

KAOS VE KARMAŞANIN TÜRK ROMANINDA İŞLENİŞ BİÇİMLERİ

Ertuğrul AYDIN¹

“Roman öyle bir aynadır ki, hayat ve tabiatın bütün varlığı onda görünür.”

Hippolyte Taine

ÖZET

Roman türünün, batı edebiyatında olduğu kadar, Türk edebiyatında da kaynaklık değeri azımsanmayacak ölçüdedir. Roman metinlerinin çeşitli bilim dallarına sağladığı aydınlatıcı işlev kadar roman teorisi, çeviri, metinler arasılık, anlambilim gibi alt bilim kollarına sağladığı yararlar ön plana çıkmaktadır.

Kaos ve kargaşa kavramlarını, 1872’den bu yana yazılan ve sayıları dört bini geçen Türk romanları arasında, edebi değeri yüksek olan, edebiyat bilim ve tarihinin önemseydiği, modern Türk romanının başlangıcı sayılan ya da romanda bir dönüm noktası olan, başta olmak üzere, konumuza tipik model özellikleri gösteren örnekleri ele almaya çalışacağız. Böylece, öncelikle, kaos ve kargaşanın, yazar-romancı dünyasında, kahramanların ele alınış/işleniş biçimlerini saptayarak; konunun özümsemişi ve olay aktarımı, roman kahramanına yansıyan psikolojik atmosfer gibi kırılma noktalarını sergileyeceğiz.

Tanzimat edebiyatının *İntibah*, *Araba Sevdası* romanları ile Servet-i Fünun edebiyatının yol açıcı ve özgün örnekleri arasında yer alan *Maî ve Siyah*, *Eylül*, *Kırık Hayatlar*, *Aşk-ı Memnu* gibi son derece sağlam örgütlü ve arka plan odaklı romanların metinlerinden kaos merkezli çözümlemelere gideceğiz. Bunun dışında, Cumhuriyet devri romancılığımızın, özellikle, ülkemizde Bergson çevirilerinin yayınlanması sonrasında, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Fahim Bey ve Biz*, *Matmazel Noralya’nın Koltuğu* son dönem-çağdaş Türk edebiyatının Orhan Pamuk imzalı *Sessiz Ev*, *Yeni Hayat* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında yoğunluk gösteren kaos konusunu yer alış biçimlerini ele alacağız.

Anahtar Kelimeler: Türk romanı, roman teorisi, roman sanatı, romanda işlev, kaos ve karmaşa.

GİRİŞ

Disiplinler arası çalışmalarda başvuru alan temel kaynaklardan biri de edebiyatın alt kümesindeki anlatım türlerinden biri olan romandır. Roman, doğrudan edebiyatın kendisine kaynaklık etmekle birlikte; tarih, sosyoloji, psikoloji, edebiyat sosyolojisi, karşılaştırmalı edebiyat, filoloji, metodoloji (yöntembilim) ve dilbilim gibi alanlarda da kullanılan ve her zaman kullanıma açık bir edebiyat türüdür. Bu türün, batı edebiyatında olduğu kadar, Türk edebiyatında da kaynaklık değeri azımsanmayan ölçüdedir. Roman metinlerinin çeşitli bilim dallarına sağladığı aydınlatıcı işlev kadar roman teorisi, çeviri, metinler arasılık (intertext), anlambilim gibi alt bilim kollarına sağladığı yararlar da söz konusudur. Kaos ve kargaşa kavramlarını, 1872’den bu yana yazılan ve sayıları dört bini geçen[1] Türk romanları arasında, edebiyat değeri yüksek olan, edebiyat bilim ve tarihinin önemseydiği, modern Türk romanının başlangıcı sayılan ya da romanda bir dönüm noktası olan başta olmak üzere, konumuza tipik model özellikleri gösterenleri incelemeye çalışacağız. Böylece, kaos ve kargaşanın, romancı dünyasında, kahramanların ele alınış/işleniş biçimlerini saptayarak; konunun özümsemişi ve olay aktarımı, roman kahramanına yansıyan psikolojik atmosfer gibi kırılma noktalarını sergileyeceğiz. Tanzimat edebiyatının *İntibah*, *Araba Sevdası*, *Felâh Bey ve Rakım Efendi* romanları ile Servet-i Fünun edebiyatının yol açıcı ve özgün örnekleri arasında yer alan *Maî ve Siyah*, *Eylül*, *Kırık Hayatlar*, *Aşk-ı Memnu* gibi son derece sağlam

¹ Doğu Akdeniz Üniversitesi Eğitim Fakültesi Türkçe Eğitimi Bölümü Gazimağusa, Kıbrıs,
E-mail: ertugrul.aydin@emu.edu.tr, ertugrulaydin@gmail.com

örgülü ve arka plan odaklı romanların metinlerinden kaos merkezli çözümlenmelere gideceğiz. Bunun dışında, Cumhuriyet devri romancılığımızın, özellikle, ülkemizde Bergson çevirilerinin yayımlanması sonrasında, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Fahim Bey ve Biz*, *Matmazel Noralya'nın Koltuğu* son dönem-çağdaş Türk edebiyatının Orhan Pamuk imzalı *Sessiz Ev* ve *Benim Adım Kırmızı* romanlarında yoğunluk gösteren kaos konusunu yer alış biçimlerini ele alacağız.

