

TÜRK ROMANINDA ZAMAN (1923-1950)

Birsel SAĞIROĞLU

(Doktora Tezi)

Eskişehir, 2020

TÜRK ROMANINDA ZAMAN (1923-1950)

Birsel SAĞIROĞLU

T.C

Eskişehir Osmangazi Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Bilim Dalı

DOKTORA TEZİ

Eskişehir

2020

**T.C. ESKİŞEHİR OSMANGAZİ ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER
ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE**

Birsel Sağıroğlu tarafından hazırlanan “Türk Romanında Zaman (1923-1950)” başlıklı bu çalışma .. / .. / 2020 tarihinde Eskişehir Osmangazi Sosyal Bilimler Enstitüsü Lisansüstü Eğitim ve Öğretim Yönetmeliğinin ilgili maddesi uyarınca yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak, Jürimiz tarafından Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalında doktora tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan.....

Akademik Ünvanı Adı ve Soyadı

Üye.....

Akademik Ünvanı Adı ve Soyadı

(Danışman)

Üye.....

Akademik Ünvanı Adı ve Soyadı

Üye.....

Akademik Ünvanı Adı ve Soyadı

Üye.....

Akademik Ünvanı Adı ve Soyadı

ONAY

... / ... / 2020

(İmza)

(Akademik Ünvanı Adı-Soyadı)

...../...../2020

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Yönergesi hükümlerine göre hazırlandığını; bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmanın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Eskişehir Osmangazi Üniversitesi tarafından kullanılan bilimsel intihal tespit programıyla taranmasını kabul ettiğimi ve hiçbir şekilde intihal içermediğini beyan ederim. Yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması hâlinde ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Birsel SAĞIROĞLU

İmza

ÖZET

TÜRK ROMANINDA ZAMAN (1923-1950)

SAĞIROĞLU, Birsal

Doktora-2020

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Danışman: Doç. Dr. Soner AKPINAR

Bu çalışmada, Cumhuriyet Dönemi Türk romanında zaman ögesini genel çizgileriyle değil, en özgün nitelikleriyle kavrayabilecek yapısal bir yöntemle çözümlenmek hedeflenmiştir. Bu nedenle dönemin romanlarının zaman bakımından ayrıntılı ve sistemli bir biçimde incelenmesi amaçlanmıştır.

Tezde, zamanı ele alışlarındaki birtakım farklardan dolayı temsil kabiliyeti yüksek Aka Gündüz'ün *Dikmen Yıldızı* (1928), Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kokotlar Mektebi* (1929), Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* (1932), Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* (1937), Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* (1939), Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* (1942), Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* (1943) ve Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) romanları seçilmiştir. Döneme özgü yapıyı açığa çıkarmak için eserler yakın okuma yöntemiyle çözümlenmiştir.

Tezin arka planını aydınlattığı için zaman kavramı ilkin tarihsel gelişimi bakımından ele alınmış ve zaman-anlatı ilişkisine değinilmiş, ikinci bölümde yöntem tanıtılmış, son aşamada ise romanlarda zaman ögesinin ne şekilde konumlandığı tespit edilmiştir. Çalışmada, tematik incelemeler yerine var olan sistemi açığa çıkarmak esas alındığı için anlatıbilimin olanaklarından yararlanılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Türk romanı, zaman, düzen, süre, sıklık.

ABSTRACT

TIME IN TURKISH NOVEL (1923-1950)

SAĞIROĞLU, Birsel

Master Degree-2020

Department of Literature

Field of New Turkish Literature

Adviser: Assoc. Prof. Dr Soner AKPINAR

In this study, it is aimed to analyze the element of time in the Turkish novel of the Republican Period with a structuralist method that can comprehend the element of time with its most original qualities, not its general lines. For this reason, it is aimed to examine the novels of the period in terms of time in detail and systematically.

In the thesis, the novels, high ability to represent because of some differences in handling the time, was chosen: “*Dikmen Yıldızı* by Aka Gündüz (1928), *Kokotlar Mektebi* by Hüseyin Rahmi Gürpınar (1929), *Kuyucaklı Yusuf* by Sabahattin Ali (1937), *Üç İstanbul* by Mithat Cemal Kuntay (1939), *Fahim Bey ve Biz* by Abdülhak Şinasi Hisar (1942), *Kürk Mantolu Madonna* by Sabahattin Ali (1943), *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* by Peyami Safa (1949). The novels were analyzed by close reading method to bring out the period specific structure.

The concept of time was first discussed in terms of its historical development as it illuminated the background of the thesis. The relationship between time and narrative is mentioned. The second part introduces the method. In the last stage, how the time element is located in the novels has been determined. In the study, instead of arbitrary or thematic investigations, the possibilities of narratology were utilized as it was based on revealing the existing system.

Key Words: Turkish novel, time, order, duration, frequency.

İÇİNDEKİLER

ÖZET	iv
ABSTRACT	v
TABLOLAR LİSTESİ	xi
ÖNSÖZ	xii
GİRİŞ	1

1. BÖLÜM

ZAMAN NEDİR?

1.1. ZAMAN NEDİR?	9
1.2. ANA HATLARIYLA DÜŞÜNCE TARİHİ	12
1.2.1. İlkel Dönemden Akılcılığa Doğru	14
1.2.2. Çelişkisizliğin Tarihi	16
1.2.3. 19. Yüzyıl: Karmaşaya Doğru	18
1.2.3.1. Anlatıda Çokanlamlılık	22
1.3. TARİH, ANLATI VE DÖNEM HAKKINDA	24
1.3.1. Türk Romanında Zaman	26
1.3.1.1. Tatlı Bir Kaçış Olarak Zaman	27
1.3.1.2. Bireyin Ardışık Zamanı	28
1.3.1.3. Bilincin Zamanı	30
1.4. BİR KAVRAM OLARAK ZAMAN	34
1.4.1. Anlatıda Zaman Kavramı	36
1.4.2. Zaman Var mıdır?	37
1.4.2.1. Anlatıda Zaman Var mıdır?	38
1.4.3. Zamansallık	41
1.4.3.1. Süre	42
1.4.3.2. Anlatıda Zamansallık	45
1.4.4. An ve Şimdiki Zaman	46

1.4.4.1. Anlatıda Şimdiki Zaman	49
1.5. ÖZNEL VE NESNEL ZAMAN	51
1.5.1. Anlatıda Öznel ve Nesnel zaman	53
1.5.1.1. Zaman ve Roman	56
1.5.1.1.2. İlk Anlatılarda Zaman	57
1.5.1.1.3. İlk Anlatılardan Sonra Zaman	58
1.6. ÇİZGİSEL ZAMAN	63
1.6.1. Tek tanrılı Dinlerde Zaman	63
1.6.2. Modern Dünyanın Zamanı	65
1.6.3. Anlatıda Çizgisellik	67
1.7. DÖNGÜSEL ZAMAN	70
1.7.1. İlkel ve Modern Dönemde Döngüsel Zaman	70
1.8.2. Anlatıda Döngüsellik	72

2. BÖLÜM

YAPISALCILIK NEDİR?

2.1. NİÇİN YAPISALCILIK?	77
2.1.1. Yapısalcı Yöntemle İlgili Bazı Tartışmalar	82
2.2. YAPISALCI YÖNTEMİN TARİHSELLİĞİ	87
2.2.1. Dil Bilim	89
2.2.2. Rus Biçimciliği	91
2.2.3. Roman Jakobson ve Prag Dil Bilim Çevresi	92
2.2.4. Yapısalcılık ve Sonrası	93
2.3. YÖNTEMİN ÖZELLİKLERİ	95
2.3.1. Postyapısalcılık	98
2.4. BAZI KURAMSAL TARTIŞMALAR	102
2.4.1. Mimesis ve Diegesis	102
2.4.2. Olay Örgüsü	107

2.4.3. Zamanla İlgili Bazı Yaklaşımlar	111
2.5. GERARD GENETTE	115
2.5.1. Düzen	119
2.5.1.1. Zaman Uyumsuzluğu (Anakroni)	121
2.5.1.1.1. Eş Zamanlı, Art Zamanlı ve Ön Zamanlı Anlatım	122
2.5.1.1.2. Anlatının Sıfır Noktası.....	123
2.5.1.1.3. Akronik Yapılar	125
2.5.1.2. Erim-Kapsam	126
2.5.1.3. Geriye Sapma (Analepsis) ve İleriye Sıçrama (Prolepsis).....	128
2.5.1.4. Anlatı Düzeyleri.....	129
2.5.2. Süre	132
2.5.2.1.Öykü ve Söylem Zamanı.....	132
2.5.2.2. Eksilti	139
2.5.2.3. Özet.....	140
2.5.2.4. Tasvir (Esnetme-Mola)	142
2.5.2.5. Sahne.....	145
2.5.3. Sıklık.....	146
2.5.3.1. Tekil Anlatma ve Çoklu Tekil	147
2.5.3.2. Azaltma ve Çoğaltma Kipleri	147
2.5.3.3. Belirlenim, Saptama ve Kaplam	148
2.6. KİP	149
2.6.1. Yazarın Sesi	155
2.6.2. Birinci Kişili Anlatım	159
2.6.3. Açık-kapalı Anlatıcı.....	161
2.6.4. Güvenilir Anlatıcı	163
2.6.5. Anlatıda İnsan Bilinci	165

3. BÖLÜM

TÜRK ROMANI VE ZAMAN

3.1. DÜZEN	172
3.1.1. <i>Kokotlar Mektebi</i> 'nde Düzen: Dramatik Zaman.....	172
3.1.2. <i>Dikmen Yıldızı</i> 'nda Düzen: Destansı-Koşullu Zaman.....	181
3.1.3. <i>Yaban</i> 'da Düzen: Anlatının ve Benliğin Zamanı	189
3.1.4. <i>Kuyucaklı Yusuf</i> 'ta Düzen: Olay Merkezli Ardışık Zaman.....	195
3.1.5. <i>Üç İstanbul</i> 'da Düzen: Tarihsel-Kişisel Zamanlar	206
3.1.6. <i>Fahim Bey ve Biz</i> 'de Düzen: Bilincin Zamanı	214
3.1.7. <i>Kürk Mantolu Madonna</i> 'da Düzen: İç İç Zamanlar	222
3.1.8. <i>Matmazel Noraliya'nın Koltuğu</i> 'nda Düzen: Öngörüşel Zaman	231
3.2. DEĞERLENDİRME.....	238
3.3. SÜRE	250
3.3.1. <i>Kokotlar Mektebi</i> 'nde Süre: Yavaşlayan Zaman	250
3.3.2. <i>Dikmen Yıldızı</i> 'nda Süre: Değişken Ritimli Zaman	253
3.3.3. <i>Yaban</i> 'da Süre: Zikzaklı Zaman	258
3.3.4. <i>Kuyucaklı Yusuf</i> 'ta Süre: Nöbetleşe Zamanlar.....	261
3.3.5. <i>Üç İstanbul</i> 'da Süre: Sabit Ritimli Zaman.....	271
3.3.6. <i>Fahim Bey ve Biz</i> 'de Süre: Parçalı Durağan Zaman	279
3.3.7. <i>Kürk Mantolu Madonna</i> 'da Süre: İkili Zaman.....	284
3.3.8. <i>Matmazel Noraliya'nın Koltuğu</i> 'nda Süre: Genişleyen Zaman	289
3.4. DEĞERLENDİRME.....	296
3.5. SIKLIK.....	307
3.5.1. <i>Kokotlar Mektebi</i> 'nde Sıklık: Anlatı Bildirimlerinin Zamanı.....	307
3.5.2. <i>Dikmen Yıldızı</i> 'nda Sıklık: Tekrarlı Olayların Zamanı	311
3.5.3. <i>Yaban</i> 'da Sıklık: Donmuş Âlemin Zamanı	315
3.5.4. <i>Kuyucaklı Yusuf</i> 'ta Sıklık: Tekilci Zaman	320

3.5.5. <i>Üç İstanbul</i> 'da Sıklık: Özdeş Zamanlar.....	325
3.5.6. <i>Fahim Bey ve Biz</i> 'de Sıklık: Bilincin Yinelemeli Zamanı	329
3.5.7. <i>Kürk Mantolu Madonna</i> 'da Sıklık: Tekil Mekân-Döngüsel Zaman.....	334
3.5.8. <i>Matmazel Noraliya'nın Koltuğu</i> 'nda Sıklık: Varsayımsal Zaman.....	340
3.6. DEĞERLENDİRME.....	344
SONUÇ	355
KAYNAKÇA.....	364

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 1: Ortaçağ Simgeciliği	17
Tablo 2: Öykü ve Söylem Ayrımı	109
Tablo 3: Anlatı, Öykü ve Öyküleme Zamanı	118
Tablo 4: Anakronik Yapı	125
Tablo 5: Zaman Uyumsuzlukları.....	128
Tablo 6: Öykü ve Anlatı.....	133
Tablo 7: Wolf Schmid'in Anlatıcı Ölçütleri	150
Tablo 8: Ses ve Kip Ayrımı.....	151

ÖNSÖZ

Bu çalışmada, anlatının temel öğelerinden biri olan “zaman”ın Cumhuriyet Dönemi Türk romanında ne şekilde konumlandığı araştırılmıştır. Öge, tümevarımsal eleştiri modeli esas alınarak ve yöntem dayatmacılığı yapılmadan incelenmiş, dönemin romanındaki özdeşlikler/ayrılıklar gözler önüne serilmeye çalışılmıştır. Dönemin romanının kendine özgü doğasını ortaya çıkarmak, olay merkezli saf ardışık zamanın değişimini/dönüşümünü belirlemek için yapısalcı yöntemden yararlanılmıştır. Kendi içinde tutarlılığa işaret eden dönemin yapısını açığa çıkarmada, Gérard Genette’in kavramlaştırma yolları esas alınmıştır.

Zaman konulu araştırmaların büyük bir kısmının kavramı belli bir tarihsel ya da izleksel bağlama göre ele aldığı, buna karşılık anlatıbilimin olanaklarıyla yapılan metin merkezli eleştirinin geri planda kaldığı gözlemlenmiştir. Anlatıbilimin kuramsal çerçevesini çizen araştırmalarda ise uygulama kısmının ihmal edildiği fark edilmiştir. Araştırmada kavrama bütüncül bakılarak kavramın sosyo-kültürel arka planla ilişkisi, bunun anlatıya etkisi dikkate alınmış, tezin ilk bölümü kavramın ana hatlarıyla incelemesine, ikinci bölümü yöntem ve son bölümü çözümlenmeye ayrılmıştır. Kavramın tarihselliğinin, kuramsal çerçevesinin ve anlatılarda işleyişinin bütüncül bir yaklaşımla ele alınması bu tezi ayrıcalıklı kılmıştır.

Her tez zorlu bir sürecin ürünüdür ve yazarın bu süreci tek başına göğüslemediği, sayısız destekle yol aldığı bilinmektedir. Bu nedenle tezin oluşmasında emeği geçen herkese teşekkür etmek isterim. Tez çalışmamın planlanmasında, yürütülmesinde desteğini esirgemeyen, tecrübelerini paylaşan, akademik konular dışında kişisel konularda da her zaman yanımda olan değerli danışmanım Doç. Dr. Soner Akpınar’a; değerli fikirleri ve eleştirileriyle çalışmamın son hâlini almasını sağladıkları için Tez İzleme Komitesi üyelerim Doç. Dr. Eylem Saltık’a ve Doç. Dr. Musa Kılıç’a; jürime katılarak beni onurlandıran, tezin oluşmasına katkı sağlayan özgün bakış açısı, ilgisi ve kılavuzluğu için Doç. Dr. Oktay Yivli’ye ve Doç. Dr. Gülsemin Hazer’e teşekkür ederim.

Ailemin ve dostlarımın desteği şüphesiz bu sürecin diğer önemli kısmını oluşturmaktadır. Sürecin her aşamasında yanımda olan, sonsuz desteğini ve özverisini esirgemeyen eşim Ahmet Okan Sağıroğlu’na; hayatı daha anlamlı kılan 2018 yılına; şefkati ve iyi dilekleri için annem Kıymet Teker’e; duaları, bana olan

güveni ve sevgisi için babam Ali Teker'e; Sağıroğlu ve Teker ailelerinin her bireyine içten destekleri, samimiyetleri için teşekkür etmek isterim. Tezin yükünü değerli sohbetleri, eleştirileri ve zamanlarıyla hafiflettikleri için kadim dostlarım Pnar Polat'a, Berna Kalav'a ve Senem Gezeroğlu'na; son olarak başta Ada Ekin ve Ali Eren olmak üzere bütün yeğenlerime bu süreci daha kolay hâle getirdikleri için teşekkürü bir borç bilirim.

GİRİŞ

“Türk Romanında Zaman (1923-1950)” başlıklı çalışmanın amacı, Cumhuriyet Dönemi Türk romanında zaman ögesinin sistemini ortaya koymaktır. Zamanın anlatıda ne şekilde konumlandığını açığa çıkarmak için yapısalcı yöntemden yararlanılmış ve bu yöntemle konuya bütüncül bir bakış açısı getirilmeye çalışılmıştır. Böylece tezde, bir kültürel dönemin zamanı nasıl deneyimlediği ortaya konmuş ve bir dönemle ilgili inandırıcı genellemelere ulaşmanın mümkün olabileceği kanıtlanmıştır.

Ayrıca Cumhuriyet Dönemi Türk romanının zaman bakımından sistemini açığa çıkaracak başka çalışmaların olmaması, yapısalcı bağlamda dönemin romanını ele alan bu tezi ayrıcalıklı kılmıştır. Çalışmada, ilk olarak anlatım tekniği bakımından ön plana çıkan romanlar seçilmiş, sonrasında yakın okumayla romanlardaki zaman ögesi incelenmiştir. Romanın bütünü temsil eden zamanla (öykü zamanı) bunun romanda konulanma şekli (anlatı zamanı) ve bu iki zaman arasındaki ilişki incelendiğinde bir sisteme dayalı çözümlemenin yapılabileceği fark edilmiştir. Tezde bu amaçlar doğrultusunda, romanlardaki “düzen”, “süre” ve “sıklık” ilişkileri ile bunların anlatı ritmine etkisi üzerinde durulmuştur.

Zaman konusunda anlatıbilim olanaklarını kullanarak bir dönemin sistemini ortaya koyacak çalışmalara rastlanmamıştır. Çalışmaların bir kısmı, kuramsal çerçeveyi aydınlatmak amacıyla yazılmıştır. Kuramsal çerçevede dilbilim, göstergebilim ve anlatıbilim gibi esere dönük yaklaşımlar tanıtılmış ve böyle çalışmalarda örnek metinlerle teorik zemin desteklenmiştir. Yazılan edebiyat tarihlerinde ise zaman, birkaç kavramsal ifadeyle ve yüzeysel incelemelerle sınırlandırılmıştır.

1960’lı yıllardan sonra Adnan Benk, Tahsin Yücel, Süheyla Bayrav, Mehmet Rifat, Akşit Göktürk, Berna Moran, Doğan Aksan, Gül Işık, Fatma Erkman, Enis Batur, Oğuz Demiralp, Önay Sözer, Şârâ Sayın, Ayşegül Yüksel, Sema Rifat, Veysi Özek, Ayşe Eziler Kıran ve Seçil Büker tarafından eser odaklı çözümlenmeler yapılmış; tiyatro, masal çözümlemesi, sinema, anlatıbilim, yorumbilim, dil felsefesi, alımlama estetiği, yapıbozucu eleştiri alanları yaygınlaşmaya başlamıştır.¹ Tahsin

¹Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC’si*, 4.b, Say Yayınları, İstanbul, 2014, s. 68-69.

Yücel'in *Anlatı Yerlemleri* (1979) ve *Yapısalcılık* (1982), Ahmet Benzer'in *Türkçede Zaman, Görünüş, Kiplik* (2012), Aysu Erden'in *Kısa Öykü ve Dil bilimsel Eleştiri* (2002), Ayşe (Eziler) Kıran ve Zeynel Kıran'ın *Yazınsal Okuma Süreçleri* (2003), Mehmet Rifat'ın *Genel Göstergebilim Sorunları: Kuram ve Uygulama* (1982) ve *Göstergebilimin ABC'si* (1992), Bahar Dervişcemaloğlu'nun *Anlatıbilime Giriş* (2014), Seçil Dumantepe'nin *Roman ve Öyküde Zaman: Yöntem ve Uygulama* (2018) başlıklı çalışmalarında zaman ögesi çeşitli kuramlardan yararlanılarak tanıtılmıştır. Dolayısıyla araştırmaların bir kısmında kavram ana hatlarıyla aktarılmış, diğer çalışmalar kavramın teorik zeminini açıklamıştır.

Tezde zaman bütüncül bir yaklaşımla ele alınmış, ilk bölümde kavram; arka planı, kültürel hayatla ve anlatıyla ilişkisi bağlamında değerlendirilmiştir. Austin Waren ve René Wellek'e göre eserin yapısında çağlar boyunca aynı kalan bir kimliği vardır ve eseri yorumlamada önemli olan şey bu süreci betimlemektir.² Bununla birlikte bir edebî eserin yalnızca bir anlamı yoktur. Bir sanat yapıtının sonsuz sayıda yorum diline aktarılabilmesi, yapıtın bitmiş, tamamlanmış olmasına karşın yoruma kapalı olmadığı söylenebilir. Dolayısıyla her yapıt, eleştirmene çok sayıdaki bakış açısı sunmaktadır. Yapıya dönük eleştiri modeli ise birçok eleştiri seçeneğinden sadece biridir. Bu eleştiri modeliyle dönemin romanının tek başına büyük bir anlam ifade etmeyen "yapı"sı diğer romanlarda da gözlemlenmiş, eserler arasındaki ilişkilerden bir sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Zaman, bir metinde sonsuz çeşitlilikte sunulabilir. Fakat bu çeşitliliğin içinde çekirdek bir yapıya ulaşmak mümkündür. Yapısal bir çözümlemenin belki de en önemli katkısı, ayrı ayrı parçalar yerine bir sistemi fark edebilmektir. Bu model sayesinde karmaşık gibi algılanan bir tema üzerinden yalın olana ulaşılabilir. Tezde yalın olana ulaşmak amaçlandığı için şu temel sorulara cevaplar aranmıştır: Zaman romanda nasıl konumlanmıştır? Romandaki zamanı yorumlarken hangi belirleyici izlere ulaşılmaktadır? Bu soruların yanıtlanması için ilk olarak, dönemin çeşitlilik sunan romanında birbirine benzeyen veya birbirinden ayrılan öğelerin saptanması gerekmiştir. Zamanla ilgili bu saptamalardan sonra döneme özgü yapı açığa çıkacaktır. Ancak bu saptamalar, birçok kuramda olduğu gibi bir varsayıma

²René Wellek ve Austin Waren, *Edebiyat Teorisi*, çev. Ömer Faruk Huyugüzel, 4.b, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016, s. 301-302.

dayanmaktadır. Tezde, anlatılardaki benzerlikler ya da farklılıklardan yola çıkılarak dönemin zaman konusundaki değişmezleri ile bunların özellikleri belirlenmiştir.

Bir dönemin zaman bağlamında sistemini ortaya koymak, söz konusu eserler arasındaki ilişkiyi tespit etmeye, bu ilişkileri kavramaya ve bunları birbirine bağlamaya dayanmaktadır. Roland Barthes'a göre eserdeki bu ilişkileri yöneten şey söylemdir. Onun amacı, geçmişte ya da şimdide egemen olan gerçekliklerin yerine söylemi koymaktır. Barthes bu tür çalışmaların biçimcilik ya da bilimcilik olmakla suçlanamayacağını vurgulamış, edebiyat incelemelerinin dilin temel kategorileri üzerine yürütülmesi gerektiğini ileri sürmüştür.³

Zaman ögesini yakın okumayla irdelemek ve bundan bir model oluşturmak, Cumhuriyet Dönemi Türk romanına özgü bir yapıyı gözler önüne sermesi bakımından önemlidir. Anlatım tekniği bakımından çeşitlilik sunan dönemin romanları, Gérard Genette'in kuramından hareketle çözümlenmiştir. Zamanlar arasındaki uyumsuzluklar, zamanın yinelemeli yapısı, zaman dilimlerinin metinde konumlanma biçimleri göz önünde bulundurulmuş ve tezde, Aka Gündüz'ün *Dikmen Yıldızı* (1928), Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın *Kokotlar Mektebi* (1929), Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Yaban* (1932), Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* (1937), Mithat Cemal Kuntay'ın *Üç İstanbul* (1939), Abdülhak Şinasi Hisar'ın *Fahim Bey ve Biz* (1942), Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* (1943) ve Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) isimli romanları çözümlenmiştir. Bu romanlar seçilmeden önce dönemin elli romanı incelenmiştir. Ancak amaç dönemin zaman noktasında modelini sunmak ve bu modele katkı sağlayan eserleri belirlemek olduğu için ilkin romanlar anlatım tekniği bakımından sınıflandırılmış, ardından bu sınıflandırmada ön plana çıkanlar arasından tezin hedefleri doğrultusunda bir seçim yapılmıştır. Bu romanlarda zaman ögesinin benzer bir yapıya işaret ettiği fark edilmiştir. Yakın okumayla bir sistem yaratılmış ve metnin “değişmez”leri ortaya çıkarılmıştır.

1920'li yıllarla 1940'lı yıllar arasında yazılan romanlarda kullanılan dil noktasında bazı farklılıklar dikkat çekmiş, bu farklılıklar göz önünde bulundurularak dönemi anlatım tekniği bakımından temsil eden romanlar seçilmiştir. Anlatıdaki dil

³Roland Barthes, *Dilin Çalışma Sesi*, çev. Ayşe Ece, N. Kâmil Sevil, Elif Gökteke, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 29-30.

değiştikçe zaman ögesinin anlatıdaki konumu değişmiş ve bunun sonucunda dönemi temsil eden bir yapı meydana gelmiştir. Zamanın ele alınma şekli, bazı romanları birbirine yaklaştırırken bazılarını uzaklaştırmış, bu benzerlikler ve farklılıklar yapısalcı yöntemle ele alındığında döneme özgü birliğin açığa çıkarılabileceği tespit edilmiştir. Buna göre dönemin başlarında yazılan romanlarda anlatım kronolojiye ve yazarın tasarrufuna bağlıdır ve eylem merkezdedir. Dönemin sonlarına doğru kronoloji sarsılmış, akronik anlatılar ön plana çıkmıştır.

Akronik yapıli anlatılarda yazarın müdahalesi azalmış, insan bilinciyle yaratılan dağınık ve parçalı bir zaman açığa çıkmıştır. *Kokotlar Mektebi*, *Dikmen Yıldızı*, *Üç İstanbul*, *Kuyucaklı Yusuf* gibi olay anlatıları ile *Kürk Mantolu Madonna*, *Fahim Bey ve Biz*, *Yaban*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* gibi insan bilincini konu alan anlatılar arasında bu ayrımlar ya da ortaklıklar açığa çıkarılmıştır. Böylece “düzen” ilkesiyle metnindeki zamansal geçişlerin niteliği, anlatının başlangıç noktasına uzaklığı ya da genişliği saptanmıştır. “Süre” anlatının öykü zamanı ile bu zamanın eserde yayılımını; “sıklık” ise olayların veya sözlerin yinelemeli yapısını ortaya koymada yararlanılan temel kavramlardır.

“Zaman” hemen hemen her alanda ve her çağda tartışılan, üzerinde fikir birliğine varılmayan ve sosyo-kültürel yapılarla ilişkilendirilen çok boyutlu bir kavramdır. Anlatıda zaman temel öğelerden biridir. Tahsin Yücel'in vurguladığı gibi her eserde üç etkenin göz önünde bulundurulması gerekmektedir: Dünyanın kendisi (uzam), onu ele alan özne ve her ikisinin yer aldığı zaman. Bu üç etkenden birinde gerçekleşecek bir değişiklik sonucunda dünya artık aynı dünya değildir. Uzam içindeki her yer değiştirme zamanı da etkileyecektir ya da zamandaki değişim uzamı ve bireyi yeniden düzenlemektedir.⁴ Dünyadaki değişimle birlikte zaman algısı yeni bir boyut kazanmış, bu farklılıklar anlatıya yansımıştır. Bu nedenle konuya bütünlüklü yaklaşma fikrinden yola çıkılmış ve kavramın arka planı aydınlatılmaya çalışılmıştır.

Kavramın toplumsal, kültürel düzlemde tartışılması, hem yapısalcı yöntemin ortaya attığı kavramlaştırma yollarının arka planını aydınlatmış hem de eleştiriyi beslemiştir. Yapısalcı çözümlemede öykünün tamamını kapsayan zaman “öykü zamanı”dır. Öykü zamanının değişikliğe uğraması “söylem/anlatı zamanı” olarak tanımlanmıştır. Dolayısıyla öykü zamanı, nesnel zamanı karşılamaktadır. Anlatı

⁴Tahsin Yücel, *Anlatı Yerlemleri (Kişi-Süre-Uzam)*, Ada Yayınları, İstanbul, 1979, s. 11.

kişilerinin ya da yazarın doğrudan doğruya anlatıya müdahale etmesiyle ortaya çıkan söylem zamanı ise nesnel zamanı kesintiye uğratan öznel ya da insana özgü zamanla ilintilidir. Benzer şekilde, anlatının belli bir kronolojiyi takip etmesi zamanın çizgiselliğiyle, yinelemeli yapısı döngüsellikle açıklanmıştır. Anlatıda bilincin öncelikli konumda olması ya da olmaması roman kişileri ile anlatı arasındaki mesafeyi belirlemektedir. Mesafe ise zamanın algılanma şeklini değiştirmektedir. Bu nedenle çözümlemelere ve kuramı tanıtmadan önce bu tartışmalara değinmemenin tezde bir eksikliğe yol açacağı düşünülmüş, zaman hem kültürel açıdan hem de kuramsal açıdan irdelenmiş ve bunların anlatıyla bağlantısı saptanmaya çalışılmıştır.

Ayrıca daha önce yapılmış çalışmalarda zaman temasının sadece ön plana çıkan bazı tartışmalarla sınırlandırılmış olması ve zamanla anlatı arasındaki bağlantının incelenmemesi konunun daha kapsamlı araştırılması gerekliliğini doğurmuştur. Bir konuda “uzmanlaşma”yı sadece kuramla sınırlandırarak konuya kapsamlı yaklaşmanın, yüzeysel bir bakış açısı sunacağı düşünülmektedir. Düşünce tarihindeki değişimin toplumsal hayata yansımalarıyla anlatı da değişmiştir. Anlatının değişmesi iç yasaların yenilenmesi anlamına gelmektedir.

