanında eski Türk medeniyetinin kalıntıları, hatta yıkıntılarıyla güzel ve manalı olduğunu; çünkü onların “hala ihtişamlı bir mazinin çağrışımlarını ve hatıralarını uyandır”dığını¹³⁰ belirterek bir anlamda İstanbul’un romandaki işlevini ifade etmiş olur.

Kaybolan ve unutulmuş maziye hatırlatan bir ortam olarak İstanbul, Türk edebiyatında klasik bir işlev halini almıştır diyebiliriz. Sezai Karakoç’un “İstanbul’un Hazan Gazeli” isimli şiiri İstanbul’un kaybolan geçmişini arayan kişinin, geçmişi bu şehrin tarihi yerlerinde - Süleymaniye, Sultanahmed, çeşmeler gibi- bulabileceğini ima etmektedir.¹³¹ Şu haliyle Mümtaz’ın Nuran’la gezileri de benzer biçimde kaybolan maziye arama endişesi olarak görülebilir. Ancak romanın oluşumuna baktığımızda İstanbul, romanda verili bir işlev içinde görünmemekte, bir mekân olarak romanın bütününe sirayet etmiş semantik dinamizme sahiptir.

Nüket Esen, “*Huzur ve Kara Kitap*’ta İstanbul’un Semtleri” başlıklı yazısında *Huzur*’da İstanbul’un semtleri, anlam taşıyan, romanın anlam bütünlüğü içinde yeri olan semboller olarak okunabiliyor.”¹³² diyerek romanda karakterler ve mekanlar arasında sembolik ilişkileri gözlemler. Şehzadebaşı’nın İhsan’ın orada oturması bakımından “eski ve yeninin

¹²⁹ Birol Emil, “Huzur’un İstanbul’u”, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, A.Uçman-H. İnci (haz.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, s.111.

¹³⁰ Emil, *a.g.e.*, s.111.

¹³¹ Sezai Karakoç, *Gün Doğmadan*, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2011, s.618.

¹³² Nüket Esen, “*Huzur ve Kara Kitap*’ta İstanbul’un Semtleri”, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s.190.

mezc edilmesinin, Doğu ve Batı kültürlerinin sentezinin yapılmasının” sembolü; Emirgan’ın Mümtaz’ın orada oturması bakımından “hem eski Osmanlı kültürüne hayranlığı olan hem de güzelliğe, estetizme düşkün biri için uygun bir” sembol semt; Kandilli’nin ise Nuran’ın orada oturması bakımından “Anadolu kültürünü, Anadolu folklorunu, oyunlarını, türkülerini” bilen biri için sembol semt olduğunu öne sürer. Bu bakışa göre önceden anlam dünyası bilinen bir semtin (mekânın) karakterlerin yaşama biçimiyle doğrulandığı düşünülmektedir. Bu yönüyle de Esen’e göre *Huzur*’da mekân ve karakter ilişkisi bilinenin tekrar edilmesinden başka bir şey değildir.

Oysa kanaatimizce *Huzur*’da mekânlar özellikle Nuran ve Mümtaz’ın gezileri esnasında yaptıkları yorumlarla anlamlarını dönüştürmektedirler. *Huzur*’da mekânın öne çıktığı yerler, genel itibariyle tarihsel mekânların Mümtaz’ın bir an gözüne takılması ve doğrudan tarihsel mekânları dolaştıkları sahnelerdir. Mümtaz kişisel geçmişiyle ne kertede ilgili ise o kertede değişen zaman içinde tarihsel mekânların hem fiziksel hem de semantik olarak ne tür bir dönüşüm geçirdiklerini de düşünmekten geri durmaz.

Kapının önüne çıktığı zaman sokağı âdeta çok uzun bir ayrılıştan sonra görüyormuş gibi seyretti. Evin karşısındaki camiin kapısında bir çocuk, gözleri alçak duvardan sarkan incir dallarında, elindeki sicim parçasıyla oynuyordu. Belki de biraz sonra bu incirin vaad edilmiş lezzetlerine doğru yapacağı hücumu düşünüyordu. “Ve tıpkı yirmi sene evvel benim oturduğum ve düşündüğüm gibi... Fakat o zaman cami böyle değildi...” Büyük bir kederle düşüncesini tamamladı: “Ne de mahalle...”

Sokak ılık içindeydi. Mümtaz bu ışığa dalgın dalgın baktı. Sonra tekrar çocuğa, tekrar incir dalına ve onun üstünden -camiin, kurşunları bir elden eldiven gibi çıkarılmış veya bu incir ağacının meyvasının kabukları gibi kolaylıkla soyulmuş- kubbesine baktı. “Elagöz Mehmet Efendi...” diye düşündü. “Hala şu adamın kim olduğunu öğreneceğim!..” Eyüp’te bir camii daha vardı ve türbesi oradaydı. Fakat vakfiyeyi bulabilecek miydi?¹³³

¹³³ *Huzur*, s.18.

Bir romanda mekân, okurun sözcükler vasıtasıyla zihninde tasarlayabildiği ölçüde varlık kazanabilen bir unsurdur. Romanın geçtiği mekân *Ulysses*'te Dublin'le sınırlıdır. Bu mekânsal sınırlılık kendisini okuma sürecinde şekillendiren ve belirleyen bir sınırlılık olarak vardır. *Ulysses*, Dublin'de geçen bir romandır demek romanın Dublin'in her metre karesinde geçtiği anlamına gelmez. Bu bakımdan Joyce'un "bir gün Dublin yıkılsa benim romanıma bakarak yeniden kurulabilir" sözü anlamsız ve belirsiz durmaktadır. Peki, bir gün *Ulysses* yıkılsa Dublin'e bakarak yeniden yazılabilir mi? Bu vandalca soru okuru endişelendirebilir. *Ulysses* başından her türlü hukuki problemlerin geçtiği bir metindir. Bu soru *Ulysses*'i pek endişelendirmeyecektir. Dublin'de Martello Kulesi'nde, Dalkey'deki Clifton School'da, Sandymount sahilinde, İrlanda Ulusal Kütüphanesi'nde, vb. mekânlarda olayların geçtiği *Ulysses* çeşitli verili mekânlarda belki zamanın ve anlatıcının geriye çekildiği bir belirginliğe dönüşebilir. Dublin'in okurun zihninde görece kolay tasarımlanmaya başlanması, bir Balzac romanında olduğu gibi ayrıntılı mekân tasviriyle gerçekleşmez. Dublin klasik anlamda bir dekor ya da olay yerinin tanımlanması gibi bir varlık değildir.

Ulysses'te olayların geçtiği mekânların belirleyici işlevi, onu dışardan gözlemleyen bir anlatıcının orayı bize tarif etmesi sonucu ortaya çıkmaz. Tam tersine mekânın kendisi bize orada gerçekleşebilecek olayların konularını ve söylemlerini ima etmektedir. Özellikle romanın Skylla ve Kharybdis kısmında, saat 14.00'da İrlanda Ulusal Kütüphanesi'nde geçen entelektüel konuşma tarzı olayın kütüphanede geçmesiyle birebir ilişkilidir.

Çelebi, kuveykır kütüphaneci, sadra şifa vermek niyetiyle, onlara doğru tatlı tatlı mırıldandı:

-Kezalik, Wilhelm Meister'ın o paha biçilmez sahifelerine de sahip bulunuyoruz, değil mi ya. Şairi âzam, kardeş bir şairi âzamı anlatıyor. Hayatı hakikiyede görüldüğü üzre, tereddütler içinde ve zıt yönlerle çeken şüpheleriyle harap vaziyetteki bir ruh, bir müşkülât ummanına karşı silaha sarılıyor.¹³⁴

Kütüphanede geçen konuşmalar sanatın nasıl ortaya çıktığı; Shakespeare ve Hamlet bağlamında yazar ile yarattığı karakter ilişkisi; İrlanda'nın yazılmamış milli destanı ve bu

¹³⁴ *Ulysses*, s.223.

minvalde konulardır. Şu durumda Stephen ve arkadaşlarının bu konuları konuşmasına zemin sağlayan bir anlamda bulundukları mekândır. Kütüphane hiçbir biçimde tasvir edilmezken kütüphane denilen yerin oluşturacağı dilin kendisi kütüphaneyi dolaylı biçimde tasvir etmeye başlar. Şu durumda da mekân belirleyici bir rol yüklenir. Bu bakımdan biz mekânı tasvir yoluyla önceden belirlenmiş fiziksel şeklini değil, orada olaylar geliştikçe, konuşmalar sürdükçe şekillenen bir anlam dünyası olarak görürüz.

Huzur ve *Ulysses*'te zaman, mekân ve anlatıcı arasındaki ilişkileri gözlemledikçe baştan belirlenemeyen, ancak ilişkiler kurgulandıkça zamanın öngörülemezliğini ve derin semantik olarak zamanın nasıl da bu romanları asıl yönlendiren güç olduğunu fark ederiz. Derin semantik kendisi doğrudan fark edilemeyen bir güç olduğundan onu ancak bir süreç olarak kavrayabilmekteyiz. Buna karşılık hala derin semantiğin ne olduğunu söyleyemeyiz. Oyunun kendisi hakkında tam bir karar veremediğimiz için burada derin semantiğin iş başında olduğunu da dolaylı olarak fark edebiliriz. Kısacası derin semantik kendisini oyun formatı içerisinde yavaş yavaş gösterir. Oyun, adı üstünde anlamı belirlenemeyen anlamı zamana bağlı olarak açığa çıkmakta olan bir şeydir. Oyunun en başkarakteri, en belirgin faktörü, onun zemininde bulunan şey, derin semantik zaten zamandır.

İKİNCİ BÖLÜM

KARAKTER ve OLAY ÖRGÜSÜNÜN YORUMSALLIĞI

Huzur ve *Ulysses* romanlarının olay ve karakter örgüsünü ele alacağımız bu bölümde, bu unsurların birbirleriyle olan ilişkisinin “yorumsal” bir karakteri olduğunu öne sürmekteyiz. “Yorumsallık” kavramını olay ve karakter örgüsünün birbiriyle olan ilişkisinin belli bir sistem, yapı, öngörülebilir bir format içersine sığmaması; bu anlamda sürekli yorumlanan, ucu açık bir süreç olarak kalmasına atıfla kullanmaktayız. Bununla birlikte olay örgüsü ve karakter kavramları arasındaki ilişki üzerine yapılan tartışmalar ve yaklaşımları da *Huzur* ve *Ulysses* özelinde ele alacağız.

Huzur’da ve *Ulysses*’te olay ve karakter örgüsü ilişkisinin yorumsallığı, anlatının bu her iki unsurunun birbirlerine aşırı bağımlı olduğu ve birinin diğerine indirgenemediği gerçeğini açığa çıkarmaktadır. Olay örgüsünü karaktere bağımlı veya tam da tersine karakterin mevcudiyetinin olay örgüsüne bağımlı olarak yer değiştirerek kabul gördüğü anlatı geleneği içinden bakıldığında her iki roman için gözlemlenen şey, olay ve karakter örgüsünün, birinin diğerine egemen (bağımlı) olması değil; her ikisinin birbirini süreç içinde şekillendirdiği (bağlı olduğu) gerçeğidir. Bu birbirlerine bağımlılık, doğal olarak ne karakterin ne de olay örgüsünün egemen olduğu gerçeğini açığa çıkarmaktadır.

Yorumsallığın sistem düşüncesini daima zor durumda bırakan sürekliliği, bir yandan ilk bölümde ele aldığımız *Huzur* ve *Ulysses*’te anlatıcı, zaman ve mekânın oynasallığı ile ilişkiliyken diğer yandan karakter ve olay örgüsünün sonucu baştan kestirilemeyen, çünkü daima kendini revize eden bir akış içinde oluşmasından kaynaklanır. *Ulysses*’te geçen “düşünce düşüncenin düşüncesidir.”¹³⁵ sözü bu bakımdan karakter ve olay örgüsünün bir süreklilik içinde şekillendiğini de düşündüren önemli bir sözdür. Bu durum aynı zamanda olay örgüsü ve karakter arasındaki diyalojik ilişki demektir. Çünkü *Huzur*’da ve *Ulysses*’te olay örgüsü bir kalıp olarak karaktere giydirilen elbise değil, birbirini anlamaya ve anlarken de şekillendirmeye devam eden iki aktif oyuncudur.

¹³⁵ *Ulysses*, s.55.

Anlatı tarihinde olay örgüsü ve karakter ilişkisi sorununun en başından itibaren canlılığını korumuş olduğunu ifade eden Randall “Olay örgüsü ve karakter –öyleyse belirli bir hikâyede-bunlardan hangisi egemen olacaktır?” diye sorar ve şöyle devam eder: “Homeros’un *İlyada*’sında, hiç değilse modern “gelişmiş, karmaşık insanlar” anlamında, hiç karakter yoktu, diye belirtir Gardner; *Beowulf* ve *İlahi Komedya*’da da, Aristotelesçi “nedensellik zinciriyle birbirine bağlanmış olaylar dizisi” anlamında hiç olay örgüsü yoktu. Bir hikâyeden diğerine, aslında bir hayattan öbürüne soru şudur: Hangi unsur öbürüne egemen olacaktır ve neden?”¹³⁶ “Egemen unsur olarak karakter” veya “egemen unsur olarak olay örgüsü” düşüncesi daha baştan birini diğerinin içinde yok olduğu, adeta eridiği dolayısıyla da daha başından çoğulluğunu yitirmiş bir anlatı tasavvuru oluşturmaktadır.

Örneğin Aristo’nun *Poetika*’sından hareketle karakter ve olay örgüsü ilişkisine değinen Hardison’a göre “Yunanlarda vurgu, eylemi sergileyen insanlar üzerinde değil, doğrudan eylem üzerindedir... Eylem, taklit edilen şey olduğu için önce gelir. Eylemi sergileyen araçlar ikinci plandadır.”¹³⁷ Aristo düşüncesini edebiyat teorisi bazında sürdüren Biçimciler ve Yapısalcılar da, karakterlerin farklı boyutlarının yalnızca “işlevler”i olabileceğini iddia ederler. “Bu nedenle karakterlerin ne olduklarıyla (dışsal, psikolojik ya da moral ölçütlerle açıklanan boyutu) değil yalnızca öyküde ne yaptıklarıyla ilgilenirler.”¹³⁸ Bu bakış açısına göre karakterler, olay örgüsünün bir ürünü olarak ikincil önemdedir. Oysa karakter olmaksızın bir anlatının var olması mümkün değildir. Buna karşılık yukarıda da ima ettiğimiz gibi olay örgüsü ve karakter meselesi genelde bir merkez-çevre sorununa işaret etmektedir. Olay örgüsü (eylem) Aristo ve onun geleneğini benimseyen Yapısalcı ve Biçimciler için bir “merkez”; karakter ise bu merkeze nispetle “çevre” olarak görülmektedir.

Özellikle *Huzur* ve *Ulysses*’in de içinde bulunduğu modern dönem anlatıları böylesi “merkez-çevre” karşıtlığında, hiyerarşik biçimde ele alınan “olay örgüsü-karakter” ilişkisini ters yüz ederek, “karakter”i daima bir “olay” ekseninde; “olay”ı ise “karakter”in varlığıyla anladığımızı ima ederler. Bu bakımdan da karakterin daha romanın başından “belirlenebilir, sınırları çizilebilir” bir kimliği olmadığını açığa çıkarırlar. Bakhtin, karakterin olay örgüsü ilişkileri içinde açığa çıktığını işaret ederek kahramanın, bütünüyle cisimleşmiş ve hayata sıkıca yerleştirilmiş birisi olarak; sınıfı veya toplumsal mevkisi, aile içindeki konumu, yaşı,

¹³⁶ Randall, *a.g.e.*, s.170.

¹³⁷ Chatman, *a.g.e.*, s.101.