Romanda kaos (chaos) konusundan, zaman zaman batıdaki araştırmacıların yazılarında da söz edilir.[2] Bunu, bizdeki teorik çalışmalarda, romanın analitik açıdan kapsamlı incelenişinde ayrıntılar ve son dönem postmodern açılımlı romanlarımız üzerine yapılan incelemelerde de görmemiz mümkündür.[3] Roman karakterinde benlik bir kriter olarak ön plana çıktığında, bu ister Ali Bey, ister Bihruz Bey olsun, isterse son dönem metinlerinde yer alan Fahim Bey, Mümtaz, Turgut Özben ya da *Kar* romanındaki Ka olsun, içten içe bir karmaşanın içinde yer alırlar. Psikolojinin sosyal değişimin oluşumundaki rolüne baktığımızda ise, *Eylül*'den *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*'na, oradan *Tutunamayanlar*'a uzanan çizgide hem bir sendromu, hem kendine özgü (referential) ve zamanla farklı değişimler arasında ortaya çıkan etkileşimleri, hem de sosyo-kültürel çevrenin yansıttığı atmosferi görürüz. Bu romanlara psikolojinin sosyal katılımı, roman türündeki nesnel duruşun getirdiği iç'e ait sıkıntılar ile buna bağlı kültürel kaosu meydana getirir.

Olayları, kişilerin ruhsal hayatlarını, gözlem, analiz ve yoruma dayanarak geliştiren *psikolojik roman* türü, daha çok ruh manzaraları veren ağırlığıyla okuyucu karşısına çıkar.

“Ortam her zaman psikolojik gerçeğin parçasıdır” [4] diye yazarın görüşündeki gibi psikoloji, karışıklık ve düzensizlik anlamlarıyla *karmaşanın* dikey ve roman metninin geneline yayılan çizgisinde kendisine yer bulur. Anlatıcı, hem “ben”, hem de “o” anlatımlarında, anlatım süresince karmaşaya kendisine dâhil etmek kadar, dışarıda tutmaya da özen gösterir. Anlatıcının okuyucuya ve aktardığı olaya göre tavrı hissedilir ölçüde romana yansır. *Araba Sevdası* romanında, yazarın Bihruz Bey için oluşturduğu kimliği devrinin şartlarıyla birlikte ele aldığımızda, kahramanın tutumunu haklı göstereceğimiz sebepler ortaya çıkar. Romandaki *pilot çizgiye* göre, hem Bihruz Bey-Mösyö Piyer diyalogunu, hem aşırı çözülmeyi, hem de anlatıcı-Bihruz Bey-yazar üçgeninde verilen olayların seyri ile bunlara ait sosyolojik ve psikolojik çerçeveler gerçek bir kaos ve bu kausun içinden çıkılmazlığını verir. Bu yüzden de, roman metninin yazıldıktan on yıl sonra yayımlanmasında büyük payı vardır. Romandaki, ana kahramanın içine düştüğü kargaşayı anlatan şu uzun baktığımızda, yazarın bu karmaşayı kolaylıkla okuyucuya naklettiğini anlarız: “Kışın meselâ zemheri içinde bir açık hava görünce arkasında mücerret süse haleb kadife örtü bulunduğu halde Beyoğlu caddesinde, Kâğıthane yollarında araba kullanmak hevesiyle en şedit poyrazın karşısında tiril tiril titreyen Bihruz Bey, yazın da otuz otuz beş derece sıcak günlerde Çamlıca, Haydarpaşa, Fenerbahçe yollarında gene o hevesle en kızgın güneşin altında haşım haşım haşlanır ve fakat bu azabı kendisine en büyük zevk addeder idi.”[5]

Romanlarda sosyo-psikolojik hayatında çıkmaza düşen insanların, özellikle de, trajik yanı olan bir hayat yaşayan insanların konu olarak seçilmesi, ister istemez bir romanda anlatılan dünya ile gerçek hayat arasındaki ilişkiyi karşımıza çıkarır. Zaten, roman türünü toplumumuzun kabullenişteki kaygılarının sebepleri arasında da hayal ile gerçek arasındaki ilişkinin boyutlarıdır. XIX. yüzyılın sonlarındaki edebiyat çevrelerinde hararetli tartışmaların sebeplerinden biri de bu olmuştur. Roman türünde anlatılan kurguya dayalı (hayalî) dünya ile gerçek hayat arasındaki ilişki soru işareti kadar, merak ve ilgi duygularını da yanı başında taşınmıştır.

İlk devre romanlarımızdan *İntibah*'ın baştan sona anlatılan iç içe olayların yazarının kimliği ve toplumsal görevdeki etkinliği satır aralarına yansımakta ve portresi çizilen karakterin doğu dünyasına ait kültürel değerlerden kopuşu, deformasyona uğraması idealize edilmiş saklı alternatif kimliğin varlığına da işaret etmektedir. Romantik tasvirler arasında geçiş, çoğu öznel anlatım kahramanların bilincine yedirilen kaos ve kargaşanın içten içe geçen varlığı, yeni (tekrar) okumaların sonrasına kalan görünümle hissedilmektedir. Romandaki, yazar inancını da saptayan şu satırlara bakalım: "O kupkuru ağaçlar, mahşere tesadüf etmiş kemikler gibi, yeniden canlanmaya başlar. Öyle ki, tazeliklerini ibret gözü ile dikkat edilse gövdelerinde baştan aşağı okumak kabildir. Öyle ki, en küçük bitkinin gelişmesine bakılsa, âlemin her zerresinde bir ruh beliriyor zannedilir." [6] Böylece, çağ romanını kapsayacak olan buhran, bunalım, *anlatıcının* bilinçaltında biriken saydam düşünceleri şeffağça yüzeye aktarmasına yardımcı olur. Edebiyatımızda ilk defa "*uykusuz gece*"lerin izinin tutulduğu *İntibah*'ta, ana karkastan (carcassé) dışa taşan somutluklar, her ne kadar yazarın işaret ettiği yol göstericilik olsa da, kaosun 'fişkırın' realitesi olur. Edebî eserlere uygulanan *psikolojik eleştiri* bir edebiyat eserini her şeyden önce bir fert olarak yazarın kişilik yapısının ve ruh halinin kurgusal bir şekil içinde dışa vurulması, anlatılmasıdır. Bu yaklaşım, XIX. yüzyılın ilk on yılları içerisinde edebiyatın tabiatı konusunda daha önceki taklitçi ve faydacı (pragmatik) görüşlerin yerini romantik anlayışın almasının bir parçası olarak dışavurumcu, *anlatımcı* görüşten kaynaklanmıştır. Nitekim Thomas Carlyle, 1827 yılında, "günümüzün en iyi eleştiricileriyle birlikte" bizim her zamanki sorumuzun esasen şairin kendine özgü tabiatının şiirinden keşfedilip tanımlanması suretiyle cevaplandırılması gereken "psikolojik tür"den bir soru olduğunu söylemekteydi. Bu nedenle de, edebiyat eseri yazarının başkalarından farklı zihni ve duygusal özellikleriyle karşılıklı bir ilişki içindedir varsayımı günümüzde de geçerliliğini sürdürmektedir. [7]