İlkel dönemde insan-doğa ayrımı olmadığı için zaman; bütüncül, döngüsel ve doğa merkezlidir. Bu döngüsel zaman algısının ilk anlatılarda kullanıldığı saptanmıştır. Tek tanrılı dinlerle ve sanayi toplumlarında gelecek zaman vurgusu vardır ve zaman çizgiseldir. Sanayi toplumlarının ilerlemeci, ekonomiyle ilişkilendirilen çizgisel zamanı ile tek tanrılı dinlerin gelecek odaklı fakat bir tür kusursuzlaşma süreci olarak tanımlanan çizgisel zamanı birbirinden farklıdır. Anlatıyı etkileyen bu doğrusal zamanda olayların bir çizgi üzerinde ilerlediği gözlemlenmiştir. Akılcılığa duyulan şüpheyi yerleşik her türlü değerlerin alt üst edildiği postmodern dönemin anlatısında ise çizgiselliğin askıya alındığı bilinmektedir. Postmodern dönem, bugünden şüphe duyduğu için geçmişe yönelen bir akım olarak ilk anlatıların döngüsel zamanını yeniden gündeme getirmiştir. Dolayısıyla zaman ve anlatı ilişkisi çağın yerleşik değerleriyle uyumludur. Yapısal analizle bir model ortaya koymayı hedefleyen bu çalışmada, toplumsal ilişkilere yer verilmesi bir çelişki olarak algılanmamalıdır. Çünkü toplumsal olaylar değişikçe anlatı değişmiş ve anlatının kendine özgü sistemi ortaya çıkmıştır. Toplumsal değişim sadece yerel ögelere bağlı kalınarak açıklandığında, tezin eksik kalacağı fark edilmiştir. Bunun için Batı merkezli düşünüş biçiminin dünya üzerindeki etkisinin

açınlanması gerekmiştir: Batı değişmiş, anlatı değişmiş ve diğer uluslar kendine özgü yollarla bu değişime ortak olmuşlardır.

Bu nedenle “zaman” temasının ilkel dönemden günümüze dek geçirdiği değişim, bu değişimle anlatı arasındaki ilişki çok boyutlu ve eklektik bir biçimde ele alınmıştır. Tzvetan Todorov, yapısalci yaklaşımla eserlerin iç yasalarının belirlendiğini ancak bunun edebiyatla felsefe ya da toplumsal hayat arasındaki ilişkinin yadsınacağı anlamına gelmeyeceğini belirtmiştir. Ona göre yapısalci anlayış daha çok bir hiyerarşi kurma sorunudur ve edebiyatın herhangi bir şeyle ilişkisini belirlemeye girişmeden önce onu kendi özgüllüğü içinde kavramaktır.⁵ Tezde, daha önce yapılan çalışmaların eksiklikleri göz önünde bulundurularak, kavram ilk olarak düşünce tarihi içinde ortaya çıkan zıt fikirlerden hareketle tartışılmış, ardından kavramın anlatıya ne şekilde yansıdığı tespit edilmeye çalışılmıştır. Böylece anlatıbilimsel terminolojinin art alanı kapsamlı bir şekilde incelenmiş, kavramlar kültürel hayatla ilintili olarak aydınlatılmıştır. Konuya bütün olarak bakmak, yöntemle tema arasındaki kopukluğu gidererek anlatıyı tekdüzelikten kurtarmış, kavramın çok boyutluluğunun ortaya konması, eserlerin iç dinamiklerinin keşfine kolaylık sağlamıştır.

Tez, giriş ve üç ana bölümden oluşmaktadır. Tezin “Zaman Nedir?” başlıklı ilk bölümünde, düşünce tarihi ile zaman ilişkisi gözler önüne serilmiştir. Bilindiği gibi zaman hemen hemen her disiplinde tartışılan bir kavramdır. Tezin amacı, kavramı tezin amaçları doğrultusunda ele almaktır. Bu nedenle kavram, yapısalci çözümlemede kullanılacak terminolojinin arka planını aydınlatacak şekilde ele alınmış, sadece gerekli görülen tartışmalar üzerinden irdelenmiştir. İlk bölüm, evrensel düzlemde zamanın algılanma şeklini ve buna neden olan faktörleri açığa çıkarmak amacıyla oluşturulmuş alt başlıkları kapsamaktadır. Bu nedenle ilk bölümde anlatıya etkisi dikkate alınarak ilkel dönemin bütünlüklü zamanı, kutsal kitapların soyut ve çelişki barındırmayan zamanı ile 19. yüzyıl ve sonrasında görece ve parçalı zamanı arasındaki temel farklılıkları ortaya koyan fikirlere yer verilmiştir.

Toplumsal zemin-anlatı ilişkisinden sonra zaman kavramıyla ilgili temel tartışmalara geçilmiş, zamanın varlığı-yokluğu meselesi ve zamansallık kavramına

⁵Tzvetan Todorov, “Anlatı Türünde Yapısal Analiz”, çev. Bülent Aksoy, *Birikim* (Haziran-Temmuz 1977), Cilt: 5, Sayı: 28-29, s. 88.

yer verilmiştir. Kamusal alanın zamanını karşılayan nesnel zamana karşı, insan ruhunun öncelik kazanmasıyla anlam kazanan öznel-kişisel zaman, kavramla alakalı temel tartışmaların başında gelmektedir. Öznellik, “zamansallık” kavramıyla ifade edilmiş, insan bilincinin ve “an”ın değer kazanmasıyla şimdiki zaman ayrıcalıklı bir konuma yükselmiştir. Tezde kavramla ilgili ortaya atılan bu zıt fikirlerden hareketle öznel zaman, nesnel zaman, döngüsel zaman, çizgisel zaman şeklinde sınıflandırmalar yapılmıştır. Zaman ve anlatı ilişkisi bu başlıklarla ilintili olarak açıklanmış, zaman çeşitliliğinin anlatıda ne anlama geldiği sorusuna cevaplar aranmıştır. Dolayısıyla bölüm zamanın tanımı ya da kuramsal tartışmalarıyla sınırlandırılmamış, her başlığın anlatıyla ilişkisi saptanmıştır.

Tezin “Yapısalcılık Nedir?” başlıklı ikinci bölümünde yapısalcı yöntem tanıtılmıştır. Yöntem, eser odaklı eleştiriyi dolayısıyla incelemede bilimselliği esas almaktadır. Ayrıca bu bölümde Gérard Genette’in kuramı, “düzen”, “süre” ve “sıklık” ilişkileri bakımından ele alınmıştır. Bu ilişkiler sadece Genette’e bağlı kalınarak açıklanmamış, farklı kuramcıların konu başlıklarıyla ilgili tespitlerinden de yararlanılmıştır. Anlatıda zaman ögesinin olay örgüsü ve kişilerle açığa çıkması, bu konuları öncelikli kılmış ve ikinci bölümde mimesis-diegesis meselesine, olay örgüsüyle ilgili tartışmalara ve zamanla ilgili dikkat çeken bazı yaklaşımlara da yer verilmiştir. İlk bölümde temaya bütüncül yaklaşma amacı, yöntemin tanıtılmasına ayrılan ikinci bölümde de vardır. Bu bölümde, kavramlarla ilgili temel tartışmalara ya da tespitlere öncelik verilerek, içeriğin daha derinlikli bir görünüme kavuşması sağlanmıştır.

Tezin “Türk Romanı ve Zaman” başlıklı üçüncü bölümünde yapısalcı yöntemden yararlanılarak zaman ögesi çözümlenmiştir. Bir anlatı hakkında karar vermek, onun kurallarını belirlemeyi ve gizil yapıların anlaşılmasını gerektirmektedir. Eserlerin “soyut yapı”nın açıklanmasıyla bir sisteme ulaşılabilecektir. Diğer eleştiri modelleri eseri değil, eserin içindeki toplumsal, psikolojik ve soyut bir yapının anlaşılması için çaba harcamışlardır. Oysa yapısalcı yöntem, eserdeki söylemin yapısını ve işleyişi için bir teori önermektedir. Bu bölümde amaç, kullanılan yöntemin eserde nasıl işlediğine bakmak ve esere özgü yapıyı ortaya çıkarmaktır.

Romanların çözümlenmesiyle yeni bir üretim süreci yaratılmış ve onların hangi iç dinamiklere sahip olduğu açığa çıkarılmıştır. Eseri yazarla, tarihle veya

sosyal-kültürel olanaklarla yorumlamanın da metni açıklamada önemli olduğu düşünülebilir. Böyle eleştirilerde bir eserin, yazarın ya da dönemin şahsi yönleri dikkat çekmektedir. Fakat yönleme dayalı eleştiride evrensel anlatının evrensel yasaları tespit edilmektedir. Bu nedenle tezin bu bölümünde tümevarımsal eleştiri modeli kullanılarak, sekiz eser ilkin tek tek incelenmiş sonrasında dönemi kapsayan verilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Her eser, aynı kavramsal çerçeve gözetilerek incelenmiş, eserlerin özdeşlikleri ve farklılıkları göz önünde bulundurularak, dönemle ilgili tutarlı sonuçlar ortaya konmuştur. Eser çözümlemelerinin bilimselliğe dayandırılmasıyla dönemin romanlarına özgün bir bakış açısı kazandırılmıştır.

1. BÖLÜM

ZAMAN NEDİR?

1.1. ZAMAN NEDİR?

“Zaman nedir?” tezin ilk bölümünün tartışma konusudur. Zaman edebiyat dışında felsefe, tarih, astroloji, sosyoloji gibi birçok disiplinde tartışılmıştır. Zamanın özneliliği-nesneliliği, çizgiselliği-döngüseliliği, göreceliliği-tekliği, sürekliliği ya da kesintili oluşu, hareketle ilişkisi, yönü her dönem yeniden yorumlanmıştır. Kavramla ilgili kesin ve değişmez bir tanımlama yapılamadığı için tartışmalar günümüze dek devam etmiştir.

Zamanla ilgili olarak “bir iş veya oluşum içinde geçtiği, geçeceği veya geçmekte olduğu varsayılan süre; sürenin belirli bir parçası; bir işe ayrılmış saatler; dönem”¹ ya da vakit; çağ, devir; mevsim² gibi birbirinden farklı tanımlamalarla karşılaşmak mümkündür. Felsefede ise kavram oluş, gelip geçiş, değişme ve süreklilik biçimi; dönüşü olmayan bir doğrultuda birbiri ardından gitme³ ya da varlıkların birbirinin yerini alarak sıralandığı sınırsız süre;⁴ art arda gelişin sezgisi, fikri⁵ olarak tanımlanmıştır. Zaman, olaylar içindeki dilimlerin başlangıç-bitiş pozisyonlarını ve bu pozisyonlar arasındaki süreleri birbiriyle ilişkilendirme anlamında kullanılmıştır.⁶ Kavramın bu çelişik yanı Antikçağ’dan günümüze dek tartışılmış, her teorisyen ya da düşünür farklı açılardan kavramı sorunsallaştırmıştır.

Söz gelimi, Aristoteles (m.ö. 384-322) için zaman, önce ile sonraya göre devrimin sayısıdır.⁷ Aristoteles, zamanı gözlem gibi somut veriler üzerinden ispatlamaya koyulmuştur. Immanuel Kant (1724-1804) ilkin zihin tarafından yapılan katkıyı araştırmış, sonra da bu katkının eleştirel bir değerlendirmesine girişmiştir.⁸ Bu nedenle onun felsefesi özne felsefesidir. Kant ardışıklığı zaman hâline getirenin özne olduğunu savunmuştur. Kant’a göre değişimi ortaya çıkaran öznedir ya da

¹İsmail Parlatır vd., *Türkçe Sözlük 2: K-Z*, 9.b, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1998, s. 2495-2496.

²Ferit Devellioğlu, *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 26. b, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 2010, s. 1372.

³Bedia Akarsu, *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, Savaş Yayınları, Ankara, 1984, s. 202.

⁴Orhan Hançerlioğlu, *Felsefe Ansiklopedisi*, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1980, s. 356.

⁵Avşar Timuçin, *Felsefe Sözlüğü*, 3.b, Bulut Yayınları, İstanbul, 2000, s.357

⁶Norbert Elias, *Zaman Üzerine*, çev. Veysel Atayman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 23.

⁷Aristoteles, *Fizik*, çev. Saffet Babür, 6. b, Yapı Kredi yayınları, İstanbul, 2017, s. 187-191.

⁸Stephen Toulmin ve June Goodfield, “Anılar ve Söylenler”, çev. Alp Tümertekin, *Cogito* (1997), Sayı: 11, s. 139.

öznenin bilincidir.⁹ Martin Heidegger (1889-1976), Kant'ın insan sezgisinin saf bir formu olarak tanımladığı zamanı, uzamdan öncelikli bir konuma yükseltmesini sorunsallaştırmıştır. Heidegger için “Zaman-uzam daima ve hâlihazırda kendinde bir bütündür, tektir ve parçalarına yani ayrı ayrı zaman ve uzamlara önceldir.”¹⁰ Edmund Husserl (1839-1938) için doğanın ya da dünyanın zamanı gerçek bir veri değildir. Ona göre var olan zaman, deneyim dünyasının zamanı değil, bilincin aşkın zamanıdır.¹¹

Bunun yanı sıra fizikte Albert Einstein (1879-1955)'in görelilik kuramı, felsefede Henri Bergson (1859-1941)'un süreklilik kavramı, psikiyatride Sigmund Freud (1856-1939)'un bilinç dışı zihinsel süreçleri, sosyolojide Emile Durkheim (1858-1917)'in zaman ve mekânın sosyal göreceliliği, resimde Pablo Picasso (1881-1973)'nun kübizmi, edebiyatta Marcel Proust (1871-1922)'un kayıp zaman arayışı ve James Joyce (1882-1941)'un bilinç akışı tekniği¹² zaman algısını belirleyen diğer gelişmeler arasındadır. Bu algı, kültürel ve ekonomik arka planla sıkı bir ilişki içindedir. İlkel dönemin insanında burada olma hâli, geçmişten ve gelecekte daha ağır basmaktadır. Daha sonraki toplumlarda geçmiş, şimdi ve gelecek birbirinden net çizgilerle ayrılmış, geleceği hesaba katabilme ihtiyacı, şimdide gerçekleşen faaliyetleri etkilemiştir.¹³

Benzer şekilde, Ortaçağ'da Tanrı'nın yarattığı dünyada insan soyut bir bütünlüğün peşindedir. İnsan, Tanrı'ya ulaşmak için geleceğe yönelmiş ve çizgisel bir zamanın baskısını hissetmiştir. Tanrı'nın zamanı, çelişkiyi yoksayan bir zamandır.

⁹Cihan Camcı, “Heidegger'in Aristoteles'in Zaman Anlayışı Yorumuyla Kant'ın Zaman Kavramını Eleştirisi”, (Çevimiçi), <http://www.flsfdergisi.com/sayi8/93-122.pdf>, 18 Nisan 2017.

¹⁰Martin Heidegger, “Dördüncü ölüm: Zamansallık ve Hergünlük”, *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan Ökten, 2. b, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011, s. 354-395.

¹¹Edmund Husserl, “İçsel Zaman Bilinci”, çev. Doğan Şahiner, *Cogito* (1997), Sayı: 11, s. 18.

¹²Stephen Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*, çev. Ali Selman, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 14.

¹³Elias, a.g.e., s. 185.

Sanayi toplumunda yine ilerlemeci fakat ekonomiyle ilişkili bir zaman algısı vardır. Şerif Mardin'in de vurguladığı üzere 19. yüzyıl sanayi toplumunda, bilim öncelikli konumdadır. Bilimin egemenliği olumlu bir gelişme olarak algılanmış, uygarlık bilimin öncülüğünde ilerlemiştir.¹ Bu kültürel zemin de zaman algısını dolayısıyla anlatıyı dönüştürmüştür. Fredric Jameson'a göre modern dönemi temsil eden roman bu nedenle "geçici bir deneyim"in ifadesidir.² Çünkü roman 1850'lerde alışılmış işlevlerinden kopar, soyut bir bilinç oyununa dönüşür. Sürekliliğin ihlali modern romanın belirgin özellikleri arasındadır.³ Oysa sözlü kültürü temsil eden bir masal, romandan farklı olarak, evrensel yasalar taşımaktadır. İki anlatı arasındaki temel farklılıklar zaman ögesinin metinde kullanılma şeklini belirlemiş, masalda daha çok değişmez niteliklere sahip bir zaman, romanda ise göreceli bir zaman ortaya çıkmıştır.

Bu nedenle ilk anlatıların tekrara dayanan olay örgüsü, dönemin hâkim anlayışıyla yani "döngüsel zaman"la açıklanabilir. Bir destanda, halk hikâyesinde sadece olay örgüsü değil, kişi, zaman gibi ögelerde de bir tekrar söz konusudur. Tek tanrılı dinlerin baskın olduğu Ortaçağ toplumlarında çizgisel fakat mistik bir zaman algısı anlatıda dikkat çekmektedir. Akılcılığın dayattığı zaman anlayışı, anlatıda belli bir kronolojiyi/çizgiselliği dayatmaktadır. Sanayi toplumunda anlatı, nesnellik iddiası taşımaktadır. Postmodern dönem ise sanayi toplumunun yerleşik değerlerine ya da akılcılığa karşı çıkarak anlatıdaki çizgiselliği sarsmıştır. Dolayısıyla düşünce tarihiyle sanat arasında yakın bir ilişki vardır.

Bu ilişki her milletin düşünce hayatındaki değişime göre farklılıklar gösterebilmektedir. Bir Fransız edebiyatıyla Türk edebiyatının aynı anda ve aynı biçimde bir dönüşüm geçirdiği öne sürülemez. Bununla birlikte yakın dönemler arasında bazı benzerlikler saptanabilir. Benzer bir ayırım, zaman söz konusu olduğunda da dikkat çekmektedir. Sadece nesnelliğin ön planda olduğu ve dış dünyaya bağlı fiziksel, ardışık zaman akılcı tutumla ilişkilidir. İnsanın merkezde olduğu salt bilince dayalı zaman, kişisel bir zamandır. Platon (mö. 427-347)'un öncülüğündeki kuramsal çalışmalar ise zamanın metafizik boyutuyla ilgilidir.

¹Şerif Mardin, *Türkiye'de Toplum ve Siyaset: Makaleler 1*, der. Mümtazer Türköne ve Tuncay Önder, 13.b. İletişim Yayınları, İstanbul, 2006, s. 189.

²Fredric Jameson, *Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, çev. Mehmet H. Doğan, 3.b. Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 72.

³Bradbury Malcolm and James McFarlane, "The Name and Nature of Modernism", *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1991, p. 21-26.

Buna paralel olarak Şu çıkarımda bulunulabilir: Nesnellik iddiası taşıyan bir eserde kronolojiye bağlılık ön plana çıkarılırken insanın iç dünyasını konu alan bir eserde çizgisellik askıya alınabilir. Benzer Şekilde, klasik dönemde yazılan bir eserle Tanzimat Dönemi'nde yazılan bir eserin aynı dil özelliklerine sahip olmadığı gözlemlenebilir. Tanzimat Dönemi'yle birlikte edebiyatın güncel hayatla daha çok ilgili olduğu, Cumhuriyet Dönemi'nde yine dış dünyadaki geliŐmelerin ve yeni rejimin edebiyatı etkilediği bilinmektedir. Bununla birlikte eserdeki dilin deėiŐtiėi, giderek derinlik kazandığı, duraėanlaŐtıėı fark edilir. Halk hikyesindeki gerekdiŐi olayların ele alındığı eylem odaklı dil, Tanzimat romanında da vardır. Ancak Tanzimat romanı gerçekliğe daha yakındır. Servet-i Fünun'un betimleyici dili yine durağandır ve bu dönemde eylem, önceki dönemlere göre geri plandadır. Cumhuriyet Dönemi ve sonrası diğer dönemlerle kıyaslandığında eylemden çok kişinin i dünyasının önem kazandığı tespit edilebilir.

Anlaşıldığı gibi zaman ve anlatı arasında hem konuyu ele alış Şekli hem de dili kullanma Şekli bakımından dönemden döneme değişen veya bazı dönemlerde ön plana çıkan noktalar bulunmaktadır. "Zaman Nedir?" başlıklı bu bölümde, zamanla ilgili tartışmalara geçmeden önce tamlık fikrinden parçalanmaya doğru gelişim gösteren insanlık tarihinin izleri sürülecektir. Çalışmanın bir edebiyat tezi olması göz önünde bulundurularak bu bölümde anlatı boyutu göz ardı edilmemiş, anlatı ve iktidar ilişkileri eklektik bir biçimde verilmiştir.

1.2. ANA HATLARIYLA DÜŞÜNCE TARİHİ

Batı'da belli başlı iki dönemin dikkat çektiği düşünülmektedir. İlki Antikçağ'dan başlayıp Ortaçağ boyunca devam eden, Rönesans (1300-1600)'la sonlanan dönemdir. İkincisi Rönesansı kapsayan modern dönemdir.⁴ Sanayi Devrimi ve makineleŐmenin gelişimiyle de dünyada yeni bir dönem başlamıştır. Avrupa kişisel fayda ve özel giriŐimlerin öncülüğünü üstlenmiŐ, endüstri merkezleri hâline gelmiştir. Aynı dönemde, İngiltere, Almanya ve Fransa dünya üretiminin yüzde altmıŐını yönetmiŐ, yirminci yüzyılın teknolojik geliŐmelerinin seri üretimine başlamıştır. SanayileŐmeye, Şehir nüfusunun artıŐı eşlik etmiştir.⁵

⁴Franco Moretti, *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi zerine*, ev. Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul, 2015, s. 63-64.

⁵Alan Bullock, "Double İmage", ", *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1991, s. 59.

Aynı dönemde Ortaçağ'ın lonca zihniyeti, yaşam biçimleri, geleneksel yöntemleri tarih sahnesinden silinmiş, onun yerine emek, en çabuk ve en fazla kârı sağlayacak olan koşullara göre şekillenmiştir.⁶ 19. yüzyılın kent soylu sınıfının bireysellik, özgürlük ve adaletle ilgili değerlerinde gizli kapitalist çıkarlar saptanmıştır.⁷ Zamanın çizgiselliğe ve sabitliğe dayandırılması yine bu ilerlemeci anlayışın bir sonucudur. Avrupa merkezci yaklaşımlar kendini “uygar”, diğer kültürleriye “ilkel” veya “vahşi” olarak tanımlamıştır. Kesin düşünce Avrupalının bir imtiyazı olarak ortaya çıkmıştır.⁸

Batılı düşünüş biçimine göre gelişim, uygarlığın temel niteliği olarak incelenmelidir. Özel evrimlerin bu özelliğini Marksizm de onaylamış, gelişimi Batı uygarlığının bir özelliği olarak görmüştür.⁹ Söz gelimi, Auguste Comte (1789-1857) her toplumun üç aşamadan geçtiğini söylemektedir: Teolojik aşama, metafizik aşama ve pozitif aşama. Bu aşamalardan dönüş ise Comte'a göre söz konusu değildir.¹⁰ O, metafiziksel, mistik ya da doğaüstü olan her şeyi reddetmiş, pozitivist bir evreni genel ve tanımlanabilir yasalarla açıklamıştır.¹¹ Böylece Batılı algı, fiziksel zamanı ön plana çıkarmış, insanın varlığını dolayısıyla zamansallığını göz ardı etmiştir.¹² Dolayısıyla ilerleme kavramı Batılı toplumlar tarafından son iki ya da üç yüzyıl boyunca, daha önceki toplumlardan farklı olarak, sahip olduğuna inandığı şeyleri anlatmak için kullanılmış ve Batılı toplumlar bu kavramla kendilerine ait özellikleri ifade etmeye çalışmıştır.¹³ Levi-Strauss ise ilkel diye nitelenen toplumların yapılarının kendi içlerinde tutarlı ve geçerli olduğunu, Doğu'nun da en az Batı'nınki kadar tutarlı bir dünya görüşü içerdiğini belirtmiştir.¹⁴ Ne var ki Batılı algıda, sözlü geleneğin düşünce düzeni saf ve basit; sözlü geleneğe bağlı insanlar da kıt zekalı ve

⁶Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı*, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 62-63.

⁷Andre Gide, Paul Valery vd., *Yirminci Yüzyıl Üzerine Düşünceler: Çağımız*, çev. Bertan Onaran, Mahmut Garan, Tan Matbaası, İstanbul, 1966, s. 10.

⁸Cemil Meriç, *Mağaradakiler*, 3.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s. 142.

⁹Claude Levi Strauss, “Kültür Kopuklukları ve Gelişim”, çev. Tahsin Yücel, *Birikim* (Haziran-Temmuz 1977), C: V, No: 28-29, s. 73.

¹⁰Hatice Barak, “Nesne ve Kavram Olarak Zaman”, *Politika*, No: 14, (Çevrimiçi)

<http://teorivepolitika.org/index.php/guncel-yazilar/itemlist/user/87-haticebarak> 3 Mayıs 2017.

¹¹James McFarlane, “The Mind of Modernism”, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1991, p. 74.

¹²Arslan Topakkaya, *Felsefede, Din ve Kültürde Zaman*, Say Yayınları, İstanbul, 2017, s. 277.

¹³Norbert Elias, *Uygarlık Süreci 1*, çev. Ender Ateşman, 2.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002, s. 73-76.

¹⁴Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, 3.b, Can Yayınları, İstanbul, 2015, s.199-201.

kaba sabadır.¹⁵ Bu düşünüş biçimine göre modern edebiyatın önemli bir kolu hâline gelen roman, insanların en çok ilgilendiği bir sanattır ve masal, efsane, romans romanın geçmişteki birer “ilkel” biçimidir.¹⁶

İlkel kabul edilen sözlü kültür çözümleyici ve parçalayıcı değil, bütünleştiricidir. Bu bütünleştirme özellikleri sayesinde sözlü kültürde evren bozulmadan korunmuş, soyut düşünce yerine insan eylemini merkeze alan düşünme biçimi ön plana çıkmıştır. Yazının ortaya çıkmasından sonra görüntü parçalanmış, bu bütünlük kaybolmuştur.¹⁷ Dolayısıyla modernlik, bugün diye adlandırılacak bir noktaya ulaşmak umuduyla öncesinde ne varsa yok etme arzusu şeklinde tanımlanır. Kasıtlı unutmaya, modernlik fikrinin esas gücünü oluşturmuştur.¹⁸ 20. yüzyılda ise akılcılığa, iyimserliğe, mantığa ve 19. asrın ilerlemeci anlayışına kuşkuyla bakılmıştır. Burjuvazinin iyimserliği eleştirilmiş, insanlığın ilerleme isteği boş bir çaba olarak görülmüştür.¹⁹

İlerleme düşüncesi anlatının içeriğini de belirlemiş, bunun sonucunda dönemlere özgü yapısal farklılıkları açığa çıkarmıştır. Sözlü kültürün çevrimselliğe dayanan anlatılarında döngüsel yapılar açığa çıkmış, ilerleme düşüncesi anlatının bir sıra şeklinde ve sapmadan düz bir konumda yol almasına neden olmuştur. İlerleme karşıtlığı ise daha karmaşık söylemleri ve anlatı zamanını gözler önüne sermiştir. Dolayısıyla bir halk hikâyesinin, destanın ya da masalın doğaüstü kurgusunda gelecek odaklı, ilerlemeci yasaların geri planda kaldığı söylenebilir. Bu ayrım farklı dönemlerde ortaya çıkan düşünüş şeklini ortaya koymayı gerektirmektedir. Sonraki alt başlıklarda ilkel ya da modern dönemin insanının dünyaya algılama şekli ve bu düşünüş biçiminin anlatıyla ilişkisi açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

1.2.1. İlkel Dönemden Akılcılığa Doğru

Antik Çağ (mö. 8000-30)'a bakıldığında doğayla iç içe bir yaşam ve buna bağlı bir zaman algısı dikkat çekmektedir. Antikçağ'dan sonra doğa değişerek

¹⁵J. Walter Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözümlenmesi*, çev. Sema Postacıoğlu Banon, 4.b. Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 74-75.

¹⁶Halide Edip Adıvar, “Roman Üzerine”, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 95.

¹⁷Ong, a.g.e., s. 92.

¹⁸Paul De Man, *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*, çev. Cem Soydemir ve Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s. 86.

¹⁹Meriç, a.g.e., s. 188-189.

toplumsallaşmıştır. Bu dönemde insana verilen her şey, ormandan ırmağa kadar hep insana özgüdür.²⁰

İlkel dönemde insan, kendi bilincini ötekilerden ayırmamış ya da ayrı bir insan olarak ortaya çıkıp topluluktan kopmamıştır. Örneğin, Batlamyus (ms. 85-165) gök cisimlerinin hareketleri ile insanların kaderleri bakımından taşıdıkları anlamı birbirinden ayırmamıştır. Onun gözüyle “doğa” ve “insan” dünyanın iki ayrı alanı değil, bir bütündür.²¹ İlkel dönemin bu algısı kültürel arka planla ilişkilendirilir. Avcılıkla ve toplayıcılıkla var olan toplumlar doğayı insanın uyum sağlamak zorunda olduğu bir bütün olarak algılamıştır.²² İlkel dönemde doğa, bir ruhlar âlemi şeklinde konumlandırılır. İnsan bu dönemde doğayla bütünleşmekte, kendini dış dünyadan soyutlayamamaktadır. Doğanın doğa olarak algılandığı, insanın kendisiyle doğa arasına mesafe koyduğu dönemlerde ise tersi bir durum söz konusudur: İnsan ve doğa birbirinden kopuktur.²³

Özellikle 17. ve 18. yüzyılda, doğadan kopan, kendine yönelen insanın ve onun aklının değer kazandığı bir toplum yapısı dikkat çekmektedir. Batı, 17. ve 18. yüzyılda Isaac Newton, Bacon, Descartes etkisiyle ilerleme öğretisi ortaya atmış, mistik düşünceyle yetişmiş eski kuşakların duylara dayalı yanıltıcı dünyasını reddetmiştir. Onların gözüyle dünya, matematiksel niteliklerin dünyasıdır.²⁴ Örneğin, Nikolas Kopernik (1473-1543), buyrukları verenin özne olduğunu savunmuştur. Burada Antik Çağ’ın bilgelik anlayışının bir tersine çevrilişi vardır. Bilge kısmen doğaya boyun eğişi, kısmen de doğaya uyumu ile tanımlanmıştır.²⁵

Kant ise doğanın insanlara yalnızca bir şeyi yapabilme gücü için fırsat yaratabileceğini öne sürmüştür. Onun için doğanın kendisi, doğal bir amaç oluşturmamaktadır, dolayısıyla doğayı lütufla alımlayan insanlardır ve doğa herhangi bir iyilikte bulunmamaktadır.²⁶ Modern insan ise yüksek düzeyde toplumdan

²⁰Roland Barthes, *Eleştirel Denemeler*, çev. Esra Özdoğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 222.

²¹Elias, *Zaman Üzerine*, s. 140.

²²J. Peter Bowler, *Doğanın Öyküsü*, çev. Meltem Mater, Cilt: I, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2001, s. 103-105.

²³Elias, a.g.e., s. 49.

²⁴Claude Levi -Strauss, *Mit ve Anlam*, çev. Gökhan Yavuz Demir, 3.b, İthaki Yayınları, İstanbul, 2016, s. 40.

²⁵Gilles Deleuze, *Kant’ın Eleştirel Felsefesi*, çev. Taylan Altuğ, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995, s. 52.

²⁶Deleuze, a.g.e., s. 107-108.

uzaklaşmış ve “birey” olmuştur.²⁷ Modern edebiyat bu nedenle baskıcı bir bakış açısıyla tamamen bireye, onun özelliklerine, geçmişine, zevklerine ve tutkularına odaklanmıştır.²⁸ J. Walter Ong’a göre sözü mekâna bağlayan yazı sayesinde dilin gücü pekişmiş, düşüncenin yapısı değişmiştir. Yazılı metnin kesinliği sözlü geleneğin ciddiye alınmasını engellemiş ve sözlü gelenek bilim dünyasının ciddiyetine uygun görülmemiştir. Yazı başka anlamları içine çeken ve kendinden öncekini yok eden “emperyalist” bir etkinliktir.²⁹ Yazının ortaya çıkışıyla birlikte toplumsal yapı değişmiş ve bu, anlatıya da yansımıştır. Mitlerin bütünlüklü dünyası yerini romanın parçalı dünyasına bırakmıştır.