¹³⁸ Chatman, *a.g.e.*, s.103.

hayatı ve biyografik hedeflerinin somut ve nüfuz edilmez kisvesine bürünmüş birisi olarak bir olay örgüsüne bağlandığını; onun insan-oluşu hayat içindeki konumuyla o kadar somut ve özgül hale gelmiştir ki, tek başına olay örgüsünün ilişkileri üzerinde herhangi bir belirleyici etki yaratamadığını dile getirir. Ve şunu vurgular: “Ancak bu, ilişkilerin katı çerçevesi içinde açığa vurulabilir.”¹³⁹ Buna göre “kahramanlar kahraman olarak bizatihi olay örgüsünden doğmuştur. Olay örgüsü basitçe kahramanların üzerine giydirilmiş bir giysi değildir; onların bedeni ve ruhudur. Ya da tam tersi: Bedenleri ve ruhları özünde ancak olay örgüsü içinde açığa vurulup nahaileştirilebilir.”¹⁴⁰

Olaydan bağımsız karakter diye bir şey yoktur ve olay, ortaya çıktığı anda kendisinden öncesinin ve sonrasının anlamını dönüştüren şey demektir. Romanın her bir yerinde, biz öncesini ve sonrasını az önce anladığımızdan farklı anlamaya başlarız. Olay, zamanı böylece kendisinden önce ve kendisinden sonra diye her an dönüştürmekte olandır. Karakter de aynı şekilde biçimlenme içersinde ve belli bir tipolojiye uymamaktadır. Başına bir şey gelir ve başına gelen şeyden sonra kişi geleceği ve geçmişi ayrı görmeye başlar. Jale Parla’nın Edith Hamilton’un *The Grek Way* isimli kitabından alıntıladığına göre karakter, bugünkü kullanımının tam da tersine “kişinin, şu ya da bu davranışıyla, belirli bir olay sırasında ve kısa bir süreyle, onu diğerlerinden ayıran özelliği”dir.¹⁴¹ Bu anlamda olay ve karakteri birbirinden bir biçimde ayırmak bazı önemli ilişkisel ayrıntıları paranteze almak demektir.

Huzur’un başkarakteri Mümtaz’ın olaylar içinde şekillenen karakterine dikkat kesildiğimizde olay örgüsü ve karakter ilişkisinin gerilimli bir hareketliliği olduğunu görürüz. Bu hareketlilik bizim bir romanı okuma tecrübemizi de büyük ölçüde dönüştüren özelliği haizdir. Çünkü o, Italo Calvino’nu *Bir Kış Gecesi Eğer Bir Yolcu* isimli postmodern anlatısında olduğu gibi açıktan bir romana başlayamama hadisesini hikâyeleştirmemiştir. Biz *Huzur*’u okurken aslında bir roman karakteri olarak Mümtaz’ı tanımanın pek de kolay olmadığını fark ederiz. Her olayın, Mümtaz’ın farklı bir karakterini açığa çıkarması ve dahası “mevcut” karakteristiklerini dönüştürmesi bizim bilgilerimizi sarsıntıya uğratar. “Mevcut” kelimesini tırnak içine aldık çünkü *Huzur*’da “mevcut” olan şey “vücut bulmakta” olan şeydir. Bu ne demektir?

¹³⁹ Mihail M. Bahtin, *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Cem Soydemir (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2004, s.162.

¹⁴⁰ Bahtin, *a.g.e.*, s.163.

¹⁴¹ Jale Parla, “Edebiyatta Karakter ve Tip”, *Kitap-lık*, S.83, Mayıs 2005, s.77.

Meseleyi biraz daha açalım. Olay örgüsünün organik yapısının çizgiselliğiyle, anlamının geriye kırılmalı yapısı hiç durmadan çatışır. Olay örgüsünü anlamaya çalışan okur, aslında olay örgüsünü sürekli tasarlıyordur. İlk bölümde de Burhanettin Tatar’a atıfla değindiğimiz gibi, nesir okumasının doğası belirli bir beklenti ufku oluşturmastır. Ancak dikkat çekmemiz gereken husus, okur daha romanı okumaya başlamadan romana değişken (türsel, estetik, ideolojik vs.) beklentilerle, diğer deyişle önyargılarla yönelir. Açıp okumaya başlar başlamaz ise olay örgüsü, kendini okurla birlikte örmeye başlar. Roman okumaya başlamadan önce okur her ne tür beklenti (önyargı) içinde olursa olsun, romanın başında bu beklentilerin karşılanmadığını fark etmeye başlamasına karşın belli bir süre daha romana şans vermeyi sürdürür. Olay örgüsünün, bir anlamda ipin ucundan tutan okur, bu ipi izleyerek yolun sonuna kadar, öngörülerini sayesinde ilerleyebileceğini tasarlar. Ancak, özellikle *Huzur* romanında, olay örgüsü yapılanışının bir sonucu olarak, elinde tuttuğu ipin sürekli kaydığını ve yeni örgü ile ortaya çıkan şeye göre ise romanı sürekli yeniden gözden geçirmesi gerektiğini fark eder. Sürekli aynı karakterin (Mümtaz’ın) farklı olaylar içinde yorumlanmak zorunda olması tam da “yorumsallık” dediğimiz süreci ifade eder. Olay örgüsünü ve karakteri belli bir yapıya, sisteme, tipolojiye kavuşturmaya çalışan *Huzur* okuru, tasarımının bir kesinlik olmayıp, sadece bir yorum olduğunu giderek benimsemeye başlar. Bu da mevcut olanın vücut bulmakta olduğu anlamına gelir.

Mümtaz’ın 31 Ağustos 1939 sabahı yatağından kalkmasıyla başlayan olay örgüsü, o günlerin Mümtaz’ın amcasının oğlu İhsan’ın hastalığıyla meşgul geçirildiğini ifade eden bazı ayrıntıları aktarır. Okur, romandaki bu başlangıçla iyiden iyiye İhsan’ın hastalığının ailesinin ve özellikle Mümtaz’ın üzerindeki etkisine odaklanır. Mümtaz’ın İhsan için bir hasta bakıcı bulup bulamayacağı, İhsan’ın eşinin ve çocuklarının psikolojik dünyaları özellikle bu ‘hastalık’ ekseninde anlatılırken roman, birdenbire Mümtaz’ın çocukluğuna, on bir yaşında olduğu 1923 yılına döner. Bu sürpriz kırılma, olay örgüsünün belli bir yapıya kavuştuğunu, bu bakımdan roman için kendisini hazır hissetmeye başlayan okur için ilk direnç kırımıdır. Her ne kadar bir hastalık anlatılıyor olsa da, güneşli bir yaz sabahından, işgal altındaki S...’in gecesinde bir cinayet saatine dönmek, yeni bir ilgi ve dikkat hazırlığı istemektedir.

İlk bölümde de değindiğimiz gibi Mümtaz’ın babasının öldürülmesi hadisesi, Mümtaz için hayatının en belirleyici olaylarından biridir. Bu ölüm sahnesinin ardından Mümtaz’ın

biyografisini, *Bildungsroman* (gelişim romanı)¹⁴² formunda okumaya başlarız. Bu türdeki romanlar, doğrusal bir zaman algısının yanı sıra ilerlemeci bir kültürlenme, gelişme sürecini dikkate alırlar. Bu süreç, genellikle “gelişim”i dikkate aldığından, Kant’ın meşhur “Aydınlanma Nedir?” isimli makalesindeki deyişle “ergin olmama durumundan kurtulma” sürecini, çizgisel ve ilerlemeci biçimde anlatır.¹⁴³

Mümtaz, babasının ölümünden sonra annesiyle Akdenizde’ki A... şehrine taşınır. Birkaç hafta sonra annesini de bu şehirde kaybedince¹⁴⁴ oradan ağabeyim diye hitap ettiği amcasının oğlu tarih öğretmeni İhsan’ın yanına, İstanbul’a gelir. Şehzadebaşı’ndaki evin hayatına epeyce güç alırsa da on iki yaşında Galatasaray Lisesi’ne başlar. Daha on yedi yaşında eski divanları okumuş, tarih zevkini almıştır. Mümtaz, Galatasaray Lisesi’nde Tarih derslerini amcasının oğlu İhsan’dan alır. Mümtaz’ın İhsan’la tarih dersleri okulda bitse de evde sürer. Henüz bir lise öğrencisiyken Hammer’i, Şânizâde’yi, *Tâcüttevarih*’i, Hâlet Efendi’nin hayatını, Habsburg hanedanının İstanbul’a gönderdiği hediyeleri İhsan’dan öğrenir ya da onun teşvikiyle araştırır. Bâki’yi, Nef’î’yi, Nâilî’yi, Nedim’i, Galib’i, Dede ile, İtrî ile beraber Mümtaz’a İhsan aşılar. Daha sonra kendisini Baudelaire’de, *Şer Çiçekleri*’nde bulur. Bu isimlerin yanına Mallarmé ile Nerval de eklenir. Ve daha sonra Edebiyat Fakültesi’ni bitirir.

Kaplan’ın deyişiyle romanda Mümtaz’ın “hayat ve şahsiyeti üzerinde müessir olan en mühim hadiseler”¹⁴⁵ romanın on üçüncü ve otuz ikinci sayfaları arasında, özetleme tekniği ile anlatılmıştır. On dokuz sayfalık bu kısım, Mümtaz’ın on bir yaşından, yaklaşık on sekiz yaşına kadar olan yedi yıllık dönemi anlatır. Bu yedi yıllık süreç, bir entelektüel olarak Mümtaz’ın yetişmesinde hem psikolojik hem de epistemolojik arka planı göstermek niyetiyle özetlenmiş görünmektedir. Ancak tam da bir entelektüel olarak Mümtaz’ın bu oluşum ve gelişim sürecinden sonra nasıl bir parıltı ortaya çıkaracağını ve onun bu kültürlenişinin ne tür bir tezahürünün olacağını iyiden iyiye düşünmeye başladığımız ve cevabına çok

¹⁴² “On dokuzuncu yüzyılda yaygın biçimde yazılan *Bildungsroman* (büyüme bilinçlenme romanı diye çevrilebilir), aynı zamanda roman türünde şimdiye dek kullanılmış en kronolojik anlatıyı içerir. Bireyin (çoğunlukla yetim) çocukluğundan başlayarak olgunlaşmasına kadar uzanan süreci ele alan *Bildungsroman*, bu süreç içinde roman kahramanının ne tür seçimlerle karşı karşıya kaldığını ve yaptığı seçimler sonucunda yaşamının nasıl belirlendiğini, neredeyse bir ibret öyküsü gibi anlatılır.” Jale Parla, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000, ss.259-260.

¹⁴³ Immanuel Kant, “‘Aydınlanma Nedir?’ Sorusuna Yanıt”, *Seçilmiş Yazılar*, Nejat Bozkurt (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984, s.213.

¹⁴⁴ “Nuran, Mümtaz’ın bu güzelliklere kendisi gibi bir yığın acının arasından bakmadığını düşünmek istedi. Fakat onun birkaç hafta içinde, hem de onbir yaşında iken, -İclal böyle söylemişti- anne ve babasını kaybettiğini biliyordu.” (*Huzur*, s.76)

¹⁴⁵ Mehmet Kaplan, “Bir Şairin Romanı: Huzur”, s.375.

yaklaştığımızı düşündüğümüz bir sırada roman, dokuz yıllık bir ileri kırılma ile tekrar başladığı zamana, 31 Ağustos 1939'a döner. Bu kırılma Mümtaz'ın öğleden sonra kiracıya uğramak, Beyazıt kahvesine uğramak gibi sıradan gündelik pratiklere dönüşüdür aynı zamanda.

Entelektüel oluşumun alanından, gündelik pratiğin alanına beklenmedik biçimde esneyen zaman, olay örgüsünün ucu açık karakterinin bir tezahürüdür. Burada ortaya çıkan sorun şudur: Said'in yorum bağlamında sorduğu soruyu sorarsak, anlama, doğumdan olgunluğa ya da cahillikten bilgiye ya da mutlak bir uçtan bir başka mutlak uca çizgisel bir yörüngeye sahip olarak hayal edilebilir mi? *Huzur* romanında zigzaglarla ilerleyen olay örgüsü, okurun Mümtaz'ı tanıma imkânını erteler veya askıya alır.

Zigzaglar roman boyunca sürer. Bir *Bildungsroman* olarak tanımaya başladığımız *Huzur*, Mümtaz'ın bir yazar olduğunu öğrendiğimiz an anlamını tekrar değiştirir. Jale Parla'nın da *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım* isimli çalışmasında isabetli biçimde tespit ettiği gibi aslında bir *Künstlerroman* (sanatçı romanı) okumakta olduğumuzu fark ederiz.¹⁴⁶ Mümtaz, Nuran'la tanıştığı zamanlarda, yirmi altı yaşında Şeyh Galib'in hayatını anlatan bir roman üzerinde çalışmaktadır.¹⁴⁷ *Bildungsroman*'da her hangi bir karakterin gelişim süreci anlatılırken, *Künstlerroman*'larda konusu sanat olan bir romanın sanatçı veya şair başkarakterinin gelişim süreci anlatılır. Mümtaz'ın bir şair ve romancı olduğunu öğrenişimiz, Mümtaz'ın geçmişinin bir sanatçının oluşumu hakkında ne tür bir anlamı ve önemi olduğunu öğrenmek ve anlamak için geçmişi gözden geçirmemize neden olmaktadır. Bu bakımdan geriye kırılmaları yaşayan sadece romanın olay örgüsü değil, aynı zamanda okurun romanı anlama sürecidir.

¹⁴⁶ Parla, Türk roman geleneğinde yazar ve yazan kahramanların yoğunluğunu, kültürel alanda yazarların merkezdeki konumunu gösterdiğine inanır. Parla, "Türkçe'de romanın çıkışı bile yazarların bu merkezi konumuyla ilgilidir. Roman, eğitici işlevi olan bir tür olduğu için benimsenmiştir. Batı roman geleneğinde de *Künstlerroman* (sanatçı romanları) diye adlandırılan türün başkışileri şair ve yazarlardır; ama bu durum, sanatçı romanlarının esas meselesinin sanat olmasından kaynaklanır." der. Ve *Huzur*'un konusunun sanat olduğunu dile getirir. (Jale Parla, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, ss.9-10, s.123, ss. 107-152.)

¹⁴⁷ "Bu gezintilerden dönüşlerinde Mümtaz'ı yazmakta olduğu Şeyh Galib için sıkıştırıyordu. Üçüncü Selim devrinin bu iç romanı kendisine ait bir şey olacaktı. Mümtaz Hatice Sultan'la Beyhan Sultan'ın portrelerini Nuran'ı düşünerek çizmişti. Şimdi genç kadın müsveddelerdeki tasvirleri okurken adeta terzisinde model veya bir mağazada kumaş seçer gibi titiz oluyordu." (*Huzur*, s.162.)

Künstlerroman okumaya başlarız; az sonra kendimizi Nuran ile Mümtaz'ın aşkını anlatan bir “aşk romanı”¹⁴⁸ okurken buluruz. Aşk romanı okumaya başladığımızı düşünürüz az sonra Mümtaz'ın özellikle Nuran'la gezileri ve İhsan'la diyalogları “entelektüel roman” ya da “deneme romanı”¹⁴⁹ okumakta olduğumuzu gösterir. Mümtaz ve Suat ilişkisi, özellikle Suat'ın Mümtaz'ın evinde intihar etmesi psikanaliz açısından okumaya açık bir roman¹⁵⁰ okuduğumuzu; Mümtaz'ın hamal hakkında düşüncelerini aktardığı pasaj, bir “toplumsal roman”¹⁵¹ okumakta olduğumuzu; Mümtaz'ın İstanbul'a kadar geliş süreci bir “yolculuk romanı”¹⁵² okuduğumuzu düşündürür. *Huzur* için “biyografik roman”¹⁵³, “otobiyografik roman”¹⁵⁴, “şehir romanı”¹⁵⁵, “estetik roman”¹⁵⁶ gibi daha birçok türsel yapı öne sürülebilir.¹⁵⁷ Kısacası olay örgüsündeki her değişim bizi türsel bir kararsızlıkta bırakarak tüketilemeyecek bir yorum alanı açmakta olduğu gibi bir roman karakteri olarak Mümtaz'ın belirlenebilir bir karakterinin olmadığını da olay örgüsü ile ilişkisi odağında açığa çıkarmaktadır.