Kurmaca metinlerde görülen en özelliklerden biri de *kırılma noktası*dır. Bu kırılma noktasını, bir romanda kahramanın ya da olayın tahminin ötesinde yön değiştirmesi olarak tanımlayabiliriz. Meselâ, *Suç ve Ceza*'da, Edgar A. Poe'nin "Gezeze Kalp" hikâyesinden ilham alındığı düşünülen, Raskalnikof'un yaşlı kadını öldürmeye karar vermesi bir *kırılmadır*. Ancak, bu öldürme eylemini gerçekleştirmesi bir kırılma değildir. Aynı şekilde, Türk romanı için, *İntibah*'ta, Ali Bey'in Mahpeyker'le tanışmasını bir kırılma olarak düşünebiliriz. Ali Bey'in kaosa sürüklenişi de işte bu kırılma sonrasına rastlar. *Sergüzeşt* romanında, başta Dilber olmak üzere, olumlu kahramanları karakterlerine baktığımızda, ön plâna çıkacak olan, toplumsal gerçekliğin bir karmaşadan geçirilerek sınanmasıdır. Buradaki rasyonel problemin dizginlenme isteği yazar kalemini bir tür mecburiyetle romana çekmiştir.

Romanla *mizahın* kesiştiği boyutuyla karşımıza çıkan Hüseyin Rahmi, metinlerinde iç evrenin dışa erişen kesimini gerçeklikle yoğurarak anlatır. Ahmet Midhat Efendi geleneğinden gelen bu romancının takipçilerinin olmasını, toplumsal kaosun sırlı bir biçimde ve üzmeden anlatmasıdır diye düşünebiliriz. Hüseyin Rahmi'nin ciddi bir konuyu işleyen *Deli Filozof* romanındaki şu satırlara bakalım: "Filozof kahvaltısını ettikten sonra etüt yerleri aramak için sokağa çıktı. Onun için her manzara ibret alınacak birer felsefe sayfasıydı. Herhangi bir nokta, başlangıç tutulursa, derinleştikçe araştırma yeri açılır tabiat ufukları büyür, sonunda sonsuzluğa giderdi." [8] Daha adından başlayan bir kargaşayı, kaotik düzeni roman hacmine sığdırmaya çalışan bu yazarın hedefinde, kendinden sonra yetişen romancılara açık kapı bırakan tavrı vardır âdeta. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, *Fahim Bey ve Biz*, *Matmazel Noralya'nın Koltuğu*'nu bu eşikte görebiliriz en azından. *Matmazel Noralya'nın Koltuğu* romanında Ferit'in karakter ruh dünyasını mekân ile zaman-kahraman-olay ilişkisini de göz önünde bulundurduğumuzda işte bu "filozof"un modern bir yansımaları karşımıza çıkar. Aynı zamanda, metafizik bir roman örneği olan *Matmazel Noralya'nın*

Koltuğu'da insan ruhunun derinliklerine inen, insanın iç dünyasında oluşan olayların iniş-çıkışlarını ve ben'de oluşan çeşitli eğilimleri somutlaştırılır. "Ruhçu" bir dünyanın gerçek gibi işlendiği bir örnektir çünkü bu roman.

Sodom ve Gomore (1928) romanındaki üç önemli kahraman Necdet, Leyla ve Reed'in karakteristik nitelikleriyle romana kattıkları, *Ateşten Gömlek* (1922) romanında Peyami'nin yaşadığı ikilemler, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* (1930) romanında, metin boyunca, ana kahramanın ve anlatıcının içerisine düştüğü bunalım, zıtlıklar ile buna bağlı olarak ortaya çıkan insan-mekân ilişkisinin okuyucuya yansıtılışı romanımızdaki önemli kaos sahneleridir. *Yalnızız* (1931) romanında ise, çağdaş insanı içine düştüğü ve sığındığı bir ütopyanın anlatıldığı, başlı başına bir kargaşa, içsel sıkıntılar zinciri ve paradokslar yer alır.

Dokuzuncu Hariciye Koğuşu'nda, gözlerimizde, manzaranın, mekânın kolayca ve kesin çizgilerle canlandığı ve insanın ruhî pencerelerinin perdelerini nasıl açtığı görülür. Zaten roman çelişkilerden oluşan bir sistemin üzerine kurulur. Roman hacminin büyük bir kısmı "hasta çocuk"un fiziksel cephesi üzerinde yoğunlaşır. Böylece, döneminde işlenen diğer roman konularının ötesine geçerek başlı başına bir kaosu şekillendirir. Bu noktada, romanının henüz başındaki şu, genelden özele uzanan hastane tasviri dikkat çekicidir: "Dehlizin sonlarında, görünmeden açılıp kapanan bir kapının gıcirtısı. Muşambalara sürtünen bir ayak sesi... Köpüklenerek uçan ve uzaklarda kaybolan bir beyaz ve iyot, eter, yağ, ifrazat vesaire kokularından mürekkep, terkibi tamamıyla anlaşılmayan bir hastane kokusu"[9] Yazar, kahramanını bekleyen en zor sıkıntıları otobiyografi deneyiminden de yararlanarak bize nakleder. Böylece, *Eylül* romanındaki, başta Necip olmak üzere kaosu resmediliş biçiminin otuz yıllık bir aradan sonra bu romandaki Hasta Çocuk'ta görürüz. Romanın yan olayları (epizot), kahramanın, durum, davranış biçimi ve çevresindeki entrikalarla birleşerek onu şekillendirir.