İlkel dünya bir yasaklar dünyası olarak miti bu kültürel düzenlemeye uymayan ne varsa uyumlu hâle getirmek ya da dışlamak için kullanmıştır. Bu nedenle bu dönemde mitler esnek değildir. Ne var ki modern dönemin mitolojisi her şeyin kabul edilebileceği fikrine dayanmıştır.³⁰ Söz gelimi, Yaşar Kemal’in romanlarında kutsal mitler yoktur, bunlar yerine toplumsal hayatın karmaşasının, insan çaresizliğinin, korkularının ve acılarının ürettiği mitler vardır. Kemal’in romanlarında bu mitleri karşı çıkılamaz olgular olarak gören ilkel toplumlar yoktur, mitleri yaşayan ve toplumun bir parçası gibi gören toplumlar dikkat çekmektedir.³¹ Roman mitten farklıdır ve insan bilincindeki kopuşu simgelemektedir. Modern dönemin romanı bütünlüklü toplum fikrinin bir varsayım olduğunu öne sürmüştür. Epik ya da şiir var olan bir bütünlüğü yaratırken, roman yitirilmiş bir bütünlüğü geri alma amacı taşımıştır.³²

1.2.2. Çelişkisizliğin Tarihi

Ortaçağ kültürü (ms. 5-15.yy) Tanrı merkezli bir çerçeveyi tutarlı bir şekilde uygulamaya çalışmıştır. Bu dönemin insanı, doğanın sorunlarıyla birlikte fiziksel hareketleri de Tanrı’nın yarattığına inanmıştır. Ortaçağ’da dünya karmaşık değil, bir bütüne dayanmaktadır. Ortaçağ insanı, doğadan şeylerle doğaüstü şeyleri birleştirmiştir. Dönemin simgesel evreninde her şey yerli yerindedir, kuralı bozan hiçbir şey yoktur.

²⁷Elias, a.g.e., s. 20.

²⁸Roland Barthes, *Dilin Çalışma Sesi*, çev. Ayşe Ece, N. Kâmil Sevil, Elif Gökteke, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 62.

²⁹Ong, a.g.e., s. 20-25.

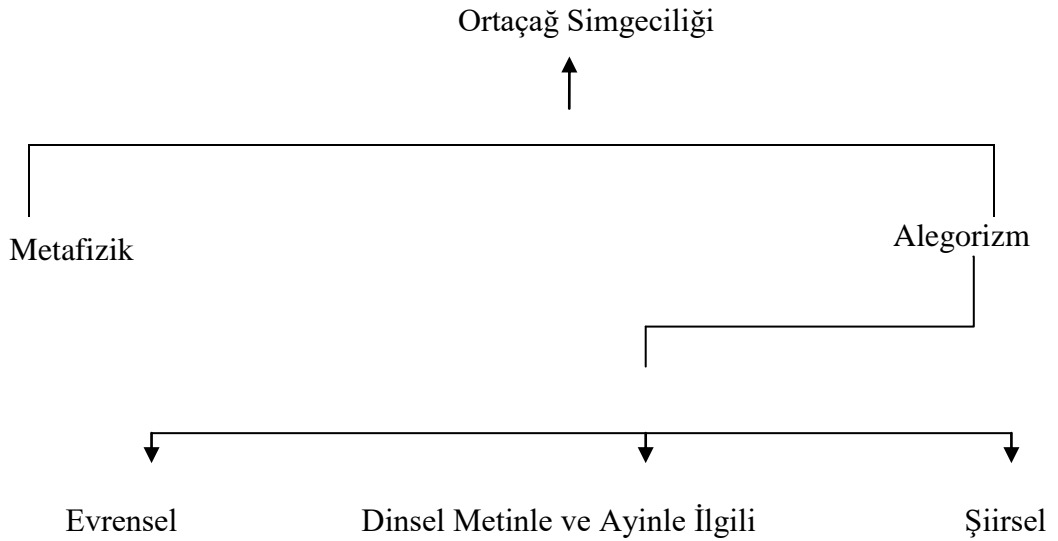
³⁰Moretti, a.g.e., s. 272.

³¹Semih Gümüş, *Yazının Sarkacı Roman*, 2.b, Can Yayınları, İstanbul, 2011, s. 58.

³²Georg Lukacs, *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, 4.b, Metis Yayınları, İstanbul, 2014, s. 12-13.

Ancak Tanrı'nın güzellikle donatılmasını istediği dünyaya güven; kıtlıklar, salgın hastalıklar ya da dünyadaki her olayda dünyanın sonunun geldiğine ilişkin uyarılarla bağdaşmamıştır. Modern dönemde bu çelişkiler açığa çıkarılırken, Ortaçağ'da gizlenmiştir. Tüm Ortaçağ düşüncesi, Tanrı'nın gözleriyle dünyayı görme iddiasındadır.³³ Ortaçağ estetiği de günlük yaşantıda karşılığı olmayan bir dünyayı temsil etmiştir. Gerçeklik Tanrı'nın niteliklerini, imlemek üzere çok biçimlidir ve şu şekilde açığa çıkmıştır:³⁴

Tablo 1: Ortaçağ Simgeçiliği



Evrenin Tanrı merkezli bir amaca göre değil de doğayı merkez alan bir noktadan açıklanması ise ilk olarak Galileo döneminde (1564-1642) ortaya çıkmıştır.³⁵ Ortaçağ'ın son dönemlerinde şehirleşmenin artması, bürokratik yapının oluşması ve üretim şekillerinin değişmesi nedeniyle de zaman çizgisel olarak algılanmıştır.³⁶ Aydınlanmayla birlikte dinin yerine bilim ön plana çıkarılmış, çizgisel zamanın önemi artmıştır.³⁷

Ortaçağ, gerçekçiliğin ya da akılcılığın çağı olmadığı için edebî türler doğüstü özelliklere sahip masallar, destanlar ya da halk hikâyelerinden oluşmuştur. Bu nedenle ilk anlatılardaki konu, olay örgüsü ve tipler düşünüldüğünde Tanrı'nın yönettiği dünyada çelişkinin olmadığı gözlemlenmiştir. Anlatının gerçeklikle bağı

³³Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, 5.b, Can Yayınları, İstanbul, 2015, s.217-218.

³⁴Eco, a.g.e., s. 100-101.

³⁵Elias, a.g.e., s. 141.

³⁶Topakkaya, a.g.e., s. 136-137.

³⁷Ali Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", *Modern Hayatın Ressamı*, Charles Baudelaire, çev. Ali Berkay, 8.b, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 56.

yüzeyseldir ve anlatının yasaları aynı ya da birbirine yakın şekilde işlemektedir. İyilik-kötülük arasındaki mücadelenin kazananı ve bunun nitelikleri nettir.

Roman ise Georg Lukacs'ın deyimiyle Tanrı'nın terk ettiği bir dünyanın epiğidir ve roman kahramanının psikolojisi daimoniktir. Roman yapısı ona göre birbirine benzemeyen, her anlatıda tekrar tekrar bozulacak olan bütünü birleştirilmesine dayanmaktadır. Dolayısıyla roman, kompozisyonu nedeniyle karmaşıktır.³⁸ Bu noktada Güzin Dino'nun Türk edebiyatıyla ilgili saptaması dikkat çekicidir. Dino'nun vurguladığı gibi Doğu'da da Ortaçağ kavramlarıyla koşullanmış bir dünya görüşü içerisinde aktarılan halk hikâyelerinde ve masallarda dış gerçeklik önemsenmemiştir. Bu hikâyelerde inandırıcılık, olayların ya da kişilerin gerçekliği kurallarla düzenlenmemiştir.³⁹

Hâlbuki romanın bir birliğe ya da net anlamlara dayandırılması fikri 19. yüzyıldan beri vardır. Bu birlik anlayışı nedeniyle kompozisyonda tekrar edilen motif yönteminin uygulanması olanaksız hâle gelmiştir. Bu yöntem insanın maddeci gerçeğe sahip olmasıyla ilişkilendirilmiştir. Ancak Proust gibi sanatçılar birlik ilkesi yerine “tekrar” a dayanan ve dünyayı içine alan anlatım yöntemini tercih etmiştir.⁴⁰ Jale Parla'ya göre “Çağ hareketlilik çağıdır; hem yatay hem dikey hareket söz konusudur. Taşradan kente yatay, yoksulluktan zenginliğe dikey hareket vardır. Yeni çağın bireyi gelişen, değişen, büyüyen, olgunlaşan birey olarak görülmektedir; o artık temel bir özellekle belirlenmiş tek boyutlu, değişmez bir kişilik değildir.”⁴¹

Toplumsal yapı değiştikçe ben ile evren, içgüdü ile akıl, geçmiş ile bugün arasındaki karşıtlığın şiddeti de artmaya başlamıştır. Ortaçağ sonrası dönem bu nedenle kuşku dönemi olarak adlandırılır. Tanrı'nın dünyasına olan güvenin sarsıldığı, buna karşılık insan aklının yeni bir değer olarak konumlandırıldığı bu dönemde insan ve evren arasında uzlaşmaya dayalı bütünlük fikri kaybolmaya başlar. Artık teklik ve değişmezlik yerine çokluk ve görecelilik temel değerlerdir.

1.2.3. 19. Yüzyıl: Karmaşaya Doğru

Ortaçağ boyunca geleneklerde, toplumsal yapıdaki farklılıklara rağmen büyük bir değişiklik olmamıştır. Yüzyıllar boyunca aynı kurallar tekrarlanmıştır. Ancak

³⁸Lukacs, a.g.e., s. 90-94.

³⁹Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, 2b., Agora Yayınları, İstanbul, 2008, s. 32-33.

⁴⁰Hauser, a.g.e., s. 255.

⁴¹Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 13.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 144.

toplumsal dönüşümle değişim başlamış, özdenetim artmış, buna bağlı olarak da insan davranışlarında hareketlilik görülmüştür.⁴²

Savaşçı, feodal şövalye soylularının yok olmasıyla Batı'da 16-17. yüzyıllarda saray aristokrasisi oluşmuştur. 1750 sanayileşme sürecine bağlı olarak da burjuvalaşma süreci yaşanmış, 18. yüzyılda zenginliğin artışıyla burjuva tabakalarının yükselişi artmıştır.⁴³ 19. yüzyılı diğerlerinden ayıran şey Batı'da burjuvazinin büyük bir güç olmasıdır. Aristokrasi kabuğuna çekilmiş, orta sınıfın zaferi kabul edilmiştir.⁴⁴

Osmanlı ise Ahmet Hamdi Tanpınar'ın vurguladığı gibi "Mısır'ın Fatmiye devri gibi mühim mezhep ayrılışını, Endülüs Rönesansını ve Osmanlı istila ve ihtişamını idrâk eden İslam tarihi bütün bu büyük hadiselerle rağmen içtimaî bakımdan hemen hemen olduğu gibi kalmış, bir türlü burjuvazi doğmamış ve Müslüman sarayı değişmemiştir."⁴⁵ 1839 ve 1856 imparatorluk fermanları ile 1876 Anayasa'sı padişahın yetkilerinden vazgeçmesi ve halkın temel hak ve özgürlüklerinin tanınmasına dayanmıştır. Bu reformlar, bürokrasinin dışında bunlardan yararlanabilecek yerli toplumsal tabaka olmadığı için kısmen başarılı olmuş ve eski düzen tarafından kısıtlandığını hisseden bir Türk burjuvazisi henüz oluşmamıştır.⁴⁶

Osmanlı'da burjuvazinin oluşmaması, imparatorluğun yönetim şekliyle ilişkilendirilmiştir. Osmanlı'da her topluluğun ve her bireyin başkalarının haklarını çiğnemeksizin kendi yerinde kalması "adalet" anlayışının bir sonucudur. Bu, aynı zamanda ülkedeki istikrarı da sağlamış, toplumsal hayattaki herhangi bir değişiklik olumsuz bir gelişme olarak karşılanmıştır.⁴⁷ 19. yüzyılda devletin müdahalesi kişilerin girişimlerini engellemiştir. Böylece Batı'nın uzun zamandan beridir kullandığı sistem ve beraberinde getirdiği kavramlar Osmanlı'da çok yavaş yerleşmiştir.⁴⁸

Ancak haberleşme araçlarında yapılan iyileştirmeler dışında buharlı gemiler ve limanları verimli iç bölgeye bağlayan demiryolu hatlarıyla birlikte Osmanlı'nın

⁴²Elias, *Uygurluk Süreci*, s. 172.

⁴³Elias, a.g.e., s. 196-197.

⁴⁴Hauser, a.g.e., s. 212.

⁴⁵Ahmet Hamdi Tanpınar, *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 8.b, Çağlayan Basımevi, İstanbul, 1997, s. 31.

⁴⁶Feroz Ahmad, *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, çev. Yavuz Alagon, 9.b, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2011, s. 12.

⁴⁷Eric Jan Zürcher, *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner, 22.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008, s. 29-31.

⁴⁸Mardin, a.g.e., s. 172.

kapitalist sistemle bütünleşmesi hızlanmıştır.⁴⁹ Burjuvazi olarak betimlenecek yeni bir sınıf da ancak Cumhuriyet Dönemi'nde ortaya çıkmıştır. Bu sınıf devleti denetleyemeyecek kadar zayıf olmakla birlikte hükümetin izlediği siyaseti etkileyebilecek güce ulaşmıştır.⁵⁰

Böylece hem Doğu'da hem de Batı'da hareketlilik ve hız modern dönemin zaman algısını değiştirmiştir. Söz gelimi, ilkel dönemde zamana duyulan ihtiyaç, sanayi toplumlarındaki kadar her dakika hissedilen bir ihtiyaç olmamıştır. Kendini zamana göre ayarlamak, modern dönemin insanında belli bir kısıtlamayı da getirmiştir.⁵¹ Çağdaş yaşamda karar ile uygulama arasında “an”lar vardır ve çağdaş yaşamın parçalılığı ya da hareketliliği sorunları fark etmeyi engellemiştir.⁵²

19. yüzyıl özellikle Freud'un ve Einstein'ın katkılarıyla sabit ve değişmez yasaların terk edildiği bir çağ olarak çokanlamlılığı barındırmıştır. Freud, duyuların, izlenimlerin ve ruhsal durumumuzun her zaman değiştiğini, gerçeğin değişebilen ve dayanıksız şekilde ortaya çıkabileceğini ve edinilen her izlenimin aynı zamanda bilgi ve kuruntu olduğunu öne sürmüştür. Görecilik, öznelcilik, ruhbilimcilik Freud dışında Fredrich Nietzsche (1844-1900)'yi ve Bergson'u da etkilemiştir. Böylece gerçeklik kesinlik taşımamış, özneyle birlikte nesnel dünya değişmiştir. Gerçeklik bu yüzyılda insanlar gibi değişim hâindedir.⁵³

Modern dönemde görelilik ve kuantum teorilerinden sonra evrende nesnellığe ve nedensellik ilkesine güven azalmıştır. Çağdaş fizik maddeyi “enerji”ye indirgemıştır. Ne zaman ne de mekân bu dönemde mutlak değildir. Madde hem dalgadır hem de küçük bir taneciktir. Bunlar aynı zamanda bir birlik oluşturmaktadır.⁵⁴ Bu nedenle Einstein'ın genel görelilik kuramı ve kuantum mekaniği 20. yüzyılda yeni bir dönemi başlatmıştır.⁵⁵ Modern teknolojiyle birlikte hız ve değişim duygusu yaşama hakîm olmuş, bir kent sanatı ortaya çıkmıştır. Kentleşmenin başlaması, mekândan çok zamanın algılanmasında değişikliğe neden olmuştur. Edebiyat kentsel deneyimi anlatabilmek için yeni bir zamansallık yaratmak durumunda kalmış, bu da en eksiksiz hâlini şiirde değil, okuru beklenti içinde tutan

⁴⁹Zürcher, a.g.e., s. 122-124.

⁵⁰Ahmad, a.g.e., s. 61.

⁵¹Elias, *Zaman Üzerine*, s. 37-38.

⁵²Elias Canetti, *Kitle ve İktidar*, çev. Gülşah Aygen, 7.b, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016, s. 509.

⁵³Hauser, a.g.e., s. 399.

⁵⁴Selahattin Batu, “Mekân, Zaman, Madde ve Sonsuzluk”, *Varlık* (Temmuz 1972), No: 778, s. 6.

⁵⁵Stephen Hawking, *Zamanın Kısa Tarihi*, çev. Barış Gönülşen, 34.b, Alfa Yayınları, İstanbul, 2017, s. 24-25.

ve “gerilim”e sokan olay örgüsüyle romanda kendini göstermiştir. Romanla birlikte kentlilerin gündelik yaşamını ve bunu anlamlandırmanın yolları aranmıştır.⁵⁶

19. yüzyılda bireyin sadece doğru seçimler yaparak kendi sonunu belirleyebileceği fikri sorgulanmış ve roman nesnel zamanın karşısında yer almıştır. Saat yirminci yüzyıl yazarları için doğanın ritminden, insanlıktan ve mutluluktan uzaklaşmak demektir.⁵⁷ Bu nedenle bir modern roman, zamanda gerçekliğe ya da kronolojiye bağlılık yerine parçalanmışlığı genellikle insan psikolojisi üzerinden vermeyi esas almaktadır ve bu kişisel zaman anlatıda daha sık kullanılmıştır. Modernist romanlarda, nesnel zaman ile öznel zaman arasındaki çatışma diğer dönemlere göre daha belirgindir. Postmodern anlatıda ise zamanın göreceliliği ön plandadır. Bundan dolayı 19. yüzyılda kesin bir sona doğru yönelen roman, modern dönemlerde parçalı ve döngüselidir.⁵⁸

Anlaşıldığı üzere 19. yüzyılda tek biçimli bir güzellik algısından söz edilemez. Bu yüzyılda özne ile nesne arasında çatışma belirginleşmiş ve bu çatışma sanata yansımıştır. Ruh ve madde arasındaki uyumsuzluk, içsel bir gerçekliğin dış dünyanın gerçekliğiyle rekabete girmesine, kişinin kendini tek gerçeklik ya da dünyanın özü olarak görmesine neden olmuştur. Anlatıda epik simgeleştirme böylece son bulmuş, biçim parçalanmış ve psikolojik analiz ön plana çıkarılmıştır. Dış dünyanın ruhun önem kazanmasıyla birlikte bütünlüğü bozulmuş, anlam görecelilik kazanmıştır.⁵⁹

Kurmacadaki dünya da tarihsel dünyayla zıt bir ilişki içindedir. Kurmacada zamansallık önceliklidir. Kurmaca zaman değişken; tarihsel zaman ise sabit bir yapıyı temsil etmiştir.⁶⁰ Jale Parla'nın belirttiği üzere, “Çiftillik ya da ikizlik, modernistlerin çok kullandığı bir motiftir. İnsanın bilinçaltındaki akıldışına, ya da öteki'ni barındırması açısından Freud kuramına; kolektif bilinçaltında var olduğu için herkesin kolayca tanıyacağı ‘kötülük’ ya da ‘gölge’ arketipini temsil eden diğer benliği olarak Jung kuramlarına yaslanır.”⁶¹ Dolayısıyla hemen hemen her alanda gözlemlenen çokanlamlılık edebiyatta yerini almış, edebiyat eleştirisinde tek ve değişmez anlamlar

⁵⁶Moretti, a.g.e., s. 137.

⁵⁷Parla, a.g.e., s. 262-264.

⁵⁸Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s. 166-167.

⁵⁹Lukacs, a.g.e., s.116-117.

⁶⁰Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı: 4 Anlatılan (Öykülenen) Zaman*, çev. Umut Öksüzan, Atakan Altınörs, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 212-213.

⁶¹Parla, a.g.e., s. 175.

reddedilmiştir. Bu nedenle tezde “çokanlamlılık”ı ayrı bir başlık altında inceleme gerekliliği doğmuştur.

1.2.3.1. Anlatıda Çokanlamlılık

Ferdinand de Saussure (1857-1913)’den önce dil, sınıflandırılmış, düzenlenmiş hazır bir dış dünyayı yansıtmaktadır. Saussure’e göre dil, kavramlardan önce vardır. Dış dünya büyük bir yığındır. Dil bu yığına anlaşılır kılmak için bölmüş, dünyayı anlaşılır hâle getirmiştir ve gerçeklik dil tarafından yaratılmıştır.⁶² Edebiyatı tanımlama problemi de dilin eserde kullanımıyla belirlenmektedir. Taş heykelin; boya resmin; sesler müziğin hammaddesidir. Edebiyatın hammaddesi ise “dil”dir. Fakat dil, taş gibi değişmeyen, sabit bir madde olmayıp insan yaratımının bir sonucudur.⁶³

Bu nedenle yazıda ulaşılmaması gereken bir dip yoktur. Yazı sürekli anlamlar üretmekte, metne kesin ve son bir anlam yüklemeyi reddetmektedir.⁶⁴ Anlatı hiçbir zaman tamamına erişilemez, uçsuz bucaksız bir işaretler sistemi ya da dildir.⁶⁵ Bir eserin amacı da dünyaya sadece bir “anlam” sunmak değildir. Eser birden fazla anlam barındıran dizgedir. Okurun karşısına gösteren olarak çıkan eser, gösterilen bir nesne olarak ondan gizlenir. Dolayısıyla dil hem bir anlamdır hem de anlamı saklayan göstergeler dizgesidir.⁶⁶ Romandaki zaman ögesi için de aynı şey düşünülebilir. Romandaki zaman gerçek hayatın zamanı değildir. Benzer şekilde roman kişisi, tarihte yaşamış ya da gerçek hayattaki kişiden farklıdır. Kişiyi yapan şey, onun için söylenen cümlelerden başka bir şey değildir.⁶⁷

Modernizmle birlikte dünya bir kaosa dönüşmüştür. Artık tek gerçeklikten söz edilemez, gerçeklik muğlak ve tartışılabilir bir hâl almıştır. Romanda ise çokanlamlı bir dil ön plana çıkmıştır.⁶⁸ Klasik veya neo-klasik dönemde “tipik” olan, evrensel olan göze çarpmaktadır. Roman yazarı, esasında bir durumdan, bir

⁶²Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, 21. b, 2011, s. 55-56.

⁶³René Wellek ve Austin Warren, *Edebiyat Teorisi*, çev. Ömer Faruk Huyugüzel, 4.b, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016, s. 25.

⁶⁴Barthes, a.g.e., s. 67.

⁶⁵Parla, a.g.e., s. 179.

⁶⁶Barthes, *Eleştirel Denemeler*, s. 258-259.

⁶⁷Wellek, Warren, a.g.e., s. 29.

⁶⁸Milan Kundera, *Roman Sanatı*, çev. Aysel Bora, 5. b, Can Sanat Yayınları, İstanbul, 2014, s. 18-19.

karakterden ve bir olaydan çok bir dünya sunmaktadır: Yaşanılan dünya ile örtüşen ancak kendi içinde tutarlılığı olan dış dünyadan farklı bir dünya.⁶⁹

Ortaçağ'da dinler ve ideolojiler yargılama gücünü elinde tutmuştur ve bir anlatıyla kendi dogmatik söylemleriyle uzlaşabildikleri ölçüde uzlaşmışlardır. Ancak Cervantes (1546-1616)'le birlikte anlatı, sonsuzluğa açılan bir dünyaya doğru yol almış, insan ruhu önemli hâle gelmiştir. Sabitlik ve düzenlilik yerine karmaşa edebiyatta da yerini almıştır. Modern çağda Descartes'in (1596-1650) akılcılığı ile Ortaçağ'dan kalma değerler aşılmaya başlanmıştır.⁷⁰

Romantikler (1800-1850) kesin olan yerine henüz kesinliğe ulaşmamış olanı daha değerli bulmuştur. Olasılıklara açık durumları, gelişmenin, devinimin, yaşamdaki verimliliğin özellikleri olarak tanımlamış olan romantikler; katı biçimleri, tek anlamlı düşünceleri ölü kabul etmişlerdir.⁷¹ Sonsuzluk özlemi, 19. yüzyılda roman yazarlarını zaman kurgusunda yeni arayışlara götürmüştür. 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başında sonsuzluk özlemi mitik zamanın yüceltilmesiyle belirmiştir.⁷²

Oysa gerçekçi bir roman okura bir kurmacadan ibaret olduğunu unutturmaya çalışmış, okurun kendini gerçek olayların içinde hissetmesini amaçlamıştır. Postmodernler, romanın uydurma olduğunu, gerçekçi romanın parodisini yaparak ve anlatı öğeleri arasında oyunlar kurarak gerçekliği sorgulamıştır.⁷³ Tek ve değişmez olana karşı özgürlükçü postmodern itiraz sayesinde sabit tutumlar değer kaybetmiştir. Böylece yargı, göreceli bir konuma yükselmiştir. Modernist tutumda kültürel parçalılık ve görecelik aşılmaya çalışılmış, birliğe giden bir topluluk ideali geliştirilmiştir. Postmodernistler, yargının çoğulluğu fikrine yönelmiştir.⁷⁴ Bunun sonucunda roman, 18. yüzyılda doğmuş, 19. yüzyılda başarıya ulaşmış ve 20. yüzyılda sorunsallaşmış bir türe dönüşmüştür. 19. yüzyıl roman tarihinde anlatısal deneylerin çokluğu bakımından dikkat çekmektedir. Fakat roman sayısı fazla olmasına rağmen bu yüzyıl "teksesli" yüzyıl kabul edilmiştir. 19. yüzyıl romanların

⁶⁹Wellek, Warren, a.g.e., s. 249.

⁷⁰Kundera, a.g.e., s. 19-22.

⁷¹Hauser, a.g.e., s. 164.

⁷²Parla, a.g.e., s. 258.

⁷³Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, 17.b, İletişim Yayınları, 2011, s. 265.

⁷⁴Taylan Altuğ, "Yargı ve Bilinç: Kant'ın Özne Felsefesi Üzerine", *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*, Gilles Deleuze, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995, s. 9.

yüzyıldır, diğer yüzyıllar ise çok seslilik çağlarıdır ve bu yüzyıldan sonra roman değil, “romanlar” vardır.⁷⁵

Tanzimat'ta ve sonrasında Cumhuriyet Dönemi'nde aydınının bu ilerlemeci, maddeci tutum ile karşıtlığı arasında kaldığı bilinmektedir. Bu ikiliğin anlatıyı, dolayısıyla anlatıdaki “zaman”ı etkilediği söylenebilir. İlerleme düşüncesiyle doğru orantılı olarak bir anlatıda kronolojiye bağlılık gözlemlenebilir ya da yukarıda bahsi geçen Ortaçağ anlatılarında bu ilerlemeci zaman yerine sembolik ya da tekrara dayanan zaman tespit edilebilir, 20. yüzyıl anlatısında olduğu gibi kronoloji sarsılabilir. Bu meselelere tezin ilerleyen bölümlerinde yer verilecektir. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, uygarlık tarihinin zaman algısını dönüştürmesi, çoğaltması bunun da edebiyatı etkilemesidir. Türk romanını belirleyen tarihsel arka plan ve bunun anlatıyı ne şekilde etkilediği sonraki başlıkta gözler önüne serilecektir. Bir sonraki bölümde, dönem, anlatı ve zaman ilişkisi üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda, ilk anlatı örnekleri ile Cumhuriyet Dönemi Türk romanı karakteristik özellikleri gözetilerek ele alınmıştır.

1.3. TARİH, ANLATI VE DÖNEM HAKKINDA

Tezin çözümleme bölümü için Cumhuriyet Dönemi Türk romanı seçilmiştir. Bu dönemde yer alan anlatılarda birtakım özdeşlikler saptamak mümkündür. İlk bölümde vurgulandığı gibi sosyo-kültürel arka plan anlatıyı belirlemiş, bunun sonucunda anlatılarda bazı izlekler ya da yapılar ortaya çıkmıştır. Bu nedenle alt başlıklarda Türk romanı ana hatlarıyla tanıtılmış, düşünce ortamının anlatıyla ilişkisi gözler önüne serilmiştir. İktidarla etkileşim hem “zaman”ı hem de anlatıyı etkilemiş ve bu etki dönemlere özgü yapıları açığa çıkarmıştır.

Türk romanında da ilk anlatıların mitik-fantastik zamanı 19. yüzyılda ardışık zamanla yer değiştirmiş; modern dönemde ön plana çıkan öznel zaman ardışık zamanı dışlamış, postmodern dönemde yerleşik formlar askıya alınmıştır. Bu nedenle dilin ve toplumun birbirini içerdiği ve birlikte ortaya çıktığı söylenebilir. Ancak Emile Benveniste (1902-1976)'e göre toplum ve dil arasında tek yönlü bir bağıntı yoktur. O, dille toplum arasında gereklilik şeklinde bir bağlantının olmadığına inanmış, ikisi arasında temel düzeyde bazı benzerlikler görülebileceğini

⁷⁵Moretti, a.g.e., s. 308.

düşünmüştür.⁷⁶ Buna karşılık, Robin George Collingwood (1889-1943) için geçmiş, günümüzde yaşamını sürdürmektedir. Karl Marks (1818-1883) da bugünün kuşaklarının geçmişin gölgesi altında olduğunu savunur. Onlara göre bugünün kültürü insanoğlunun yarattığı kültürün bir devamıdır.⁷⁷ Dolayısıyla hangi yazınsal seçim alınırsa alınsın, genel bir hava, bir töre seçimi vardır ve yazı tarihsel bir dayanışma edimidir.⁷⁸

Türk romanında da benzer bir çıkarımda bulunmak mümkündür. Edebî dönemlerden bazıları, siyasi tarihle anılmaktadır. Tanzimat Dönemi, Millî Edebiyat Dönemi, Cumhuriyet Dönemi gibi adlandırmalar doğrudan doğruya resmî tarihle ilintilidir. Ancak böyle bir adlandırma, o döneme ait dilin görmezden gelineceği anlamına gelmemektedir. Söz gelimi, Servet-i Fünun Dönemi dendiğinde sadece siyasi tarih kastedilmemektedir. Dönemleri temsil eden akımlarda siyasi söylemin dışında adlandırmalara rastlamak mümkündür. Bu nedenle sosyal şartlarla anlatı ilişkisi için kesin bir ayırım yapmak kolay değildir. Bununla birlikte her dönem kendine ait bir roman yaratmış ve belli dönemlerde bazı meseleler ya da yapılar romanda ağırlık kazanmıştır. Adem Can'a göre "İster eserlerinde bireysel hayatı öne çıkarsın, ister toplumsal hayatı roman yazıldığı devrin meseleleriyle meşguldür."⁷⁹

Tezde de bir dönemin romanının belli bir zaman dilimindeki değişimi dikkate alınmıştır. Çalışmada romanın gelişimini, genel ifadelerle bağlı kalarak açıklamak yerine, sürecin kendi içindeki değişimini ve yapısını açığa çıkarmak amaçlanmıştır. Bununla birlikte alt başlıklarda şu sorulara yanıtlar aranmıştır: Cumhuriyet Dönemi hangi temel özelliklerden oluşmuştur ya da Cumhuriyet dönemi Türk romanının ayırıcı nitelikleri nedir? Bunun için Türk romanının tarihselliğinin bilinmesi gerekmektedir. Değişimin hangi aşamalardan geçtiği bilindiği takdirde, dönemsellikler daha iyi anlaşılabilir. Dönemin siyasal ortamı ile romanını ana hatlarıyla tanıtmak, romanların yapısal özelliklerini açığa çıkaracak ve bu, yapılacak çözümlere katkı sağlayacaktır. Bunun için zamanın anlatıda konumlanma biçimi dikkate alınmış ve anlatıdaki değişimi/dönüşümü ana hatlarıyla sınıflandırılmıştır.