Dikkat edilirse roman ilerledikçe daha fazla şey öğreniyormuşuz gibi olmaktadır. Ancak her seferinde tekrar geriye dönmemiz gerektiği gerçeğini anladığımız an, aslında yanlış bir kurgu tasarladığımızı fark edip ileri yürüyüşün güvensizliğini ve tedirginliği tecrübe ederiz. Geçmiş, her yeni anlama hadisesinde yeniden gözden geçirilmesi gereken bir tasarım olmaya başlar. Her kararsızlık bizi romanı ve onun türünü yeniden anlamaya (okumaya) zorlar. Her anlama ise romanı yeniden gözden geçirmeye zemin hazırlar. Okuma hadisesindeki bu ileri-geri

¹⁴⁸ “*Huzur* (1949), Türkçede okuduğum en güzel aşk romanı.” (Fethi Naci, “*Huzur*”, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, s.207.)

¹⁴⁹ “Deneme roman” ifadesini *Huzur* için Tanpınar'ın kendisi kullanır. (Ahmet Hamdi Tanpınar, “Tanpınar'la *Huzur* Hakkında Bir Konuşma”, *Mücevherlerin Sırrı*, İ.Dirin-T.Anar-Ş.Özdemir (haz.), İstanbul: YKY, 2004, s.211.)

¹⁵⁰ Berat Açıl, “*Huzur*’un Örtük Anlamları”, *Varlık Dergisi*, S. 1169, Şubat 2005, ss.64-68.

¹⁵¹ Selahattin Hilav, “Tanpınar Üzerine Notlar”, *Edebiyat Yazıları*, İstanbul: YKY, 2008, ss.123-141; Hilav, “Kuruntuya Dayanan Eleştirme”, *a.g.e.*, ss.142-154; Hilmi Yavuz, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Marksizm I-II”, *Kültür Üzerine*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1987, ss.32-53.

¹⁵² Kubilay Aktulum, “Yolculuk Anlatısı Nedir?”, *Parçalılık Metinlerarasılık*, Ankara: Öteki Yayınevi, 2004, ss.153-168.

¹⁵³ Kaplan, “Mümtaz'ın amcasının oğlu olarak gösterilen, fikirlerinin kuvvetle tesiri altında kaldığı İhsan, dünya görüşü, rind mizacı ve daha birçok cepheleri ile Tanpınar'ın çok yakından tanıdığı Yahya Kemal'dir.” diyerek romanın biyografik vasfını ima etmiştir. (Mehmet Kaplan, *a.g.e.*, s.365.)

¹⁵⁴ Kaplan, “Tanpınar'ı yakından tanıyanlar bilirler ki, Mümtaz yazarın kendisidir.” diyerek romanın otobiyografik vasfını öne çıkarır. (Mehmet Kaplan, *a.g.e.*, s.364.)

¹⁵⁵ “Emil'e göre “*Huzur* “şehir romanı” dediğimiz türün dünya edebiyatındaki örneklerini geride bırakan bir özelliği haizdir.” (Birol Emil, “*Huzur*’un İstanbul’u”, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, A.Uçman-H. İnci (haz.), Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, s.111.)

¹⁵⁶ Şaban Sağlık, *Bir Popüler Romancı Esat Mahmut Karakurt-Bir Estetik Romancı Ahmet Hamdi Tanpınar*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2010, ss.175-270.

¹⁵⁷ Orhan Okay, “*Huzur* edebiyatımızda en çok okunan değilse bile üzerinde en çok yorum ve tenkitte bulunan romanlar arasında bulunuyor.” diyerek onun her okunuşa başka ve zengin taraflarıyla karşılaşıldığını belirtir. (Orhan Okay, “Yüz Binlerce Ruh Bir Araf'ta”, *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, ss.329-340.)

hareketlilik bizi *Huzur*'da belirli bir başlangıcın olmadığı düşüncesine taşır. Her başlangıç az sonra kesintiye uğrayarak bir önceki başlangıcın hem anlamını dönüştürmekte hem de kendisinin sınırları hakkında okuru kararsız bırakmaktadır.¹⁵⁸ Bu anlamda *Huzur*'da belirlenmiş bir başlangıç ya da kural yoktur. *Huzur*'a başlama, bir “başlangıç” olmaktan çok “bitmeyen bir başlangıç” olarak tanımlanabilir.

Edward Said, *Başlangıçlar*'da “niçin Doğu'da roman yoktur da Batı'da vardır?” meselesi üzerinde düşünür ve bu sorunun düşündürdüklerinden hareketle roman türünün bir tanımlamasını yapmaya girişir. Ona göre Batılı anlamda “romanlar tamamlanmamış bir dünyada boşlukları dolduran nesnelerdir.”¹⁵⁹ Tamamlanmamış olarak tasavvur edilen dünya ise asla tamamlanamayacak bir dünyadır. Romanlar da Dünyayı tamamlayamazken kendileri nasıl tamam olabilirler?

Said, Freud ve Nietzsche'nin eserlerinde gerçekleştirmeye çalıştıkları şeyin önemli bir parçasının on dokuzuncu yüzyıl romanındakiyle aynı anlamda antropolojik olduğunu düşünür ve ikisinin de insanı eksiksiz şekilde betimleme görevini birbirine temelden bağlı üç sorunla ilişkili olarak değerlendirdiğini öne sürer: “Biri soykütüksel ardışıklıkta cisimleştiği şekliyle biyografi sorunudur: Bu ardışıklık bir insanın yaşamındaki belirgin süreksizlikleri yansıtmak için ne kadar yeterlidir? Sözelimi psikolojik bilgi yalnızca doğum olgusuna değil, aynı zamanda bilinçdışı ya da istenç gibi insan-üstü, doğal ve “tarihöncesi” güçlere dayalıysa başlangıcı nereye koymak gerekir?”¹⁶⁰ Yukarıda vurguladığımız nedenlerden ötürü Tanpınar, geçmiş zamanın izinde olmaktan çok, başlangıç sorununun izinde görünmektedir.

Said'e göre eksiksiz şekilde betimleme konusunda “ikinci sorun insan gerçekliğiyle ilişkili olarak dil sorunudur. Mimesisin pek kapsamlı bir teknik olmadığı dikkate alındığında, yazı, bu gerçekliği ne kadar iyi cisimleştirir – ne kadar iyi cisimleştirebilir? İnsan psikolojisinin karmaşıklıklarını sunma konusunda en sadık metin hangisidir?” Kanaatimizce, *Huzur*'da anlatıcının olayları anlattıktan hemen sonra tedirginlikle olayları tekrar tekrar “hülasa” etmesinin nedeni, dilin belirli bir gerçekliği (olayı) dile getirmeye çalışırken daima eksik bıraktığı taraflarının kalıyor olmasıdır. Sadece tekrar tekrar özetleme değil, aynı zamanda olay

¹⁵⁸ Mümtaz'ın romanın sonuna doğru söylediği “hadiselerle beraber biz de değişiriz; ve biz değişince mazimizi de yeni baştan kurarız.” sözü bu düşüncemizi destekler mahiyettedir. (*Huzur*, s.332.)

¹⁵⁹ Edward W. Said, *Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem*, Ferit Burak Aydar (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2009, s.94.

¹⁶⁰ Said, *a.g.e.*, s.167.

örgüsü çizgiselliğinin bozularak sık sık yapılan geriye kırılmaların varlığının gerekçesi de bu noktada aranmalıdır. İlk bölümde de değindiğimiz gibi *Huzur* romanında *Ulysses*'ten farklı biçimde geriye kırılmaların uzun oluşu, geçmiş ile şimdinin arasının dil ile asla kapatılamayacağı düşüncesiyle ilişkili görünmektedir. Anlatıcı özetlediği yılları tekrar tekrar özetlese de tatmin olamaz.¹⁶¹ Bu eksiklik, tamamlanamamışlık romanda olay örgüsü ve karakter odağında ucu açıklığa dönüşerek yorumsal bir karakter arz etmeye başlar.

Eksik kalan olaylar, yapılar giderek parçalı bir anlatıma dönüşerek *Huzur*'un ilk yayımlanış biçimini, Tefrika yapısını anımsatmaktadır. 22 Şubat 1948 - 2 Haziran 1948 yılları arasında Cumhuriyet Gazetesi'nde tefrika edilen *Huzur* romanının biçimlenişi büyük ölçüde onun tefrika edilmesiyle de ilişkili gözükmektedir.¹⁶² Handan İnci, *Huzur* romanı üzerine kaleme aldığı "Tefrikadan Kitaba Huzur" isimli yazısında *Huzur*'un tefrikası ile kitap baskısını karşılaştırır ve Tanpınar'ın romanı kitaplaştırırken çok önemli değişiklikler yaptığını, ilerledikçe adeta romanın yapısını yeniden kurduğunu, yeni bölümler ve kişiler eklediğini belirtir.¹⁶³ Bu önemli tespit, Tanpınar'ın romanını yazarken önce tefrika diline uygun biçimde yazdığı; daha sonraki kitaplaşma sürecinde ise yapıyı yeniden gözden geçirdiğini akla getirmektedir. Bu bakımdan, olay örgüsünün dağınık gibi görünen yapısının romanın tefrika edilmesiyle de ilişkisi olabilir. Elbette burada Tanpınar'ın romanı nasıl yazdığı konusu üzerinde durmayacağız.

Bizatihi romanın tefriki (parçalı, fragmanter) oluşunun olay örgüsünün yorumsallığına bir zemin hazırladığını düşünülebileceğimizi dile getirmekteyiz. Hilmi Yavuz, "‘Parçalı Yazı’ ‘Parçalı Düşünce’" isimli yazısında 'parçalı yazı' kavramını Ernest Behler'den alıntıyla şöyle açıklar: "Parçalı yazı, öncelikle, sistemin reddi, tamamlanmamış olan'a tutku, düşüncenin bitmemiş hareketlerini takip etmektir. [...] Parçalı yazı, çelişkilere aldırılmaz; daha açık söylersek çokluğu (multiplicity), diyalektik tarzda değil, ama sınırı olmayan farklılık tarzında ifade eder. Bu fark, ayrı bir çoğulluktur (plurality); ne çokluk ne de birliktir ve belirli bir tür süreksizliğe (discontinuity) tâbidir."¹⁶⁴ *Huzur*'da da olay örgüsü ve karakter ilişkisi daima bir tamamlanamamışlık etkisi oluşturur.

¹⁶¹ Yavuz Demir, "Kurmaca-lık Yazılar: 'Huzur'suzluğun 'İntibah'ı", *Hece Öykü*, S.46, Ağustos-Eylül 2011, s.149.

¹⁶² Tefrika romanlar gazete veya dergilerde belirli bir süre aralığıyla parça parça yayımlanan romanlardır. 19. yüzyılın özellikle ilk yarısında Avrupa'da yaygınlık kazanan tefrika roman geleneği Türkiye'de de bir dönem bir hayli rağbet görmüştür.

¹⁶³ Handan İnci, "Tefrikadan Kitaba *Huzur*", *Huzur* içinde, s.428.

¹⁶⁴ Behler'den alıntıl原因 Hilmi Yavuz, "‘Parçalı Yazı’ ‘Parçalı Düşünce’", *Zaman*, 16 Aralık 2009.

Olay örgüsü ve karakterin yorumsallığı düşüncesinden sonra tekrar özellikle olay örgüsü kelimesinin kökenine dönerek baktığımızda bu yaklaşımımızın aslında kelimenin unutulmuş kökensel anlamında da bulunmakta olduğunu görürüz. “İngilizce *plot* (olay örgüsü, plan yapmak, entrika çevirmek) sözcüğü gerçekten oldukça muğlaktır, Derrida’nın yapıçözümünü yaptığı *pharmakon* sözcüğü gibi. Bir fiil olarak *plot* sözcüğü hem *yöneltmek* hem de *aldatmak* anlamına gelir; isim olarak hem *tasarımı* hem de *ölümü* ifade eder.”¹⁶⁵ *Plot*, kelimesinin hem isim hem de fiil kullanımlarındaki her iki anlamlarını da göz önünde bulundurduğumuzda olay örgüsü bizi yönlendirerek tasarlattıran ama aynı zamanda da aldatarak (sökmektedir) tasarımı özdüren bir karaktere sahiptir. Mümtaz’ın her seferinde bir olay ekseninde tanımaya başlamaktayken (tasarlamaktayken) bir başka örgüyle önümüze çıkan olay aslında Mümtaz’ı hiç tanımadığımızı (aldatıldığımızı) göstermektedir. Kendimizi aldatılmış olarak bulur ve bütün yorumlarımızı gözden geçirmek durumunda kalırız. Aslında romanın sonuna geldiğimizde belli bir yapıya kavuşmuş yorumdan çok birçok yorumun bir aradalığını görmüş oluruz.

Ulysses romanı da benzer biçimde karakter ve olay örgüsü ilişkisinin yorumsallığı ile öne çıkan bir romandır. Jameson, “Tarihte Ulysses” (*Ulysses in History*) başlıklı yazısında *Ulysses*’e yönelik mitsel, psikanalitik ve etik okumalar olarak adlandırdığı baskın üç yorumun bulunduğunu bildirir ve bu yorum edimini ya da işlemini yerinden etmemizi önerir. Bunlardan ilki *Ulysses*’i *Odyseia* paralelliği çerçevesinde; ikincisi, baba-oğul ilişkisi çerçevesinde; üçüncüsü ise, olası bir mutlu son çerçevesinde okumadır.¹⁶⁶

Temel olarak bu üç okuma biçiminden ilki, yani “mitsel okuma” karakterin daha başından bir arketipin (Odyssesus’un) modern tezahürü olarak olaylardan bağımsız biçimde indirgenmesidir. *Ulysses* ve *Odyseia*’nın paralel okumalarını “mitsel okuma” olarak ifadelendiren Jameson, bu okuma biçimini “kölece” (*slavish*) diye nitelendirir. Moretti’ye göre “Ulysses figürüne sembolik bir işlev yüklenmesi ve bilinç akışının anlatısal tarzda kullanılması *Ulysses*’in başlıca iki özelliğidir.”¹⁶⁷ Joyce, Bayan William Murray’a yazdığı mektubunda “Ulysses’i okumak istersen, önce, Homer’in nesir olarak çevrilmiş *Odysey*’ini

¹⁶⁵ Randall, *a.g.e.*, s.126.

¹⁶⁶ Fredric Jameson, “Tarihte ‘Ulysses’”, *Modernizm İdeolojisi: Edebiyat Yazıları*, O.Koçak-T.Birkan (haz.), K.Atakay-T.Birkan (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2008, s.219.

¹⁶⁷ Franco Moretti, “Uzun Veda: Ulysses ve Liberal Kapitalizmin Sonu”, *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Zeynep Altok (çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2005, s.237.

satın al veya bir kütüphaneden ödünç alsan iyi olur.”¹⁶⁸ der. Dolayısıyla *Odyseia* ile *Ulysses* üzerinden bir mitik okumaya sadece *Ulysses* şemalarıyla davet etmez; yazarın kendisi bizzat bu okumayı önerir. Metnin kendisinin de zorunlu kıldığı bir yorum imkânını ayrıca yazarın da *Ulysses*’in İtalyanca çevirmeni Carlo Linati’ye verdiği şema ile daha da genişlettiği bilinir.¹⁶⁹

“Koşutluğu belirleme” der Jameson, “öyle pek de bir yorum meselesi değildir.”¹⁷⁰ Odysseus’un Latince’deki ifadesi olan Ulysses, romanın daha adıyla başlayarak ve Joyce’un hazırladığı şemalardaki karakterler arası Homerik bağlantılar nedeniyle okuru mitsel bir okumaya hazırlamaktadır. Bu okuma biçimi de giderek *Ulysses*’teki karakterleri sembolleştirerek anlamını ve varlığını asıl kaynaktan kazanan, dolayısıyla *Ulysses*’i ikincil bir metin haline getirir.