Anlatım konuları, romanın plânını şekillendiren ölçüde, tutkuları, karakterleri, büyük olayları nakletmeye imkân tanır. Bakış açısıyla anahtar romanın yan yana getirildiği Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* romanının ilk iki cümlesi hemen yüzeysel de olsa, okuyucuyu bir kaosu içine çeker: "Şimdiye kadar tesadüf ettiğim insanlardan bir tanesi benim üzerimde belki en büyük tesiri yapmıştır. Aradan aylar geçtiği halde bir türlü bu tesirden kurtulamadım." [10] Bu sürükleniş, adıyla bütünleşen *Tutunamayanlar* romanında çok daha rahat bir söyleyiş ve *ben anlatımın* (ich-form) bilinç akımıyla kesişen taraflarını izah eder: "*Bugün Kafka'yı okumaya çalıştım. Olmadı. Birden göğsümde bir tıkanma hissettim. Nefes alamadım. Elimden kitabı attım. Sırtüstü kıvıldamadan yattım bir süre. Kulaklarım da uğulduyordu. ... (21 Şubat) Kafka'nın kitabını görünce içim bunalıyor. Yerli bir mizah romanı buldum. Dün gece sabaha kadar onu okudum. Ateşim düşmüyor. Deli olacağım. Ateşimin yükseldiği ya da sıkıntının geldiği anlarda aptalca bir iyileşme tutkusuna kapılıyorum, iyi olmak telaşına düşüyorum.*" [11] Aynı duygu, modern hayatın açmazlarıyla birleşerek; *Sessiz Ev* romanında Orhan Pamuk tarafından postmodern bir söylemle nakledilir: "Sessiz karanlık! Ama panjurlar arasından sızan ölü bir ışık var, biliyorum. Eşyaları göremiyorum artık, bakışlarımdan kurtuldular, susup kendilerine kapandılar, sanki ben olmadan da durdukları yerde kıpırdamadan durabileceklerini söylüyorlar, ama ben biliyorum sizleri: Oradasınız, eşyalar oradasınız, yakınımdasınız, sanki benim farkımdasınız. Arada bir, biri çatırdar, sesini tanırım, yabancı değildir, ben de ses çıkarmak isterim ve düşünürüm: İçinde durduğumuz boşluk denen ey ne tuhaf!" [12] Böylece, *kişisel roman*, kurmaca dünyanın içinden süzülerek yazar ben'indeki keşmekeşe ışık tutar. Orhan Pamuk, sonraki çalışmalarında da anlatıcı olarak, üst 'kurmaca' çerçeveli anlatımları sürdürür: "Gerçek şairin sorusu hep aynıdır. Uzun bir süre mutsuz olursa da şiirini diri tutacak gücü kendinde bulamaz. Mutlulukla gerçek şiir çok kısa bir süre birlikte olurlar. Bir süre sonra mutluluk

şiiri ve şairi bayağılaştırır ya da gerçek şiir mutluluğu bozar”[13] ve “Bir gün Kars’ta geçen bir roman yazarsam okura ne demek isteyeceğini sordum”[14] örneklerinde olduğu gibi.

Umberto Eco’ya göre, metnin niyeti metin yüzeyince sergilenmez. Metnin niyetinden ancak okuyucunun bir tahmin sonucu olarak söz edilebilir.[15] Bu noktada, karmaşıklığın içinde yer alacak basitlik her zaman korkutucu bir problemdir. Romanın bir metin olarak anlatım tekniklerinde, iç monolog, leitmotiv ve montaj gibi anlatım tekniklerinde kaosun derinlikli örneklerine rastlarız. Örnek toplum romanı bile olsa, zaman kurgusu, yapı bozuculuk noktalarından yaklaştığımızda, romana taşınan kargaşayı hissederiz. Oğuz Atay’ın *Tutunamayanlar*’da anlattığı ruhsal sıkıntılar arasında, şekillendirdiği bir ara kahramana yüklenen çizgide bunu hissettirmek ister: “Tutunamayanlar arasında şerefli bir yeri olan Süleyman Kargı’yı anmak isterim. 1922’de Kıbrıs’ın yeşil bir kasabasında dünyaya geldi. Küçük yaşta Anadolu’ya göç etti. İlkokulu bitirdikten sonra sanat enstitüsüne giderek duvarcı ustası oldu. Bünyesinin zayıflığı yüzünden inşaatlarda kısa bir süre çalışabildi. Bir gün tuğla taşırken apandisi patladı ve ölümden zor kurtuldu.”, “Felsefi sistemlerin çokluğu ve kararsızlığı Süleyman Kargı’yı üzüyordu.”[16]