⁷⁶Emile Benveniste, "Dilin Yapısı ve Toplumun Yapısı", çev. Yusuf Alp, *Birikim* dergisi (1977), Sayı: 28-29, s. 53-54.

⁷⁷Semih Gümüş, *Yazının Sarkacı Roman*, 2.b, Can Yayınları, İstanbul, 2011, s. 24-28.

⁷⁸Roland Barthes, *Yazı ve Yorum*, çev. Tahsin Yücel, 4.b, Metis Yayınları, İstanbul, 2015, s. 20.

⁷⁹Adem Can, "Romanda Zaman Meselesi", *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, (Ocak-Haziran 2013) Sayı: 9, s.110.

1.3.1. Türk Romanında Zaman

Türk edebiyatında halk hikâyeleri, doğa yasalarına aykırı olduğu ve doğüstü varlıklara yer verdiği için gerçekçilikten uzaktır. Meddah hikâyelerinde ise kişiler sıradan insanlardır, şehrin güncel yaşamında geçen olaylar süssüz düzyazı diliyle anlatılmıştır. İlk romancılar bu nedenle hem Batı romanını taklit etmiş hem halk hikâyelerinin karakteristik özelliklerini eserlerine taşımıştır. Yazarlar gelenekten kopmamıştır.

Cumhuriyet Dönemi'nde de roman benzer ifade olanaklarına sahiptir. Eskinin abartılmış, idealleştirilmiş söylemi ile modern dönemin nesnel ve birey merkezli söylemi anlatılarda dikkat çekmektedir. Tanzimat'ta olduğu gibi sosyolojik zemini destekleyen tezli romanlar yanında bireyin ön plana çıktığı eserler bu dönemde de yazılmış, insan psikolojisi önemsenmiştir. Bilindiği gibi Batı'da roman, bireyin yabancılaşmasıyla eş zamanlı ve onunla orantılı bir şekilde gelişmiştir. Murat Göğebakan'a göre Batı'da roman, kent soylu bir yazınsal türdür ve kentleşmenin oluşmaya başladığı 18. yüzyılın ikinci yarısından itibaren varlık göstermiştir. Türk edebiyatında ise roman geç tanınmıştır. Kentleşme geç oluşmuş ya da tam anlamıyla oluşmamıştır. Roman alanında yetkin örnekler ancak 20. yüzyılın ikinci yarısında verilmiştir.⁸⁰ Dolayısıyla Türk romanı için aynı gelişimden söz edilemez. Türk romanında kullanılan teknikler, anlatım biçimleri ve dil kuşaklar arasında sürekliliği kuramamıştır.⁸¹

Geç tanınan bir tür olduğu ve kuşaklar arası sürekliliği kuramadığı hâlde Türk romanı için bazı kapsayıcı yargılara ulaşmak mümkündür. Halk hikâyelerinde, ilk roman örneklerinde veya Cumhuriyet Dönemi'ne ait anlatılarda kültürel ortamın anlatıyla ilişkisi tespit edilebilir. Sözlü kültüre ait bir eser ya da Ortaçağ hikâyesi benzer yapısal özellikler sergileyebilmektedir. Dolayısıyla iktidarın anlatıya veya zaman ögesine etkisiyle ilgili olarak bazı sonuçlara ulaşılabılır. Alt başlıklarda Türk romanındaki bu dönüşüm/değişim ele alınmıştır.

⁸⁰Murat Göğebakan, *Tarihsel Roman Üzerine*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s. 133.

⁸¹Gümüş, a.g.e., s. 263.

1.3.1.1. Tatlı Bir Kaçış Olarak Zaman

İlk romanlar 1870-1890 yılları arasında yazılmıştır ve Türk romanında birey, Batı'dan farklı olarak, cemaat içinde tanımlanmıştır.⁸² Bireyin cemaat içinde tanımlanması ise dönemin toplumsal yapısıyla ilişkilidir. Osmanlı'da "irade-i cüz'iyeye" geniş yer verilir. Dolayısıyla imparatorlukta insana iradesini kullanma imkânı tamamen inkâr edilmez. Fakat insan Allah'ın iradesine doğrudan doğruya değil, kendi üstündeki varlıklar aracılığıyla bağlıdır.⁸³

Ayrıca Osmanlı'da yeniliklerin tepedeki zümrenin siyasal tercihleriyle yakından bir ilgisi vardır. Batı'dan farklı olarak Osmanlı halkın baskısının sonucunda yenilik hareketlerine girişmemiştir ve Osmanlı'da değişim sağlam bir tabandan yoksundur.⁸⁴ Osmanlı "nizâm-ı âlemcilik"e bağlı olduğu için imparatorluğun amacı toplumu değiştirmek değil, onun dengesini sağlamaktır. Osmanlı toplum içindeki grupları, bu grupların rollerini belirlemiş ve kendine karşı sorumlu tutmuştur. Kişileri kendine göre çizdiği bir toplumsal yapıya yerleştirmiştir.⁸⁵ Böyle bir sosyal yapıda, birey ve iç dünyası göz ardı edilmiştir.⁸⁶

Hayatın bu baskısı karşısında Doğu toplumu dine ya da hayale sığınmıştır. Bu kaçış ise tipik Ortaçağ insanının durumuna benzemektedir. Doğu'daki bir anlatı "tatlı bir kaçış"tır ve hayatın olanaklarının yetmediği durumda olağanüstülüğe sığınır. Böylece Ortaçağ hikâyeciliği olduğu gibi kalarak, insanı ve hayatı derinlemesine işleyememiştir.⁸⁷ Bu nedenle eski anlatılarda, ahlak dersi veren ya da bilgelik aşıl原因 eserlerde, Batı uygarlığının değerlerini aşıl原因 fikri yoktur. Mesnevîlerde, Şeyh Sadi'nin ahlak kitabı sayılan *Gülistan* adlı çalışması ya da *Hacı Bektaş* gibi dinî alanda başarıların anlatıldığı *Vilayetnâmeler*, İslam ideolojisinin yeniden üretimini esas almıştır.⁸⁸

Geleneğe bağlı meddah hikâyeleri de benzer özellikler taşımaktadır. 1851'de basılan "Tayyarzade", "Cevri Çelebi", "Letaifnâme", "Kanlı Bektaş", "Sansar

⁸²M. Nihat Özön, "Türk Romanı Üzerine", *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 21-22.

⁸³Mardin, a.g.e., s. 163-164.

⁸⁴Zürcher, a.g.e., s. 75-77.

⁸⁵Mardin, a.g.e., s. 206-208

⁸⁶Hauser, a.g.e., s. 160.

⁸⁷Ahmet Hamdi Tanpınar, "Roman ve Romancı Üzerine Notlar", *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 117.

⁸⁸Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış I: Ahmet Mihet'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*, İletişim Yayınları, 28.b, İstanbul, 2015, s. 18-19.

Mustafa” gibi hikâyelerde aşağı yukarı aynı tema işlenmiştir. Art arda gelen rastlantılarda, gerçeğe benzemeyen olaylarda çarpıcılık amaçlanmıştır. Hikâyelere doğa dışı olaylar karışmaktadır.⁸⁹

Batı tarzında anlatılar 1870 yılında Ahmet Midhat’ın *Kıssadan Hisse ve Letaif-i Rivâyat* adlı eserleriyle başlamıştır. 1873-1875 yılları arasında da Emin Nihat Bey’in *Müsâmeretnâme*’si yazılmıştır. Bunlarda eski meddah geleneğinin etkisi gözlemlenmiş, ne insan psikolojisine ne de canlı bir karaktere yer verilmiştir. İlk anlatıların ya da ilk roman örneklerinin dili de temsil ettiği şeyle ilgili olarak değişmiştir. İlk anlatılarda evren-insan bütünlüğü vardır ve bunlar arasında bir mesafe olmadığı için dil simgesel ve eş zamanlıdır. Ali Artun’a göre ilerlemenin amaçlanmadığı Doğu toplumlarında, düşlerde ve oyunlarda olduğu gibi zaman da durmuştur.⁹⁰ İslam ideolojisiyle yazılan bir anlatıda dil, insanla Tanrı arasındaki mesafeye işaret ettiği için alegorik ve art zamanlıdır. Çünkü İslam dininde yeryüzü Tanrı’nın bir yansımasıdır. Alegori, ironi veya simge insan bilinciyle dış dünya arasındaki kopmaya işaret etmekte ve bu nedenle bir mesafe yaratmaktadır. Buna karşılık bireyin ortaya çıkışıyla yerleşik anlatı düzeni değişmiş, ilk anlatılardaki bu tekdüze ritim çeşitlilik kazanmıştır.

1.3.1.2. Bireyin Ardışık Zamanı

İlk Türk romancıları bireyin deneyimi üzerinden hayatı iletme yerine, tipler çizerek toplum eleştirisi yapmışlardır. Edebî gelenekte birey önemsiz bir varlıktır. Birey gelenekte görmezden gelinir ve kalabalıklar arasında kaybolmaktadır.⁹¹ Bundan dolayı Türk romanı günlük hayatla ilişkili olmasına rağmen samimiyetten ve gerçeklikten uzak kabul edilir.⁹²

Mehmet Rauf (1875-1931) dönemin romanı için şunları söylemiştir: “Mademki yazar hayatı anlatacaktır, niçin hep bu kısır ve özel düzey üzerinde oynayıp duruyoruz da bütün eğilimleriyle insanlığı, anlatmıyoruz? Kişileri bizim tanıdığımız, çevremizde yaşayan adamlara benzeyen, olayları çevremizden ibaret olan romanlar ne zaman yazılacak?”⁹³ Bunun ilk istisnası

⁸⁹Güzin Dino, *Türk Romanının Doğuşu*, 2.b, Agora Yayınları, İstanbul, 2008, s. 33-37.

⁹⁰Ali Artun, “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, *Modern Hayatın Ressamı*, Charles Baudelaire, çev. Ali Berktaş, 8.b, İletişim Yayınları, İstanbul, s. 60.

⁹¹Ahmet Evin, *Türk Romanının Kökenleri Gelişimi*, Türkçesi Osman Akınhay, Agora Yayınları, İstanbul, s. 207-208.

⁹²Ahmet Hamdi Tanpınar, “Bizde Roman I”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 9.b, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2011, s. 47-50.

⁹³Enver Naci Gökşen, “İlk Gerçekçi Romanımız: *Araba Sevdası*”, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 93.

Halit Ziya (1866-1945)'dir. Ziya'da birey, cemaatin gölgesinden uzaklaştırılarak bağımsız bir varlık olarak kendini göstermeye başlamıştır.

1890'lı yılların romancıları, karakterler hakkında yargıda bulunmadan, kusurları ve zayıflıklarıyla kabul edip anlatmış ve onların hayata olduğu gibi bakmalarını sağlamışlardır. Ayrıca İslami etkiden uzaklaşmışlardır.⁹⁴ Söz gelimi, *İntibah* (1871) Avrupa romanlarında gözlemlenen psikolojik boyutlu bir tip yaratmaya yönelik ilk ciddi girişimdir.⁹⁵ Hâlbuki *Dede Korkut*, *Battal Gazi* ve *Saltuknâme* türünden vilayetnamelerin dünya görüşü tektir, olağanüstülük anlatıcı ve kahraman tarafından olağan karşılanmıştır. Böyle eserlerde farklı ideolojiler çarpışmaz. Bu nedenle ilk anlatılar Mihail Bakhtin'e göre "monolojik"tir. Eserde söylemin ve ideolojinin çeşitlenmesi eserin dialojik olduğunu göstermektedir.⁹⁶ Böylece geleneksel romanda bir görüntünün olduğu gibi verilmesi, modern romanda ise iç gerçekliğin açığa çıkarılması önemli hâle gelmiştir. İlk gruptakilerde karakterler toplumla uyumludur, diğerlerinde tutkuları nedeniyle toplumların görüşleriyle sınırlandırılmayan karakterler dikkat çekmektedir.⁹⁷

Ayrıca akılcılığın etkisiyle yazılan 19. yüzyıla ait bir Türk romanında kronolojiye bağlılık ön plandadır. Ancak bu türden sınıflandırmaların dışına çıkan eserlere rastlamak mümkündür ya da bir eserde böyle özelliklerin birçoğunun iç içe geçtiği de söylenebilir. *Sergüzeşt* (1887), *Araba Sevdası* (1898), *Felâh Bey ile Râkım Efendi* (1875) anlatılarında öykü zamanı kronolojiktir. Bir başlangıçtan sona doğru ilerleyen anlatıda, kronoloji sarsılsa da bütünüyle yok olmaz. Dış gerçeliğe bağlı olarak ilerleyen öykü zamanında ilk anlatıların işlevsel ya da sembolik zamanı yoktur. Eylemin merkezde olduğu bu anlatılarda söylem hızlandığı için zaman hızlı ve çizgiseldir, tersi söz konusu olduğunda söylem yavaşlayacağı için zaman da yavaşlayacak, farklı zaman birimleri ön plana çıkacaktır. Zamanın durağanlaşması ise bilincin metindeki konumuyla ilgilidir. Özellikle Servet-i Fünûn Dönemi'nde basılan *Aşk-ı Memnu* (1900), *Eylül* (1901) sonrasında *Kırık Hayatlar* (1929) gibi pek çok anlatıda ruh çözümlemelerine yer verilmiş, 19. yüzyılın çizgisel anlatıları bütünüyle ortadan kalkmasa da değişmeye başlamıştır.

⁹⁴Evin, a.g.e., s. 246-247.

⁹⁵Evin, a.g.e., s. 86.

⁹⁶Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, s. 85-88.

⁹⁷Fehmi Baldaş, "Fransız Romanına Genel Bir Bakış", *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 132-137.

1.3.1.3. Bilincin Zamanı

Cumhuriyet Dönemi'ndeki yeni insan tipi, yasalar üstüne kurulu, din yerine pozitif bilim anlayışını benimsemiş, halkçı ve ulusal devleti esas almış bir sistemin içindedir. Cumhuriyet Dönemi'nde ana sorun "din" in yerine bilimin ne şekilde geçirileceğidir. Din, Anadolu insanının evrenle bağıını temsil ederken Atatürk için evren doğa yasalarının evrenidir. Bundan dolayı Atatürk dini toplumsal bir olgu saymış ve bilimi onun yerine koymak istemiştir.⁹⁸

Bu dönemde İttihatçıların desteklediği burjuvazi ile Anadolu'nun önde gelen kişileri ve toprak sahipleri arasında gevşek bir siyasal birliğin varlığı dikkat çekmektedir. Ulusal hareket, taşranın önde giden kişileri, bazı meslek sahipleri, din adamları ve subaylar tarafından desteklenmiştir.⁹⁹ 1923-1945 yılları arasında güçlü bir burjuva sınıfı yaratmak için gelişmemiş olan şehir burjuvazisi sermaye bakımından desteklenmiş, diğer taraftan eşraf takımının topraklarını genişletmesi sağlanmıştır. Türk burjuvazisiyle başlayan dönüşüm hareketleri, hem düşünüş biçimini hem de sosyal hayatı belirlemiş, muhalif fikirlerle de geleneğe bağlılık devam ettirilmiştir.

Cumhuriyet Dönemi Türk romanında da resmi ideolojiye bağlı olanlar ile bunun karşısında olanlar arasındaki ayrım sanatı etkilemiştir. Böylece bu döneme özgü, belli yapısal özellikler içeren anlatı türleri açığa çıkmıştır. Agâh Sırrı Levend'e göre bireye karşı toplumun ön plana çıkarılması "tezli roman"; kötülüğe karşı duyulan tepki ve güzelliğe duyulan özlem "ülkücü roman"; doğaya dönme isteği "natüralist roman"; insanın geleceğiyle karşısında kötümserlik "şüpheli roman"; büyük kişilikleri işlemek "karakter roman"; gelenek ve görenekleri ele almak ise "milliyetçi roman"ı ortaya çıkarmıştır.¹⁰⁰

19. yüzyılda herkesin aynı şekilde algıladığı nesnel dünyaya, ilerleme fikrine olan inanç Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte sarsılmış, gerçekliğin ne olduğu konusu tartışılmaya başlanmıştır. Romanlarda insanın iç dünyası önem kazanırken roman

⁹⁸Mardin, a.g.e., s. 231.

⁹⁹Ahmad, a.g.e., s. 68.

¹⁰⁰Agâh Sırrı Levend, "Son Yüzyılda Roman", *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 13-17. s. 14.

daha çok šiire ya da müziğe yaklaşmıştır.¹⁰¹ I. Dünya Savaşı'ndan sonra yerleşik inançlara gölge düşmüş, değerler değişmiştir. Eski değerlere tepki duyulmuş, onlarla alay edilmiştir. Önce sürrealistlerde, sonrasında da “Dadaizm”le yerleşik değerler yerle bir edilmiş, düşünceler aklın baskısından kurtarılmıştır. Savaş sonrasında bireyin istekleri önem kazanmış, bilince sızan duygular ya da düşünceler çaba sarf etmeden sıralanmıştır.¹⁰² Biçimi öncelikli kılan kübizm, fütürizm; biçimi bozan ekspresyonizm, Dadaizm ve sürrealizm gibi akımlar gerçekçilik hayalleri yerine, bunun yaşam üzerindeki etkisini, nesnelere “deformasyonu”yla ifade etmişlerdir. Doğaya bağlı olan ve gerçeği yansıtan izlenimcilik bu yüzyılda kaybolmuştur. İzlenimci sanat, öznenin bir bütün olarak nesnel dünyayla yüzleştirilmesine istek göstermemiş, bunun yerine gerçeğe sanat aracılığıyla el konulmuştur.¹⁰³ 1930'larda sanat artık yıkıcı ve ürkütücü bir güce sahiptir. Dış gerçeklik, kafa karıştırıcı ve belirsizdir. Özellikle I. Dünya Savaşı'yla başlayan bu tartışmalarla, dönemin karmaşası ve krizleri gözler önüne serilir.¹⁰⁴

Böylece Joyce, Proust ve Virginia Woolf (1882-1941)'la birlikte edebiyatta da içe yönelim başlamış, bilinç akışı ve iç monolog gibi doğrudan doğruya insan bilincini hedefleyen tekniklerle yeni bir roman dili yaratılmıştır. Aynı dönemde saçmalık ve anlamsızlık teşhir edilmiş, oyun ya da hoş bir hile olarak tanımlanan sanat, gelenekselliğin karşısında durmuş, ironiye yönelmiştir. Sanat artık avangarddır ve sanatçılar insan bilinci içinde evrimselliği sorgulamıştır.¹⁰⁵ Modern romanda hayatın çöşkuya ve korkuya dayalı yapısı, travmatik şekilde açığa çıkmıştır. İlk anlatıların sabit özellikleri, modern sanatta yıkılmış, bireyin zamansallığa dayalı dünyası öncelik kazanmıştır. Modern hayat, sonsuz sayıda bakış açısı sunmuş ve anlatının kurgusu sayısız varoluşsal olasılıklarla okurun karşısına çıkarılmıştır.¹⁰⁶

Bunun sonucunda bu dönemde birbirine zıt fikirler belirginleşmeye başlamıştır. İlki maddi engeller karşısında mistisizmi ön plana çıkaran “Bergsoncu” düşüncedir. Diğer de yenilginin yol açtığı kötümser havayı dağıtacağına inanılan,

¹⁰¹Moran, a.g.e., s. 261-264.

¹⁰²Levend, a.g.m., s. 15.

¹⁰³Hauser, a.g.e., s. 404-405.

¹⁰⁴Malcolm Bradbury and James McFarlane, “Preface to the 1991 Reprint”, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1991, s. 12-13.

¹⁰⁵Bradbury, McFarlane, a.g.m., s. 27-28.

¹⁰⁶Franz Kuna, “The Janus-Faced Novel: Conrad, Musil, Kafka, Mann”, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1991, p. 445-46.

idealist harekete tepki olarak ortaya çıkmış olan ve gücünü maddeden alan “diyalektik materyalizm”dir. Bergsonla birlikte geçmişin önemi artmış, geleceğe de geçmişle hesaplaşarak ulaşılabileceği fikri kabul görmüştür. Batı’nın pozitivist tutumu başka bir Batılı tarafından yıkılmıştır. Geçmişle geleceği oluşturmak isteyen modernliğin teorisyenleri, pozitivist tutumlar yerine yine Batı içinden fakat pozitivistimin karşısında bir anlayışı benimsemişlerdir.¹⁰⁷

Freud ve Bergson’un insan bilincine yaptıkları vurgu, dönemin yazarlarını etkilemiş, Peyami Safa (1899-1961), Sabahattin Ali (1907-1948), Abdülhak Şinasi Hisar (1887-1963), Ahmet Hamdi Tanpınar (1901-1962) ve Yakup Kadri (1889-1974) eserlerinde kişinin iç dünyasını ortaya koymaya çalışmışlardır. Bu etki özellikle 1950 sonrası postmodern romanında artarak devam etmiştir.

Tanpınar için önemli olan şey, hem değişme hem de kendisi kalmadır. Ona göre Tanzimat’tan başlayıp Osmanlı’nın çöküş yıllarına uzanan yıllar, düşüncede ve edebiyatta “kopuş”u gözler önüne sermektedir. Kopuşla birlikte edebiyat dünyası çeşitli çözümler aramış fakat geçmiş yadsındığı ve siyasal kaygılar baş gösterdiği için gerekli girişim sağlanmamıştır. Kopuş, Yahya Kemal’le yeniden bütünlüğe kavuşmuştur. Yahya Kemal’in edebiyatta değişime bir devamlılık ilkesi getirmiştir. Benzer şekilde, Abdülhak Şinasi Hisar yakın geçmişe özellikle Osmanlı’ya eserlerinde yer vermiş, değişmeye başlayan bir tarih algısını gözler önüne sermiştir. Yusuf Atılgan ise bireyin sorunlarını yeni anlatım olanaklarıyla ifadeye çalışmıştır. Yazarlar gerçekçiliğin dışında kalmış, izlenimci yöntemle romanlar yazmış ya da geçmişe bağlı değerleri psikolojik yolla kaleme almıştır.

Ancak dönemin romanında Sabahattin Ali, Memduh Şevket, Sadri Ertem romanında olduğu gibi gerçekçi çizgiye bağlılık da vardır. Ertem romanda ilk defa bilinçli olarak toplumsal gerçekçiliği savunan ve uygulayan yazardır. Sabahattin Ali, özellikle *Kürk Mantolu Madonna* (1941)’da duygucu gerçekçilikle ruh çözümlmelerine yer vermiş, çevresiyle uyuşmayan kişileri anlatmıştır. Selahattin Enis ise *Zaniyeler* (1924) ve *Cehennem Yolcuları* (1926) adlı romanlarında natüralizmi benimsemiştir. Ancak kötümser gerçekçiliği ile dikkat çekmiş yazarlar

¹⁰⁷Şerif Eskin, *Zaman ve Hafızanın Kıyısında Tanpınar’ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014. s. 56-57.

da vardır. Halikarnas Balıkcısı doğaya bağlı tutkularını şiirsel bir dille ele almış, *Aganta Burina Burinata* (1946) romanıyla dikkat çekmiştir.¹⁰⁸

Yeni ifade olanakları zaman ögesini belirlemiş, bilincin kamusal alandan kopması metnin çizgiselliğine gölge düşürmüştür. *Fahim Bey ve Biz*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, *Yaban*, *Huzur* gibi anlatılarda iç monologlar, bilinç akışı ya da iç söylemlerle yaratılan kişisel zamanlar öznel zamanla nesnel zaman arasındaki gerilimi sergilemiş, bilincin tetiklediği çatışma metinlerin yapısında da önceki dönemlere benzemeyen yapıyı görünür kılmıştır.

Ekonomide bozulmalar, İkinci Dünya Savaşı'nın neden olduğu psikolojik baskı yeni bir roman anlayışını ortaya çıkarmıştır.¹⁰⁹ 1950'den sonraki dönemde romanlarda, konu arka plana itilmiştir, konusuz sayılabilecek ya da konuları akıldışı nitelik taşıyan romanlar yazılmıştır. Kuruluş ve örgü bakımından gerçekçi romanın düz anlatımından ayrılmaktadırlar. Böyle romanlarda olay örgüsü, çağrışımlara dayanan iç içe geçmiş bölümlerle ilerlemektedir. Attilâ İlhan, Hikmet Erhan Bener, Nezihe Meriç, Yusuf Atılgan, Tahsin Yücel, Erdal Öz ve Yıldırım Keskin bu türden romanlar kaleme almıştır.¹¹⁰

Düşünce tarihi başlıklı ilk bölümde anlatı-tarihsellik bağıntısı ile dönemden döneme değişen zaman algısı eklektik bir biçimde ve çeşitli kuramcılardan yola çıkılarak açıklanmıştır. Dönemi bütün özellikleriyle tanıtmak, dönemin bütün romancıları hakkında bilgi vermek bu tezin hedeflerinden değildir. Tezin amacı, yapısal açıdan bir tutarlılığa işaret eden dönemin romanını incelemektir. Sekiz roman dönemi kapsayıcı söylemiyle bazı özdeşlik ya da farklılıkları barındırmış, yapısalcı yöntemle bunlar açığa çıkarılmıştır. Toplumsal değişimin zamanı ve anlatıyı dönüştürdüğü düşünüldüğünde, tarihselliğin anlatıyla ilişkisini ortaya çıkarmak gerekli hâle gelmiş, dönemler tipik yanlarıyla ele alınmıştır. Ayrıca zaman, eskiden beri birbiriyle çatışan fikirlerle gündeme gelmiş, bu da kavramın tarihselliğini, kavramla ilgili temel tartışmaları ya da değişen zaman algısını gözler önüne sermeyi zorunlu kılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi yapısalcı yöntemde kullanılan terminoloji bu temel yaklaşımlarla dolaylı olarak ilişkilidir. Sonraki bölümde, zaman

¹⁰⁸Konur Ertop, "Cumhuriyet Çağında Türk Romanı", *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 42-45.

¹⁰⁹Ramazan Gülemdam, Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1923-1950)", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, ed. Âlim Gür ve Ertan Engin, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 452.

¹¹⁰Ertop, a.g.m., s. 55.

anlatı ilişkisi üzerinde durulmuş, zamanın varlığı yokluğu meselesi, öznel-nesnel zaman ya da döngüsel-çizgisel zaman ayrımları eklektik bir biçimde ele alınmıştır.

1.4. BİR KAVRAM OLARAK ZAMAN

Zamanla ilgili temel tartışma, zamanın öznel ya da nesnel olup olmamasıyla ilgilidir. Nesnel zaman dış gerçekliğin zamanıdır. Buna karşılık öznel zaman bireye özgü zamanı karşılamaktadır. Öznellik-nesnellik tartışmaları dışında çizgisellik-döngüsellik tartışmaları da dikkat çekmektedir. Çizgisellik ve döngüsellik ayrımı kültürel yapıyla ilişkilendirilmiştir. Buna göre çizgiselliğe dayanan, sürekli ve nesnel zaman algısı ilerlemeci anlayışın bir sonucu olarak; öznel, döngüsel ve göreceli zaman ilerlemeci tutumun karşısında bir anlayışın sonucu olarak yorumlanmıştır.

Bilindiği gibi insana ait zaman, fiziksel zaman gibi homojen ve tekdüze bir yapı sergilememektedir. İnsana ait zamanın tarihlenmesi günlük hayatla ilgilidir. Takvim ve saatlerle de bu zaman sabitleştirilmektedir.¹¹¹ Farklı yasaları olduğu için zamanı somut-soyut ya da dünyevi-dinsel gibi terimlerle anlamak, dinsel zamanın kurallarını dünyevi zamana uygulamaya çalışmak boşuna bir çaba olarak görülür. Çünkü zaman, tek bir şey değildir, çok geniş bir yelpazeyi kapsayan kavramlar, olaylar ve ritimler yığındır.¹¹² Kimisi için zaman, bağlantısız anlar zinciridir ve ancak sonsuzluğa yapılacak bir gönderme insanı bu hiçlikten kurtaracaktır. Bir başkası için zaman, insanı yutan sonsuz büyüklüktür. Zamanın bu çoklu anlamı onun “şiiirsel” bir boyutu olduğunu ve kesin bir tanımının yapılamayacağını düşündürmüştür.¹¹³

Bu ayrımlardan yola çıkıldığında zamanla ilgili şu sorular ön plana çıkmaktadır: Zamanın kamusal alanda bir varlığı var mıdır, yoksa zaman zihnin bir ürünü müdür?¹¹⁴ ya da insan zaman bilgisine kendi deneyimleri sonucunda mı ulaşmaktadır? Zaman kendisi dışında gözlemlenebilen gerçekliğe mi aittir, yoksa

¹¹¹Takiyettin Mengüşoğlu, *Felsefeye Giriş*, 6.b, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s.162-163.

¹¹²T. Edward Hall, “Kaç Çeşit Zaman Var?”, çev. Doğan Şahiner, *Cogito* (1997), No: 11, s. 149-150.

¹¹³Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, çev. Mehmet Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 149.

¹¹⁴Senem Gezeroğlu, “Nezihe Meriç’in Öykülerinde Kronotop (Zaman-Uzam)”, , Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), Nevşehir, 2015, s. 11.

insan aklının bir özelliği olarak içeride hazır bulunan bir şeyin duyu organlarıyla dışarıdan içeriye aktarılması mıdır?¹¹⁵

Zamanla ilgili kesin tanımlamaların yapılamayacağı ise Aurelius Augustinus (ms. 354-430)'tan beri dile getirilmektedir. Augustinus, zamanı şu şekilde tanımlamaktadır: “Bunu kimse sormasa biliyorum, ama biri sorarsa nasıl açıklayacağımı bilmiyorum. Ama şurasını kesin olarak söyleyebilirim ki hiçbir şey geçmeseydi, geçmiş zaman olmazdı; hiçbir şey olacak olmasaydı gelecek zaman olmazdı; hiçbir şey olmasaydı şimdiki zaman olmazdı.”¹¹⁶ Augustinus'tan önce zaman dışı bir hareketin varlığına inanılır. Buna göre bir mekânda uzun süre kalan biri geçen zamanın farkına varamasa bile belirsiz bir sürenin geçtiğinin bilincindedir. Zamandaki bu belirlenmemişlik “süre” olarak adlandırılmıştır. Aynı dönemde zamanın ölçülmesi günlere, gecelere, aylara ve yıllara göre belirlenmiş, zaman bir yaratıcı (fail) olarak görülmüştür. Zamanın acıları dindirdiğine, her şeyin babası olduğuna inanılmıştır. Gök cisimlerinin hareketinin belli bir düzene sahip olması, bu dönemde zamanın döngüsellliği fikrini ortaya çıkarmıştır.¹¹⁷

İlk olarak Aristoteles, sonrasında Isaac Newton (1643-1727) zamanı fiziksel dünyanın nesnel bir ögesi olarak tanımlar. Descartes ise zamanın insan bilincinde temellenen bir olgu olduğunu söyler. 17. yüzyılda Descartes'ın ortaya attığı bu anlayış, 18. yüzyılda Kant tarafından desteklenmiştir. Kantçı anlayışta zaman doğuştan gelen bir deneyimdir ya da insan doğasının mutlak ve değişmez bir parçasıdır.¹¹⁸ Böyle soruların çoğalmasının temel nedeni ise zamanın doğrudan deneyimlenememesidir.¹¹⁹

Zaman kavramına anlatı noktasından bakıldığında da bir sonuca ulaşamamıştır. Paul Ricoeur'nün vurguladığı gibi “Zaman üstüne gerçekleştirilen spekülasyon düşünme, hiçbir sonuca ulaşmayacak olan, kafa içinde evirip çevirmeden başka bir şey değildir; buna da yalnızca anlatma (öyküleme) etkinliği karşılık verir. Ama anlatma etkinliği de

¹¹⁵Norbert Elias, *Uygarlık Süreci 1*, çev. Ender Ateşman, 2.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002. s. 43.