Moretti’nin de işaret ettiği gibi *Ulysses*’in başkarakteri Leopold Bloom “belirsiz bir figürdür.”¹⁷¹ O, hem Ulysses figürüne daha en baştan bağımlı kılınmış hem de toplumsal konumu itibariyle “sıradan” “bir halk adamı”¹⁷² pozisyonu olan bir anti-kahramandır. Rorty, “Nietzsche’yle birlikte Tanrı’nın öldüğünü söylemek” der, “hiçbir yüksek amaca hizmet etmediğimizi söylemektir.”¹⁷³ Bloom hiçbir yüksek amaca hizmet etmez; ne Odysseus gibi vatanını ve ailesini kurtarmak için kahramanlık yolunda ne de Mecnun gibi tanrısal aşk için çıldırmaktadır. Her ne kadar babası zamansız biçimde intihar ederek onu “babasız” bırakmışsa da Ulysses (Odysseus) onun hiçbir zaman tepesinden ayrılmayarak giderek arketipel bir baba figürüne dönüşür. Eliot’a göre Joyce “eserinde mit kullanmakla, insanın çağdaş tecrübesiyle geçmişteki tecrübesi arasındaki fark ve benzerlikleri ele al[mıştır].”¹⁷⁴ Ancak Jameson, *Odyseia*’nın *Ulysses*’in bir yorumu olmadığını, yorumlanması gerekenin düzenleme çerçevesi olarak o metnin ta kendisi olduğunu vurgular.

¹⁶⁸ James Joyce, *Sanatçının Mektupları*, Kudret Emiroğlu (çev.), Ankara: İmge Kitabevi, 1991, s.120.

¹⁶⁹ Şema tezin sonunda ek olarak verilmiştir.

¹⁷⁰ Jameson, *a.g.e.*, s.221.

¹⁷¹ Moretti, *a.g.e.*, s.238. Borges’e göre *Ulysses*’teki karakterleri gerçek anlamda hiçbir zaman tanıyamayız. “Sanki Joyce onların üzerinden mikroskopla veya büyüteçle geçmiştir.” Richard Burgin (Ed.), *Borges’le Söyleşiler*, Hatice Esra Mescioğlu (çev.), İstanbul: Paradigma Yayınları, 2009, s.50.

¹⁷² Terry Eagleton, “James Joyce”, *İngiliz Romanı*, Barış Özkul (çev.), İstanbul: Sözcükler Yayınevi, 2012, s.356.

¹⁷³ Richard Rorty, *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*, M.Küçük-A.Türker (çev.), İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995, s.46.

¹⁷⁴ T.S. Eliot, “Ulysses, Düzen ve Mit”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Sevim Kantarcıoğlu (çev.), Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990, s.54.

Kanaatimizce yapılan mitsel okumalar her iki metni ve başkahramanlarını (Bloom bir anti-kahraman olarak kahramandır) psikanaliz anlamda Baba-Oğul ilişkisi içinde tutmuştur. Ulysses (Odysseus), Bloom'un en büyük düşmanıdır ancak Telemachus gibi onun yokluğunda ya da güçsüzlüğünde düşman(lar)ına meydan okuyacak bir oğlu da yoktur. Oğlu Rudolp (Rudy) doğduktan kısa süre sonra ölmüştür. Hem babasının hem de oğlunun zamansız ölümü kahraman Ulysses karşısında Bloom'u iyice dirençsiz bırakmıştır.

“Psikanalitik okuma” ise baba-oğul ilişkileri çerçevesinde karakterin şimdiyle değil de geçmişle olan ilişkisini, bu yönüyle de şimdide oluşmakta olanı ve gelecekte olacakları baştan belirleyen bir okumadır. Son olarak “etik okuma” ise karakter ve olay örgüsü ilişkisinin alışlagelmedik düzensizliklerinin romanın sonunda giderilmesine yönelik bir beklentidir. Bir yandan bu kavramların anlamlarını biraz daha açarken diğer bir yandan da *Ulysses*'in başkarakteri Leopold Bloom'un olay örgüsü ile ilişkisinde açığa çıkan yorumsallığı ele almaya çalışacağız.

Ulysses'in anlatı zamanı olan 16 Haziran 1904 gününde (Bloomsday), bu karakteristik gün sırasında okurun belirleyici bir şey olmasını beklemesini, bir başka deyişle bu sıradan (olaysız) günü Olay'a dönüştürme arzusunu¹⁷⁵ Jameson, “etik okuma” kavramı altında ele alır. Büyük oranda ilk bölümde tartıştığımız bu okuma biçiminin temel problemi, geleneksel okuma alışkanlığı içinde olan okurun, hem olaya hem de sonuca atfettiği anlam ve önemle ilişkili görünmektedir. Jameson, okurun roman boyunca beklentisinin bu günün (Bloomsday), her şeyi değiştirecek, özellikle de Mr. Bloom'un evdeki konumunu ve karısıyla olan ilişkisini dönüştüreceğine yönelik olduğunu dile getirir. Bu okuma biçiminin “etik” olarak nitelenmesi, evliliğin kurtulması ile ailenin eski düzenine (çekirdek ve ataerkil aile düzeni) kavuşması amacının güdülmesiyle ilişkilidir. Otoritesini yitirmiş erkek, otoritesini yeniden kazandığında roman “mutlu son”la bitmiş olacaktır.

Her birisinin kısmi olarak zaaflarını dile getirdiği etik, mitik ve psikanalitik olmak üzere üç okuma biçiminden sonra Jameson, *Ulysses*'e yönelik sahici yorum (‘genuine interpretation’) olarak nitelediği yorum biçimini şu şekilde açıklar: “Öyleyse, yorumlanacak olan, her şeyden önce, bu kendine özgü ve karmaşık metinsel yapının ya da okuma işleminin tarihsel

¹⁷⁵ Jameson, *a.g.e.*, s.219.

gerekliliğidir. ”¹⁷⁶ Okuma işleminin tarihselliği ya da metinsel yapının tarihselliğini yorumlamak için ilk kavram ona göre ‘olumsallık’tır (*‘contingency’*).

Chatman’a göre bu kavram, Aristo’dan modern eleştiriye kadar olay örgüsünün nedensellik ilkesine göre ilerleyişi düşüncesine karşılık olarak, bir hadisenin nasıl ve ne şekilde ortaya çıktığının belirsiz oluşunu vurgular.¹⁷⁷ Jameson, Roland Barthes’ın modernliğin temel deneyiminin anlam ile varoluş arasındaki kopma olarak değerlendirdiğini¹⁷⁸ biçimsel stratejiler yelpazesini anlamlandırmamıza olanak sağladığını düşünerek, olumsuzluğun bize simgesel olanın da iflas ettiğini öğrettiğini belirtir. Olumsuzluk, bu bağlamda hem Barthes’ta hem de Jameson’da varlık-anlam karşıtlığında belirginleşir. Varolan ile anlamlı olan arasındaki kopmanın yani olumsuzluk deneyiminin tarihselliği meselesine gelince bu, Jameson’un değerlendirmesine göre, Barthes’a göre varoluşçu ya da Nietzscheci ideolojik perspektife göre seküler, bilimsel bir çağda insanların artan zihin açıklıklarının sonucudur.

Büyük modernist edebiyatın bir şehir edebiyatı oluşu, nesnesini, doğal olanın karşıtı, insanileştirilmiş, kusursuzlaştırılmış olan, her yerde insan emeğinin sonucu olan, içindeki her şey sonuçta insanlarca üretilmiş olan bir manzara yapar. Buradan Jameson çok önemli bir soruya gelir: Gerçek anlamı yaratanın her şeyden önce yalnızca insan emeği olduğu düşünülürken insan üretimi olan şehir nasıl anlamsız olabilir? Daha önceki toplumlar anlamsız ya da insan karşıtı olanın Doğa olduğunu söylerlerken şimdi insanın Doğaya alternatif olarak ürettiği şehir nasıl olur da insan karşıtı bir hale gelir? İşte bu karşıt oluş anlamlı varlıkların anlamsız şeylere dönüşmeleriyle, şeyleşmeleriyle ortaya çıkar.

Bir süreç olarak şeyleşmenin (*‘reification’*) büründüğü temel biçimlerden birisinin parçalanma (*‘fragmentation’*) olduğunu ve bunun da çeşitli düzeylerde görülebileceğini belirten Jameson, Marksist açıdan emek sürecinde; psikolojik özne düzeyinde; zaman, deneyim ve öykü anlatma düzeyinde ve son olarak eski hiyerarşik cemaatlerin, mahallelerin ve organik grupların parçalanmasından söz eder.¹⁷⁹ Jameson’a göre “eski geleneksel anlatısal birlikler yok olmuş, evrensel parçalanma sürecinde yıkılıp gitmiştir; bu yüzden, anlatının organik birliği, deneyimin birliğinin bir simgesi işlevini göremez artık, anlatı cümlelerinin

¹⁷⁶ Jameson, *a.g.e.*, s.221.

¹⁷⁷ Chatman, *a.g.e.*, ss.41-44.

¹⁷⁸ Roland Barthes, “Gerçek Etkisi”, *Gerçekçilik ve Romansal Biçim*, Mehmet Sert (çev.), İstanbul: Yirmidört Yayınevi, 2006, ss.47-59.

¹⁷⁹ Jameson, *a.g.e.*, ss.223-224.

üretimi üzerinde biçimsel bir sınır işlevini de göremez: Tek bir gün –*Ulysses*’in bu kuşatıcı biçimsel birliği- ne insan deneyiminde, ne anlatının kendisinde anlamlı bir birimdir.”¹⁸⁰

Jameson, mitsel koşutlukların teşvik ettiği okumaya karşılık sahici yorum kavramını biraz daha açar. Buna göre okumaya her açıdan direnen ve sonunda onu yıkan bir okuma biçimini, ardışık okumayı kesintiye uğratan ve metin boyunca önceki bir değininin sonraki bir göndermenin üst üste yığıldığı bir arayış içinde ileri-geri hareket eden bir okumayı önerir. Bu okuma tarzının “şeyleşmeden arınma”yı (*derefication*) mümkün kılacağını *Ulysses*’te *başından sonuna olaylar ve karakterlerin benzeri şekilde yinelenmesinin*, metnin düzeninin bozulduğu ve altının oyulduğu bir sürecin buna imkân tanıdığını da belirtir. Şeyleşmeden arındırma adını verdiği süreçte *Ulysses*’i bir el kitabı gibi bir ileri bir geri okumamıza neden olan kendine özgü çapraz göndermeler ağında dedikodu edimine özel bir işlev atfeder. Şehir yaşamının üst sınırlarından özel yaşamın en küçük sapmalarına kadar şehrin boyutları ancak dedikodu aracılığıyla insani sınırlar içinde tutulur. *Ulysses*’in bu anlamda sıkıcılığı bir başarısızlık değil bir başarıdır.

Ulysses’te başından sonuna olaylar ve karakterlerin benzeri şekilde yinlendiği düşüncesine pek katılmak mümkün değildir. Sadece hiçbir yüksek amaca hizmet etmemesi bağlamında değil; aynı zamanda ve bizce daha önemlisi sembolleştirilerek pasivize edilmiş Bloom, olay örgüsü içinde hiç de pasif ve kendini tekrarlayan bir görünümde değildir. Bloom’un tecrübelerinden, düşüncelerinden, dili kullanım biçiminden bağımsız olarak bir olay örgüsünün var olduğunu söylemek mümkün değildir. Ve olay örgüsünden bağımsız olarak dışsal metinlerle ve onların kahramanlarıyla salt eylem düzeyinde bir analogi kurularak karakter analizi yapmak olay örgüsünün büyük bir kısmını dışlamak anlamına gelir. Bunu söyleyerek olay örgüsünün bilinebilir ve anlaşılabilir ve bütünüyle kavranabilir olduğunu söylemiş olmuyoruz. Tam da tersine olay örgüsü ve karakter ilişkisinin baştan belirlenebilen, hazır “bir” gerçekliğe tekabül ettiğini düşünen yaklaşımlara sınırlı düzeyde itiraz etmiş oluyoruz.

Söz konusu ilişkiler ağı ancak süreç içinde kendini açan ve gizleyen doğasıyla yorumsallığını sürdürür. Modern karakterlerin karakterleri ancak olay örgüsünde açığa çıkmaktadır. Mitolojik ve efsanevi anlatıların tam da tersine, modern anlatılarda olay örgüsünden “dışarıda ve orada” bir karakter yoktur. Olay örgüsü, roman dünyasını, roman karakterlerini ve dahası

¹⁸⁰ Jameson, *a.g.e.*, s.225.

okur olarak kendimizi betimleyen olaylar dağarcığıdır. Kundera'nın ifadesiyle 19. yüzyıl klasik roman anlayışı karaktere dair bir "eski sözleşme" etkisi oluşturmuştur. "Gerçekten de, uzun psikolojik gerçekçilik geleneği, neredeyse çiğnenmesi yasak birtakım kalıplar yaratmıştır: 1. Bir kahraman hakkında olabildiğince fazla bilgi vermek gerekir; hem dış görünüşü, hem de konuşma ve davranış biçimi hakkında; 2. Bir kahramanın geçmişini tanıtmak gerekir, çünkü onun şimdiki davranışlarının bütün nedenleri orada yatar; 3. Kahraman tam bağımsız olmalıdır; yani yazar, kendini yanılsamaya bırakmak ve kurguyu gerçek saymak isteyen okuyucuyu rahatsız etmemeli, görüşlerini de alıp ortadan kaybolmalıdır."¹⁸¹ "Balzac'tan beri varlığımızın "Welt"i tarihi bir karaktere bürünmüştür ve kahramanların hayatı tarihlerin sıralandığı bir zaman uzamı içinde geçer. Roman bir daha asla bu Balzac mirasından kurtulamayacaktır."¹⁸²

Olaylar dağarcığı, tüketilemeyen bir etkinliği işaret etmektedir. Bu tüketilemeyen etkinlik içinde karakterler de tüketilemeyen, sürekli keşfedilmeye açık bir dinamizm kazanırlar. Bu dinamizme odaklanarak yapılan hiçbir yorum bir diğerinden daha sahici ya da daha gayrisahih değildir. Ancak ifade ettiğimiz gibi dinamizm bir süreci işaret etmektedir. Bu dinamizme yönelik yapılan yorum da sürece açık bir karaktere kendisini evirmek durumundadır. Şayet bu dinamik ortam, belli yöntemlerle sabitlenmeye çalışılırsa yorum dinamizm kazanamaz ve bu yönüyle yöneldiği metnin doğasına ters düşmüş olur. Olay örgüsü, eylem merkezli bir incelemeyle Bloom'un tecrübeleri, düşünceleri, dille ilişkisi paranteze alınarak ele alındığında şöyle bir eylem görünümü ortaya çıkar:

İlk kez romanın dördüncü kısmında gördüğümüz Leopold Bloom, eşi için kahvaltı hazırlamaktadır. Mutfakta kedisiyle konuşur ve ona süt verir. Ardından Dorset Sokağı'ndaki Dlugacz'ın kasabından böbrek almaya gider. Eve döndüğünde kızı Milly'den kendisine, Blazes Boylan'dan ise eşine bir mektup geldiğini görür. Mektubu ve kahvaltısını eşinin yatağına götürür. Bloom'un burnuna tavada bıraktığı böbreğin yanık kokusu gelir ve mutfığa iner. Alt tarafı biraz yanmış böbreği tek başına yerken bir yandan da Milly'den gelen mektubu okur. Patrick Dignam'ın cenaze saatini öğrenmek için gazeteye bakması gerektiğini belirtir. Ve saat 8. 45'te Saint George kilisesinin saatinin sesiyle Bloom "çeyrek var."¹⁸³ der ve bölüm sonlanır.

¹⁸¹ Milan Kundera, *Roman Sanatı*, Aysel Bora (çev.), İstanbul: Can Yayınları, 2005, s.46.

¹⁸² Kundera, *a.g.e.*, s.48.

¹⁸³ *Ulysses*, s.101.