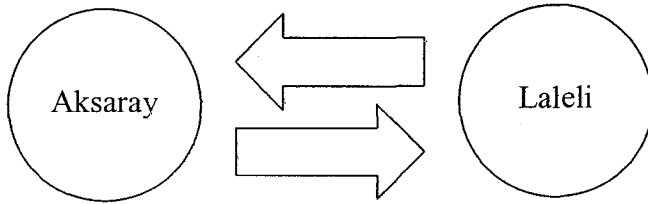
Metne, onların okumalarının da katacağı pencereler vardır lâzım. Bu, romandaki zaman kavramının bütünleşme rolüne benzer. Romandaki, olay zamanı, olayın yazıya geçiriliş zamanı ve okuyucunun romanı okuduğu zaman metni farklı açılardan besler. Romancılığımızda ilk olarak, Halit Ziya’da toplumsal arka plân, psikolojik tutarlılık, tematik kalıplar meydana getiren motifler, semboller bir araya gelerek *karmaşık* roman yapısı meydana gelir. Halit Ziya Uşaklıgil’in *Mai ve Siyah* romanında altı çizilen zaman aralıkları ve reel zamanlar zinciri okuyucuya modern roman disiplinin sağladığı güvenle, dönemin edebiyat çevrelerinin gerçek yaşayış biçimlerini tereddütsüz olarak yansıtır. Böylece, edebiyatımızda modern roman kapısını açan bu örnek roman, kendiliğinden bir ekol konumunu geçerek; farklı okumalarla farklı analizleri ortaya çıkarır. Eski-yeni, geleneksel-modern, alaturka-alafranga gibi pek çok çatışma, başta Ahmet Cemil örneğinde olduğu gibi kahramanlara indirgenen bunalım, kaos romanın fonksiyonel görevini de üstlenir.

Mai ve Siyah’taki ana kahraman Ahmet Cemil, içinde yaşadığı çağın adamı değildir. Psikolojik yetersizliğinin yanı sıra toplumsal yetersizliği de vardır. Bu yüzden de, kafasındaki düşüncelerle “batı”da, soyaçekimi, hayat karşısındaki hem bilinçli hem de bilinçsiz davranışlarıyla *geçmişte* yaşar. Romanda, “mai”likler olarak gösterilen kısımlar kahramanın hayal dünyasını yansıtırken; “siyah”lıklar ise gerçekleri ele alır. Nitekim Ahmet Cemil’in romanda ileri sürülen üç önemli hedefi de hüsrarla noktalanmıştır. Romandaki kaosun izlerini, Ahmet Cemil’in pilot çizgi boyunca ilerleye, ev, iş, edebiyat ve aşk hayatlarının farklı kanallardan işletilerek aktarımından da çıkarabiliriz. Bunun dışında, yine Ahmet Cemil’e yakın iç ayrı kadın kahramanın, kız kardeşi, annesi ve Lamia ile olan ilişkilerinde de kaosun ipuçlarını görürüz. Söz gelişi, ulaşmak istediği kadın karakter Lamia’nın piyano çalışması esnasında onu Afrodite gibi görmesi, Lamia’nın kendisini reddettikten sonra, Freud’u hatırlatan bir tavırla, ihmal ettiği kız kardeşini ziyaret gidişi, annesinin dizinde yatma isteği ve çocukluğuna dönme hevesi bunun en bariz örnekleridir. Diğer yandan, romanın negatif tipleri Raci ve Vehbi’yi yapısalcı (structuralism) bir çizgiyle anlatılışı da, anlatıcı-yazarın topluma ait gözleminin kendi iç dünyasıyla birleşimini vurgulamaktadır. Romandan şu örneğe bakalım: “Onlar ayrıldıkları vakit geniş bir nefes aldı, sanki büyük bir zahmetten kurtulmuş gibi kendisini yalnız, ötede beride yemek yiyen birkaç kişiden, ara sıra görünen iki üç sakit hizmetkârdan başka halktan; biraz ötede uyanmaya, harekete başlayan kalabalıktan uzak, düşünceleriyle yalnız kalmakta azim ve vicdan istirahati duydu.”[17] Burada, tam da, usta romancı Gustave Flaubert’in romancıya yüklediği değeri görürüz. Flaubert, “romancının görevi, görmek, incelemek ve topladığı gerçeklerden

hayatın kısaltılmış bir örneğini çıkarmaktır” diyerek romancının anlatıcılıktan önceki görevini ve kuşatıcılık yönünü ön plâna getirir. Realizm akımının kurallarını da içine alan bu tespit, XIX. yüzyıla damgasını vuran edebiyat türü romanın işlevini de ortaya koyar. *Mai ve Siyah*, öte yandan bir hayal kırıklığının da romanıdır. Sanki dönemini anlatan bir manifesto görevini üstlenmiştir. Romanda, Ahmet Cemil’in tek ihtirası kendisini serbestçe edebiyata verebilmek için gazete çıkarabilmesi, Lamia da, hayatının tek kaçış kapısı olması altı belirgin çizilecek noktalardandır. Çünkü *Mai ve Siyah*, belli bir sanat çevresini anlatır. Bu çevre de, okul, kitapçı dükkânı, matbaa ve Babıâli caddesi arasındadır. Kaosu sergileyen bir yön de, romandaki kişilerin arkalarındaki perspektifle asıl hayata bağlanabilmeleridir. Kısa bir örnek vermek gerekirse, Ahmet Cemil’in, arkadaşının kız kardeşine uzak sevgisi aşktan çok, hayale benzemektedir. Ahmet Cemil için bu kız, sadece sevgiden ibaret değildir. Ulaşmak istediği bir hayat tarzı, kısacası hayallerinin gerçek dünyasıdır.