¹¹⁶Augustinus Aurelius, *İtiraflar*, çev. Dominik Pamir, 4. b, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2016, s. 251.

¹¹⁷İhsan Oktay Anar, “Antik Yunan Felsefesinde Zaman Kavramı: Başlangıçtan Günümüze”, İzmir Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), İzmir, 1994, s. 3-4.

¹¹⁸Elias, *Zaman Üzerine*, s. 16-17.

¹¹⁹F. Ceyhan Coştu, “İki Zaman Düşüncesi: Özne ve Nesnel Zaman”, Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), 2015, Çorum, s. 4.

boşluğu doldurarak belirsizlikleri çözecek değildir. Çözüyor olsa bile, bunu terimin kuramsal anlamıyla değil de bir bakıma şiirsel anlamıyla yapar.”¹²⁰

1.4.1. Anlatıda Zaman Kavramı

Süredizimsel, nesnel zaman bireylerin bir arada yaşamasını sağlayan ve toplumsal bir nitelik kazanmış olan takvim zamanı ya da takvimlerdeki sıfır noktasını oluşturan ve olgulara değişmezlik koşulu sunan zamandır. Anlatıdaki zaman ise dile bağlıdır. Dilsel zaman, genellikle fiile bağlı olarak ortaya çıkan ve sürenin çeşitli bölümlerini belirten dilbilgisel zamandır. Dilsel zamanda anlatıdaki akış, anlatı öznesine bağlıdır. Dolayısıyla dilsel zaman söz edimine bağlıdır, söyleme göre düzenlenmektedir.¹²¹

Dış gerçekliğin düzenleyenler saatlerdir ve saatlerin zamanı düzenleme şekilleri soyuttur. Saat bir olayı bulabilmek için düzenli ve hayalî aralıklar belirlemektedir. Anlatıda ise olaylar zaman sırası oluşturmaktadır. “Düştüm, diye ağlar çocuk” cümlesinde olduğu gibi anlatı zamana bir şekil vermektedir, çocuk yere çöküşü ve düşüşüyle bir zaman parçası oluşturmaktadır. Zaman anlatıda olaylarla meydana çıkmış ve insana ait bir zaman yaratılmıştır.¹²²

Bu nedenle anlatıda zaman roman kişilerinin ya da anlatıcıların söylemine bağlıdır. Söyleme bağlı iki tür zaman vardır: Anlatıcının öyküleme zamanı (söylem, anlatı zamanı) ve anlatıcının öykülediklerinin zamanı (kurmaca zamanı, öykü zamanı). Öykülemenin ritmi, söylem zamanı ile öykü zamanı arasındaki ilişkiden kaynaklanmaktadır. Öykü zamanı olayların geçtiği zamandır. Bu zaman dakikalar, saatler, yıllar ve aylar göz önünde bulundurularak ortaya konmaktadır. Söylem zamanı ise öykünün anlatılması için belirlenen zamandır ve sayfalarla ölçülmektedir.¹²³

Bu zamanın metinde konumlanma biçimi, 1880’li yıllardan sonraki yeni roman anlayışında gelenekten ayrılmıştır. Bundan sonra anlatıda ardışıklığa bağlı kalınarak hikâyeye anlatılmaz ya da bir karakter doğumdan ölümüne kadar kesin çizgilerle betimlenmez. Metni parçalara ayırma, zamanı kesme isteği, tekrarlı imajlar

¹²⁰Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 1: Zaman, Olay Örgüsü, Üçlü Mimesis*, çev. Mehmet Rıfat, Sema Rıfat, 2 b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011, s. 30.

¹²¹Ayşe (Eziler) Kıran, Zeynel Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri: Dilbilim, Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler*, 4.b, Seçkin Yayınları, Ankara, 2011, s. 217-218.

¹²²H. Porter Abbott, “Narrative and Life”, *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 4-5.

¹²³Kıran, Kıran, a.g.e., s. 56

ve semboller olayın aktarımından daha önemli görülür. Romanı dış gerçeklikten ayıran bu ifade olanaklarıyla alışılmış zaman-mekân algısından ya da neden-sonuç ilişkilerinden uzaklaşılır.¹²⁴ Stephen Kern'e göre 19. yüzyılın sonlarına kadar hiç kimse zamanın homojenliğini, *Tristram Shandy*'de özel zamanı keşfeden Laurence Sterne dışında, sistematik biçimde sorgulamamıştır. 14. yüzyılda mekanik saatin keşfi, 19. yüzyılda standart zamanın tanınması ve her yıl üretilen milyonlarca saat ise nesnel zamanın tek tipliğinin kanıtıdır.¹²⁵

Bu nedenle 18. yüzyılda Batı'nın dünya görüşü Parmenidesçi (mö.515-?)'dir. Batılı düşüncede insanlık kültürü değerleri açık ve değişmez anlamlar taşımış, zaman nesnel/somut kabul edilmiş ve kavramlara sonsuza dek sürecek anlamlar verilmiştir. Ancak romantik akımdan sonra toplum ve insan evrim geçirmiştir.¹²⁶ Parmenides'in nesnel zamanı anlatıya çizgiselliği dayatmış, buna karşılık kişiye özgü zamanla yaratılan karmaşa metnin bu yapısını değiştirmiştir. Bu nedenle zaman ilgili ilk tartışma şu olmuştur: Zaman var mıdır/yok mudur?

1.4.2. Zaman Var mıdır?

Zaman üzerine yapılan tartışmalarda genel olarak iki tavır dikkat çekmektedir. Bazısı için zaman zihne bağlı bir değerken, nesnel zaman algısı zihne bağlı olmayan, bağımsız bir zaman yorumudur. Nesnel zamanı savunanlar için temel ölçüt dış dünya ve ölçülebilen yasalardır. Hareket bu yasaların ortaya çıkarılmasını sağlamaktadır.

Söz gelimi, Platon'un maddi olmayan idealarına karşılık, Parmenides maddi varlığı ortaya koymuştur.¹²⁷ Elealı Zenon (mö. 490-460) hareketin olmadığını kanıtlamaya çalışmıştır. O, Parmenides gibi sadece somut olanın var olduğunu ileri sürmüştür.¹²⁸ Bergson ise deneyimin saat üzerinde olduğu gibi uzam olarak tarif edilmesine karşı çıkmıştır.¹²⁹ Benzer şekilde, Mc Taggart (1866-1925) ve ondan önce Septikler, milattan önce 4. yüzyılda, zamanın olmadığını savunmuşlardır. Onlara göre değişen bir şey gerçek değildir. Geçmiş, şimdi ve gelecek olma hâli sürekli bir

¹²⁴Mervin J. Friedman, "The Symbolist Novel: Huymans to Malraux", *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1991, s. 453-455.

¹²⁵Kern, a.g.e., s. 48-50.

¹²⁶Hauser, a.g.e., s. 153.

¹²⁷Aynur Yetmen, "Zamanın Felsefi Temelleri Üzerine Bir İnceleme", Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara, 2014, s. 118-119.

¹²⁸Selahattin Hilav, *Diyalektik Düşünce Tarihi*, 2.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 38.

¹²⁹Kern, a.g.e., s. 68.

değişim gerektirdiği için zamanın varlığından söz edilemez. Şöyle ki zamanın bölünemez olduğu varsayılırsa, aylar, yıllar, geçmiş ve geleceğin ondan çıkması imkânsız olacaktır. Zaman bölünebildiğinde ise bütün parçaları veya parçalarından bir kısmı ile var olacaktır. İlk olasılık kabul görmez. Çünkü zaman bölünemez olduğunda gelecek ve geçmiş eş zamanlı olacaktır. İkinci olasılık da akla yatkın görülmez. Bölünebildiğinde zaman parçaları fiilen var olmayacaktır.¹³⁰

Bu anlayışa bağlı olanlar, ancak var olan bir şeyin ölçülebileceğini öne sürmüş, var olmama durumunu göz önünde bulundurarak, zamanın olmayacağını düşünmüşlerdir. Gelecek henüz gelmemiştir, geçmişin artık varlığı kalmamıştır ve şimdiki zaman ortalıkta değildir. Buna karşın dil gündelik kullanım içinde zamanın varlığını kanıtlamaktadır. İnsanlar zamandan sanki varmış gibi söz etmektedirler. Gelecek ileride olacakları, geçmiş eskiden var olanları, şimdi ise şeylerin geçmekte olduklarını karşılamaktadır.¹³¹

1.4.2.1. Anlatıda Zaman Var mıdır?

Edebiyatta da zamanın varlığı yokluğu meselesi sorunlaştırılmıştır. 19. yüzyıl romanlarında zaman sadece bir araçtır ve insanların bireysel ya da kolektif bir şekilde gelişimini ortaya koymaktadır. Roman kişilerinin istekleri bu gelişim içinde ele alınır. Romanın sonunda, bu isteklerin gerçekleşip gerçekleşmediği açığa çıkarılır. Dolayısıyla böyle romanlarda olay örgüleri değişimin önemli noktalarına işaret etmekte, bireyin gelişimi mantıksal bir form olarak anlatıda yer almaktadır. Psikolojik nedenler, etkileri ve karakter-çevre arasındaki etkileşim bu dönemde belli kalıplarla ifade edilir.¹³²

Sonrasında edebiyatta, zaman içinde sürüp giden bir öyküyü anlatmak yerine, anlatıda zamanın tamamen ortadan kaldırmanın mümkün olup olmadığı tartışılmıştır. E. M. Forster'a göre Gertrude Stein (1874-1946) nesnel zamanı romandan çıkarmayı denemiş ancak başarılı olamamıştır. Çünkü zaman sırasını bozmaya kalkmak, tümceler arasındaki sırayı bozmak demektir. Böylece yazar eserde anlaşılamayan bir dil yaratmıştır. Olayların zaman sırasına göre düzenlenmesi olmazsa, roman da olmamaktadır. Ancak Woolf ve Joyce eserlerinde nesnel zaman süresi içinde olan

¹³⁰Mehmet Dağ, "İslam Felsefesinde Aristocu Zaman Görüşü", *AÜİFD*, No: XIX, 1973, s. 98.

¹³¹Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 4:Anlatılan (Öykülenen) Zaman*, s. 31.

¹³²Micheal Hollington, "Svevo, Joyce and Modernist Time", *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1991, p. 431.

fakat bu süreyi aşan duygulara yer vererek, anlatıda olayların kapsadığı zamanı az kullanmış, insan kişiliklerini tüm karmaşıklığı ve derinliğiyle ortaya koymaya çalışmışlardır.¹³³ Joyce, olay örgüsünü harcama pahasına söylem düzeyini geliştirmeyi amaçlamış, olayların mantığı yerine öznel tepkilere önem vermiştir.¹³⁴

Benzer şekilde, *Yaban*'da (1932) bir olay örgüsünün olmadığına inanılmıştır. Genel kaniya göre Ahmet Celal üç yıl köyde kalmış, burada tanık olduğu olayları birbiriyle ilintisiz ve gelişigüzel bir şekilde anlatmıştır. Ancak Berna Moran'ın vurguladığı gibi romanda olaylar geri plandadır. Ön planda köydeki olaylar dağınık bir şekilde sıralanırken arka planda Kurtuluş Savaşı vardır. Arka plandan yavaş yavaş ön plana geçen Kurtuluş Savaşı, hem romana bir bütünlük sağlamış hem aydın ve köylü arasındaki uzaklığın asıl nedenini oluşturmuştur. Bu farklı planları birbirine bağlayan şey ise Ahmet Celal'in kişiliği olmuştur.¹³⁵ Modern romanda betimsel ve imgesel bir dil tercih edilmiştir. Örneğin, masallarda kişi, uzam değişmesine rağmen olay sıralaması değişmez. Özellikle son dönem romanı için bu genellemelere ulaşmak daha zordur. Anlatıda zaman, gerçekçilerin öngördükleri ya da Aristoteles'in iddiasındaki gibi bir başlangıç, gidiş ve sonuç olarak düşünülmez.

Anlatı, hayatın akışı içindeki deneyimin zihnin ihtiyaçları doğrultusunda nasıl yeniden düzenlendiğini ele almış, metinlerde içgüdüsel yaşamın ön plana çıkmasıyla uzam ve zamanın gerekleri askıya alınmıştır.¹³⁶ Modern anlatının çizgiselliğe dayalı olay örgüsü, gereğinden fazla basit bulunduğu için öncü edebiyat olay örgüsünden yoksun bırakılmış, olay örgüsü saklanmıştır. Modern dönemin olay örgüsünden yoksun anlatısıyla, sözlü gelenekte birbirine eklenen, dağınık ve bilinçdışına bağlı olaylar zinciri aynı yapıda değildir. Modern anlatılar, olay örgüsüne bağlı anlatılardan farklı olarak, izlenimci ve imgesel çeşitlemelerden oluşmuştur.¹³⁷ Söz gelimi, böyle anlatılarda olaylar zamanın akışı içinde kesintiye uğramaz ve imgesel bir uzamsallığı yakalamak mümkündür. Bunun sonucunda geleneksel zaman algısı değişmiş, ardışık zamana bağlılık terk edilmiştir.¹³⁸

¹³³Forster, a.g.e., s. 22-23.

¹³⁴Moretti, a.g.e., s. 292.

¹³⁵Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mihat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*, s. 202-203.

¹³⁶Kern, a.g.e., s. 75.

¹³⁷Ong, a.g.e., s. 177.

¹³⁸Hollington, a.g.m., s. 432.

Bu gelişmelerden sonra homojen zamana karşı heterojen zamanı savunan Proust kahramını Marcel aracılığıyla bedenini uyurken kendi zamanını yaşadığını ortaya koymuş ve zaman arayışında mekanik zaman parçalarının reddetmiştir. Franz Kafka'nın *Değişim* (1915) adlı romanında kahraman, kocaman bir böcek olarak uyandığında treni kaçıracağını bilmektedir. Böylece dünya ile kahraman arasındaki ilişkide bir "kopuş" gerçekleşmiştir. Joyce ise *Ulysses* (1922)'te, Odysseus'un yirmi yıllık seyahatini, Leopold Bloom'un hayatının on altı saatlik bölümüne sıkıştırmıştır.¹³⁹

Benzer şekilde Türk romanında Mehmet Rauf veya Halit Ziya gibi gerçekliği saf hâliyle ele almayan yazarlardan sonra bildik anlatı zamansallığından uzaklaşmaya başlanmış, çizgisel anlatı yerine bilince dayalı uyumsuz zamanlar eserlerde dikkat çekmiştir. Cumhuriyet Dönemi'nde ise simgesel, şiirsel bir dille kaleme alınan romanlar üretilmiştir. Böylece anlatı zamanında bir karmaşa yaratılmış ve ardışıklık askıya alınmıştır. Fahim Bey'in, Ahmet Celal'in ya da Ferit'in kişisel zamanında kamusal zaman dışlanır ya da *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*'nde Hayri İrdal iki farklı saatten söz eder.

Alegorik anlatımla iki farklı zamanı temsil eden bu saatlerden birincisi, mekanik bir düzenek olmaktan çok kişileştirilerek canlı bir varlık olarak betimlenmiştir. "Mübarek" adı verilen saatin hangi takvime ya da zamana bağlı olduğu belli değildir. O, kendine özgü bireyselleşmiş bir zamanı yaşamaktadır. Evdeki diğer saat ise cansız ve maddi bir kimliğe sahiptir. "Laik" olan saat gündelik yaşamın ve modanın etkisi altındadır ve özgünlükten uzak, ölçülebilen, uzamlaştırılan, gelip geçici bir zamanın temsilidir.¹⁴⁰ Ne var ki edebiyat eleştirmenlerine göre bu söylem çeşitliliğine rağmen her anlatının bir zamanı vardır. Zaman yok edilirse, onun yerini tutması gereken her şey yok olacaktır. Yalnızca değerleri anlatmaya çalışan bir roman anlaşılabilir bir duruma gelecek, bu yüzden değerini yitirecektir. Zamanı ortadan kaldırmak ilkin cümlelerin sonra da bu cümlelerdeki sözcüklerin sırasını bozmayı gerektirmektedir. Çünkü her anlatı bir öykü anlatmaktadır ve zamanı anlatıdan sökülmek mümkün değildir.¹⁴¹

¹³⁹Kern, a.g.e., s. 56.

¹⁴⁰Eskin, a.g.e., s. 84-86.

¹⁴¹Forster, a.g.e., s. 80-81.

Anlaşıldığı üzere zamanın varlığı-yokluğu meselesiyle ilgili ortak bir fikre ulaşılammıştır. Dış dünyadaki nesnel zamanın karşısına daha karmaşık bir yapı sergileyen ve kişinin zamanı anlamına gelen zamansallık çıkarılmıştır. İnsanın zamanının bilime meydan okumuş, “an”, “şimdiki zaman”, “süre” ve “durağan zaman” gibi tanımlamalar yeni bir zaman algısı yaratmıştır. Zamansallık doğrudan insanla ilintili olduğu için zamanı tekdüzelikten kurtarmış, kavram zenginleşmiş ve karmaşıklaşmıştır. Takvimlerde ya da saatlerde zaman bir sistemi somutlaştırmaktadır. İnsan zihnine ise sınırları belli olan bir sistem dayatılmamıştır. Bundan dolayı zamansallık için ayrı bir başlık düşünülmüş, kavramla ilintili olarak “şimdiki zaman” üzerinde durulmuştur.

1.4.3. Zamansallık

Zamansallık, ebedî olana karşıt olarak geçici olanı; zamandışı olana karşıt olarak, bu dünyaya ait olup yeryüzündeki varoluşla ilgili olanı gösteren bir deyimdir¹⁴² ve kavramın ortaya çıkışı, Âdem ile Havva’ya dayandırılır. Âdem ile Havva yasak meyveden yiyip cennetten kovulmuş, sonsuzluktan sonluluğa dolayısıyla “zamansallığa” atılmışlardır.¹⁴³

Antikçağ’da zamansallığı tartışan ilk düşünür ise Augustinus’tur. O, zamanı gök cisimlerinin düzenli hareketiyle değil, insan ruhuyla ölçmüş ve zamanın ruhun bir dağılımı olduğunu söyleyerek zamansallığı ön plana çıkarmıştır.¹⁴⁴ Kavram önce yazı, sonrasında matbaanın keşfiyle (1440) de farklı bir boyuta taşınmıştır. Matbaa bir kapanıklık duygusunu, metinde bulunan şeyin son şeklini aldığı ve tamamlandığı yolunda bir duyguyu beslemiş, bu duygu edebî yapıtları, insan zihnini ve bilimsel çalışmaları etkilemiştir. Düşünce bu sayede kişiden kopartılmış, her şeyden bağımsız ve tamamlanmış bir bütün olarak gösterilmiştir.¹⁴⁵

Sonrasında insan varlığı, zamanla kurulan ilişkiden yola çıkılarak ele alınmış ve zamansallık insanın varoluş serüveni olarak ifade edilmiştir. Martin Heidegger (1889-1976)’dan önce İbn Sina (980-1037) zamansallığın, yaşamın içindeki varlıklar için geçerli bir kavram olduğunu, zaman içinde yer alan her şeyin bir var oluş tarzını ifade ettiğini dolayısıyla geçmişte, şimdide ve gelecekte bulunduğunu ileri

¹⁴²Ahmet Cevizci, *Felsefe Sözlüğü*, 3.b, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999, s. 944.

¹⁴³Topakkaya, a.g.e., s. 24.

¹⁴⁴Ricoeur, a.g.e., s. 45-46.

¹⁴⁵Ong, a.g.e., s. 156-157.

sürmüştür.¹⁴⁶ Çünkü insan, doğada yan yana olmayan fakat peş peşe dizilen olayları kendi tasarım ve düşünce dünyasında yan yana getirip aynı “an”ın içinde yaşatmayı başarmıştır. Dört boyutlu evreni -üç boyutlu mekân ve zamandan oluşan evreni-gözlemleyen ve burada yer alan insan, zamansallığıyla beşinci boyutu temsil etmektedir.¹⁴⁷ Dolayısıyla zamansallık doğrudan doğruya kişiyle ilgilidir. Sonlu bir zamanı yaşayan insan için zamansallık, bu sınırların aşılması anlamına gelmektedir.¹⁴⁸ Zamansallık kamusal alandan bağımsızdır ve zamanın kendisi değil, bir sıfatıdır.¹⁴⁹

Bergson da mekânla özdeşleştirilen ardışık/kamusal zaman yerine insan bilincine/sezgisine dayalı kesintisiz zamanı savunmuştur. Bergson’un üzerinde durduğu kavram zamansallıktır ve Bergson, zamansallığı şu cümlelerle özetlemektedir: “İki ayrı ben var, bunlardan biri, ötekinin dışsal yansıması, uzamsal ve deyim yerindeyse toplumsal tasarımlanmasıdır. Öteki ben ise, derin bir içe-atımla elde ederiz; bu da bizi kendi içsel durumlarımızı durmaksızın oluş içindeki, canlı şeyler olarak, birbirinin içine sızan ve süre içindeki peş peşeliklerinin türdeş bir uzamda yan yana gelmekle ortak hiçbir yanı olmayan durumlar olarak kavramaya götürür.”¹⁵⁰ Onun sezgici zamanı, 20. yüzyılın başında ilgi görmüş, aralarında Yahya Kemal, Ahmet Hamdi Tanpınar, Mustafa Şekip Tunç ve Mehmet Emin Erişirgil’in olduğu *Dergâh* dergisi yazarlarını etkilemiştir. Bergson’dan etkilenen yazarlar dış gerçekliği değil, karakterin iç dünyasını yansıtmış, “ruh”ün öncelikli konumu nedeniyle de yeni zamanlar yaratmışlardır. Anlatı zamanına yeni ifade olanakları getiren yazarlarla birlikte kamusal zaman askıya alınmış, sezgici zamanla metnin çizgiselliği bozulmuştur.

1.4.3.1. Süre

19. yüzyılda pozitivizm ve Herbert Spencer (1820-1903)’ın Darwin biyolojisine yasladığı mekanik evrimciliği etkindir. Bergson, bu düşünüş biçiminin karşısında yer almış, 1880’lerde çok etkin olmasa da “insan ruh”unu ayrıcalıklı bir konuma yükseltmiştir. Ruhun ayrıcalıklı konumu, kişinin yaşamını kuşatan toplumsal yapıdan uzaklaşmasını ve iç dünyaya daha dikkatli bakmasını sağlamıştır.

¹⁴⁶Yetmen, a.g.e., s. 73.

¹⁴⁷Elias, a.g.e., s. 54-55.

¹⁴⁸Lévinas, a.g.e., s. 111.

¹⁴⁹Faiz Kalın, *Kur’an’da Zaman Kavramı*, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2005, s. 61.

¹⁵⁰Henri Bergson, “Zaman ve Özgür İstenc”, çev. Alp Tümertekin. *Cogito* dergisi (1997), No: 11, s. 11.

Benlik duygusunun gelişmesiyle birlikte nesnel zamanı sorunsallaştıran Bergson, zamanın sayı olamayacağını dolayısıyla ölçülemeyeceğini belirtmiştir. Sayma ona göre uzamla ilgilidir.¹⁵¹ Bu düşünüş biçiminde, geçmişteki etki şimdide tekrarlanır ve karşıtlar birbirine katılır.¹⁵² Bergson için, insan bilinci değişimlerin sürekliliğini oluşturan bir birliktir ve süreklilik hatırlatmayı içermektedir. Bütün evrenin bir sonraki basamağı ile önceki basamağını birleştiren şey, değişimlerin sürekliliğidir.¹⁵³ Dolayısıyla süre geleceği kemiren, ilerledikçe büyüyen bir devamlılıktır¹⁵⁴ ve sayıyla alakası olmayan nitel bir “çokluk”u karşılamaktadır. Süreyi mekânla sınırlandırmak ise kendimizle çelişkiye düşmektir. Böyle bir sınırlama, zamana peş peşelik getirmektedir. Türdeşlik olduğu sürece mekândan; peş peşelik olduğunda ise süreden söz edilebilir.¹⁵⁵ Bu nedenle Bergson felsefesi, süre ile ardı ardına gelen zamanı, mekânlaşmış zamanı, birbirinden ayırmak üstüne kurmuştur.¹⁵⁶ Bergson’a göre özne, süreyi hatırlama ya da tekrarla oluşturacak ve zamandışı bir varlık olacaktır. Nesnenin öznenin bilincinde olması özne ile nesneyi birbirinden ayırmış, nesnenin sadece düşünselliğe dönüşmesine neden olmuştur. Böylece öznenin deneyimi imgesel ve çağrışıma dayalı bir değer kazanmıştır.¹⁵⁷

İmgesele ve çağrışıma dayalı bu söylem, anlatıları da etkilemiştir. Bergson’la yeni bir yorum kazanan çağrışıma dayalı söylem, sanat dünyasında özellikle izlenimcilikte etkisini göstermiştir. 19. yüzyılda bilginin bilimsel yöntemle elde edilebileceğine duyulan inanç, natüralizm ve realizm gibi sanat akımlarının doğmasına zemin hazırlamıştır. 19. yüzyılın ortalarında realizm ve sonlarında natüralizm, bilimsel gözlemleri ve deneye dayalı çıkarımlarını sanatsal yaratımlarına yansıtmıştır. Buna karşı çıkan izlenimciler için bu bilimsel sanat, bireyselliği yadsımıştır. İzlenimcilikle birlikte nesne, öznenin algısı doğrultusunda ifade edilmiştir.¹⁵⁸ Böylece an, anımsanan zamanla köprü oluşturduğu için anlatıda değer

¹⁵¹Topakkaya, a.g.e., s. 204.

¹⁵²Samuel Beckett, *Proust*, çev. Orhan Koçak, 4.b, Metis Yayınları, İstanbul, 2016, s. 66.

¹⁵³Elias, *Zaman Üzerine*, s. 71.

¹⁵⁴Henri Bergson, *Yaratıcı Tekâmül*, çev. Mustafa Şekip Tunç, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017, s. 78.

¹⁵⁵Bergson, “Zaman ve Özgür İstenç”, s. 9-11.

¹⁵⁶Topakkaya, a.g.e., s. 158-159.

¹⁵⁷Beckett, a.g.e., s. 67.

¹⁵⁸Devrim Özkan, “Sinema, Empresyonizm ve Bergsoncu Zaman Kavramı: Zaman ve Mekân Algılarının Dönüşümü”, *The Journal of Academic Social Science Studies* (Ocak 2012), No: 5, s.248-249.

kazanmış, modern kurguda gelecek değil, geçmiş ve geçmişin deşilmesi ön plana çıkmıştır. Anlatı zamanı bu nedenle bir tek saate ya da bir güne sığdırılmıştır.¹⁵⁹

“An”ı yakalamak 19. yüzyılın temel deneyimine dönüşmüştür. Bergson zamanı bir yıkım olarak görmemiş, yaşam hakkında bilgiler edinmeye yardım eden bir ilke şeklinde yorumlamıştır. Bergsoncu anlayışta, insan sadece yaşamdaki bireysel anların toplamından ibaret değildir, bu anların her yeni hareketle değişmekte olan yönlerinin bir sonucudur. Bu nedenle geçmiş zaman insanı zayıf kılan değil, yaşantıyı dolduran bir zamandır.¹⁶⁰ Bergson’dan etkilenen yazarlar da bir dizi olaylar yerine çağrışımları kullanmış; hareketin kesintisizliği ya da bütünleşmiş bir süreklilik üzerinde yoğunlaşmışlardır. Bilinçteki eş zamanlılık, geçmişin bugünkü varlığı, farklı zamanların aynı anda yol alması, ruhun bağımsızlığı sanata konu olmuştur. “Bugün” başlı başına bir roman kahramanına dönüşmüştür.¹⁶¹

Kayıp Zaman’da Marcel bir gün çayına kurabiye batırır ve ıslanmış kurabiye kokusu bütün yitik zamanın anımsanmasını sağlar. Bergson felsefesinin uzantısı sayılan Proust, Orhan Koçak’ın da vurguladığı gibi “Yekpare, geniş bir an’ın parçalanmaz akışında yüzmekte olduğuna ikna edilmek istenen bir Proust’tur.”¹⁶² ve onun dili Beckett tarafından şöyle yorumlanır: “O, deneyimin sakatatına tapınan, üstlerinin ve hızlı epilepsinin önünde yerlere kadar eğilen ve yüzeyin ardında İdea’nın mahpus kaldığı ön cephenin çevriyazısını yapmakla yetinen gerçekçileri ve doğalcıları elinin tersiyle bir yana itiyordu. Oysa Proust’un yöntemi, Masyas’ın derisini yüzen ve hiç duyguya kapılmadan özü yakalayan, Frigya sularını ele geçiren Apollon yöntemidir: Gerçekliği öldürme gücü olmayanın onu yaratacak gücü de yoktur.”¹⁶³ Benzer şekilde Abdülhak Şinasi Hisar yeni rejimle gelen hayata ve dünya anlayışına, yaşayış biçimine gösterdiği tepki sonucunda geçmiş anlatmış ve geçmişe sığınmıştır. Hisar Bergson’dan etkilenmiş ve Proust’la ortak bir çıkış noktası yakalayarak aynı temayı işlemiştir: Geçmiş zaman. İçe bakış yöntemini kullanan Hisar, kişi ve olayları hatıranın derinliklerinde aramış, Türk edebiyatında izlenimci romanın örneklerini vermiştir.¹⁶⁴

¹⁵⁹Parla, a.g.e., s. 265.

¹⁶⁰Hauser, a.g.e., s. 400.

¹⁶¹Hauser, a.g.e., s. 411-412.

¹⁶²Orhan Koçak, “Sunuş”, *Proust*, Samuel Beckett, çev. Orhan Koçak, Metis Yayınları, İstanbul, 2016, s. 10.

¹⁶³Beckett, a.g.e., s. 69.

¹⁶⁴Nesrin Tağızade Karaca, *Abdülhak Şinasi Hisar’ın Eserlerinde Geçmiş Zaman ve İstanbul*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998, s. 18-20.