Diğer bölümde ilk önce postaneye gider ve gizli bir ilişki yaşadığı Martha Clifford'dan gelen mektubu alır. Mektubu açacağı sırada M'Coy'la karşılaşır. Onunla Dignam'ın cenaze merasimi saatinden, Molly'nin konser hazırlıklarından konuşurlar. M'Coy Bloom'dan Dignam'ın cenaze töreninde kendi adını da koymasını ister ve ayrılırlar. L. Bloom Martha'dan gelen mektubu okur. Martha mektubunu Bloom'un takma adı olan Henry Flower adına yazar. Bir hayır cemiyetinin düzenlediği toplantıda kısa süre kaldıktan sonra Molly'nin cildi için bir losyon yaptırmak üzere eczaneye doğru Westland Row boyunca yürür. On çeyrekten sonra eczaneye varır, oradan bir sabun alır ve öğle sonu losyonu almak ve ücretini ödemek için eczaneye tekrar uğramak üzere oradan ayrılır. Yolda Bantam Lyons'la karşılaşır, kısa süre konuşur ve ayrılırlar. Ve mimarisi açısından camiye benzettiği banyoya gider ve orada yıkanır. Bölüm bu şekilde sonlanır.

Diğer bölüm saat 11.00'den yaklaşık on beş dakika önce Bloom mezarlığa, Dignam'ın cenaze merasimine gitmek üzere Simon Dedalus, Martin Cunningham ve Mr. Power'la birlikte faytona binerken başlar. Faytonla ilerlerken L. Bloom Sandymount sahillerinin orada Stephen'ı görür ve babasına işaret eder. Babası Stephen'ın arkadaşı Buck Mulligan'dan çok rahatsız olduğunu anlatmaya başlar.

Yedinci kısım olan Aeolus'ta saat öğle 12.00'dır. Mr. Bloom *Freeman's Journal* gazetesinin ofisindedir. Alexander Keyes'in bir ilanı için görüşmeler yapar. Red Murray'la görüştüktan sonra bu ilan konusu için Nannetti'nin bürosuna gider. Nannetti'nin bürosundan ayrılır. Az sonra Stephen Dedalus'la karşılaşır. Mr. Bloom, Mr. Keyes'le ilan hakkında görüştüktan sonra Mr. Crawford'a Keyes'in isteklerini aktarır. Crawford bu isteklere bir hakaretle karşılık verir.

Sekizinci kısımda saat 13.00'dır. Mr. Bloom, Davy Byrne'in birahanesine doğru Liffey Nehri'nin kenarında yürümektedir. Bu yolculuk esnasında eskiden sevdiği kadınlardan Mrs. Breen'le karşılaşır. Kısa bir konuşmadan sonra ayrılırlar. Burton Restaurant'a girecekken oradaki insanların yemek yeme tarzları ve restoranın mide bulandırıcı kokuları oraya girmekten onu vazgeçirtir. Hafif bir şeyler yemek için Davy Byrne'in birahanesini tercih eder. Birahaneye geldiğinde saat iki olmuştur. Nosey Flynn ile Molly ve onun konser programını hazırlayan Blazes Boylan'dan ve başka konulardan konuşurlar. Birahaneden ayrılan Bloom,

Dawson Street'e doğru Milli Kütüphane'ye gitmek üzere yürür. Kütüphaneye girecekken Boylan'ı görür ve müzeye yönelir. Gün içinde onunla ikinci karşılaşmasıdır.

Diğer kısımda Bloom, Stephen Dedalus ve arkadaşlarının sohbet ettikleri Milli Kütüphane çevresindedir. Stephen ve Mulligan bir şeyler içmek için kütüphaneden çıkarlar ve bu esnada L. Bloom'u görürler ve Mulligan Stephen'a Bloom'un bir gay olduğunu, bu yüzden arkasını kollamasını gerektiğini alaycı bir şekilde ifade eder.

Gezen Kayalar'da kısmında saat 16.00'da Leopold Bloom, Molly için *Günah Zevkleri* romanını almaktadır.

Diğer kısımda L. Bloom barda karşılaştığı Richie Goulding'le Boylan'dan da gizlenerek yemek yemeye karar verir. Bu arada Cowley piyano çalar. Simon Dedalus *Martha* operasını okur. Bloom bu operayı işitince aklına Martha Clifford'a yazacağı mektup gelir. Barda duygusal şarkılar söylenmeye devam eder.

Bloom on ikinci kısımda Little Britain Street'te Barney Kiernan'ın meyhanesine Martin Cunningham'ı sormak üzere gelir. Abem, Bloom'un Yahudiliğinden rahatsız olur ve ona hakaret eder. Bloom da ateşli bir şekilde "İsa da Yahudiydi ve onun babası da Yahudiydi. Sizin Allahınız."¹⁸⁴ diye karşılık verir. Martin Cunningham Bloom'u arabasına bindirir ve onu orada dayak yemekten kurtarır.

Saat 20.00 olduğu on üçüncü kısımda Gerty isimli bir kadın sahil yolunda yürüyen bir adam fark eder. Biz az sonra bu kişinin L. Bloom olduğunu öğreniriz. Gerty, Bloom'a tahrik edici şekilde bakar. Ve Bloom da kadının saçlarına ve bacaklarına bakar. Bloom iyice tahrik olarak az sonra orgazm olur. Az sonra Gerty ayağa kalkar ve Bloom onun bir bacağının kısa olduğunu fark eder. Saat akşam 20.30'a gelmiştir.

Güneş Tanrının Kutsal Sığırları isimli on dördüncü kısımda olaylar saat akşam 22.00'da Mina Purefoy'un doğum yapmak üzere olduğu Holles Street'deki Milli Doğum Hastanesi'nde geçer. Bloom hastaneye gelir ve bazı doktor, tıp öğrencisi ve kişilerin içki içmek ve vakit geçirmek için kullandıkları odaya girer. Stephen aşırı alkollü biçimde buradadır. İnsanlar

¹⁸⁴ *Ulysses*, s.388.

felsefe ve din gibi birçok konuda alay ederler, şakalar yaparlar ve bunların başkanı da Stephen'dır. Bloom ise topluluğun dışında onların kendi diniyle alay etmelerini dinler. Mulligan arkadaşlarını güldüren birçok şaka yapar. Purefoy az sonra doğum yapar ve grup hastaneden ayrılarak Burke'nin meyhanesine doğru ilerler. Bloom geride kalır ve hemşireyle Purefoy'a iyi dileklerini iletir. Stephen aşırı derecede sarhoş şekilde arkadaşı Lynch'yi ikna ederek genelevlerin bulunduğu Nighttown'a doğru ilerler. Bloom ona yardım etmek için onu uzaktan takip eder.

On beşinci kısım olan Kirke'de, Nighttown'da geceyarısıdır. Bu kısım gerçek ve hayalin birbirinden ayrılamayacak vaziyette birbirine karıştığı gerçeküstü hikâyelerin parodisinin yapıldığı bir kısımdır. Stephen ve Lynch Bella Cohen'in genelevini arayarak Nighttown'da gezinirler. L. Bloom onları takip eder. Bloom burada ölmüş babasının hayaliyle karşılaşır.¹⁸⁵ Babası ona burada ne yaptığını öfkeyle sorar. Bloom çocukluğuna dair bir anekdot hatırlar.¹⁸⁶ Buradan sonra gerçek ve hayal birbirinden ayrılamayacak derecede karışır.

On altıncı kısımda saat gece 01.00 ve yer Beaver Street'in köşesidir. L. Bloom, Stephen'ı Loop Line Bridge'in altındaki arabacıların barınağına götürerek ona yardım eder. Burada birçok konuda sohbet ederler. Ve kendi evine kakao içmeye davet eder.

On yedinci kısımda Stephen ve L. Bloom gece saat 02.00'da Bloom'un Eccles Street'teki yedi numaralı evine gelirler. Eve gelirlerken müzik, edebiyat, kadın, diyet, dostluk, fahişelik, Dublin ve Roma Katolik Kilisesi gibi birçok konuda yol boyunca konuşurlar. Bloom evin anahtarını dün çıkardığı pantolonun cebinde unuttuğunu fark eder ve eve bodrum kapısından girerek evin kapısını açar. Mutfaka girerler ve Bloom kakao hazırlar. Stephen, Bloom'a Keltçe nasıl yazıldığını, Bloom ise Stephen'a İbranice nasıl yazıldığını gösterir. Stephen, Bloom'un da teşvikiyle Yahudi karşıtı bir şarkı söyler. Bloom şarkıyla bağıntılı olarak kızı Milly'i anımsar. Bloom, Stephen'a gece evinde kalmasını teklif eder ve bunu Stephen dostlukla ve nazikâne bir şekilde reddeder. İtalyanca kursu, şan dersleri, Aristo felsefesine yönelik entelektüel toplantılar yapma konusunda anlaşarak bahçeye çıkarlar. Bahçeye çıkınca karşılaştıkları manzara şöyledir: "Salkım salkım nemli gecemavisi yıldız yemişleriyle asılı

¹⁸⁵ *Huzur*'da romanın sonuna doğru Mümtaz'ın Suat'ın ruhuyla yaşadığı gerilimli ilişki ile *Ulysses*'te Bloom'un ölmüş babasıyla yaşadığı gerilimli ilişki birçok bakımdan paralel okunmaya müsaittir.

¹⁸⁶ *Ulysses*, s.487.

duran gökağacı.”¹⁸⁷ Burada ikisi de astroloji üzerine düşüncelere dalarlar. Karanlık bahçede tuvaletlerini yapar ve ayrılırlar. “Saint George kilisesinin çanlarından ding dong diye yayılan gecenin o saatindeki çan sesi” saatin 2.30 olduğunu işaretler. Mr. Bloom, Stephen’ı uğurlar. Ve eve tekrar girerken ayağı mobilyaya takılır ve canının acıdığını duyumsar. Üstünü değiştirip yanına yatar ve Molly, Mr. Bloom’a bugün neler yaptığını sorar. Bloom “Martha Clifford ile Henry Flower arasındaki gizli yazışmayı, 8, 9, 10 Little Britain Street adresindeki Bernand Kiernan and Co. Limited’in ruhsatlı meyhanesinin içinde, önünde ve civarında yer alan açık kavgalaşmayı, soyadı namalûm Gertrude’un (Gerty) teşhirciliğinin neden olduğu erotik provakasyon ile aynına mukabele”¹⁸⁸ haricinde olan biteni anlatır. Molly on yıl beş ay on sekiz gündür L. Bloom’la hiç seks yapmadıklarını düşünür. Bu esnada Bloom çoktan horlamaya başlamıştır.

Dikkat edilirse bir gün içinde Bloom’un eylemlerini göz önünde tuttuğumuzda dışta bıraktığımız hususlar neredeyse romanın yarısından fazlasını kaplayan Mr. Bloom’un düşünceleridir. Oğlu Rudy’nin ve babasının ölümünü; kızı Milly’nin doğduğu günleri anımsar. All Hallows kilisesine geldiğinde kilisenin misyonerlik faaliyetleri, günah çıkartma merasimi gibi dini konular üzerinde dağınık biçimde düşünmeye başlar. Saat 16.00’da Boylan’la eşi Molly’nin buluşacağı aklına gelen Bloom kendini kötü hisseder. Ve aklına Molly’le ilk seviştiği günler gelir. Eve girerken ayağı mobilyaya takılır ve canının acıdığını duyumsar. Sonra evin içindeki birçok nesne (mobilyalar, halının kalkık püskülü, büfe, Endülüs çinisi kaplı masa, şöminenin üzerindeki yaldızlı çerçeveli büyük ayna, kitaplığındaki düzensiz kitaplar, masanın ortasında dimdik duran 9 Bachelor’s Walk’taki P.A. Wren’de müzayededen alınmış bir Narcissus heykeli vb.) gözüne takılır ve bunları nereden aldığı, ne tür anılarının olduğu hakkında düşünür. Daha sonra babası Rudolp Bloom’a ilişkin hatıraları anlatılır.

Zihinsel eylemler paranteze alınarak, karakterin hikâyede yalnızca ne yaptığıyla ilgilenildiği takdirde karakterin olay örgüsünün sürekliliği için yalnızca eylem halinde olan (eyleyen) bir araca indirgendiğini görmekteyiz. Neredeyse romanın yarısından fazlasında kendi kendine konuşan ve düşüncelere dalan karakterlerin boy gösterdiğini göz önünde bulundurduğumuzda bu romanda ne geleneksel karakter örgüsü ne de olay örgüsü vardır. Bu nedenle bir kez daha belirtmemiz gerekir ki Mr. Bloom’un anlamı ne tek başına onun eylemlerinde ne de sadece

¹⁸⁷ *Ulysses*, s.749.

¹⁸⁸ *Ulysses*, s.792.

metinlerarası ilişki bağlamında kendi dışındaki karakterlerle analogik ilişkisiyle anlaşılabilir. Olay örgüsünün anlamı karakterin tecrübeleri ve düşünceleriyle, karakterin anlamı ise olay örgüsünün dinamizmiyle açığa çıkar.

Huzur'un olayörgüsü ve karakter ilişkisinin daha ziyade türsel bir kararsızlık oluşturarak; *Ulysses*'in ise karakterin ve olayörgüsü ilişkisinin metindışı bağlamlara (etik, mitik, psikanalitik) indirgenemeyerek, ilişki sürecinin daima bu bağlamları aşarak yorumsallığını koruması söz konusudur. Bu tespit ışığında karakterin sabit ve belirlenebilir bir doğasının olmadığını, onun anlamının ancak olay örgüsü sürecinde bir yanıyla açığa çıkıp bir yanıyla gizlendiğini dile getirebiliriz. Olayörgüsü de geleneksel anlatı formlarındaki gibi belirleyici, karaktere hükmeden, egemen pozisyonu ile değil, karaktere bağlı ama onun da egemenliği altında (bağımlı) olmayan bir ilişki ağı içerisinde kendini gösterir.

Her iki roman üzerinden gerçekleştirilen yorumlamaların farklı perspektiflerden çeşitliliği ve çokluğu bir yandan romanların yoruma açıklıkla yorumsallığını gündeme getirirken öte yandan aynı yorumların söz konusu metinleri belirlenebilir ve öngörülebilir bir alana taşıma çabaları metinlerin doğasına pek de uygun olmayan bir sabitleme uğraşını sezdirmektedir. Bilincin nesnesini açık, anlaşılabilir bir alana taşımasına, bir anlamda yorumun metin üzerinde hâkimiyet kurma çabasına direnen metin, yorumlardan daha fazlasına işaret eden doğasıyla her okurla mevcut yorumlara bağımlı olmaksızın yeniden yorumlanmaktadır. Bu sorunu üçüncü kısımda daha detaylı biçimde tartışacağız.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

***HUZUR* ve *ULYSSES*'TE METAFORİK ANLAM DÜNYASI**

Birinci bölümde *Huzur* ve *Ulysses*'te anlatıcı, zaman ve mekânın oyunsal ve sürpriz olarak nitelediğimiz baştan kuralları belirlenemeyen bir ilişkiler ağı içerisine girdiklerini ve anlamlarını birbirlerinden kazandıklarını öne sürdük. İkinci bölümde ise *Huzur* ve *Ulysses*'te karakteri ve olay örgüsünü ancak birbirleriyle olan ilişkileri sürecinde anlayabildiğimizi, bu bakımdan da belli bir öngörülebilir biçim veya yapıya indirgenemeyerek sürekli ucu açık bir yorumsallık alanı açtıklarını belirttik. Şayet bu romanlar, birinci ve ikinci bölümlerde işaret ettiğimiz gibi derin semantik içerisinde yönetilmekte (ortaya çıkmakta) olan bu anlamda anlatıcı, zaman ve mekân unsurlarının ilişkiselliği sürecinde daha baştan kuralları bilinmeyen, önceden rasyonel olarak öngörüleemeyen oyunsal ve sürpriz karakter kazanan romanlarsa, hiçbir biçimde belirlenemiyorlarsa, karakter ve olay örgüsü sürekli belirlenmesi gereken unsurlar olarak kalıyorsa, bir yapıya ve sisteme indirgenemiyorsa ister istemez *Huzur* ve *Ulysses* romanlarının bizatihi kendileri artık birer “metafor” olmaya başlıyor demektir.