Halit Ziya Uşaklıgil, *Mai ve Siyah* dışındaki romanlarında da, kaosun işleyen, örneklendiren anlatımlara yer verir. Kapalı (örtük) mutluluk teorisi ve zihinsel araç noktalarından durum ve olaylara yaklaşan yazarın, yüzyıl başında romancılığımıza yeni pencereler açması önemlidir. Yazar, *Aşk-ı Memnu*’da, “Melih Bey Takımı’nın fisiltısı gezinti yerlerinin havasında uçar, herkeste bir gözetleme hareketi uyanır ve sanki bu fisiltın titreşimlerinden bir sırda dolu anlam serpilir”[18] cümlesinde olduğu gibi, ‘Melih Bey Takımı’ olarak adlandırdığı kahramanların davranış biçimlerinde de kargaşayı sergiler. *Kırık Hayatlar* romanında ise, *Araba Sevdası*’yla başlayan toplumsal problemlerin eleştirel ve daha profesyonel bir biçimde işlendiğini görürüz: “Ortada hoppa, uşaklar elinde terbiye edilmiş; en büyük zevki Kâğıthane’de, Göksu’da arabaları, sandalları izlemekte, bütün ömründe bir kadının, bir mevsim (yakada) taşındıktan sonra bir köşeye atılacak, unutulacak, bir kravat iğnesinden daha fazla önemli olacağını hiçbir vakit düşünmemiş bir koca ile bir Refet, aile mutluluklarını dişlerinin acımasız bir koparışı ile kırıp parçalayan küçük canavarlardan biri vardı.” [19]

İlk romanımız *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*’ta, yazar Şemsettin Sami, geleneksel halk hikâyelerinden ve ilk çeviri romanların çevrelediği açmazlardan da yararlanarak; amatör bir ruh sıkıntısına yer verir. Romanda tercih edilen mekân dinamiği de bu sıkıntıya eşlik ettirilir. Romandaki karşıt kahramanlar ve çevreleri de birbiriyle aynı ölçüde ve düzenli olarak ilişkilendirilir. Bu her iki ana mekân olan Aksaray-Laleli semtlerini paralel simetride gösterebiliriz:



Cumhuriyet’in ilk yıllarında, Halide Edip, *Zeyno’nun Oğlu* (1928)’de mekân olarak yeni bir çevreyi Doğu Anadolu’yu seçer ve buradaki insanları realist bir bakışla romana yansıtır. Reşat Nuri, *Yaprak Dökümü* (1930)’de gözleme dayanan bir çöküşün hikâyesini anlatılır. Peyami Safa, *Fatih-Harbiye* (1931)’de kaosun, sirkülasyonun, alerjik tavrın, karamsar çizginin, nesnel gözlemin yer aldığı bir dünyayı anlatır. Bu devrede, kimi zaman da, kızgınlığın ve ütopyanın okuyucuyu farklı dünyalara sürükleyen serüvenler yaşatılır. Ancak

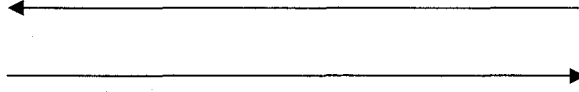
statik, keskin çizgilerle ayrılmış bir ruh hâli yoktur bu sürüklenişlerde. Böylelikle, hayattan, insanlardan beklenti ve umut gibi duygular hissettirilir. *Fatih-Harbiye* romanında bu duygulara ait çeşitli pasajlar görebiliriz: “Başında bir ağrı. Gözleri açıldıkça kamaşıyor ve kendiliklerinden yarı kapanıyor. Göz kapaklarının arasından içeriye sızan gündüz ışığının tamamıyla aydınlatamadığı loş bir zemin üstünde hep Maksim salonu gözünün önüne geliyor. /.../ Masanın beyaz örtüsü üstüne bir kokteyl damlası düşmüştü. Kokteyl. Bu kelimeyi ilk defa dün gece işitti. Kokteyl. Çok yabancı kelimelerin zihne takılan lafzı garabetleriyle, Neriman bunu kendi kendine tekrar ediyordu: Kokteyl, kokteyl!”[20] örneklerinde olduğu gibi.

Her yönüyle kaos ve kargaşa konusuna merkez oluşturan tipik romanlarımızdan biri olan *Eylül*, hem anlatıcı, hem de Suat-Süreyya-Necip üçgenine taşınan karakter okumalarıyla psikolojiyi derinlemesine verir. *Eylül*, alter ego, “diğer ben” açısından Servet-i Fünûn kadrosunun kaçış isteklerine bir manifestodur. Bu yönüyle, Mehmet Rauf’un “batı”ya dönük çizgisi ve kadrodaki yaşça kendine yakın isimlere açık hoşgörülü tavrı da *kargaşanın* romancı kimliğiyle sosyal hayata aksidir. *Eylül*’ün ünlü realist roman *Gazap Üzümleri*’nin girişini hatırlatan başlangıçtaki şu cümlesine dikkat edelim: “Bir nisan gününün akşama doğru başlayan yağmuru yarım sa sonra dinmişti; yaş bir yeşilliğin üstünde şimdi altınlı incileriyle gökyüzü titriyor, toprağın, ağaçların ıslak soluğu her şeyin içine işliyordu.”[21] John Steinbeck’in, Oklahoma’ya yağmurun yağışını tasvir eden anlatımıyla kesişen bu açıklamalar her şeyden önce bir gerçekçiliğiyle öne çıkar ve fırtınadan önceki sessizliği işaret eder. Mehmet Rauf’la aynı çağ ve aynı edebiyat grubunun üyesi olan Saffeti Ziya, ismiyle tartışmalara neden olan *Salon Köşelerinde* romanında, rahat bir dil yapısı ve *montajdan* geriye dönüğe, iç monologdan bilinçaltına kadar uzanan *roman sanatının* teknik unsurlarına da yer verir. Metnin genelini incelediğimizde ise, pek çok bölümde kaosun işleniş biçimlerine rastlarız. Bu noktada, romanın giriş kısımlarında yer alan şu ifadeler ilgi çekicidir: “O gece gönlümde yine anlayamadığım bir sıkıntı, bütün asabımda tayin edemeyeceğim bir üzüntü hissettiğim için birkaç defalar baloya gitmekten vazgeçerek masamın üzerinde çoktan beri ele alınmayı bekleyen bir iki hikâyecikle kalarak, onları tamamlamak ve temize çekmek istemiştim. Ah o uğursuz sinirlerim! Bir kere ruhuma azap vermeye başladı mı artık yazı yazmak, kitap okumak zihnimi bir şeyle meşgul etmek kabil olamaz; yine en uygunu giyinip baloya gitmekti; bu gönlümün üzüntüsü, bu ruhumun ezintisi geçer, belki eğlenebilirdim!”[22]