Hisar, *Boğaziçi Mehtapları*'nda zamanla ilgili şu tespitlerde bulunarak Bergsoncu zamana yaklaşmaktadır: “Zaman dünü bugünden, bugünü yarından ayıramaz. Çünkü o hep devam eden bir şeydir. Zaman birdir ve ebediyettir. Biz yaşadığımız zamanı ancak kendimize göre; mazi, hâl ve âti diye üç kısma ayırıyoruz. Fakat zamanın böyle bölünmesi keyfidir.”¹⁶⁵ Onun dili şiire yakın bir dildir. *Fahim Bey ve Biz* adlı romanında hayat karşısında aldığı tavırla modern dönemin Don Kişot'u olarak ifade edilen Fahim Bey, yaşadığı dünyadan soyutlanmış ve hayalkırıklığına uğramış bir roman kişisidir. Romanda olaylar zincirleme değil, parça parça anlatılmış ve roman bu şiirsel dil özellikleriyle klasik romandan ayrılmıştır.¹⁶⁶ Böyle anlatılarda geçmiş, kişinin hatıralarıyla özdeşleşebileceği dolaysız bir zamandır. Beckett'ın ifadesiyle “Tekrarlanan geçmiş, bütün yer ve sınırları yok ederek bir anda gelir ve özneyi kendi kusursuz orantısının bütün güzelliğiyle içine alır.”¹⁶⁷

1.4.3.2. Anlatıda Zamansallık

Zamansallık anlatılar için de önemli bir kavramdır. Anlatının bir süresi dolayısıyla zamansallığı vardır. Anlatının zamansallığı kişilerle ortaya çıkar. Sözlü kültürün düz kişileri yerini yazılı anlatıda çok boyutlu kişilere bırakır. Bu nedenle zaman, sözlü ürünlerde olduğu gibi bir çerçeve değildir. İnsan eylemini oluşturan bir ögedir ve anlatıda karakter özellikleriyle çeşitlilik sergiler. Yazının egemenliğindeki dünyada ayrıntılı iç gözlem ve ruhun derinlikleri önem kazanmaya başlar.¹⁶⁸

Gérard Genette'e göre “Yazılı anlatının zamansallığı bir yere kadar koşullu ya da araçsaldır; diğer her şey gibi zaman içinde üretilen yazılı anlatı, uzamda ve uzam olarak var olur ve onu tüketmek için ihtiyaç duyulan zaman tıpkı bir yol ya da alan gibi onun içinden geçmek ya da onu kat etmek için duyulan zamandır.”¹⁶⁹ Bu nedenle zaman anlatıda ikizdir: Yazının zamanı ve benliğin zamanı. Anlatıda dil başkasının sözüyle kavranmakta ve bu sayede bir biçim kazanmaktadır.¹⁷⁰ Woolf bu zamansallığı şöyle ifade etmiştir: “Yaşam bakışık (simetrik) düzenli bir fayton lambaları dizisi değildir; ışıl ışıl bir ayağıdır yaşam, bizi bilincin başladığı yerden bittiği yere değin çepeçevre saran yarı-geçirgen bir örtüdür. Romancının ödevi, ne denli bir sapma ya da karmaşıklık gösterirse gösterebilirsin, bu değişken, bu bilinmez, sınırlanmamış ruhu, dış öğelerle, dışsal

¹⁶⁵Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Mehtapları*, 9.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 184.

¹⁶⁶Karaca, a.g.e., s. 31-37.

¹⁶⁷Beckett, a.g.e., s. 65.

¹⁶⁸Ong, a.g.e., s. 178-179.

¹⁶⁹Gérard Genette, *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Deneme*, çev. Ferit Burak Aydar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011 s.22.

¹⁷⁰Barthes, *Eleştirel Denemeler*, s. 13.

olanla elinden geldiğince az karıştırarak dile getirmek değil midir?”¹⁷¹ Dolayısıyla anlatıdaki esas nokta kişi bilincinin aktarılmasıdır. Kamusal zaman, dış dünyayla ilgili olduğu için hükmedicidir. Ancak bilince dayalı zaman, tüm yaşama hükmeden ve zamanı yöneten bir görev üstlenmemektedir.¹⁷²

Bir gelişim romanında (bildungsromanda) hayatın akışı, bir orta noktadan ileriye yönelirken, modern romanda çizgiler dümdüz değildir ve rastgele uzanıp gitmektedir. Roman kişileri düzenli bir dünyayla açıklanmaz, aksine düzensizliklere verilen bir cevaptır. Modern romanda asıl vurgu kahramana değil, bu kahramanın uyumsuzluklarına yapılmaktadır.¹⁷³ Modern romanda nesnelere çözüm yoluyla incelenmiş ve onların anlamları açığa çıkarılmıştır. Dünya, geleneksel romanda olduğu gibi, önceden yaratılmış değildir, sürekli bir yaratmadır. Roman kişileri ve nesnelere, kesin sınırlarını yitirdikleri ya da tamamlanmadıkları için istedikleri gibi değiştirebilecekleri bir ortamda yer almışlardır. Böyle anlatılarda, uyku ile uyanıklık arasındaki roman kişileri dünyayı sorgulamış, zamanla olan bağlılıklarını kaybetmişlerdir.¹⁷⁴ Zamanla bağın kopması demek, insana ait zaman demektir ve bu öznel zamanda ölçü “an” ya da “şimdiki” zamandır. Genel olarak bir başlangıca sahip zaman, yaşanan zamana üstün kabul edilir. Hâlbuki bu çizgisellik, değişimle ya da ertelemeyle bozulmaktadır. Ertelenen bir eylem, zamanda bir boşluğa neden olmaktadır. Zamandaki ertelemelerle nedensellik ilkesi askıya alınmış ve anlar ön plana çıkarılmıştır.¹⁷⁵

1.4.4. An ve Şimdiki Zaman

Sözlü zihinde kelimeler, anlamlarını gerçek yaşam ortamında kazanmıştır. Kelimenin o anda kullanıldığı anlam geçmişte oluşturulsa da bu ayırt edilemediği için kelimenin anlamı hep “şimdiki zaman”dan çıkmaktadır. Bu nedenle yazıdan önceki dönemde söz, yaşayan bir insan tarafından kendisi gibi gerçek bir insana ve şimdiki zamana yöneltilir. Yazı, kelimeyi bu zengin bağlamından soyutlamıştır.¹⁷⁶

¹⁷¹Virginia Woolf, “Modern Roman”, *Türk Dili (Roman Özel Sayısı, Aralık 1964)*, çev. Akşit Göktürk, Cilt: XIV, Sayı: 159, Ankara, s. 552.

¹⁷²Edmund Husserl, *İçsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi Üzerine*, çev. Mesut Keskin, Avesta Yayınları, İstanbul, 2015, s. 76.

¹⁷³Wilhelm Grenzmann, “Franz Kafka Varolmak ve Varolmamak Arasındaki Sınırdaki”, *Türk Dili (Roman Özel Sayısı, Temmuz 1964)*, Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 436.

¹⁷⁴Wilhelm Emrich, “Çağımız Romanında Öz ve Biçim”, çev. E. Mahir Yalnız, *Türk Dili (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964)*, Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 427-428.

¹⁷⁵Bachelard, a.g.e., s. 54-63

¹⁷⁶Ong, a.g.e., s. 63.

Walter J. Ong'a göre "Sözlü geleneğe bağlı düşünme biçiminde, yaşanan anla ilgisi olmayan geçmiş parçaları kolayca unutulur. Geçerliliğini yitirmiş malzemeden arındırılan geleneksel yasa hemen yaşanan ana uydurulup yeniymiş gibi sunulur."¹⁷⁷ Bu nedenle ilk uygarlıklarda öncelikli zaman şimdidir ve günlük yaşam şimdide yer almaktadır.¹⁷⁸ Antikçağ'da sözlü kültürün bu zaman algısı dışlanır. Örneğin, Aristoteles'e göre zaman, hareket gibi sürekli bir nicelik olduğundan ayrı ayrı anlardan meydana gelmez, bu nedenle şimdi gerçek anlamıyla zaman değildir.¹⁷⁹ Augustinus ise artık olmayan bir geçmişin ya da daha olmamış bir geleceğin ancak şimdiki zaman üzerinden açıklığa kavuşturulabileceğini savunmuştur. Aristoteles'te an, nesnel zamanı ölçmede bir sınır olarak işlev görmektedir ve o, zaman kuramını oluştururken dış dünyaya yönelmiştir. Augustinus ise zamanı insan zihniyle ilişkilendirmiştir. Augustinus'a göre zaman, ruhun bir gerilmesidir. Örneğin, kısa bir mısra yavaş okunduğunda hızlı okunan fakat uzun bir mısradan daha uzun gelebilir. Bu, ona göre zamanın bir gerilme olduğunun kanıtıdır. Dolayısıyla sadece geçmekte olan zaman ölçülebilir.

Doğa bilimlerinde de tek biçimli zaman elde etmenin yolu şimdikiyi tespit etmekten geçmektedir. Burada söz konusu olan şey, harekettir ve hareketin değişimidir.¹⁸⁰ Doğa bilimlerinde zaman için tek bir gerçeklik vardır. Şimdiki zaman bu gerçekliği karşılar ve donmuş bir nokta anlamına gelir. Bu kesintisiz, tek biçimli ve sonsuz zaman insansız bir zamandır.¹⁸¹ Donmuş bir zaman olarak düşünüldüğünde ise "şimdi"nin üzerinde değişim olması imkân dışıdır. Bu durumda an/şimdi var mıdır, yoksa yok mudur? Şayet zaman sonsuza kadar bölünebiliyorsa, değeri sıfır olan bir an elde edilebilir ki burada hiçbir olay gerçekleşmez. Zaman sonsuza kadar bölünemediği takdirde parçalanamayan anların sonlu toplamları ortaya çıkacaktır. Doğal olarak an konusunda ortak bir fikirden söz edilemeyecektir.¹⁸²

İbn Sina, zamanda gerçek anlamda bir bölünmenin olmadığını, zamanın sürekli olduğunu fakat sürekli olan bir şeyin fiilen değil, potansiyel olarak bölünebileceğini öne sürmüştür. Ona göre zaman gerçek anlamda bölünseydi, süreklilik gösteremezdi. Zaman sürekli olduğu için kesikli bir yapıdan söz edilebilir.

¹⁷⁷Ong, a.g.e., s. 119.

¹⁷⁸Topakkaya, a.g.e., s. 104-105.

¹⁷⁹Gülnihâl Küken, "Doğu Ortaçağında Zaman Kavramı", *Cogito* (1997), No: 11, s.181-182.

¹⁸⁰Ludwig Wittgenstein, "Felsefe Notları'ndan Zaman Üstüne", çev. Doğan Şahiner, *Cogito* (1997), No: 11, s. 45-47.

¹⁸¹Gaston Bachelard, "Anın Sezgisi'nden Seçmeler", çev. Alp Tümertekin, *Cogito* (1997), No:11, s. 59-63.

¹⁸²Kalın, a.g.e., s. 60.

Biri diğ erinin olumsuzlanmasıyla aç ığ a çı kmı ş ve ş imdiki zaman belirlenirken süreklilik kesintiye uğ ratılarak olumsuzlanmı ş tır.¹⁸³

Anla ş ıldı ğ ı üzere ş imdiki zaman, geç miş ve gelecek arasındaki noktasal bir sınır olarak yorumlanmı ş tır. Buna göre ş imdiden başlayarak kendini kuran zaman, bugüne de ğ il, gelece ğ e yöneliktir. İnsan bir tarihselli ğ e, zamansa eytiş imsel (diyalektik) bir kimliğ e sahiptir. Söz gelimi, Hegel (1770-1831)'in zamanı kendini olumsuzlayan ve gelece ğ e fırlatan bir zamandır. Onun felsefesiyle insan varoluş u betimlenmi ş tir.¹⁸⁴ Heidegger için zaman, içinde bir ş imdi noktasının keyfi olarak saptanabildi ğ i bir yerdir. Ş imdiki zamanda hiçbir nokta diğ erlerinden ayrıcalıklı de ğ ildir. Herhangi bir ş imdi, daha sonraki bir zamanın öncesidir. Ş imdiki zaman bu nedenle tekdüzedir. İnsan ise bu tekdüzeli ğ in dış ındadır ve dünyada olmak, belirlemek, sorgulamak gibi sorumluluklara sahiptir.¹⁸⁵

Benzer bir yaklaşım Husserl tarafından benimsenmi ş tir. Husserl, Augustinus ve Aristoteles arasında bir sentez yaratma fikriyle hareket etmi ş tir. O, nesnel zamanın öznel zaman içinde nasıl kurulabildi ğ ini araştırmı ş tır. Zaman bilincinin araşt ırılması için nesnel zaman askıya alınmı ş tır. Ş imdiki zaman Husserl'de zaman kavramının merkezindedir ve zaman kavramı canlı ş imdiki zamanda temellenmi ş tir. Bu saf bir ş imdiki zaman olmayıp geç miş e yönelen bir ş imdiki zamandır. Ş imdiki zaman, gelece ğ e yönelen ve geç miş i içinde barındıran zamansal bir yayılımdan oluş maktadır.¹⁸⁶ Husserl, canlı ş imdiki zamana, belli bir kalınlık atfetmektedir. Ona göre zamansal akış ın birleşt irilmesi bir tür tekrarlardan ibarettir. Bu tekrarlar, tutma ve gelece ğ e yönelme sistemlerinin birbirinin alanına girmesinden kaynaklanmaktadır.¹⁸⁷

Modern insanın zaman deneyimi de ş imdiki zamanın farkındalı ğ ı ya da hatırlama/tekrar ile ilişkilendirilmi ş tir. Eş zamanlılık gerç e ğ i, modern insanın kentlerin büyüklüğ ünü, düş üncelerin zenginliğini, ruhsal durumun gizli derinliklerini

¹⁸³Yetmen, a.g.e., s. 69.

¹⁸⁴W. Mays, "Hegel ve Marks'ta Zaman ve Zamansallık", çev. Alp Tü mertekin, Cogito (1997), sayı 11, s. 72-74.

¹⁸⁵Martin Heidegger, "Zaman Kavramı", çev. Do ğ an Ş ahiner, Cogito (1997), s. 11, s. 29-43.

¹⁸⁶Mesut Keskin, "Zaman Fenomenolojisinin Baş langı ttaki Temel Kavramları", *İ çsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi Ü zerine*, Edmund Husserl, çev. Mesut Keskin, Avesta Yayınları, İstanbul, 2015, s. 192-193.

¹⁸⁷Ricoeur, a.g.e., s. 221.

ve olaylarla nesnelere arasındaki ilişkileri görüp ayırmasını sağlamaktadır. Bunun büyüyle insan, ilgisiz birçok şeyi aynı anda yakalayabilmiştir.¹⁸⁸

Akıp giden olaylar içindeki belli bir an ise insanın kendisiyle kurduğu ilişki sayesinde şimdi karakteri taşımıştır. Zaman dilimleri bir yandan bir ardılık durumunu dile getirirken öte yandan, insan deneyiminde eş zamanlı biçimde kendini gösterebilmektedir. Bunun sonucunda geçmiş, gelecek ve şimdi üç ayrı sözcük olmalarına rağmen tek bir kavram oluşturmuştur.¹⁸⁹ Şimdinin önem kazanması anlatıda da zamanın yıkıcı gücünü aşmanın bir yoluna dönüşmüş ve yazarla buluşan okur zamanın bu yıkıcı gücünü aşmaya çalışmıştır.¹⁹⁰

1.4.4.1. Anlatıda Şimdiki Zaman

Geçirilmekte olan anların sürekliliğe üstün olmaları ya da her olgunun yinelenmesinin olanaksız olması anlatının izlenimci yanıyla ilgilidir. Bu Herakleitosçu dünya görüşüne göre gerçeklik bir varlık değil, oluşum ya da süreçtir. Sürekli devinim hâlindeki varlığın bir “an”ına yönelen anlatılarda da her şey birleşip kaynaşmakta ve bu sayede süreklilik kazanmaktadır. Anın bu derece önemsenmesinin nedeni, gelip geçici ruhsal yaşamın kalıcı niteliklerine sahip olmaktır.¹⁹¹

Bu nedenle modern anlatıda şimdiki zaman, tek özgür zamandır. Bilinçaltında olan ve görünürde olanı izleyen bir gizlenmiş şimdiki zaman dışında sinema perdesindeki kadar dolaysız bir şimdiki zaman, egemen zaman olarak okurun karşısına çıkarılmıştır.¹⁹² Ayrıca anlatıda betimlenen olayla kendisini betimleyen söylem çakışmaktadır.¹⁹³ Anlatı zamanının merkezinde her zaman sözcelemenin (konuşmanın) şimdiki zamanı bulunmaktadır. Paul Ricoeur, anlatıcının söylemin yaratıcısı olarak, öykülemenin kurmaca şimdisini belirlediğini savunmuştur. Öykülemenin şimdiki zamanı okur tarafından, anlatılan öyküye göre sonradan gerçekleşmiş olarak anlaşılacaktır ve anlatılan öykü, anlatı sesinin geçmişi kabul edilmektedir.¹⁹⁴ Buna göre anlatıda iki dizge vardır. İlk dizge, kişinin zamansallığını

¹⁸⁸Hauser, a.g.e., s. 415-416.

¹⁸⁹Elias, a.g.e., s.107.

¹⁹⁰Parla, a.g.e., s. 235.

¹⁹¹Hauser, a.g.e., s. 352-353.

¹⁹²Parla, a.g.e., s. 278.

¹⁹³Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, Can Yayınları, İstanbul, 2015, s. 62.

¹⁹⁴Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, s. 183.

karşılıkmaktadır. İkinci dizge tarihin, öykünün dizgesidir. Bu dizge geçmiş olayların ilişkisine uygun hâle getirilmiştir ve konuşan kişinin müdahalesine izin vermez.¹⁹⁵

Metinde zaman anlatı kişileriyle ihlal edilir ve öykü, kişilerin değil, olayın zamanına dönüşür.¹⁹⁶ Ancak modern anlatıda öykü zamanı, sadece olayı karşılamamakta, birçok nesneyi, olayı ya da kişiyi kapsayabilmektedir. Anlatıcının zamana dair algısı, zenginleşmekte ve yeniden kurulan bu zamanla yaşamın anlamı ortaya çıkarılmaktadır.¹⁹⁷ Geçmekte olan zamana kuşkuyla bakan yazar, kalıcı bir zaman arayışına girmiştir. Bu, kaybedilen insanlığın tekrar bulunmasına yönelik “mitik” zamandır ve 18. yüzyılda roman şimdiki zamanla en barışık olduğu dönemi yaşamıştır. 19. yüzyılda geçmişin şimdi üzerindeki etkisi belirginleşmeye başlamıştır. 18. yüzyıldaki güncel zaman 19. yüzyılda yerini mitik zamana bırakmış ve yazar bu iki zaman arasındaki gerilimi ele almıştır.¹⁹⁸ Böylece zaman, eylem ve insan arasında bir çatlak oluşmuş, eylemin çelişkili karakteri görünür dünya yerine “ben”in arayışı içine girmiştir ve insanın iç dünyasını keşfetmeye çalışmıştır. Özellikle Joyce, Proust’un kayıp zamanından daha zor bir zaman çözümlemesine girmiştir: Şimdiki zaman. Şimdiki an elle tutulabilir, daha somut bir zaman dilimi olmasına karşılık onu yakalamanın zorluğuna inanılır. Her an çabucak unutulmakta, kafamızdan düşünceler alayı geçmektedir. Ancak Joyce, bu uçucu anı durdurmuş ve bunu okura göstermiştir.¹⁹⁹

Benzer şekilde, *Huzur*’da her ne kadar yirmi dört saatlik öykü zamanına yer verilmişse de bu zamanın başlangıcı/bitişi net çizgilerle belirtilmemiştir. Romanda süre saatin belirlediği matematiksel bir süre olarak kullanılmamış, geçmiş uç uca eklenmiş çizgisel bir yapı sergilememiştir. Romanda heterojen anlar iç içe geçerek, zamanlar arasındaki sınırlar silikleştirilmiştir. “Yekpâre geniş bir an” imgesi Tanpınar’ın şiirleri dışında romanlarında da dikkat çekmiştir. Şimdinin belirsiz hâle gelmesine ya da geçmiş-şimdi-gelecek şeklinde zaman parçalarına onun eserlerinde rastlanılmaz. “An”a sıkışmış olan gerçek ve yekpare süre tercih edilir. Bütün süre tek bir an içerisinde sıkışmış, yığılmış olarak varlık kazanmıştır.²⁰⁰ Böyle anlatılarda ön plana çıkan değer ruhtur. Ruh yoksa azalan bir gelecek ile büyüyen bir geçmişten söz

¹⁹⁵Barthes, *Dilin Çalışma Sesi*, s. 23.

¹⁹⁶Ricoeur, a.g.e, s. 119.

¹⁹⁷Tahsin Yücel, *Anlatı Yerlemleri (Kişi-Süre-Uzam)*, Ada Yayınları, İstanbul, 1979, s. 121.

¹⁹⁸Parla, a.g.e., s. 258.

¹⁹⁹Kundera, a.g.e., s.32-33.

²⁰⁰Eskin, a.g.e, s. 190-196.

edilemez. Ruh bekler ve anımsar. Bu bekleyiş ve anımsayış iz olarak ruhun içindedir. Şimdiki zamanda yoğunlaşan bu zamansal karşıtlıklarla şimdiki zaman bir noktasal ana indirgenir.²⁰¹

Şimdi, anlatıda da bütün zamanları barındırmıştır. Bu yüzden kahraman geçmişinden bir öykü seçerek bu zamanı esnetmiştir. Varoluşun daima bir eksiklik barındırması ve yaşamın can sıkıntısıyla dolu olması anlatının şimdisini geçmişe ve öznelliğe yönlendirmiştir.²⁰² Örneğin, Hisar, romanlarında geçmişe sığınmış, şimdi ve geçmiş arasındaki zıtlıkları dile getirmiştir. Onun eserlerinde geçmişe özlem şöyle ifade edilir: “O eski çamlıca akşamları hani nerde? O, birer saadet gibi küsâyişli akşamlar, o kadınları iyi kalpli bakışları, o muhabbetli ömürlerin hazları, o birbirimizi sükût içinde duyularımız, ruhlarımızın o mânevî manzaraları, anlayışları hani nerde, hani ne oldu?”²⁰³ *Boğaziçi Mehtapları*’nda ise Hisar şimdiden rahatsızlığını dile getirmiştir: “Hâlin bütün dikenleri gözlerimize batar. Halbûki mazinin bize batacak dikenleri ortada değildir.”²⁰⁴ Böyle anlatılar modern dönemde artmış, anlatıda alışılmışın dışında zamanlar kullanılmıştır. Dolayısıyla bu söylem olanaklarına sahip roman örnekleri çoğaltılabilir. Ancak bu, başka bir araştırmanın konusudur. Bu bölümde amaç, anlatı-iktidar ve zaman ilişkisini ana hatlarıyla ortaya koymaktır. Sonraki bölümde, zamanla ilgili fikir ayrılıklarının başında gelen öznel ve nesnel zaman ayrımı anlatıyla ilişkisi bağlamında açıklanacaktır. Sonraki bölümün temel soruları şunlardır: Zaman insan zihninin bir ürünü müdür, yoksa insandan bağımsız bir olgu mudur? Metinde bu ayrımlar ne şekilde konumlanmıştır?

1.5. ÖZNEL VE NESNEL ZAMAN

Zaman konusunda öznellik-nesnellik ayrımı, bilim ile insanın onu yorumlama farkından kaynaklanmıştır. Bilimde zaman, ölçülebilen hareketin sayısıdır. Oysa insanın zaman algısında “bilinç” devreye girmektedir. Böyle bir ayrım da zamanın çelişik yapısını somutlaştırmıştır.

Bütün bilimlerin yaptığı şey, kanunlara bağlı kalmak, gerçekliğin yerine koyduğu işaretlerle çalışmaktır. Faydayı gözeten bilim daima anları ayırmış, anlar

²⁰¹Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 1: Zaman, Olay Örgüsü, Üçlü Mimesis*, s. 51.

²⁰²Hauser, a.g.e., s. 280.

²⁰³Abdülhak Şinasi Hisar, *Çamlıca'daki Eniştemiz*, 4.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 198.

²⁰⁴Abdülhak Hisar, *Boğaziçi Mehtapları*, 9.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 180.

arasında geçenlere değil, sonlara bakmıştır.²⁰⁵ İnsanın özel bir anlam taşıması, dış dünyanın nesnelliğine karşı, zamansallığının öncelik kazanmasıyla gerçekleşmiştir. Bu görelî, parçalı zaman algısının nedeni “ben”in zamanı ile “dünyanın zamanı” arasındaki uyumsuzlukla açıklanmıştır. “Ben”e ait zaman, dikey yönde hareket etmektedir. Fiziksel zaman yatay akışı takip etmekte ve bütünü hareketini temsil etmektedir.²⁰⁶ Dolayısıyla insan zihninin tek bir yönü yoktur ve zamanın adımları kişiye göre değişir: Kimine göre rahvan, kimine göre tırıs, kimine göre dörtnala giden zaman kimisi için olduğu yerde durur.²⁰⁷ Çünkü insan bir yanıyla görülür, bilinir; öteki yanıyla görünmez, bilinemez bir varlıktır.²⁰⁸

İnsanın keşfi Rönesans Dönemi’ndeki bireyselleşmeyle başlar. Bu dönem tek başına kalmış, diğer insanlardan bağımsız, tekil insan dönemidir.²⁰⁹ Tekil insan dönemi, özneye özgü zamanlar yaratmıştır.²¹⁰ İnsanların, gerçekte ne yaptıklarına bakıldığında, yaşanan zamanla düşünülen zaman arasındaki derin bir uyumsuzluk fark edilmiştir.²¹¹ Bundan sonra da varlığın oluşumuna, zamanına ilişkin mutlak çıkarımlar, dar ve yüzeysel bakış açıları olarak görülmüştür. Çünkü bireysellik sınırsız sayıda tarzlar içermektedir.²¹²

Böylece bilinçdışının herhangi bir mantık ilişkisi taşımayan diziler hâlinde ilerlediği ve çağrışımların hiçbir mantıksal temel olmaksızın bir başkasıyla yer değiştirebildiği tespit edilmiştir.²¹³ Söz gelimi, 20. yüzyılda ortaya çıkan Dadacılık, gerrçeküstücülük gibi akımlar, dil ve estetik kurallarını, mantık dizgesini dikkate almamış, bağımsız çağrışımlarla düşünme ile gerçeği, uyku hâli ile uyanıklık hâlini, Freud’un psikanaliz verilerinden yararlanarak kullanmıştır. Sanatta rüyaya benzer bir atmosfer yaratılmıştır. Bu zaman, kamusal ya da dayatılan bir zaman değildir, zihinle

²⁰⁵Bergson, a.g.e., s. 373-374.

²⁰⁶Gaston Bachelard, *Sürenin Diyalektiği*, çev. Emine Sarıkartal, İthaki Yayınları, İstanbul, 2010, a.g.e., s. 112-115.

²⁰⁷W. Shakespeare, *Size Nasıl Geliyorsa*, çev. Bülent Bozkurt, 5b, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010, s. 82-83.

²⁰⁸İsmet Zeki Eyüboğlu, “Kant Üstüne”, Immanuel Kant, *Pratik Usun Eleştirisi: Toplu Eserler 3*, Say Yayınları, İstanbul, 2016, s. 16.

²⁰⁹Elias, a.g.e., s. 54.

²¹⁰Kern, a.g.e., s. 58-59.

²¹¹Hall, a.g.m., s. 149.

²¹²René Guénon, *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*, çev. Fevzi Topaçoğlu, 2.b, İnsan Yayınları, İstanbul, 2017, s. 104-105.

²¹³James Strachey, “Sigmund Freud’un Yaşamı ve Düşünceleri”, *Sanat ve Edebiyat*, çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen, 2.b, Payel Yayınları, İstanbul, 2016, s. 16-19.

ilişkilidir²¹⁴ ve bilinç şimdiki zamanda, art arda gelen deneysel bir süreci açığa çıkarmaktadır. Bilinçaltı ise geçmiş yaşantı ile oluşmuş, zaman dışı bir süreçtir.²¹⁵

Bir metinde de anlatı zamanı, öykü dışı bir süreci karşılar. Burada karakterin iç seslerinin, bilincinin aktarımı söz konusudur. Buna karşılık öykü zamanı art arda gelen olaylardan oluşmaktadır. Metinde öykü zamanı yatay, karakterin zamanı dikey olarak ilerler. Öykü zamanını kesintiye uğratan, duraklatan ya da esneten zaman, kişiye özgü zamandır. Kişinin zamanı ile öykünün zamanı arasındaki bu çekişme, anlatının ritmini belirler, yeni zamanlar yaratır. Bu nedenle metindeki söz yatay; buna karşılık biçem dikey bir yapıyı temsil etmiştir. Sözde her şey sözcüklerle ilerlemektedir ve dolaysız olarak sunulur. Biçem ise bir egretilemedir ya da bir gizdir.²¹⁶

1.5.1. Anlatıda Öznel ve Nesnel zaman

Anlatının kapalı dünyası, kendine özgü dil olanaklarıyla öznel ve nesnel zamanlar yaratmaktadır ve iki zaman metinde birbirini kapsamaktadır. Karakterin zamanı, öykünün zamanından bütünüyle bağımsız değildir ya da öykünün zamanı karakterin zamanı sayesinde ilerler. Birbirini yok sayan iki zıt zaman iç içedir ve biri diğerini gizleyerek, bütünüyle yok etmeden, varlık kazanır.

Nesnel dünyayı bir karakter, eksik bir biçimde algılamakta ve kendi dünyasında birtakım özelliklerle bu dünyayı tamamlamaktadır. Örneğin, Don Kişot'un yaşamında yel değirmenleri değil, devler gerçektir. Yel değirmenleri görünüştedir. Devlerse insan aklının bir sonucudur.²¹⁷ Bu nedenle anlatıda dış dünya düşünceyle buluşur buluşmaz bir indirgemeye uğramakta, nesnenin algılanma sürecinde farklı ve çelişik görünüşler elde edilir. Evrendeki süreklilik de sayısız parçalara bölünmektedir. Dolayısıyla anlatı evreninde öznel ve nesnel olmak üzere iki ayrı bütünlükten söz edilebilir.²¹⁸

1. Nesnel tümlük: Evrensel düzlem

²¹⁴Umut Geldiay, "Çağdaş Felsefe Açısından Çağdaş Sanatlarda Zaman Kavramı", İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü (Basılmamış Yüksek Lisans Tezi), İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2010, s. 32.

²¹⁵Barak, Hatice, "Nesne ve Kavram Olarak Zaman", (Çevrimiçi), <http://teorivepolitika.org/index.php/guncel-yazilar/itemlist/user/87-haticebarak>, 3 Mayıs 2017.

²¹⁶Barthes, a.g.e., s. 19.

²¹⁷Miguel Unamuno, "Gerçeklik, Gerçekçilik Üzerine", çev. Bilge Karasu, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 278.

²¹⁸Yücel, *Anlatı Yerlemleri (Kişi-Süre-Uzam)*, s. 109-113.

2. Öznel tümlük: Tinsel düzlem

Anlatı zamanı olaylarla ilgilidir. Anlatıma şekil veren ve zaman anlayışına hükmeden olaylar, tüm yaşamların ayrılmaz bir parçası olan nesnel zamanın düzenliliğine karşı öznel zaman karşıtlığını barındırmaktadır.²¹⁹ Bu öznel zamanda psikolojik ya da kişisel zamanın fiziksel zaman karşısında üstünlüğü vurgulanmaktadır. Zihnin zamanının bir derinliği vardır ve bu derinlikte birçok zamanın üst üste konmasıyla sürekliliğe ulaşılır.