Çünkü metafor, Yunanca taşıma, transfer etme anlamında bir kelimedir. Bir şeyin bir başka alana taşınması, transfer olması ve transfer olduğu zaman da orada yeni bir anlam kazanması demektir. Buna göre de yeni anlam kazanan kelimenin veya olayın artık yeni bir dünyası oluşur ve o şey üçüncü bir anlam boyutuna taşınır. Hiçbir şeyin artık pratik, pragmatik veya gündelik anlamıyla ele alınamayacağını düşündürür. Metaforun literal anlamın ötesinde bir anlam oluşturmaları nedeniyle kelime (olay) bizim bildiğimiz sözlük anlamlarına direnmeye başlar. Metafor ile gerçeklik arasında açılan bu üçüncü anlam boyutu (gedik) bizim verili bilgilerimizin zeminini sarsmaya başlar.

Bu yönüyle biz her ne kadar *Huzur* ve *Ulysses* için teknik olarak “roman” desek de aslında romanın daha üstünde “metafor” kavramına ait olmaya başlarlar. “Tür” olarak belki roman kavramı içerisinde; ancak “yapı” olarak, “mahiyet” olarak ve özellikle “etki” olarak bizatihi kendileri birer metafordur. Burada “tür” kavramını Derrida'nın da ele aldığı biçimiyle “sınırları belirlenmişlik” anlamında kullanmaktayız.¹⁸⁹ Dolayısıyla *Ulysses*'te açık olarak şu

¹⁸⁹ “Tür sözcüğü sesletilir sesletilmez, işitilir işitilmez, kavranmaya çalışılır çalışılmaz, bir sınır çizilir. Ve bir sınır kurulduğunda normlar ve yasaklamalar çok uzakta değildir.” (Derrida, *Edebiyat Edimleri*, ss.242-243.)

konudan bahsediliyor, *Huzur*'da açık olarak şu konudan bahsediliyor demek çok zorlaşır. Her iki roman, sınırları belli olan bir şey olmaktan çıkar. Hem Tanpınar hem de Joyce “roman geleneği içinde” çalışarak, “yeni anlatım imkânları” ararlar. Bu sebepten de *Huzur* ve *Ulysses*'in varolduğu ortam (roman türü) ile anlatım aracı arasında tam bir uyum yoktur. Okur bir roman okuduğunu düşünür ama bunun “roman gibi” olmadığını da düşünür. Karşılaştığı roman dünyası ona hem aşina hem de yabancı olduğu bir dünyadır. Roman dünyası için yabancı kalan bu anlatım biçimi, okurun dikkatini romana yoğunlaştırmasına neden olur. Bu yolla okur, romanı anlamak için çaba göstermeye zorlanır.

Metaforik anlam dünyasına sahip romanlar, literal olarak anlaşılacak bir şey olmaktan çıkıp tıpkı şiir gibi bizi bulduğumuz yerden başka yere gitmeye zorlayan bir güç haline gelirler. C.G. Jung, *Ulysses*'i okuduktan sonra James Joyce'a yazdığı 23 Eylül 1932 tarihli mektubunda “*Ulysses*, aşırı ölçüde çetin bir ceviz olduğunu kanıtladı bana, usumu yalnızca en alışılmadık çabalarla zorlamanın ötesinde, alışılmışın dışındaki uzunlukta yolculuklara [tebdili mekânlarla] da zorunlu kıldı.”¹⁹⁰ diyerek bu romanın kendisini yeni anlama mekânlarına zorladığını açıkça dile getirmektedir. Şiiri Burhanettin Tatar'ın ifade ettiği biçimiyle “hem daha yazılırken şairini, hem de okuma esnasında okurunu projeksiyona tabi tutan yani onları bulundukları yerden bir başka mekâna fırlatan, onları yerinden eden, sürgüne gönderen bir faaliyet”¹⁹¹ olarak ele aldığımızda sözü edilen romanların da okurlarını daima mevcut bilgi ve teorilerin dışına sürüklediklerini, tebdili mekânlarla zorunlu kıldıklarını söylemek mümkündür. Bu romanlar, lineer bir Dünya (Dil, Zaman vs.) içinde yaşayan bizleri, sürekli kırılmaların olduğu, dilin ve zamanın çizgiselliğinin bozulduğu bir dünyaya sürükler. Beklenti, umut, tahmin ve öngörülerimizi sürekli boşa çıkarırlar. Sürekli karşımıza çıkan, onların oyunsal, sürpriz ve yorumsal karakteri olur. Bu durumda da bizim sürekli zeminimizi değiştiren *Huzur* ve *Ulysses* aynı zamanda şiir hakkında söylediğimize benzer biçimde, gördüğümüz hiçbir şeyin gördüğümüzden ibaret olmadığını (sınır) ima ederek yeni anlam alanlarına açık bir dünya oluştururlar.

Bir romanın metafor olması demek onun “teori”ye dönüştürülemeyeceği anlamına gelir. Çünkü bir roman “teori”ye dönüştürüldüğünde artık okurun kendi tarihselliğine sırt çevrilmiş demektir. Roman teoriye dönüştürülemediği ölçüde okurunu ontolojik karakteristiğiyle

¹⁹⁰ C. G. Jung, “*Ulysses*” ve “*Picasso*” Üzerine Denemeler, Mazhar Candan (çev.), İstanbul: Düşün Yayıncılık, Tarihsiz, ss.61-62.

¹⁹¹ Burhanettin Tatar, “Şiirde Anlam Sorunu”, Yayımlanmamış Bildiri, Hilmi Yavuz Paneli, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 26 Kasım 2011.

Habermas'ın Bruno Snell ve Georg Picht'ten aktardığına göre “Teoros, eski Yunan şehirlerinin kamusal şenliklere gönderdikleri temsilcinin adıydı. *Theoria*'da, yani seyrederek, kendini dini törene yabancılaştırır. Felsefi dilde *Theoria* kozmosa bakışa taşınmıştır. Kozmosun seyredilmesi olarak teori, varlık ve zaman arasında bir sınır çekmeyi çoktan kabul etmiştir.”¹⁹⁵ Metaforik anlam dünyasına sahip romanlar da tam da buna, yani varlık ve zaman arasında oluşturulmaya çalışılan kopuşa (mesafe) itiraz ederler. Heidegger'in anlamanın “varoluşsal” yani Dasein'in varlık tarzı ve bu varlık tarzının “zaman açısından” yorumu”¹⁹⁶ olarak almasına atıfla biz de okurun kendisini ancak metinle ilişkiselliğinde anlayabileceğini öne sürebiliriz. Teoriler okurla metin arasında bir mesafe kurarlar ve bu mesafe her ikisinin birbirini anlamasına engel olur. Her ne kadar teori, etimolojik olarak bir oyuna katılmak ise de burada bizim ele aldığımız biçimiyle oyun, oynanırken bizimle oynayan bir şeydir. Bizim dışımızda ilerleyen bir süreç değildir.

¹⁹² Marie-Anne Barbéris-Frasser, “Kozmopolitlik”, *Théma Larousse*, C.5, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1993-1994, s.108.

¹⁹⁴ Ian Watt, “novel” kelimesinin 18. yüzyılla birlikte “karakter ya da üslup bakımından yeni ya da diri”

ifade eden bir övgü terimine dönüştüğünü bildirir. (Ian Watt, *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, Ferit Burak Aydar (Çev.), İstanbul: Metis Yayınları, 2006, s.16.)

¹⁹⁵ Jürgen Habermas, “Bilgi ve İlgî”, *‘İdeoloji’ Olarak Teknik ve Bilim*, Mustafa Tüzel (Çev.) İstanbul: YKY, 1993, s.95.

¹⁹⁶ Burhanettin Tatar, *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti: Gadamer versus Hirsch*, Ankara: Vadi Yayınları, 1999, s.44.

okurda estetik, siyasi, ahlaki, kültürel vs. dönüşüm gerçekleştiği müddetçe bir roman metaforiktir. Nitekim “metafor” kavramını da bu anlamda “linguistik”¹⁹⁷ olarak değil okurun kendisinin transferi, varlık tarzının değişmesi anlamında ontolojik bağlamda kullanılmaktadır. Klasik retorikte, Paul Ricoeur’un da belirttiği gibi, özellikle Aristo’da metafor, linguistik bir kavramdır ve mevcut bir gerçekliğin farklı bir kelimeye taşınmasından başka bir şey değildir.¹⁹⁸

Platoncu perspektiften bakıldığında ise metafor, linguistik bir şey değildir. Bizatihi kişinin mağaradan çıkması, ontolojik düzeyde ideler gerçekliğine kavuşmasıdır. Metafor kişinin gerçekliğin farkına varmakta olduğu “kendi” yolculuğudur. Benzetme ile bir ilgisi yoktur. Metafor kelimesinin kullanımındaki en büyük sıkıntı ona linguistik bir benzetme diye bakılarak mevcut bir gerçekliğin bir başka kelime vasıtasıyla yeniden dile gelmesi olarak düşünülmesidir. Kanaatimizce metafor, önceden bilinen iki şeyin birbirine benzetilerek orada bir anlatım güçlendirmesi sağlamak değildir. Tam tersine, normalde kavrayamadığımız bir gerçekliği başka türlü kavramaya başladığımız an metafor kendiliğinden oluşmaya başlar. Yani metafor, önceden bilinen gerçekliğin yeniden dile getirilmesi değil; tam tersine önceden düşünülen ancak kavranılamayan bir şeyin kavranır hale gelmesidir. Metaforu ontolojik olarak ele almamızın nedeni budur. Ricoeur’un de vurguladığı gibi “Metafor bize gerçeklik hakkında yeni bir şeyler söyler”¹⁹⁹

Bu bakımdan bir romanla karşılaşma teorisyen, eleştirmen ve sıradan okuru kapsayacak biçimde genel olarak “okur”da bir dönüşüm oluşturmuyorsa, o roman metaforik anlam dünyasına sahip değil demektir. Metafor, bir gerçekliğin farklı bir yönünün kavranması esnasında açığa çıkan bir olaydır. Bir gerçekliğe öyle değil de böyle bakmaya başladığımız an orada bir metafor oluşmaya başlar. Her şeyden önce insan bilincinin daha önce bakageldiği yönden farklılaşması, yani bir şeyi farklı görmeye başlamasıdır. İnsan bilinci, farklı olanı görmeye başladığı andan itibaren metafor kendiliğinden oluşmuş demektir. Farklılaşmanın kendisi metafordur. O yüzden bir benzeşme veya benzetme değildir. Metafor bilincin yaşadığı tecrübedir. Buna göre de bilincimizden bağımsız, dış dünyada bir metafor yoktur. Metafor

¹⁹⁷ *Huzur ve Ulysses* romanlarını bir metafor haline getiren şey, bu romanlarda kendini baskın biçimde hissettiren “ lirik söylem” değildir. Özellikle *Huzur*’da lirik söylemin öne çıkışı bizim metaforu dilsel bir hadise olarak ele aldığımız yanılsamasına ve *Ulysses*’te ise özellikle şair Stephen Dedalus’un bilinç akışı sürecinde dikkat çeken şiirsel diliyle ilişkili bir mesele olarak ele aldığımız düşüncesine neden olabilir. Bu yaklaşım biçimi metaforu linguistik bir mesele olarak görmekle ilişkilidir.

¹⁹⁸ Aristoteles, *Poetika*, İsmail Tunalı (çev.), İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007, ss.59-60.

¹⁹⁹ Paul Ricoeur, *Yorum Teorisi: Söylem ve Artı Anlam*, Gökhan Yavuz Demir (çev.), İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007, s.70.

tamamen bilincimizin hareket etmesi ve bir olayın başka türlü kavranmaya başlaması sürecidir.

Okur, romanı okurken mevcut bilgilerinin doğrulandığını ve tekrarlandığını görerek romanın roman olduğuna karar veriyorsa bu metne hala “roman” diyor olsak da o romanın, Watt’ın da işaret ettiği anlamında, adı üzerinde yeni (novel)²⁰⁰ olduğu ne kertede söylenebilir? *Huzur* ve *Ulysses*’in metaforik anlam dünyası burada açığa çıkar. Orhan Pamuk’un, *Yeni Hayat* isimli romanı “Bir gün bir kitap okudum ve bütün hayatım değişti”²⁰¹ sözüyle açılır. Tam da bir romanı okuduktan sonra okurun hayatı “yeni hayat” haline gelebildiği müddetçe, yani okur eski ya da verili bilgilerini (teori) revize etmek zorunda bırakılarak yeni hayata başlıyor demektir.

Diğer bir yandan *Huzur*’un ve *Ulysses*’in ilgi alanımıza çektiği bir başka mesele, metin ve okur arasında yeni bir ilişki düzeni getirmeleridir. *Huzur* ve *Ulysses* karşısında hiçbir okur bir başka okurdan daha avantajlı bir konumda (makamda) değildir. Bu romanları soyut birer resim olarak düşündüğümüzde ona bakan kimse entelektüel anlamda ne kadar donanıma sahip olursa olsun, tarih, sanat, felsefe, antropoloji vs. alanlarında her ne kadar bir entelektüel kimlik edinmiş olursa olsun *Ulysses*’in karşısına geçtiği zaman mevcut hiçbir bilgisinin bu metni anlamak ve bir yapıya indirgemek için yeterli olmadığını görecektir. Bu romanları anlamak, onların oyununa dahil olabilmekle mümkündür. Ve birinci bölümde de işaret ettiğimiz gibi oyunun kuralları oyun oynanırken oluşmaya devam eder. Bu bakımdan belirli bir “elit yorum cemaati”nin okurlar arası hiyerarşi oluşturmalarının da önüne geçilmiş ve hiyerarşi tersyüz edilmiştir. George Orwell, *Ulysses* için “Keşke hiç okumasaydım. Bana aşağılık kompleksi veriyor.”²⁰² derken tam da bunu ima etmektedir.

Durum böyle olunca her okurun tecrübesi biricikleşerek önem kazanmaya başlamış olur. Çünkü bu romanlarda metin daima yorumdan daha fazla bir şeydir. Metin daima daha fazla anlam alanı açarak hiçbir yorumun bir diğerine bir üstünlüğü olmadığından daha doğru ifadeyle bir diğerinin yerini alamadığından metaforik anlam dünyasına sahip metnin sürekliliği önem kazanmaya başlar. Metnin anlamına yönelik yorumlarımız birer tahmin

²⁰⁰ Ian Watt, *a.g.e.*, s.16.

²⁰¹ Orhan Pamuk, *Yeni Hayat*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, s.7.

²⁰² Patrick A. McCarthy, “Ulysses’in Tarihsel Bağlamı”, Rita Urgan (Çev.), *Kitap-lık*, S.23-24, Eylül-Aralık 1996, s.16.

olmaktan öteye geçemeyerek hiçbir kesinlik arz edemezler. Daimi bir kararsızlık içinde romanla ilişkimiz sürmeye devam eder.

Woolf, 6 Eylül 1922 tarihli günlüğünde *Ulysses*'i okuma tecrübesini şöyle aktarır: “*Ulysses*'i bitirdim, bence karavana. Deha var içinde, diye düşünüyorum; ama ikinci sınıf. Kitap dağınık. Acımtırak. Kurumlu. Görgüsüz, sadece bildiğimiz anlamda değil, edebi anlamda da. Yani, birinci sınıf bir yazar, yazmaya numara yapmaya gerek görmeyerek kadar değer verir; ırkiltmeye, parendeler atmaya gerek görmeyecek kadar. Okurken hep tüysüz bir mektepli geldi gözümün önüne, her yanından zeka fışkırıyor fakat o kadar kendi kendiyile meşgul ve bencil ki başı dönüyor, abartılı, yapmacıklı, gürültücü oluyor, elini ayağını nereye koyacağını bilemiyor, iyi yürekli insanlar onun için üzülüyorlar, sert kimselerse sadece ona kızıyorlar; insan, büyüyünce geçer umarım, diyor; ama Joyce 40'ında olduğuna göre bu hiç mi hiç mümkün görünmüyor. Dikkatli okumadım; üstelik sadece bir kere; kitap da karmakarışık; bu yüzden kuşkusuz erdemlerini biraz da fazla ayaklar altına aldım. Binlerce minik kurşun yağıyor, dökülüyor insanın üzerine; ama insan suratının ortasından ölümcül bir yara almıyor hiçbir zaman-Tolstoy'dan aldığı gibi mesela; ama onu Tolstoy'la karşılaştırmak hepten saçma.”²⁰³ Woolf böylesi keskin ifadelerine karşılık hemen ertesi günkü günlüğünde *Ulysses* hakkında Amerikan *Nation* dergisinde çıkmış bir yazıyı okuduğunu ve bu yazıyı okuduktan sonra *Ulysses*'teki “bölümlerden bazılarını yeniden okuma”²⁰⁴ kararı aldığını söyler. Bu durum da Woolf'un *Ulysses* karşısındaki kararsızlığını iyice açığa çıkarmış oluyor.