“Bazı kimseler, merdivenin tepesine eriştikleri zaman onun yanlış duvara dayanmış olduğunu anlarlar” demiş Calgary Alta. Zaman sorunu ve ‘fantezi’ problemleri kimliğinde barındıran *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* romanının kahramanı Hayri İrdal, böylesine bir dünyanın çerçevelediği, ironiye yaslı olarak tasarlanmış sorgulayıcı bir tavrı duyarlılığı verir. Tanpınar, bu romandaki aksiyon (action), temayı geliştiren başlıca olay-gelişim ile entrika (intrico), oyun-hile, bu kahramanı toplumsal hayatın merkezinden alarak bir “ayna” görevi üstelenen romana taşımıştır. Peyami Safa’nın, *Yalnızız* romanındaki *yansıtıcı merkez* durumundaki Ferit neyse, aslında Hayri İrdal da onun göz önündeki gizlenmiş halidir. *Tutunamayanlar* romanında ise, bu durum, “insan en çok kendisiyle ilgilenir, ama bu ilgi bir yönetime dayanmaz ve kendini tanıma sorunu bilimsel bir yolla çözümlenmezse sonsuz bunalmalar karanlığına düşer birey”[23] cümlesiyle takdim eder.

Bir roman metninde kaosun izini sürmek için öncelikle pilot çizginin, “izlek” yönünün takip edilmesi en kolay yol olacaktır. Romandaki olaylar zincirinin nakledilişi, kahramanların tanıtımı gibi, hemen kolaylıkla yakalanabilecek “izlek”ler, metnin bütünlüğünü sağlayan ve ilk sayfadan son sayfaya kadar süren anlatımları kapsar. Bu anlatımlar bir yönüyle de, baştan sona olduğu gibi, sondan başa doğru da takip edilebilecek

bir göstergedir. Bu nedenle de, bu göstergeyi, yardımcı olayları dışarıda tutarak; pratik bir biçimde aşağıdaki gibi formüle edebiliriz:



Pilot çizgi, “izlek”.

Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* romanında, kaosu, fantastik öğelerle kurulu bir biçimde yansıtır. Bu durum, hem roman metninde merak duygusunun üst seviyelere çıkmasını, hem de romanda ikinci bir alternatif okumaya imkân tanıyan bir çerçeve çizmeye yardımcı olur. Daha romanın hemen ilk cümlelerinde, bu duygu ve ruh halini yakalarız: “Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, bir kuyunun dibinde. Son nefesimi verdi vereli çok oldu, kalbim çoktan durdu, ama alçak katilim hariç kimse başıma gelenleri bilmiyor. O ise, iğrenç rezil, beni öldürdüğünden iyice emin olmak için nefesimi dinledi, nabzıma baktı, sonra böğrüne bir tekme attı, beni kuyuya taşıdı, kaldırıp aşağı bıraktı. Taşla önceden kırıldığı kafatasım kuyuya düşerken parça parça oldu, yüzüm, alnım, yanaklarım ezildi yok oldu; kemiklerim kırıldı, ağzım kanla doldu.” Burada, yazarın biyografisine, öznel geçmişine de teğet duran bilgiler içinde, şehirle insan arasındaki bütünsel bilinç ya da birleşik-ben paradigmasını, kapalı bir “öyküsel kimlik” içinde ego anlayışının bir miktar yumuşatılarak parçalanmış ben’e dönüşünü görürüz. Yazar-romancı-anlatıcı Orhan Pamuk’un ‘narrative’ kimliği, bireyin kendisini başkalarına, kendi kendisine anlattığı hikâyeler biçiminde ifade edişini de hissedebiliriz. Romanın, “Benim Adım Kara” başlıklı ikinci bölümünde, birinci şahıs ağzından yansıtılan *normatif etki* ise, bireyin özgül güç ve değeri açısından dikkat çekicidir: “İstanbul’a doğum büyüdüğüm şehre, on iki yıl sonra bir uyurgezer gibi girdim. Ölecekler için toprak çekti derler, beni de ölüm çekmişti. İlk başta şehre girdiğimde yalnızca ölüm var sanmıştım, sonra aşk ile de karşılaştım. Ama aşk, o ara, İstanbul’a ilk girdiğimde, şehirdeki hatıralarım kadar uzak ve unutulmuş bir şeydi. On iki yıl önce İstanbul’da teyzemin çocuk yaştaki kızına âşık olmuştum.” [24]

Sonuçlar:

1. Gerek Tanzimat, gerekse Cumhuriyet devri romanlarımızda kaos, bir tereddüt ve tedirginliğin getirdiği açmazlar olarak yer almıştır. Tanpınar gibi istisnai örnekleri dışarıda bırakırsak, kaos konusunda bu dönemlerin romancılarından bir çözüm önerisi gelmemiştir.
2. Yabancılaşmanın getirdiği iç ve dış buhranlar, hem toplumsal, hem de psikolojik roman türüne malzeme değeri olarak girmiştir. Bu durum, anlatıcı ve bir eserin sonuç (epiloque) bölümü olarak da romancının, yazarın bilincini, ama “yaralı” bilincini ortaya koymaktadır.
3. Toplumsal dinamikler içindeki hatayı gören romancıları görev olarak, sebepleri anlatmak ve hissettirmek işlemini yapmış, hatta Bihruz Bey, Hayri İrdal gibi kahraman örnekleriyle yabancılığı fark ederek alaylı bir anlatımı bile tercih etmişlerdir.
4. Önemli ve popüler bir edebiyat türü olarak romandan bütün boyutlarıyla yararlanmanın esas olduğu Türk romanında, Tanzimat’tan, Meşrutiyet’e oradan Cumhuriyet’e geçen Türk aydınının dünü ve bugünü yaşama isteği, kaos ve kargaşayla birlikte, varlık bilinciyle işlenmiştir.