Özellikle Romantizm sonrasında ortaya çıkan anlatılar, kendini açığa vuran öznelliğin ifadesidir. Romantizm öncesi eserler ise dünyanın nesnelliğiyle ilgilidir ve bu nesnelliği ele geçirme tutkusundan ileri gelmektedir. Romantizmin yükselişiyle birlikte dünyaya yönelik her iddia terk edilmiştir. İdeallerin kalıbına dökülerek yaratılan dünya yerini bireyin kendini biçimlendirmesini sağlayan bir dünyaya bırakmıştır. İnsan ise bu dünyada talep edendir. Romantizmde ruhun gerçeklik karşısındaki konumu değişmiştir.²²⁰

Böylece romanda temaya ve mekâna bağlı engeller aşılır. Tarihsel algı yerine estetik algı ön plana çıkarılır. Modern gerçekliğin tamamlanmamışlığı, karakterin yok oluşu, zaman ardışıklığının bozulması modern romanda belirgin hâle gelir ve roman okurun bir yaratımına dönüşür.²²¹ Bunun sonucunda kurmacadaki kahraman, kişi ile dünya arasındaki uyumsuzluğu fark etmiş, dış dünyanın dayattıklarına karşı toplumsal yapının dışına çıkmıştır. Epik türler, öznelliğin baskısıyla aşılmıştır. 18. yüzyıl sonrası eğitim romanında kişinin kendi dünyasıyla uzlaşması ele alınmıştır. Buna karşılık düş kırıklığı romanında bireyin yazgısı ile dış dünya arasındaki uçurum ve birey-dünya arasında yaratılmaya çalışılan bütünsellik giderek kaybolmuş, ikisi arasındaki fark artmıştır.²²²

Anlatıda tipler yerine karakterler dikkat çekmeye başlamıştır. Tip, bireysel özellikleri ve içsel değişimleri önemsenmeyen, dıştan görünüşüyle ele alınan, bir grubun temsilciliğini yapan, ortak niteliklere sahip bir toplumsal gerçekliği taşımaktadır. Oysa karakter için bu özelliklerin tersi söz konusudur. Karakterin kendi

²¹⁹H. Porter Abbott, "Narrative and Life", *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, 2002, p. 5.

²²⁰Lukacs, a.g.e., s. 121-122.

²²¹John Fletcher and Malcolm Bradbury, "The Inverted Novel", *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1991, s. 411.

²²²Lukacs, a.g.e., s. 138-139.

hayatı, psikolojik yaşantısı ön plandadır ve karakter karmaşık yapılıdır.²²³ Karakter ilk olarak *Madame Bovary* (1856)'de yaşamı kendi istediğine göre değiştirme fikrini ortaya atmış, çağdaş özneliğin özünü yakalamıştır. Gerçeğin bozulmuş biçimine sahip olmak ve düşüncenin öznel biçimleri içinde sıkışıp kalmak felsefesi Proust'la da devam etmiştir.²²⁴

Türk edebiyatında bu öznel zaman özellikle Ahmet Hamdi Tanpınar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Peyami Safa ve Abdülhak Şinasi Hisar'da gözlemlenmiştir. Söz gelimi Tanpınar, şimdiki zamandan hareketle gerekli yaşamsal uyumu ve üretkenliği sağlayabilmeyi amaçlamıştır. Geçmişini hatırlamak bir anlama, bilme çabası ve süreklilik durumunu yansıtmıştır. Hisar ise maziperesttir. Maziperest anlayışta şimdi sadece olumsuzlanır, geçmiş ise şimdinin eleştirisidir.²²⁵ Örneğin, saat, *Mahur Beste* (1944)'de Behçet Bey'in hatırlamak istemediği, bölünmüş zamandan kaçışı temsil etmektedir.²²⁶ Tanpınar, bu nedenle hem nesnel zamanın varlığına ait işaretler yollamış hem de bu zamandan kopmuşluğu ele almıştır. Her iki kutup mutlak ve yekpare zamanın biçimlenmesidir.²²⁷ O, güzelliği zamansız bir an içinde toplamıştır: “Yekpare bir anda gün, saat, mevsim”²²⁸ Dolayısıyla onun temel zamanı şimdidir. Hisar ise geçmişi esas alarak zamanı sabitlemektedir ve iki zaman anlayışındaki temel benzerlik nesnel zamanın göz ardı edilmesidir.

Görüldüğü gibi kamusal alanla anlatının söylemi arasındaki çatışma, birbirinden farklı öznel zamanlar yaratmıştır: Bütün zamanların toplandığı şimdiki zaman, özlemle hatırlanan ve şimdikiyi dışlayan geçmiş zaman, geçmiş ile şimdi arasındaki etkileşimle ortaya çıkan diyalektik zaman. Georg Lukacs'ın da vurguladığı gibi zaman, fikir ve gerçeklik arasındaki uyumsuzluğun tanıklarından biridir. Gerçek zamana karşı koyabilmek, zamana hükmetmek ise -Bergsoncu zamanda olduğu gibi- “roman”la mümkündür.²²⁹

²²³Murat Belge, “Çeşitli Açılardan Roman Kişisi”, *Edebiyat Yazuları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 20-21.

²²⁴Hauser, a.g.e., s. 278.

²²⁵Ahmet Oktay, “Şimdi Üzerine Düşünceler”, *Zamanı Sorgulamak*, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 19-20.

²²⁶Parla, a.g.e., s. 290-299.

²²⁷Parla, a.g.e., s. 283-284.

²²⁸E. Ahmet Uysal, “Edebiyat Açısından Doğu ve Batı Mistisizminde Zaman Düşüncesi”, (Çevrimiçi), <http://www.dergiler.ankara.edu.tr>, 08 Nisan 2017.

²²⁹Lukacs, a.g.e., s. 124.

1.5.1.1. Zaman ve Roman

Zamanı ölçme yöntemleri soyuttur. Bir saat, düzenli aralıklarla gerçekleşen şeyleri bir sisteme dönüştürmektedir. Roman ise bu sistematığı tersine çevirerek olayların zamanı yaratmasına olanak sağlamaktadır. Kamusal alandaki saat, nesnellik iddiası taşımaktadır. Ancak romanda zaman, kesinlik ve netlik içermemektedir.

Roman, mekân sanatı olan resim ve heykelden farklı olarak “zaman sanatı” sınıfına dâhil edilir. Söz gelimi, resimde tek zamanın hâkimiyeti göze çarpmaktadır: Algı zamanı. Bireysel zaman, resme yüklenen anlamdır. Fotoğrafik bir görüntü resme benzemektedir fakat fotoğraf, zamana asılmış bir göstergedir. Fotoğrafta dondurulmuş, sabit bir zaman olmasına rağmen akan bir zaman temsil edilmektedir.²³⁰ Sinemada zaman, sürekli olarak şimdiki zaman içinde verilir, diğer zamanlar söz konusu olduğunda bile şimdiki zaman hissi baskındır. Romanda ise yazar, zamanı istediği gibi yönetebilmektedir.²³¹ Dolayısıyla kurmacanın ya da diğer sanatların yapmaya çalıştığı şey, nesnel zaman ile öznel zaman arasındaki uyumsuzluğa çözümler üretmek değil, doğrusal olmayan zamanı keşfetmek ve zamanla hesaplaşmaktır.²³²

Zaman bir romanda istenilen şekilde uzatılır veya kısaltılır. Anlatıda olayların art arda dizilmesi öykü düzlemiyle, olayların aktarım süreci ise söylem düzlemiyle ilgilidir.²³³ Öykü ve söylem düzlemine yönelik bu ayrımlar romanın bir zaman sanatı olduğunu kanıtlamaktadır. Zamanın buyruğundan kurtarıldığı anda bir roman, hiçbir şey dile getiremeyecektir. Çünkü roman, belli zaman birimlerine göre düzenlenmiş anlardan oluşmaktadır.²³⁴

Buna karşılık ilk anlatılar gibi sabit biçimli türler, birbirini desteklemiş, uyumlu/tutarlı yazınsal bir bütün oluşturmuştur. Sabit biçimli türlerde yapı değişmez niteliklere sahiptir fakat roman bu türleri alt üst etmiş ve onların bütünsel tutarlılığını parçalayıp dağıtmıştır.²³⁵ Söz gelimi, realist bir hikâyede karakterlere daha fazla seçenek verilir ve karakterler burada daha fazla söz sahibidir. Özgürlük yanlısı realist

²³⁰Mehmet Ergüven, “Zaman Üzerine Çeşitlemeler”, Cogito, Sayı: 11, 1997, s. 235-244.

²³¹Nijat Özön “Roman ve Sinema”. *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 326-328.

²³²Hayrettin Orhanoğlu, “Aşk Mesnevilerinde Şimdiki Zaman Algısı”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, Sayı: 6, İstanbul, 2011, s. 154-156.

²³³Dervişcemaloğlu, a.g.e., s. 160.

²³⁴Can, a.g.m., s.107-108.

²³⁵Ricoeur, a.g.e., s. 281-282.

hikâyede, ilk anlatılardaki duygu ve ikna gücü eksiktir, karakterler çok boyutluluğuyla dikkat çeker.²³⁶ Düşünce ortamının zamana baskısı birbirinden farklı anlatıları ortaya çıkarmıştır. Anlatının bu evrimi, metinleri zamanın ele alınışı noktasında birbirinden ayırmıştır. Bu nedenle alt başlıklarda romandan önce ve sonra zamanın değişimi/dönüşümü açıklanmıştır.

1.5.1.1.2. İlk Anlatılarda Zaman

İlk anlatılarda zamanın kronolojisine bağlılık çok önemsenmemiştir. Bundan dolayı ilk eserlerde zaman-mekân belirsizdir. Zaman kahramanlar tarafından deneyimlenmez ya da onların içsel değişmelerini etkilememektedir. Metinlerin epik zamanı sabittir, nettir ve hemen tanınabilmektedir.²³⁷

İlk anlatıların fiil zamanları, dinleyeni sözlü bir iletiyi alımlamaya, belirli bir şekilde kodunu çözmeye davet eden ve konuşan kişi tarafından yöneltilmiş işaretlerdir. Örneğin, masalda “bir varmış bir yokmuş” ifadeleri, masala girişi belirtmektedir. Anlatmayı düzenleyen zamanlar masalda, tam olarak zamansal işleve sahip değildir ve okuru uyarmaya yaramaktadır.²³⁸ Bu nedenle masalarda zaman ve mekân öncelikli değildir. Masalın evrensel ve soyut bir değeri vardır, masal genellikle öğretici bir amaç gütmektedir. Masalda gerçeklik yerine öğreticilik tercih edilir.²³⁹ Zamanı konu eden masalarda, toplumsal roller ve her şeyi kapsayan zamanın büyüklüğü karşısında bölünmüş kişiler, imgesel bir dille açığa çıkarılır.²⁴⁰ Benzer şekilde bir halk hikâyesinde olaylar art arda dizilirken olayla ilgili detaylar önemsenmez. Geleneksel zaman dilimi de genellikle bir yıldır. Olay geleneksel anlatıda temel öğedir. Halk hikâyesinde geçen kırk, üç ya da yedi rakamı zamana değil, çarpıcılığa hizmet eden sembolik değerlerdir. Okur, bu rakamlardaki mistik ve sembolik göndermeleri zihninde tamamlayarak ve halk hikâyesinde boş bırakılan zaman aralığını doldurmaktadır.²⁴¹

Bazı anlatılarda (mesnevilerde) ise zaman neredeyse bir ana sıkıştırılmış gibidir. Bir “an”da her şey başlar, gelişir ve sona erer. Tıpkı masalarda olduğu gibi

²³⁶Anne Reff Pedersen, “Moving Away from Chronological Time: Introducing the Shadows of Time and Chronotopes as New Understandings of ‘Narrative Time’”, *Organization* (2009), Volume:16/3, p. 403.

²³⁷Lukacs, a.g.e., s. 125-126.

²³⁸Ricoeur, *Zaman ve Anlatı: 4 Anlatılan (Öykülenen) Zaman*, s. 318.

²³⁹Kıran, Kıran, a.g.e., s. 99.

²⁴⁰Ricoeur, a.g.e., s. 232.

²⁴¹M. Bakır Şengül, “Romanda Zaman Kavramı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research)*, Cilt: 4, Sayı: 16, Kış 2011, s. 430.

“bir göz açıp kapayıncaya kadar” ibaresinde şekil bulan zaman algısı, kahramanın çok değişik olayları yaşamasına, çok farklı mekânları dolaşmasına bağlı olarak geçmez. Geriye döndüğünde zaman hiç geçmemiş gibi algılanır. Metinlerde yaşananların nesnel zaman algısıyla hemen hemen hiçbir bağıntısı yoktur.²⁴²

Geleneksel anlatıların bu zaman algısı, Freud ve Einstein’ın katkılarıyla, modern anlatıda yerini bireyin ruhuna ya da bilincine bırakmıştır. Böylece modern anlatıda, zaman çizgisellikten ayrılarak çizgisellik kırılmış, parçalanmış ve bunun sonucunda anakronik bir yapı ön plana çıkmıştır. Gerçeklik anlayışı kişiye, mekâna, zamana ve koşullara bağlı olarak değişmiştir.²⁴³ Ardışıklığa karşı eş zamanlılık, bilince karşı eylem, olay örgüsüne karşı çağrışım anlatıda öncelik kazanmış, dönemlere özgü birtakım yapısal özellikler ön plana çıkmıştır.

1.5.1.1.3. İlk Anlatılardan Sonra Zaman

18. yüzyıldan önce yazılan klasik bir anlatıda gerçekliğe bağlı kalınır, olay örgüsünde ardışıklığa önem verilir. Zaman, anlatıdaki olaya göre şekillenir.²⁴⁴ Akılcılığın etkili olduğu dönemlerde özellikle 18. yüzyıl Gottfried Leibniz’in akılcılığı, her şeyi bir nedenselliğe bağlamıştır.

Var olan her şey, nedensellik ilkesi doğrultusunda açıklanmış ya da hesaplanmıştır. Hayat nedenlerin, sonuçların sıralandığı şeffaf bir uzamdır. Sterne ise 18. yüzyılda romanıyla şunu kanıtlamıştır: Anlatı olayın kesintiye uğradığı yerdedir. Böylece anlatıda nedenle sonuç arasındaki köprü yıkılmıştır.²⁴⁵ 18. yüzyıl edebiyatı daha hiyerarşik bir dünyaya kaçış fırsatı sağlamıştır.²⁴⁶ 19. yüzyılda ise anlatı, hem gelişmiş hem de yaygınlaşmıştır. Roman aynı dönemde, toplumun aynası olma işlevinin yanında, sorunları irdeleyen, onlara çözümler sunan bir türe dönüşmüştür.²⁴⁷

19. yüzyılda romantizmden alınıp geliştirilen yitik zaman anlayışı, anlatıyı geçmişe yönlendirmiştir. Bu nedenle Freud’un erken çocukluk döneminde kişiliği araması ve Carl Gustav Jung (1875-1961)’un uygarlık öncesi toplu bilinçaltı

²⁴²Orhanoğlu, a.g.m., s. 149-150.

²⁴³Nesrin Mengi, “Selim İleri’nin Romanlarında Zaman Kurgusu”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Cilt: 6/3, s. 1083-1096, Yaz 2011, s. 1084.

²⁴⁴Şengül, a.g.m., s. 429.

²⁴⁵Kundera, a.g.e., s.150-151.

²⁴⁶Wellek, Warren, a.g.e., s. 51.

²⁴⁷Yücel, a.g.e., s. 103-110.

kavramlarıyla insanlığı keşfetmesi önem kazanmıştır. Toplum sorunlarından uzaklaşmayan modern dönemin yazarları, zamanın esiri olmuş uygarlıkların insanlık ve idealizm gibi zaman dışı kavramlardan uzaklaştığının farkına varmışlardır.²⁴⁸ Öznelliğin ortaya çıktığı romantizm döneminde, özne iktidar güçlerine karşı çıkmıştır. Dış dünyaya yabancılaşan insan, kendi özlemlerini dillendirmeye başlamıştır. Roman bunu araçsallaştırarak bütünlüklü bir dünya yaratmaya çalışmış ve buna biçim vermiştir.²⁴⁹ Bunun sonucunda, bir romantik açısından zaman, salt olumsuzluk olarak ifade edilmiştir. Roman, zamanın yıkıcı gücüne karşı verilen bir savaştır.²⁵⁰

20. yüzyılın ilk yarısında Bergsoncu anlayışın etkisiyle insan bilincinin ve “an”ın değer kazanması, modernist romancılarda yankısını bulmuştur. Bu, modern dünyanın kriz çağı olmasıyla ilgilidir. Bilgi ilerledikçe dünya gözden kaçmış, varlık unutulmuştur. Descartes, insanı doğanın efendisi konumuna yükseltmiştir. İnsan teknik, politik ve tarihsel güçler karşısında basit bir şey hâline gelmiştir. Ancak bilimle birlikte unutilan insan varlığı Cervantes’le birlikte yeniden keşfedilmiş, varoluşçu temalar roman tarafından yeniden gösterilmiştir. Roman, varoluşun farklı görüşlerini kendine özgü yollarla keşfetmiştir.²⁵¹

Proust’un Marcel’i, Thomas Mann’ın Tonio Kröger’i, Joyce’un Stephen Dedalus’u, Andre Gide’in Eduard’ı bu modern sanatın portreleridir. Bunlar, metin içinde karmaşık bakış açılarının içinde yer alan, bir ruh olarak şekillenen ve alışılmadık bir sanat içinde yolculuk eden karakterlerdir.²⁵² Bunun sonucunda aylara, yıllara yayılan kurmaca zamanı, giderek kısalarak olabilecek en kısa zaman dilimine sığdırılmıştır. Ayrıca Henry James (1843-1916)’in bakış açısına göre değişen zaman fikrini ortaya atması, modern dönemdeki önemli gelişmelerden biri olarak görülmektedir. Bakış açısındaki değişiklikler zamanda değişikliklere neden olmuş ve anlatıcının konumuna bağlı olarak zamanı algılayış farklılaşmıştır.²⁵³

Proust, insanı Honoré de Balzac (1799-1850)’a göre daha zengin bir şekilde dile getirmiştir. Balzac, anlatıda toplumsal dayanaklardan yararlanmış, bunun

²⁴⁸Parla, a.g.e., s. 265-266.

²⁴⁹Lukacs, a.g.e., s.80-81.

²⁵⁰De Man, a.g.e., s. 86-87.

²⁵¹Kundera, a.g.e., s. 15-17.

²⁵²Fletcher, Bradbury, a.g.m., s. 404.

²⁵³Mustafa Apaydın, “Adalet Ağaoğlu’nun *Dar Zamanlar* Üçlemesinde Zaman Kurgusu Üzerinde Bazı Değerlendirmeler”, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt:15, Sayı: 2, 2006, s.18-19.

sonucunda bazı tipik sonuçlara ulaşmıştır. Proust ise kural dışı olana ilgi göstermiştir. Balzac sanatında bir şema sunarken, Proust her zaman yenilenebilen duyumlardan hareket etmiş ve sembolizmden beri şiire özgü bazı şeyleri yeniden canlandırmıştır.²⁵⁴ Yazar, bireyleri parçalara bölmeden ve kıvıltısız bir hâle getirmeden anlatmış, romanı farklı bir boyuta taşımıştır.²⁵⁵ *Kayıp Zaman*'da bütün anlatı hatırlama üzerinedir ve şu cümlelerle anlatıya giriş yapılmıştır: “Uzun zaman, geceleri erken yattım. Bazen daha mumu söndürür söndürmez, gözlerim o kadar çabuk kapanıverdi ki, ‘Uykuya dalıyorum’ diye düşünmeye zaman bulamazdım. Aradan yarım saat zaman geçtikten sonra da, artık uykuya geçme vakti geldiği düşüncesiyle uyanırdım”²⁵⁶ Dolayısıyla 20. yüzyıl sonrasında şeylerin sadece doğrusal yayılıma doğru ve yan yana düzenlendikleri fikri kabul görmemiştir. 20. yüzyılda farklı şeylerin ve olayların eş zamanlı görünebileceği ortaya atılmıştır. Bunlar da paralel ve eşit zamanlar değildir. Örtüşmeyen ve ayrılmış şeyler aynı zaman diliminde yer almıştır.²⁵⁷

Joyce'un zamanı, Proust'ta olduğu gibi, insanın ileri-geri hareket ettiği, yönü olmayan bir yoldur ve eş zamanlıdır. Joyce, iç olayların yalnız uzunlamasına değil, enlemesine kesitlerde bulunduğunu göstermiştir. İmgeler, fikirler ve anılar onda yan yana durmakta ve birdenbire kesintiye uğramaktadır. Bu nedenle *Ulysses* okunduğunda istendiği yerden başlanabilir. Joyce eserinde bölümleri birbiri ardına dizmemiş, aynı anda birkaç bölüm üzerinde çalışmıştır.²⁵⁸ Odysseus'un bedenine yeniden giren karakter, bir yaz gününün yirmi saatine on yılı sığdırır. Karakter kırık ve kayıp bir dünyanın formuna dönüşür. *Ulysses*, modern romanda eksik konuyu ve söylemi, dilin çokanlamlılığını, parodi ve pastişin kullanımını ortaya koymuştur.²⁵⁹

Türk edebiyatında da Tanpınar'ın *Mahur Beste* adlı romanı, zaman hakkında bir romandır. Romanda şiir, rüya ve musiki üçlüsünden beslenen bir zaman algısı vardır. Tanpınar romanın üç bölümünde mutlak zamanı terk etmiş, dördüncü bölümde Behçet Bey'in anımsamalarla gelen mitik zamanı, musikin zamanından ayrılarak tarihsel zamana bağlanmıştır.²⁶⁰ Yitik zamanı yakalayamayan Tanpınar bu

²⁵⁴R. M. Albérés, “Proust Üzerine”, çev. Salah Birsal, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s.199.

²⁵⁵François Mauriac, “Romancı ve Kişileri”, çev. Salah Birsal, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 205-206.

²⁵⁶Marcel Proust, *Kayıp Zamanın İzinde: Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, 18.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999, s. 17.

²⁵⁷Husserl, a.g.e., s. 160-161.

²⁵⁸Hauser, a.g.e., s. 417.

²⁵⁹Fletcher, Bradbury, a.g.m., s. 405.

²⁶⁰Parla, a.g.e., s. 287.

girişiminden yitlik bir metinle çıkabilmiştir. Tanpınar'ı daha çok ilgilendiren, yekpare zaman dediği soyut zamanı, bu yekpareliği unutturmadan parçalamak, dile getirmek, biçimlendirmektir. O, kişilerin yaşamlarının parça parça görüldüğü mutlak zaman ile bu parçalanmışlıktaki gizli belleği ortaya çıkarmak istemiştir.²⁶¹ Tanpınar'dan sonra zamana değinen romancılar arasında Oğuz Atay ve Adalet Ağaoğlu da vardır. Örneğin, *Dar Zamanlar* (1973-1987) üçlemesinde Ağaoğlu, nesnel zaman ile kişisel zaman arasındaki uyumsuzluğa eğilmiştir. Atay'ın romanlarında çizgisel olmayan zaman parçaları ve çizgiselliği bozan iç sesler ön plandadır. Abdülhak Şinasi Hisar'da ise bozulmuş, değerleri aşınmış ve öncekini arayan bir zaman imgesi vardır. Nesnel zamana mesafe koyan yazar, geçmişi ayrıcalıklı bir konuma yükseltmiştir. Hisar geçmişle barışık fakat yaşanan zamana küskündür.²⁶²

Yıkıcılık, öncesini yok sayma ise yeni bir dönemi başlatmıştır: Postmodern romanı. Türk romanı için bu zaman dilimi 1950'lili yıllardan sonrasını kapsamaktadır ve bu roman var olan düzeni karşı bir güvensizliğin sembolüdür. Parla'nın vurguladığı gibi postmodern roman 1950'lerden sonra Fransa'da "Yeni Roman" (nouveau roman) olarak adlandırılmıştır. Kendini anti-roman olarak tanımlayan Yeni Roman, eski roman anlayışını reddetmiştir. Bu nedenle romandaki yeni anlayış, zamanla ilişkisi bakımından ilk romanlara yakındır.²⁶³

1950'li yıllardan sonra ortaya çıkan ve esasında modernizm eleştirisi kabul edilen postmodern bir romanda bütüncül zaman yerine parçalı zaman, evrenselliğin yerine yerellik, tekiliğin yerine çoğulluk, kuralcılığın yerine kuralsızlık, seçkinlik ve özgünlüğün yerine popülerlik ve benzerlik, bilincin yerine bilinçaltı, aklın yerine akıl ötesi, objektifliğin yerine sübjektiflik, bağlılığın yerine özgürlük geçmektedir.²⁶⁴ Bu yeni roman şöyle eleştirilmiştir: "Yeni roman bir düş, bir kurgu olmakta öteye gitmez. Nesnel dünyası, bir insan ve tarih dünyasına katıldığında nasıl tam ve katkısız bir nedensizlik olabilir? Zaman ve mekândan nasıl sıyrabiliriz bunu, her türlü evrim ve değişime nasıl karşı çıkabiliriz?"²⁶⁵

²⁶¹Parla, a.g.e., s. 295.

²⁶²Gümüş, *Yazının Sarkacı Roman*, s. 118-120.

²⁶³Parla, a.g.e., s. 275-277.

²⁶⁴Gülseren Özdemir, "Postmodern Edebiyatın Postmodern Eleştirisi: *Yeni Yalan Zamanlar I (Yeşil)*", (Çevrimiçi), http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/gulseren_ozdemir_postmodern_edebiyat_elestiri.pdf, s. 2, 19 Mayıs 2019.

²⁶⁵Maurice Nadeau, "Yeni Roman", çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 234.

Yeni romanda “insanın unutulması” söz konusudur. Bir insanın öyküsünün anlatılması git gide güçleşmektedir.²⁶⁶ Böylece yeni anlatım olanaklarına sahip anlatılarda zamanla ilgili şu özellikler ön plana çıkmıştır: 19. yüzyılda pozitivizmin etkisiyle çizgisellik, modernist anlatılarda birey psikolojisi ve postmodernist anlatılarda dille bağlantılı bir zaman algısı dikkat çekmektedir.²⁶⁷ Düş ve gerçek postmodern bir anlatıda iç içe geçerek okurda başlangıçta bir şaşkınlık yaratmaktadır. Fakat yazarın kurmacadaki tutarlılığı, metnin alımlanmasını kolaylaştırmaktadır. Gerçeği bozma eğilimindeki bir anlatıda tarihî ve mitolojik kahramanlar, tarihsel yanılı ile bugüne taşınabilmektedir. Nazlı Eray, *Ayıışığı Sofrası* (2000) adlı eserinde böyle bir tarih yanılısıyla kendi hayatıyla ilgili sorulara yanıt arayan anlatıcılığı, Ashâb-ı Kehf’ten biri olan Yemliha’yı Ankara’da karşılaştırmıştır.²⁶⁸ *Arzu Sapağında İnecek Var* (ASİV) isimli romanında ise Eray, kendi zaman dilimlerinden 1989 Ankara’ına atlayan karakterlerle okuru şaşırtmak ve sarsmak amacı gütmüştür. Romanda fotomontaj tekniğiyle olmayacak kişiler olmayacak yerlerde bir araya gelmektedir. Bu nedenle ASİV’de kronolojiden ya da doğa yasalarından söz edilemez.²⁶⁹

1983 yılında Latife Tekin’in yazdığı *Sevgili Arsız Ölüm*’de ise hem zaman hem de mekân bulanık bırakılmıştır. Romanda kişilerin ne zaman evlendiği, ne zaman köyden kente göç ettikleri hakkında okur bilgilendirilmez ve bir ailenin bireyleri, aralarında nedensellik bağı bulunmayan sıradan olaylarla anlatılmıştır. Romanda geçen zamanı okur olaylardan çıkarmak durumundadır Roman, *Battal Gazi*, *Selçuknâme*, *Dede Korkut* gibi halk hikâyelerini hatırlatmaktadır. Bu anlatılarda kahramanlar ve diğer kişiler eylemleriyle ön plandadır, eyleme değil karakterlere önem veren modern anlatılarda olduğu gibi karakterlerin iç dünyaları dikkate alınmaz.²⁷⁰ Benzer şekilde, *Kara Kitap* (1990)’ta Orhan Pamuk, Batı edebiyatının deneysel roman biçimleriyle geleneksel Türk ve Osmanlı anlatı geleneğinden yararlanmıştır. *Binbir Gece Masalları*, *Hüsn ü Aşk*, *Mesnevi*,

²⁶⁶Enzo Paci, “Çağdaş Roman Üzerine Birkaç Düşünce”, çev. Bilge Karasu, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 271-274.

²⁶⁷Parla, a.g.e., s. 247-248.

²⁶⁸Hiclal Demir (2013), “Modern Zamanlarda Bir Ashab-ı Kehf Yorumu: *Ayıışığı Sofrası*”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/1 Winter, p.1229- 1237, Ankara, s. 1229.

²⁶⁹Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal’dan Bilge Karasu’ya*, s. 69-70.

²⁷⁰Moran, a.g.e., s. 79-80.

Mantıku't-Tayr ile Joyce, Ulysses, Odysseia, Dante, Poe ve Dostoyevski gibi romana sızan yazarlar ve metinler dikkat çekmiştir.²⁷¹

Anlaşıldığı gibi zaman, ilk anlatıları ile postmodern anlatıları birbirine yaklaştırmıştır. Postmodern dönemde, ilk anlatıların bütünlüklü dünyası ile parçalı zamanı özgün bir teknik dille yeniden yorumlanmıştır. Akılcı-pozitivist dünyaya duyulan şüphe, geçmişi ve bu dönemin anlatısını ayrıcalıklı kılmıştır. Yerleşik değerlerin aşınması veya reddedilmesiyle eskinin mitik zamanı yeniden yorumlanmıştır. Anlatı dış gerçeklikle bağını kopardıktan sonra kendi dönemini karşısına almış, ona meydan okumuştur. Öznellik-nesnellik arasındaki bu çatışma, zaman ögesini de etkilemiş, romantik dönemin öznelliğinden sonra pozitivist tutum nesnel dünyayı ve onun yasalarını ön plana çıkarmıştır. Ardından beklentiyi karşılamayan modern dönemin tüm yasaları çiğnenerek, yeni bir dönem başlamıştır. Dönemler arasındaki bu gerilim, metnin doğrusallığı ile tekrarlı yapısını da belirlemiştir. Sonraki başlıklarda zaman ve anlatı konulu iki sınıflandırma daha yapılmıştır. Burada zamanın çizgiselliği ve döngüselligi anlatıyla ilişkisi bağlamında ele alınmıştır.

1.6. ÇİZGİSEL ZAMAN

Zaman bölünmemiş bir süreç midir, yoksa rastlantıya ve tekrara dayalı öngörülemez bir süreç midir? Bölünmemiş bir süreçte çizgisellik ve kronoloji ağır basarken tekrara dayanan süreç zamansızlığa yani sonsuzluğa işaret etmektedir. Sona doğru olma fikri ile sonsuz olma fikri arasındaki bu ayrılık geçmişten günümüze dek birçok alanda tartışılmıştır. Bu bölümde, özellikle tek tanrılı dinlerde ve sanayi toplumlarında zaman algısının ne olduğu ve bunun anlatıya etkisi, eklektik bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.