Okur, karşısında kendisine mukavemet eden bir romanı bulduğunda, ancak o zaman romanın daha önce tanıyıp bildiği romanlardan “farklı” bir roman olduğunu, bu haliyle de kendi bilgi ve kanaatlerini doğrulamayan bir “öteki” olduğunu düşünür. Metaforik anlam da kanaatimizce ancak iki aynı olmayanın (benzemeyenin) yan yana gelmesinden zuhur eder. Tatar'ın da işaret ettiği gibi “ötekilik, birinin hem kendi bilincinin sınırını kavramasını hem de bu sınırı aşmasını mümkün kılan şeydir.”²⁰⁵ Şu durumda okur metaforik anlam dünyasına sahip *Huzur* ve *Ulysses*'le karşılaştığında ne olur sorusunu tekrar ele alabiliriz. Okur, metaforik anlam dünyasına sahip bu romanlarla karşılaştığında kendi bilgilerinin (teori) sınırlarını fark eder ve bu sınırı aşmak için çaba göstermeye başlar.

²⁰³ Virginia Woolf, *Bir Yazarın Güncesi*, Fatih Özgüven (Çev.), İstanbul: İletişim Yayınları, 2011, s.72-73.

²⁰⁴ Woolf, *a.g.e.*, s.73.

²⁰⁵ Burhanettin Tatar, *a.g.e.*, s.41.

SONUÇ

Huzur ve *Ulysses* romanlarının, “anakronik zaman” (*anachronic time*) yapılarıyla, anlatı geleneğinde açıkça baskın bir konumu olan “doğrusal zaman” (*linear time*) anlayışına meydan okuyarak ve belirlenmiş türsel kuralların sınırlarını tahrif ederek yazılmış olmaları, anlama sürecinin anakronik hareketliliğine dikkat çekmesiyle Aydınlanma düşüncesinin ürettiği “ilerlemeci” ve metin (roman, akademik yazı vb.) okundukça anlamının mükemmelleşebileceği yönündeki baskın kanaatten, bu bakımdan da “doğrusal zaman” düşüncesinden açık bir sapma oluşturur.

Bu romanlarda geriye kırılmalar, zamansal kopuşlar, romanın kuruluşunun yapısal bir görünümünü sergilerken, aynı zamanda zamanın anlamlandırma yoluyla tüketilemeyen, bütün diğer romansal unsurların içine sinmiş bir “derin semantik” (*depth semantic*) olduğunu da göstermektedir. İster kırılmalı, ister senkronik, isterse diyakronik olsun, daima zamanın içindeyizdir. Zamanın ufkunun üstüne çıkamıyor oluşumuz, daima bir zaman ufku, geçmiş, şimdi veya gelecek zaman içerisinde oluşumuz zamanın bir “derin semantik” oluşturduğunun işaretidir. Derin semantik olarak zamanın içinde bulunduğumuzu, onu aşarak değil, ancak onu bir süreç halinde *fark ederek* tecrübe edebilmekteyiz. Karşımızdaki romanların ne anlama geldiğini bütün zamanlar için geçerli olacak şekilde bütünüyle açığa çıkaramayıp, derin semantik olarak zamanın ancak *içinde* yer alabildiğimizin önemli bir işaretidir. *Huzur* ve *Ulysses*’in ayrıcalıklı özellikleri derin semantik olarak zamanla romanların ne tür bir ilişki içinde bulunduklarına dair farkındalığı kendi içlerinde bir tecrübe sorunu olarak açığa çıkarmalarıdır. Bir diğer deyişle, bu romanlar zamanın romanların anlam kazanmasında oynadığı rolü doğrudan kendi organizasyonlarında bir tecrübe konusu haline getirerek, zamanı hem arka plan hem de ön plan haline getirmektedirler.

Bu romanlara göre, romanın öncelikli anlamı, onun doğrusal veya anakronik zaman tezahürü doğrultusundaki verili tasarımıyla değil, fakat okurun roman okuma tecrübesindeki alışlagelmiş zaman anlayışını bozması, zamanın kendisine dikkat çekmek ve diğer unsurlarla olan verili ve bu bakımdan sınırlı ilişkisini de gözden geçirtmesidir. Bu romanlarda zaman her ne kadar kendisini işaret edermiş gibi dursa da kendisi doğrudan ortaya çıkmayan fakat diğer unsurları öne çıkararak kendi anlamını *dolaylı olarak* açığa çıkaran bir derin semantiktir.

Zaman, anlatıcı ve mekân, derin semantik olarak zamanın var olduğu *Huzur* ve *Ulysses* gibi romanlarda, anlatı geleneği içinde zamana ilişkin her ne tür içeriksel ya da formel (biçimsel) bir farklılık ortaya koymuş olsa da değişmeyen, bu üç unsurun ayrıştırılamazlığı gerçeğidir. Zamansal olarak söylem, hikâye akışını kırarak geriye veya ileriye doğru sıçramalarda bulunsa da anlatıcıyı ve mekânı geride bırakamayız. Onlar zamanın her noktasında, zamanla birlikte varlıklarını sürdürürler. Tüm bu yapı (oluşum) giderek, baştan kuralı bilinmeyen, önceden rasyonel olarak öngörülemez bir oyuna dönüşmeye başlar. *Huzur* ve *Ulysses* romanında zamanın oyunsal ve sürpriz karakteri onun her ileri-geri hareketinde belli türsel tutuculuğa ya da indirgemeciliğe bir muhalefet oluşturduğunu, bu romanları tek bir bağlamda okumak isteyen, oyunu yönlendirmeye niyetlenen subjektivizme karşı çıktığını göstermektedir. Roman, onu okuyanın bir nesnesi olmaktan bu hareketliliğiyle kurtularak zamanın ontolojik kimliğini ön plana çıkarmaktadır.

Huzur'da ve *Ulysses*'te olay ve karakter örgüsü ilişkisinin yorumsallığı, anlatının bu her iki unsurunun birbirlerine aşırı bağımlı olduğu ve birinin diğerine indirgenemediği gerçeğini açığa çıkarmaktadır. Olay örgüsünü karaktere bağımlı veya tam da tersine karakterin mevcudiyetinin olay örgüsüne bağımlı olarak yer değiştirerek kabul gördüğü anlatı geleneği içinden bakıldığında her iki roman için gözlemlenen şey, olay ve karakter örgüsünün, birinin diğerine egemen (bağımlı) olması değil; her ikisinin birbirini süreç içinde şekillendirdiği (bağlı olduğu) gerçeğidir. Bu birbirlerine bağımlılık, doğal olarak ne karakterin ne de olay örgüsünün egemen olduğu gerçeğini açığa çıkarmaktadır. *Huzur* ve *Ulysses*, anlatı tarihi boyunca hiyerarşik biçimde ele alınan “olay örgüsü-karakter” ilişkisini ters yüz ederek, “karakter”i daima bir “olay” ekseninde; “olay”ı ise ancak “karakter”in varlığıyla anladığımızı ima ederler. Bu bakımdan da karakterin daha romanın başından “belirlenebilir, sınırları çizilebilir” bir kimliği olmadığını açığa çıkarırlar. Olaydan bağımsız karakter diye bir şeyin olmaması ve olayın, ortaya çıktığı anda kendisinden öncesinin ve sonrasının anlamını dönüştürmesi nedeniyle romanın her bir yerinde, olayların öncesini ve sonrasını az önce anladığımızdan daha farkı anlamaya başlarız. *Huzur* ve *Ulysses*'te olay, zamanı kendisinden önce ve kendisinden sonra diye her an dönüştürmekte olan bir süreç olarak kendini göstermektedir. Diğer yandan bu romanlarda karakterler de biçimlenme (formasyon) içersindedirler ve belli bir tipolojiye uymamaktadırlar.

Bu romanlar, lineer bir Dünya (Dil, Zaman vs.) içinde yaşayan bizleri, sürekli kırılmaların olduğu, dilin ve zamanın çizgiselliğinin bozulduğu bir dünyaya sürükler. Beklenti, umut, tahmin ve öngörülerimizi sürekli boşa çıkarırlar. Sürekli karşımıza çıkan, onların oyunsal, sürpriz ve yorumsal karakteri olur. Bu durumda da bizim sürekli zeminimizi değiştiren *Huzur* ve *Ulysses* aynı zamanda şiir hakkında söylediğimize benzer biçimde, gördüğümüz hiçbir şeyin gördüğümüzden ibaret olmadığını (sınır) ima ederek yeni anlam alanlarına açık bir dünya oluştururlar. Bu yönüyle *Huzur* ve *Ulysses* metaforik anlam dünyasına sahip romanlar olarak bizimle ilişkiye girerler. Okur, metaforik anlam dünyasına sahip bu romanlarla karşılaştığında kendi bilgilerinin (teori) sınırlarını fark eder ve bu sınırı aşmak için çaba göstermeye başlar. Evrensel bir “anlatı teorisi” arayışı (tutkusu) metaforik anlam dünyasına sahip romanlarla karşılaştığında sarsılmaya başlar. Bu romanlar “teori”ye gelmeyerek “roman” olmanın temel karakteristiği olan “yeni” (novel) olmayı açığa çıkartırlar.

“Derin semantik olarak zaman”, kendisi ancak dolaylı olarak fark ettiğimiz, bu nedenle ne olduğunu tam olarak söyleyemediğimiz bir sürekliliktir. Bu yönüyle *Huzur* ve *Ulysses* romanları hakkında kesin bir bilimsel ve teorik yapılanma oluşturamadığımız için derin semantik olarak zamanın faaliyet içersinde olduğunu dolaylı olarak fark ederiz. Derin semantik, kendisini bu romanlardaki oyunsal ve sürpriz karakteri içersinde yavaş yavaş göstermekte ve anlamı belirlenemeyen (metafor), anlamı zamana bağlı olarak açığa çıkmakta olan bir güç olarak romanda başkarakter halini almaya başlamaktadır. Bir başka deyişle, derin semantik olarak zaman romanlarda cereyan eden olayların hem şekillenmesinde hem de okurlar tarafından anlaşılmasında rol oynayarak başkarakter haline gelir.

ULYSSES ŞEMASI²⁰⁶

Başlık	Sahne	Saat	Organ	Sanat	Renk	Sembol	Teknik	Benzeşimler
1. Telemakhos	Kule	8.00		Teoloji	Beyaz, altın sarısı	Varis	Anlatı (genç)	<i>Stephen</i> : Telemakhos, Hamlet. <i>Buck Mulligan</i> : Antinous. <i>Sütçükadın</i> : Mentor.
2. Nestor	Okul	10.00		Tarih	Kahverengi	At	İlmihal (kişisel)	<i>Deasy</i> : Nestor. <i>Sargent</i> : Pisistratus. <i>Mrs. O'Shea</i> : Helen
3. Proteus	Sahil	11.00		Filoloji	Yeşil	Gel-git	Monolog (erkek)	<i>Proteus</i> : Primal Matter <i>Kevin Egan</i> : Menelaus. <i>Midyetoplayıcıları</i> : Megapenthus.
4. Kalypso	Ev	8.00	Böbrek	Ekonomi	Turuncu	Peri kızı	Anlatı (yetişkin)	<i>Kalypso</i> : Nymphe. <i>Dluglacz</i> : Recall <i>Zion</i> : Ithaca
5. Nilüfer-yiyiciler	Hamam	10.00	Üreme organları	Bitkibilim, Kimya		Aşai rabbani ayini	Narsisizm	<i>Nilüfer-yiyiciler</i> : Cabhorses, Communicants, Soldiers, Eunuchs, Bather, Watchers of Cricket
6. Hades	Mezarlık	11.00	Kalp	Din	Yeşil, siyah	Mezarlık müdürü	Kubizm	<i>Dodder</i> , <i>Grand ve Royal Kanalı</i> , <i>Liffey</i> : 4 Nehir, <i>Cunningham</i> : Sisyphus. <i>Peder Talbot</i> : ²⁰⁷ Cerherus. <i>Mezarlık Müd.</i> : Hades. <i>Daniel O'Connel</i> : Hercules. <i>Dignam</i> : Elpenor. <i>Pamell</i> : Agamennon, Ajax.
7. Aiolos	Gazete	12.00	Ak-ciğerler	Retorik	Kırmızı	Editör	Kıyas	<i>Crawford</i> : Aeolus. <i>Incest</i> : Journalism <i>Floating Island</i> : Press.
8. Laistrygonlar	Öğle yemeği	13.00	Yemek borusu	Mimari		Polis	Fizyol	<i>Antiphates</i> : Açlık. <i>Tuzak</i> : Yiyecek. <i>Lestrygonlar</i> : Dişler

²⁰⁶ 'Linati Schema' diye bilinen bu taslak Joyce tarafından hazırlanarak *Ulysses*'in ve *Sürgünler* oyununun İtalyanca çevirimi Carlo Linati'ye Eylül 1920'de bir mektupla gönderilmiştir.

²⁰⁷ Romanın orijinal dilinde 'Father Coffey' ismi yer alırken Türkçe çevirisinde çevirmen rahibin adı ile 'tabut' kelimesi arasında fonetik benzerlik kurabilmek için 'Talbot' ismini tercih etmiştir. Biz de çeviriye uyarak 'Rahip Talbot' u kullandık. *Ulysses*, Nevzat Erkmen (çev.), s.137; *Ulysses*, Hans Walter Gabler & Wolfhard Steppe & Claus Melchior (ed.), New York: Random House, 1986, s.233.

9.Skylla ve Kharybdis	Kütüphane	14.00	Beyin	Edebiyat		Stratford, Londra	Diyalektik	<i>Kaya:</i> Aristo, Dogma, Stratford. <i>Anafor:</i> Platon, Mistisizm, Londra. <i>Ulysses:</i> Sokrates, İsa, Shakespeare.
10.Gezen Kayalar	Sokaklar	15.00	Kan	Mekanikler		Vatandaşlık	Labirent	<i>Boğaz:</i> Liffey. <i>Avrupa Bankası:</i> Viceroy. <i>Asya Bankası:</i> Conmee. <i>Symplegades:</i> Vatandaş Grupları
11.Sirenler	Konser odası	16.00	Kulak	Müzik		Barmaidler	Fuga per canon	<i>Sirens:</i> Barmaid <i>Ada:</i> Bar
12.Kykloplar	Bar	17.00	Kas	Politika		İra Taraftarlığı	Gigantism	<i>Noman:</i> I. Stake: Cigar. <i>Challenge:</i> Apotheosis.
13.Nausikaa	Kayalıklar	20.00	Göz, burun	Resim	Gri, mavi	Bakire	şişkinlik, detumesans	<i>Phaeacia:</i> Yıldız veya deniz. <i>Gerty:</i> Nausikaa.
14.Güneş Tanrının Kutsal Sığırları	Hastane	22.00	Rahim	Tıp	Beyaz	Anneler	Embriyonik gelişim	<i>Hastane:</i> Trinacria, <i>Hemşireler:</i> Lampetie, Phaethusa, <i>Boynuz:</i> Helios. <i>Sığırlar:</i> Fertility. <i>Suç:</i> Fraud
15.Kirke	Genelev	24.00	Lokomotor aygıt	Büyü		Fahişe	Halisünasyon	<i>Kirke:</i> Bella.
16.Eumaios	Barınak	1.00	Sinirler	Denizcilik		Denizciler	Anlatı (yaşlı)	<i>Skin the Goat:</i> Eumaeus. <i>Denizci:</i> Ulysses Pseudangelos. <i>Corley:</i> Melanthius
17.Ithaka	Ev	2.00	İskelet	Fizik		Kuyruklu-yıldız	İlmihal (kişisel olmayan)	<i>Eurymachus:</i> Boylan. <i>Suitors:</i> Scruples. <i>Bow:</i> Reason
18.Penelope	Yatak		Gövde			Yeryüzü	Monolog (kadın)	<i>Penelope:</i> yeryüzü <i>Web:</i> Movement

KAYNAKÇA

A. KİTAPLAR

ADORNO & HORKHEİMER, Theodor W. & Max, *Aydınlanmanın Diyalektiği*, Çev. Nihat Ülner-Elif Öztarhan Karadoğan İstanbul: Kabalcı Yayınları, 2010.