KAYNAKÇA

- [1] Bu konuda bkz Aydın, E. (2002), “1972–2002 Yılları Arasında Yazılan Türk Romanları Bibliyografyası”, *Hece Türk Romanı Özel Sayısı*, 65–66–67, 816–841.
- [2] Bkz. Timothy Bewes, (2004), “The Novel as an Absence: Lukacs and the Event of Postmodern Fiction”, *Novel A Forum On Fiction*, Vol. 38, No. 1, Fall, pp. 5-20; Ben Stoltzfus, (2005), “Sartre, *Nada* And Hemingway’s African Stories”, *Comparative Literature Studies*, Vol. 42, No. 3, pp. 205-228.
- [3] Ertem, C., (2000), “Türk Romanında Modern Arayışlar ve Postmodernizm”, *2000 Yılında Türk Öykü ve Romanı*, Ankara Ün. Basımevi, 92–111.
- [4] Kâğıtçıbaşı, Ç., (2000), *Kültürel Psikoloji*, İstanbul, Evrim Yayınevi, 47.
- [5] Rezaizade Mahmut Ekrem, (1989), *Araba Sevdası*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 17–18.
- [6] Namik Kemal, (1999), *İntibah*, İstanbul, İnkılâp Yayınevi, 11.
- [7] M. H. Abrams, (1985), *A Glossary of Literary Terms*, Orlando, Harcourt Brace Jovanovich, 263.
- [8] Hüseyin Rahmi Gürpınar, (1982), *Deli Filozof*, İstanbul, Atlas Kitabevi, 18.
- [9] Peyami Safa, (1982), *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, İstanbul, Ötüken Yayınevi, 5.
- [10] Ali, S., (1966), *Kürk Mantolu Madonna*, İstanbul, Varlık Yayınevi, 7.
- [11] Atay, O., (1999), *Tutunamayanlar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 604–605. Romanda, psikolojik arka plânlı kaosu işaret eden çeşitli sahneler yer almaktadır. Anlatıcı, kitaba adını veren bir ansiklopedi hazırlığından da söz eder: “4 Mart, Neden bir tiyatroya gittim? Şimdi, kafama saplanan düşünceyi söküp atamıyorum. Dün gece İbsen’in *Hortlaklar* oyununu seyrettim. Tiyatronun kapısında duran zayıf gencin sevgilisi onu atlatmasaydı bütün bunlar başıma gelmeyecekti. Taşrahi bir tüccara benzeyen orta yaşlı bir adamla birlikte biletleri sevinerek aldık bu gençten.” s. 617; “12 Mart, Beni hayata bağlayan tek şey bu günlük. Onun için yazıyorum. Yazdıklarımı da okumuyorum. Annem okur korkusuyla defteri yatağımın altına koyuyorum. Çok düzgün bir yazıyla yazmaya çalışıyorum: buhranı bir gencin karalamalarına benzememesi için.” s. 625 ve “Artık tarih atmıyorum, Gerçek tutunamayanlara saygım büyüktür. Onları bir ansiklopedide toplamak isterdim. Türk Tutunamayanları Ansiklopedisi. On iki fasikül bir cilt. On iki ciltte tamamlanacaktır. Üç fasikül bir harf, üç harf bir kelime, üç korner bir penaltı...” s. 681.
- [12] Pamuk, O., (1983), *Sessiz Ev*, İstanbul, 29.
- [13] Pamuk, O., (2002), *Kar*, İstanbul, İletişim Yayınları, 128–129.
- [14] Pamuk, O., (2002), *Kar*, 427.
- [15] Eco, U., (1997), *Yorum ve Aşırı Yorum*, (Çev. Kemal Atakay), İstanbul, Can Yayınları, 74.
- [16] Atay, O., *Tutunamayanlar*, 703, 707.
- [17] Uşaklıgil, H. Z., (1971), *Mai ve Siyah*, İstanbul, İnkılâp ve Aka Yayınevi, 15.
- [18] Uşaklıgil, H. Z., (1989), *Aşk-ı Memnu*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 19.
- [19] Uşaklıgil, H. Z., (1989), *Kırık Hayatlar*, İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 59.
- [20] Peyami Safa, (1999), *Fatih-Harbiye*, İstanbul, Ötüken Yayınevi, 18–19.
- [21] Mehmet Rauf, (1980), *Eylül*, İstanbul, Ak Kitabevi, 9.
- [22] Saffeti Ziya, (1998), *Salon Köşelerinde*, İstanbul, Türkiye İş Bankası Yayınları, 14.
- [23] Atay, O., *Tutunamayanlar*, 98–99. Yazar, daha sonra, “2 Mart... Otel odalarını eskiden beri sevmem. Evlerinden atılmış insanlar içindir oteller sanki. Kendimi nereye atsam faydasız. Uçağa ilk defa bindim fırtınalı bir gecede. Uçak alanında da çok üşüdüm. Gene hastayım. İlaçlarımı banyodaki etajere dizdim. Boğazım ağrıyor: gargara yaptım. Nezleyim: burnuma ilaç damlattım” açıklamalarıyla günlük formunda naklettiği bu örnekte olduğu gibi değişik vesilelerle bu konuya tekrar döner.
- [24] Pamuk, O., (1999), *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul, İletişim Yayınları, 9, 13.