ARİSTOTELES, *Poetika*, Çev. İsmail Tunalı, İstanbul: Remzi Kitabevi, 2007.

ATAY, Oğuz, *Tutunamayanlar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2002.

BAHTİN, Mihail M., *Dostoyevski Poetikasının Sorunları*, Çev. Cem Soydemir, İstanbul: Metis Yayınları, 2004.

BAL, Mieke, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, Toronto Buffalo London: University of Toronto Press, 1997.

BARTHES, Roland, *Yazı Üzerine Çeşitlemeler-Metnin Hazzı*, Çev. Şule Demirkol, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2007.

BAUDELAİRE, Charles, *Kötülük Çiçekleri*, Çev. Erdoğan Alkan, İstanbul: Varlık Yayınları, 2009.

BOOTH, Wayne C., *Kurmacanın Retoriği*, Çev. Bülent O. Doğan, İstanbul: Metis Yayınları, 2012.

BURGİN, Richard (Ed.), *Borges'le Söyleşiler*, Çev. Hatice Esra Mescioğlu, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2009.

CALVINO, Italo, *Amerika Dersleri: Gelecek Bin Yıl İçin Altı Öneri*, Çev. Kemal Atakay, İstanbul: Can Yayınları, 1994.

CHATMAN, Seymour, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, Çev. Özgür Yaren, Ankara: De Ki Basım Yayım, 2008.

COHN, Dorrit, *Şeffaf Zihinler: Kurmaca Eserde Bilincin Sunumu*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları, 2008.

DAMROSCH, David, *Dünya Edebiyatı Nasıl Okunmalı?*, Çev. Devrim Çetinkasap, İstanbul: İstanbul Bilgi Üniversitesi Yayınları, 2010.

DEMİR, Yavuz, *İlk Dönem Türk Hikâyelerinde Anlatıcılar Tipoloji*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002.

DERRİDA, Jacques, *Teoriden Sonra Hayat*, Çev. Ebru Kılıç, Haz. M. Payne-J. Schad, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.

EAGLETON, Terry, *Edebiyat Kuramı: Giriş*, Çev. Tuncay Birkan, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2011.

ECEVİT, Yıldız, *Orhan Pamuk'u Okumak*, İstanbul: Gerçek Yayınevi, 1996.

FORSTER, E.M., *Roman Sanatı*, Çev. Ünal Aytür, İstanbul: Adam Yayınları, 1985.

GADAMER, Hans-Georg, *Hakikat ve Yöntem*, Çev. Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan, C.1, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2008.

_____, *Hakikat ve Yöntem*, Çev. Hüsamettin Arslan-İsmail Yavuzcan, C.2, İstanbul: Paradigma Yayınları, 2009.

GEÇTAN, Engin, *Psikanaliz ve Sonrası*, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1990.

GENETTE, Gérard, *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2011.

GİDDENS, Anthony, *Modernliğin Sonuçları*, Çev. Ersin Kuşdil, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2010.

JOYCE, James, *Sanatçının Mektupları*, Çev. Kudret Emiroğlu, Ankara: İmge Kitabevi, 1991.

—————, *Ulysses*, Çev. Nevzat Erkmen, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008.

—————, *Ulysses*, Ed. Hans Walter Gabler & Wolfhard Steppe & Claus Melchior, New York: Random House, 1986.

JUNG, C. G., “*Ulysses*” ve “*Picasso*” Üzerine Denemeler, Çev. Mazhar Candan, İstanbul: Düşün Yayıncılık, Tarihsiz.

KARAKOÇ, Sezai, Gün Doğmadan, İstanbul: Diriliş Yayınları, 2011.

KAYMAK, Atiye Gülfer, *Geciktirilmiş Öykü Tekniği Üzerine Bir Karşılaştırma: Tristram Shandy Beyefendi’nin Hayatı ve Görüşleri / Karı Koca Masalı*, Yayımlanmamış Yüksek Lisan Tezi, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2012.

KUNDERA, Milan, *Roman Sanatı*, Çev. Aysel Bora, İstanbul: Can Yayınları, 2005.

LYOTARD, J. F., *Postmodern Durum*, Çev. Ahmet Çiğdem, Ankara: Vadi Yayınları, 2000.

MÁRQUEZ, Gabriel Garcia, *Anlatmak İçin Yaşamak*, Çev. Pınar Savaş, İstanbul: Can Yayınları, 2009.

PAMUK, Orhan, *Yeni Hayat*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006.

PARLA, Jale, *Don Kişot’tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2000.

—————, *Türk Romanında Yazar ve Başkalaşım*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

PENNAC, Daniel, *Roman Gibi*, Çev. Mustafa Kandemir, İstanbul: Metis Yayınları, 1998.

POSPELOV, Gennadiy N., *Edebiyat Bilimi*, Çev. Yılmaz Onay, İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı, 1995

RAMOND, Charles, *Derrida Sözlüğü*, Çev. Ümit Edeş, İstanbul: Say Yayınları, 2011.

RANDALL, William L., *Bizi 'Biz' Yapan Hikâyeler: Kendimizi Yaratma Üzerine Bir Deneme*, Çev. Şen Süer Kaya, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1999.

RİCOEUR, Paul, *Yorum Teorisi: Söylem ve Artı Anlam*, Çev. Gökhan Yavuz Demir, İstanbul: Paradigma Yayıncılık, 2007.

RİMMON-KENAN, Shlomith, *Narrative Fiction*, London and New York: Routledge, 2005.

RORTY, Richard, *Olumsuzluk, İroni ve Dayanışma*, Çev. Mehmet Küçük-Alev Türker, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 1995.

SAĞLIK, Şaban, *Bir Popüler Romancı Esat Mahmut Karakurt-Bir Estetik Romancı Ahmet Hamdi Tanpınar*, Ankara: Akçağ Yayınları, 2010.

SAİD, Edward W., *Başlangıçlar: Niyet ve Yöntem*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları, 2009.

SAUSSURE, Ferdinand de, *Genel Dilbilim Dersleri*, Çev. Berke Vardar, İstanbul: Multilingual Yabancı Dil Yayınları, 2001.

STANZEL, Franz K., *Roman Biçimleri*, Çev. Fatih Tepebaşılı, Konya: Çizgi Kitabevi, 1997.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, *Huzur*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002.

TATAR, Burhanettin, *Felsefi Hermenötik ve Yazarın Niyeti: Gadamer versus Hirsch*, Ankara: Vadi Yayınları, 1999.

TODOROV, Tzvetan, *Poetikaya Giriş*, Çev. Kaya Şahin, İstanbul: Metis Yayınları, 2001.

WATT, Ian, *Romanın Yükselişi: Defoe, Richardson ve Fielding Üzerine İncelemeler*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Metis Yayınları, 2006.

WOOLF, Virginia, *Bir Yazarın Güncesi*, Çev. Fatih Özgüven, İstanbul: İletişim Yayınları, 2011.

B. MAKALELER

AÇIL, Berat, ““Huzur”un Örtük Anlamları”, *Varlık Dergisi*, S. 1169, Şubat 2005, ss.64-68.

AKTULUM, Kubilay, “Yolculuk Anlatısı Nedir?”, *Parçalılık Metinlerarasılık*, Ankara: Öteki Yayınevi, 2004, ss.153-168.

AYVAZOĞLU, Beşir, “Ahmet Hamdi Tanpınar”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2002, ss.524-527.

BARBÉRİS & FRASSER, Marie & Anne, “Kozmopolitlik”, *Théma Larousse*, C.5, İstanbul: Milliyet Yayınları, 1993-1994, ss.108-109.

BARTHES, Roland, “Gerçek Etkisi”, *Gerçekçilik ve Romansal Biçim*, Çev. Mehmet Sert, İstanbul: Yirmidört Yayınevi, 2006, ss.47-59.

CEBECİ, Oğuz, “Türkçe Düz Yazının Gelişimi ve Tanpınar”, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, ss.343-376.

DEMİR, Yavuz, “Bir Sezai Karakoç Hikâyesinde Ritmik Oluşum”, *Hayat Böyledir İşte Fakat Hikâye*, Ankara: Hece Yayınları, 2011, ss.63-71.

—————, “Kurmaca-lık Yazılar: ‘Huzur’suzluğun ‘İntibah’ı”, *Hece Öykü*, S.46, Ağustos-Eylül 2011, ss.144-152.

DERRİDA, Jacques, “Ulysses Gramafonu: Joyce’ta Evet Söylen(t)isi”, *Edebiyat Edimleri*, Çev. Mukadder Erkan- Ali Utku, İstanbul: Otonom Yayıncılık, 2009, ss.273-333.

EAGLETON, Terry, “James Joyce”, *İngiliz Romanı*, Çev. Barış Özkul, İstanbul: Sözcükler Yayınevi, 2012, ss.354-387.

EDGÜ, Ferit, “Tanpınar ve Ulysses”, *Kitap-lık*, S.40, Mart-Nisan 2000, s. IV.

ELİOT, T.S., “Ulysses, Düzen ve Mit”, *Edebiyat Üzerine Düşünceler*, Çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara: Kültür Bakanlığı, 1990.

EMİL, Birol, “Huzur’un İstanbul’u”, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, ss.109-140.

ERALP, Vehbi, “Hamdi Tanpınar’ın Romanı: Huzur”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2002, ss.65-67.

ESEN, Nüket, “Huzur ve Kara Kitap’ta İstanbul’un Semtleri”, *Modern Türk Edebiyatı Üzerine Okumalar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2006, ss.188-193.

FOUCAULT, Michel, “Uzamın Dili”, *Sonsuza Giden Dil*, Çev. Işık Ergüden, İstanbul: Ayrıntı Yayınları, 2006, ss.153-159.

FRİEDMAN, Norman, “Son Hikâye Kuramları: Tanımlamadaki Zorluklar”, *Hikâye Üstüne Yazılar*, Haz. Bülent Aksoy, İstanbul: Pan Yayıncılık, 2009, ss.70-86.

HABERMAS, Jürgen, “Modernlik: Tamamlanmamış Bir Proje”, *Postmodernizm*, Haz. Necmi Zeka, Çev. Güleğül Naliş, İstanbul: Kıyı Yayınları, 1994, ss.31-44.

_____, “Bilgi ve İlgi”, *‘İdeoloji’ Olarak Teknik ve Bilim*, Çev. Mustafa Tüzel, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 1993, ss.95-108.

HİLAV, Selahattin, “Tanpınar Üzerine Notlar”, *Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, ss.123-141.

_____, “Kuruntuya Dayanan Eleştirme”, *Edebiyat Yazıları*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2008, ss.142-154.

İNCİ, Handan, “Tefrikadan Kitaba *Huzur*”, *Huzur*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2002, ss.427-442.

JAMESON, Fredric, “Tarihte ‘Ulysses’”, *Modernizm İdeolojisi: Edebiyat Yazıları*, Haz. Orhan Koçak-Tuncay Birkan, Çev. Kemal Atakay-Tuncay Birkan, İstanbul: Metis Yayınları, 2008, ss.218-237.

KANT, Immanuel, “‘Aydınlanma Nedir?’ Sorusuna Yanıt”, *Seçilmiş Yazılar*, Çev. Nejat Bozkurt, İstanbul: Remzi Kitabevi, 1984, ss.213-221.

KAPLAN, Mehmet, “Bir Şairin Romanı: *Huzur*”, *Türk Edebiyatı Üzerine Araştırmalar*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2002, ss.361-425.

_____, “Tanpınar Hakkında Birkaç Söz”, *Huzur*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2005, ss. 5-8.

McCARTHY, Patrick A., “Ulysses’in Tarihsel Bağlamı”, Çev. Rita Urgan, *Kitap-lık*, S.23-24, Eylül-Aralık 1996, ss.16-19.

MORAN, Berna, “Bir Huzursuzluğun Romanı: *Huzur*”, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış: Ahmet Mithat’tan A.H. Tanpınar’a*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1983, ss.227-251.

MORETTİ, Franco, “Romanın Tarihi ve Teorisi”, Çev. Osman Akınhay, *New Left Review 2008- Türkiye Seçkisi*, Haz. Tarık Ali, İstanbul: Agora Kitaplığı, 2009, ss.203-220.

_____, “*Uzun Veda: Ulysses ve Liberal Kapitalizmin Sonu*”, *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, Çev. Zeynep Altok, İstanbul: Metis Yayınları, 2005, ss.218-248.

NACİ, Fethi, “Huzur”, *Yüz Yılın 100 Türk Romanı*, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2007, ss.207-228.

OKAY, Orhan, “Yüz Binlerce Ruh Bir Araf’ta”, *Bir Hülya Adamının Romanı: Ahmet Hamdi Tanpınar*, İstanbul: Dergâh Yayınları, 2010, ss.329-340.

PAMUK, Orhan, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi”, *Manzaradan Parçalar*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2010, ss.287-306.

_____, “Modern Roman Teknikleri”, *Öteki Renkler: Seçme Yazılar ve Bir Hikâye*, İstanbul: İletişim Yayınları, 1999, ss.114-116.

PARLA, Jale, “Edebiyatta Karakter ve Tip”, *Kitap-lık*, S.83, Mayıs 2005, ss.77-80.

PERİN, Cevdet, “Huzur”, *Bir Gül Bu Karanlıklarda: Tanpınar Üzerine Yazılar*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, İstanbul: Kitabevi Yayınları, 2002, ss.58-59.

ROBBE-GRİLLET, Alain, “Bugünün Anlatısında Zaman ve Tasvir”, *Yeni Roman*, Çev. Asım Bezirci, İstanbul: Ara Yayıncılık, 1989, ss.86-99.

SARIÇİÇEK, Mümtaz, ““Huzur” Romanının Kuruluşunda Yerli ve Yabancı Tesirler”, *Türk Yurdu*, C.20, S.153-154, Mayıs-Haziran 2000, ss.235-240.

TANPINAR, Ahmet Hamdi, “Tanpınar’la Huzur Hakkında Bir Konuşma”, *Mücevherlerin Sırrı*, Haz. İlyas Dirin-Turgay Anar-Şaban Özdemir, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2004, ss.210-212.

TATAR, Burhanettin, “Şiirde Anlam Sorunu”, Yayımlanmamış Bildiri, *Hilmi Yavuz Paneli*, Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi, 26 Kasım 2011.

TEKİN, Mehmet, “Huzur Romanında Teknik Yapılanma”, *Ahmet Hamdi Tanpınar*, Haz. Abdullah Uçman-Handan İnci, Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 2010, ss.255-286.

UYGUR, Nermi, “Edebiyatın Yeri”, *İnsan Açısından Edebiyat*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2003, ss.11-24.

YAVUZ, Hilmi, “‘Parçalı Yazı’ ‘Parçalı Düşünce’”, *Zaman*, 16 Aralık 2009.

—————, “Ahmet Hamdi Tanpınar ve Marksizm I-II”, *Kültür Üzerine*, İstanbul: Bağlam Yayınları, 1987, ss.32-53.