1.6.1. Tek tanrılı Dinlerde Zaman

Tek tanrılı dinlerden önce, döngüsellığe dayanan zamanda geçmiş, şimdi, gelecek şeklinde bir bölünme söz konusu değildir. İlk uygarlıklarda ruhun başka bir bedende tekrar dirileceğine inanılır, zamanın çizgisel değil, dairesel olduğu varsayılır. Bu dönemde, insan hayatının döngüselligi kozmosun döngüselligine benzetilmiştir ve zaman, mevsimlerin tekrarıyla ilgilidir. Tek tanrılı dinlerle birlikte

²⁷¹Gümüş, *Romanın Şimdiki Zamanı*, s. 36.

zaman çizgisel bir nitelik kazanmıştır. Bu çizgisellik kişisel olmayan ve halkı ilgilendiren bir zaman yaratmıştır.²⁷²

Kutsal dinlerde Tanrı, belirli bir zaman ve mekân içinde değildir. Tanrı soyuttur ve onunla ilgili bir bilgiye ulaşmak imkânsızdır. Onun hakkında edinilen bilgi ise onun izin verdiği ölçüde ulaşılabilen bir bilgidir. Tanrı bilgi konusunda aktif, insan pasiftir.²⁷³ Din, Tanrı'ya ulaşma tarzıdır ve akılcılığa dayanan bir söylem değildir. Bu simgesel söylemin görevi, eğitsel niteliğini ortaya koymaktır. Ardıl ve akılcı bir söylemle dinlerin eğitsel nitelikleri doğrulanmıştır.²⁷⁴

Bu ardıl söylem, dönemin zaman algısını da belirlemiştir. Augustinus Tanrı'nın evreni hiçten yarattığını şu sözleriyle desteklemiştir: "Bütün bunlar sen var olduğun için varlar demekten başka söz kalmıyor. Şu hâlde sen konuştun ve her şey var oldu, bir tek sözün her şeyi yarattı."²⁷⁵ O, Antik Çağ'ın döngüsel zaman anlayışını tüm Ortaçağ boyunca bir daha dirilmeyecek şekilde yıkmıştır. Artık tarih tekrardan oluşmamaktadır ve bir daha tekrar etmeyecek olan olaylardan kuruludur: "[...] bir defalık süreç yani tarih, ilk günden İsa'nın kurtarıcı olarak görünüp insanlara kurtuluş yolunu göstermesinden kıyamete ve tanrı mahkemesine, Eskaton'a kadar sürecektir."²⁷⁶ Bu düşünüş biçiminde, uzam ve zaman Tanrı'nın temel belirlenimleridir ve sadece ona bağlı nesnelere. Bu nesnelere, yalnızca Tanrı'nın isteğiyle zaman içinde ortaya çıkmıştır. Varlıkların eylemleri ancak Tanrı'nın herhangi bir yerde, herhangi bir zamanda gerçekleştirdiği eylemlerdir.²⁷⁷

Tek tanrılı dinlerin doğrusal zamanında bu nedenle çelişki yoktur. Zamanın doğrusallığı, nedensel ilişkinin doğrusallığına inanmak anlamına gelmektedir. A zaman çizgisinde B'den önce geldiği için B'ye neden oluyorsa; B, A'ya neden olamayacaktır. Umberto Eco'ya göre bu nedensellik anlayışında kurdun kuzuyu yemesine isyan edilmez. Nedensellik ilişkileri, şeylerin düzeni çerçevesinde ortaya çıkmaktadır ve aynı zamanda Latince sözdizimini yönlendiren ilkeyle aynıdır: Zaman geri döndürülemez. Dil bilgisinde de zamanlarının ardılığı çizgiselliği

²⁷²Reha Çamuroğlu, *Dönüyordu: Bektaşilikte Zaman Kavrayışı*, 5.b, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010, s. 2-3.

²⁷³Anar, a.g.e., s. 34-35.

²⁷⁴Eco, a.g.e., s. 106.

²⁷⁵Augustinus, a.g.e., s. 245.

²⁷⁶Doğan Özlem, *Tarih Felsefesi*, 8.b, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2004, s. 30.

²⁷⁷İmmanuel Kant, *Pratik Usun Eleştirisi: Toplu Eserler 3*, çev. İsmet Zeki Eyüoğlu, Say Yayınları, İstanbul, 2016, s. 147.

dayatmakta ya da ana cümle, yan cümlelerin temelini oluşturmaktadır.²⁷⁸ Dolayısıyla kutsal dinler, pekiştirilmiş ilerleme anlayışına dayanmaktadır. Söz gelimi, geçmiş aklanmadığı için *Yeni Ahit* ortaya çıkmıştır. *Eski Ahit* kutsal zamanda korunurken *Yeni Ahit* daha ileri bir zamandadır. Hıristiyanlık mantığı gereği bunu savunmak zorundadır.²⁷⁹

Dünya, insanların sınındığı sınırlı bir zamanla kuşatılmıştır. Tek tanrılı dinlerdeki kıyamet inancına göre evren tektir, sonu da tek olacaktır. İnsanlar eylemlerine göre yargılanacaklardır.²⁸⁰ Kişi, kendi eylemleriyle oluşturduğu bir zaman diliminin ürünü olacaktır. İnsanın amacı, bu yasaklar doğrultusunda daha az kötü olmak üzere çabalamak ve bu doğrultuda bir ilerleme kaydetmektir.²⁸¹ Kant'ın vurguladığı gibi "Din, öğretisiyle sonlu varlıkların sınırlılığına vurgu yapmış, insanın iyi davranışlarını gözler önüne serebileceği ahlaka özgü bir ödev düzenine bağlamıştır."²⁸² Kutsal dinler, bir gelecek yaratma fikriyle hareket ederken zamanda çizgiselliği dayatmıştır.²⁸³ Ancak modern dönemlerde Elias Canetti'ye göre "Dünyevi bir yönetici artık Tanrı'nın Mısırlıların başına bela ettiği bütün veba salgınlarını aşan bir yıkımı zincirlerinden serbest bırakabilir. İnsan Tanrısını çalmıştır. Onu ele geçirmiş, onun kıyamet ve dehşet zırhını kuşanmıştır."²⁸⁴

1.6.2. Modern Dünyanın Zamanı

Bilim adamları, zamanın belli bir yönde aktığını ve bu yönün tersine çevrilemeyeceğini savunmuşlardır. Uzun ömürlü ve kalıcı devletlerin doğuşu, zamanın ileri doğru akan bir su gibi yaşanmasına ve algılanmasına neden olmuştur.²⁸⁵ Modern insan, ilerleme ile kendini özdeşleştirmiştir. Modern insanın zamanı, tek tanrılı dinlerde olduğu gibi, geleceğe dönüktür ve çizgiseldir. Mekanik saatin gelişmesiyle de çizgisel zamanın önemi artmıştır.²⁸⁶

Çizgisel zamanın temelinde rasyonel bir düzen kurma isteği vardır ve bu algıda hayat, mekanik bir sürece indirgenmiştir. Bu nedenle bilim, her türlü

²⁷⁸Eco, a.g.e., s. 221.

²⁷⁹Çamuroğlu, a.g.e., s. 11.

²⁸⁰Mircea Eliade, *Doğuş ve Yeniden Doğuş: İnsan Kültürlerinde Erginlemenin Dini Anlamları*, çev. Fuat Aydın, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2015, s.93-94.

²⁸¹Çamuroğlu, a.g.e., s. 9-10.

²⁸²Kant, a.g.e., s. 28.

²⁸³Fredrich Nietzsche, *Zamana Aykırı Bakışlar 1*, çev. Mustafa Tüzel, İthaki Yayınları, 2006, İstanbul, s. 59.

²⁸⁴Canetti, a.g.e., s. 509.

²⁸⁵Elias, *Zaman Üzerine*, s. 83.

²⁸⁶Kemal Özdemir, *Osmanlı'dan Günümüze Saatler*, Creative Yayıncılık, İstanbul, 1993, s. 22.

karmaşayı mantıksal bir modele göre ayarlayıp dünyaya bir düzen getirmiştir. Tüm dünya bu düşünüş biçimine göre sonsuza dek sabittir ve dünyadaki türlerin ilişki modeli değişmezdir.²⁸⁷

Galileo dönemine kadar doğa, merkezinde insanın olduğu bir olgudur. Ancak yeniçağda saatler, sosyal hayatın dışında insanın müdahalesine uğramamış doğa olaylarının sürelerini belirlemede kullanılmaya başlanmıştır.²⁸⁸ Gaston Bachelard'a göre sanayileşme sonrasında bir amaç doğrultusunda ilerleyen ve birleşen insan etkinliği, birbirini izleyerek "sağlamlaşanlar"ın örneklerini sunmaktadır. Sağlamlaşma, dış bir neden tarafından güvence altına alınıp çoğalmaktır. Buna göre bir çizgisel zaman da sağlamlaşmaktan başka bir şey değildir. Modern insan saatle yerküre gibi dış dünyanın dengesini kurmaktadır.²⁸⁹ Saat, insanların normlaştırdığı süre dilimlerini temsil etmektedir. Yan yana getirilip doğrudan karşılaştırılmayacak olaylar, saatlerin yardımıyla dolaylı yoldan ve belli bir uzlaşımaya dayanan birimler kullanılarak karşılaştırılmıştır.²⁹⁰

Uzlaşımaya dayalı zaman/mekanik saatler 17. yüzyıl sonlarında Osmanlı'da da yaygınlaşır. Dönemin muvakkithaneleri, namaz vakitlerini bildirmek dışında mekanik saatlere de ayar veren bir kurum olarak varlık göstermiştir. 1912'de ise ezanî saat sisteminden Avrupa saat ayarına geçilmeye başlanmıştır.²⁹¹ Abdülhak Şinasi Hisar bu yeni saati şöyle tanımlamıştır: "Bu saatler, muvakkithaneninkilerine benzeyen camlı dolapları içinde, bir sağa bir sola gidip gelen pirinç rakkaslarıyla, yalının günlerini ve gecelerini bir kahve değirmeni gibi öğütürken, sadece geçen zamanın ölçüsünü vermekle kalmazlar, koca ahşap yapının vücudundan ve gönlünden gelen sesleri de duyurlardı. Ve biz, geçen bütün zamanları, asıl yalının vücudundan ve gönlünden gelen sesler gibi kendimize göre memnun ve neşeli, yahut mahzun ve neşesiz bulurduk."²⁹²

Başlangıçta akrep, insanın zaman ihtiyacını karşılamak için yetecek bir göstergedir. Ticaretin yaygınlaşması, sanayinin gelişmesi ve ulaşım araçlarının çeşitlenerek hizmete girmesi dakikaların önemini arttırmış, saniyelerin önemi kronometre yapımı ile anlam kazanmıştır. Teknik araçların çalışması ince zaman hesaplarını gerekli kılmıştır. Zamanın değerinin artması ile çizgisellik gerçek

²⁸⁷J. Peter Bowler, *Doğanın Öyküsü*, çev. Meltem Mater, Cilt: 1, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2001, s. 153-154.

²⁸⁸Elias, a.g.e., s.15.

²⁸⁹Bachelard, a.g.e., s. 98-99.

²⁹⁰Elias, a.g.e., s. 12-13.

²⁹¹Özdemir, a.g.e., s. 29-33.

²⁹²Abdülhak Şinasi Hisar, *Boğaziçi Yalıları*, 2.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2010, s. 74.

anlamda gelişimini sürdürmüştür.²⁹³ Bu nedenle her çağ zamanı nesneleştirmek, çizgiselleştirmek için çaba harcamıştır. Toplumsallaşmış bu zaman için saatler kullanılmış ve takvimlerden yararlanılmıştır. Örneğin, İsa'nın doğumu ya da Hicret aracılığıyla yeni bir çağ başlamış, takvime bağlı kalınarak zaman sınıflandırılmış ya da kozmik ögeler, sabit zaman birimleriyle hesaplanmıştır.²⁹⁴

Takvim zamanıyla kendisini kabul ettirmek isteyen iktidar yeni bir kronoloji dayatmış ve zamanın kendisiyle başladığı izlenimini vermeye çalışmıştır. Takvimler, iktidarın kendi büyüklüğüne ilişkin göstergeler olarak kullanılmıştır. Söz gelimi, Çinliler ortak bir takvim oluşturmayı başardıktan sonra ulus hâline gelmiştir. Çünkü bir uygarlık, kronolojisi ciddiye alınmadığı zaman son bulacaktır.²⁹⁵ Ya da tek tanrılı dinlerde insanlık, Adem'le başlayan tek bir soy ya da tür sayılarak, toplumsal birliğin taşıyıcılığını üstlenmiştir. Sürekliliği olan bu düşünce, çizgisel bir tarih içine taşınarak tüm tarihe “bir dünya tarihi” olarak bakılmasına neden olmuştur.²⁹⁶

Ne var ki II. Dünya Savaşı'nın olması ya da atom enerjisinin kötüye kullanılması, ilerlemeci anlayışa duyulan güveni sarsmıştır.²⁹⁷ Her an değişen bir dünyaya düzen getirmek neredeyse olanaksızdır, bunun modern evrim görüşüyle bağdaşmadığı anlaşılır ve bu dönemde kronoloji göz ardı edilir. Postmodern dönemde sarsılan anlatı zamanı, modern dönemde doğrusaldır. Tek tanrılı dinlerde, sanayi toplumlarında ilerleme fikriyle ya da ekonomiyle ilişkilendirilen bu zaman algısı anlatıyı da etkilemiştir.

1.6.3. Anlatıda Çizgisellik

Sözlü gelenekte zaman bir sıraya sokulmaz. Çizgiselliğe dayanan olay merkezli anlayış, okuryazarlıkla ilgilidir. Sözlü gelenekte yaşam doruk noktasına ulaşip inişe geçen çizgisel olay örgülerinden oluşmamaktadır. Sözlü gelenekte ozanın olayları zaman sırasına göre anlatması olanaksızdır. Ozan aynı olayı anlatırken sıralamayı hatırlasa bile başka bir yerde yanılabilir. Sözlü geleneğin ürünlerinde olaylar belirli konuların tekrarından oluşan iç içe geçmiş kutulara

²⁹³Özdemir, a.g.e., s. 24.

²⁹⁴Ricoeur, a.g.e., s. 180.

²⁹⁵Canetti, a.g.e., s. 432-433.

²⁹⁶Özlem, a.g.e., s. 32.

²⁹⁷Uysal, a.g.m., s. 91.

benzemektedir. Anlatının bir tür kalıplaşmış olay örgüsüyle sekilenmesi yazıyla başlamıştır.²⁹⁸

Yazıda düşünceler çizgisellik içindedir ve bir düşüncenin önemi bir dizi içindeki yerine göre belirlenir.²⁹⁹ Fredrick Jameson'un belirttiği gibi modern anlatılar "Zamanı yok edip süreksizliği kuracağı yerde, canlı yaşantıyı, bir düzgülü kurmak için elde var olan simgesel öğeler deposundan biraz fazla bir şey olarak kullanacağı yerde, zamanın ve sürekliliğin zihinde canlandırılmasına dönüşür; bir yapıdan çıkıp, kahraman yönünden bir yapı (anlam) arayışı hâline gelir daha çok."³⁰⁰ Modern anlatıda esas öğe olaydır. Olayın başı, ortası ve sonuyla tamamlanmış bir bütünlüğü karşılaşması gerekmektedir.³⁰¹ Modern kültürde, metin atıfta bulunduğu dünyanın 'kronolojik' düzeniyle uyuşur. Anlatılan olaylar kamusal alanın deneyimine paraleldir. Anlatıda bu paralellikten şaşıldığı zaman, yazar kendi bilinci ve iradesiyle beklenenin dışına çıkmış olur.³⁰²

Dağınık olayların yer aldığı ilk anlatı örneklerini yıkan ve kronolojiyi dayatan edebî tür ise romandır.³⁰³ Dünyaya ait zaman bölük pörçük ya da suça bulaşmıştır. Yeryüzüne bağlı kalanlar, kavranan dünyaya ait bir bütünlük girişiminde bulunmuşlardır. Bu girişim romanın ortaya çıkmasını sağlamıştır. İlk anlatılarda insan doğasının karmaşık yapısı göz ardı edilmiş, insan sıradanlaştırılmıştır. Roman ise dünyevi hayatla ilgilidir.³⁰⁴ Roman Hıristiyanlığın Tanrı'sının dünyayı terk etmek üzere olduğu bir çağın başında yazılmıştır. Cervantes, can çekişmekte olan bir dini diriltme yönündeki bir çabanın egemen olduğu mistisizm döneminde yaşamıştır. Bu dönem, aynı zamanda mistik biçimler içinde yeni bir dünya görüşünün yükseldiği bir dönemdir. Bu çağda insan tek başına kalıp anlamı ancak kendi ruhunda bulabilmiş ve gücü inanılmaz ölçüde artmıştır.³⁰⁵ Zaman, modern çağda ebedî olanı bile yok etmiş ve *Don Kişot* dış dünyanın sıradanlığına karşı bireyin ilk zaferini kazanmıştır. Birey artık aydınlanma döneminin ilerlemeci anlayışına bağlıdır ve onun yaşamı bir sıra gözetilerek anlatılır.

19. yüzyılda "bildungsroman" kronolojiye bağlılığıyla dikkat çekmiştir. Bireyin çocukluğundan olgunlaşmasına kadar geçen süreci ele alan bu roman türü,

²⁹⁸Ong, a.g.e., s. 168-170.

²⁹⁹C. M. Sherover, "Zaman ve Etik: Ahlak Nasıl Mümkündür?", çev. Doğan Şahiner, *Cogito*, Sayı: 11, s. 167.

³⁰⁰Jameson, a.g.e., s. 111.

³⁰¹Parla, a.g.e., s. 343.

³⁰²Ong, a.g.e., s. 173.

³⁰³Ong, a.g.e., s. 175.

³⁰⁴Lukacs, a.g.e., s. 106.

³⁰⁵Lukacs, a.g.e., s. 107-108.

çağın liberal anlayışına uygun olarak bireyin yaptığı seçimlerde bütünüyle özgür olduğunu vurgulamıştır. Geçmişe dönüşlere ya da geleceğe göndermelere bu türde çok rastlanmamaktadır. Beklenmedik durumlar seçimlerle düzeltilmekte, böylece karakter mitik zamanla güncel zamanı uzlaştırmaktadır.³⁰⁶ Kronolojiye bağlılık nedeniyle böyle anlatılar bireyi yapay bir biçimde zamanın dışına itmiştir. Ancak modern yazarlarda belli bir kronoloji takip etmek söz konusu değildir ve bu dönemde akılcı bir sıralanışın bayağılığına karşı çıkılır.³⁰⁷ Romantizmle birlikte bütünden parçalanmaya doğru bir yöneliş başlamıştır. Kişinin parçalılığı anlatıyı etkilemiştir.³⁰⁸

İslam kültüründen etkilenen düzyazı geleneğinde ise insan ve dış dünya dikkate alınmamıştır. Geleneğe göre hayatın tek bir amacı vardır: Asıl kaynaktan uzaklaşmış ruhun bu kaynağa özlemesi ve ona erişmesi için çabalamasıdır. Bu nedenle gelenekte, her şeyde olduğu gibi, zaman önemsiz ya da anlamsızdır.³⁰⁹ Söz gelimi, geleneksel halk hikâyelerinde, kurgunun merkezinde gerçeğe benzememe ve rastlantı vardır. İnsanın evrene sahip olamaması, kendisiyle yüzleşememesi, *Binbir Gece*'de olduğu gibi doğaüstü bir anlatıma neden olmuştur. 15. yüzyıldan itibaren sanatçılar, klasik konuların dışında gündelik hayatı ele almaya başlamışlardır.³¹⁰ Buna bağlı olarak da ilk romanların doğa dışı, sabit zamanı değişmeye doğrusal bir nitelik kazanmaya başlamıştır.

Tanzimat'ta gerçekçilik edebiyattaki ilerleme anlamına gelmektedir. Böylece akıl, fantastik olanı dışlayarak gerçekliğe zemin hazırlamıştır. Dönemin aydını için gerçekliğin ve hayal gücünün dengeli olması, akla uygun bir temsilin ortaya çıkmasını sağlamaktadır. Ancak bu denge ilk Türk romanlarında kurulamaz. Avrupa edebiyatı taklit edilir. İlk romancılar da geleneksel anlatıyı reddederek, eserlerde gerçekçiliği temel dayanak hâline getirmiştir.³¹¹ İkinci Meşrutiyet'in ilanından sonra da dine dayalı bir zihniyet yerine, Batı'nın akla ve bilime dayanan pozitivist zihniyeti esas alınmıştır.³¹² Anlatı zamanı bilime, nedensellik ilişkisine dayandırıldığı için nesnel zamanın ardışıklığa dayalı yapısı açığa çıkmış, rastlantıya veya geleneğe dayandırılan söylemden dolayısıyla zamandan uzaklaşmıştır. 1950'lili yıllarda

³⁰⁶Parla, a.g.e., s. 260.

³⁰⁷Beckett, a.g.e., s. 71.

³⁰⁸Parla, a.g.e., s. 344.

³⁰⁹Tanpınar, a.g.e., s. 116.

³¹⁰Tanpınar, a.g.e., s. 24-28.

³¹¹Evin, a.g.e., s. 43-45.

³¹²Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1*, s. 113-114.

bilime, çağın yerleşik değerlerine duyulan şüphe karşıt bir söylemi, akronik yapıyı, ve bilince özgü daha karmaşık zamansal geçişleri ortaya çıkarmıştır.

Cumhuriyet Dönemi Türk romanında çizgisel ve eylem merkezli yapı dönemin sonuna doğru -bütünüyle olmamakla birlikte- daha az kullanılmıştır. 1920'li yılların anlatılarında anlatıcı müdahalesi ve onun dünya görüşünü yansıtan kalıplaşmış yapılar, 1930'lu yıllarda yeni bir söylemle buluşmuştur: Bilince dayalı akronik yapı. Böyle anlatılarda çizgisellik tamamen ortadan kalkmamış fakat insan bilincine bağlı daha tarafsız ve parçalı bir öykü zamanı kullanılmaya başlanmıştır. 1940'lı yıllarda ise Peyami Safa ve Ahmet Hamdi Tanpınar'la anlatı giderek kımıltısız hâle getirilmiş, durağan söylemle şiirsel anlatılar yazılmaya başlanmıştır. Tanzimat Dönemi'nde olduğu gibi yeni rejimi destekleyen veya bunun karşısında yer alan eserler kaleme alınmıştır. Ancak bunlar arasındaki temel fark, dili kullanma biçimleriyle ilgilidir. Hareket odaklı ve ileriye yönelik kronolojik söylem; söz odaklı, anakronik söylemle yer değiştirmiştir.

1.7. DÖNGÜSEL ZAMAN

Batılı felsefe, kutsal dinler ve modern dönem çizgisel zaman anlayışına yakın görülür. Buna karşılık, ilkel dönem ile Doğu'nun sezgiye dayalı zamanı döngüsellikle ilişkilendirilir. Çizgisellik gelecek odaklıdır, hız, modernizm ve tüketim çizgiselliğin temel kavramlarıdır. Döngüsellik tekrara dayanan bir sistem olduğu için döngüsellikte şimdi ya da "zamansızlık" ön plana çıkmaktadır. Bu nedenle döngüsellüğün arkaik dönemin toplumsal yapısını temsil ettiği düşünülmektedir. Bu bölümde, kavram iktidarla ilişkisi bağlamında eklettik bir yaklaşımla gözler önüne serilmiştir.

1.7.1. İlkel ve Modern Dönemde Döngüsel Zaman

Sözlü geleneğin çöküşünden bu yana Batı'da, evrenin çizgisel bir düzen içinde bir yok oluş noktasına göre hareket ettiği düşünülür. Ancak uzun yıllar insanoğlu düz bir çizgi olmadan doğada yaşamış ve bu dönemde zamanın dairesel bir harekete sahip olduğuna inanmıştır.³¹³

Arkaik dönemin insanı, dünyanın belli sürelerle yeniden canlanacağına ve mutlak başlangıcın yeniden yakalanabileceğine inanmıştır. Bu durumda son başlangıcın kapsamında başlangıç da sonun kapsamında yer alacaktır. Bu başlangıcın

³¹³Ricoeur, *Zaman ve Anlatı: 4 Anlatılan (Öykülenen) Zaman*, s. 119-120.

imgesi ise yıldır. Mevsimlerin ritminde ve gökkürenin hareketlerindeki düzenliliğinde kendini gösteren yıl dairesel kozmik zamandır.³¹⁴ Eski uygarlıklarda döngüsel zamanın tamamlayıcısı olarak görülen “bir yıl”, insanların sürekli bir şimdiki zaman bilinciyle yaşamasına sebep olmuştur. Onlara göre zamanda geri dönüş mümkündür, döngüsel zamanda geçmiş-gelecek iç içedir ve bu zamanlara yönelik net bir algıdan söz edilemez.³¹⁵

Kolektif arınma, yeni hasadın kutsanması, ölüme karşı zaferin anılması gibi törenler kozmogonik eylemin yinelenmesiyle ilişkilendirilmiştir. Bu toplumlarda bir tanrının, bir kahramanın veya gökcisimlerinin gerçekleştirdiği hareketlerin tekrarlanacağına inanılmıştır.³¹⁶ Tanrısal varlıklar ya da mitsel atalar tarafından oluşturulduğu için böyle törenlerde önceki zamanla yeniden bütünleşilir. Tanrısal varlıklar tarafından kurulan bir ritüelin tekrarı, ritüelin ilk kez icra edildiği asli zamanın yeniden gerçekleştirilmesi demektir. Böylece geçmiş bugüne, mit başlangıç zamanından buraya ve şimdikiye taşınmaktadır.³¹⁷ Dolayısıyla eylemlerin yinelenmesine indirgenmiş ilkel toplumun hayatı Mircea Eliade'nin söylediği gibi “Her ne kadar zamanın içinde geçse de, zamanın yükünü taşımaz, geri çevrilemezliğini kaydetmez, mistik ya da genel olarak dindar insan gibi ilkel insan devamlı olarak şimdiki yaşar. Başkasına ait hareketleri yineler ve bu yinelemeyle zaman dışı bir şimdiki yaşar.”³¹⁸ Bu nedenle yazının matbaanın icadıyla sağlamlaşmasından önce insanlar, herhangi soyut ve hesaplanmış bir zamanın içine yerleşmiş hissetmemişlerdir.³¹⁹

Bu dönemde, zaman tarafından sarıp sarmalanan bir evren fikri vardır ve zamana üstün bir kimlik verilmiştir.³²⁰ Eski Türk düşüncesinde de evrenin eliptik bir biçimde dönmesine “çığrı” denilmektedir. Çığrı, yıldızların bir sistem dâhilinde dönmesiyle ilişkilendirilmiştir. İnanışa göre yıldızları taşıyan bu çığrı (felek), zamanın oluşumunu gerçekleştirmektedir.³²¹ Bu zaman, eğreti ve sınırları belli olmayan bir zamandır. Yinelenen zamanda döngü, bireye zamansızlığı sunmaktadır.³²²

³¹⁴Mircea Eliade, *Mitlerin Özellikleri*, çev. Sema Rifat, Alfa Yayınları, İstanbul, 2016, s. 74.

³¹⁵Topakkaya, a.g.e., s. 33.

³¹⁶Mircea Eliade, *Ebedi Dönüş Miti*, çev. Ayşe Meral, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017 s. 36.

³¹⁷Eliade, a.g.e., s. 31.

³¹⁸Eliade, a.g.e., s. 97.

³¹⁹Ong, a.g.e., s. 118-119.

³²⁰Ricoeur, a.g.e., s. 31-32.

³²¹Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi I*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1971, s.

³²²Parla, a.g.e., s. 282.

Tek tanrılı dinlerde de insan günlük hayatta her vakit Allah'la birleşebilir ve bu sayede zamansızlaşabilmektedir.³²³ Dinlerde sonsuzluğu göstermenin en kestirme yolu çember olduğu için çizgisel zamanın yanında döngüsel zaman da kabul görmüş, hiçbir zaman bölünemeyen, değişmeyen “bir” düşüncesi sonsuzluğun temellerini oluşturmuştur. Öte dünya fikri ise nesnel zamanın sonuna ilişkin bir kavramdır.³²⁴ Söz gelimi, *Talmud* ve *Zohar* gibi kutsal kitaplarda dünyanın varoluş süresi bin yıllık dönemlerle ifade edilmiştir. Bu altı bin yıl, yaratılışın altı günü ile aynıdır. Yedinci bin yıl, yedinci gün gibi dönüş evresidir ve burada her şey sona erip ilk hâlindeki gibi tekrar oluşturulmaktadır.³²⁵

Ortaçağ'da gök cisimlerinin hareketleri yine ideal bir çembere benzetilmiştir. Ortaçağ'da yapay etkiler nedeniyle düzenliliğini yitirmiş yeryüzü cisimlerinin her defasında aynı yere dönme eğilimi taşıdığı ve Tanrı'nın onlara geri dönme özelliği verdiği ileri sürülür.³²⁶ Modern toplumlar ise hangi yapı söz konusu olursa olsun, açlık ve berraklık için çabalamışlardır.³²⁷ Ticaretin önemi arttıkça çizgisel zaman dikkat çekmiştir. Ticaret ve sanayi bireye ve topluma dakik olmayı dayatmış, bu da zamanın değişmez, çizgisel bir nitelik kazanmasına neden olmuştur.³²⁸

Tekrarlı yapılar, anlatıda da kullanılmıştır. Olayın, sözün ve içeriğin yinelenmesi, anlatıda bir döngüye işaret etmektedir. Aynı zamanda bu döngü, anlatının yapısını belirleyen iç yasalardan biridir. Genette'in “sıklık” ilkesi de doğrudan doğruya yinelemeli söz ve eylemleri kapsamaktadır. Anlatıya özgü yapıyı açığa çıkarmada kullanılan eleştiri modellerinde, bu döngüsel yasalar/kodlar vardır.

1.8.2. Anlatıda Döngüsellik

İlk anlatıların dili kalıp deyişlerden oluşmaktadır. Sözlü düşünce dünyası bu kalıplardan yararlanmış ve kalıpları unutmamak için onları sürekli tekrarlamıştır. Kalıplaşmış düşünce, sözlü kültürde her türlü düşünme ve anlatım biçimini

³²³Uysal, a.g.m., s. 88-91.

³²⁴D. W. Dauer, “Nietzsche ve Zaman Kavramı”, çev.Alp Tümertekin, *Cogito* (1997), sayı 11, s. 85-86.

³²⁵Guénon, a.g.e., s. 41.

³²⁶Elias, a.g.e., s. 141.

³²⁷Ludwig Wittgenstein, “Felsefe Notları'ndan Zaman Üstüne”, çev. Doğan Şaginer, *Cogito*, Sayı:11, 1997, s. 44.

³²⁸Köroğlu, a.g.e., s. 3-4.

etkilemiştir.³²⁹ Bu nedenle ilk anlatılar bir şey anlatmaktan çok, bir bildiri ve tek bir gösterge özelliği taşımaktadır ve döngüye işaret etmektedir.

İlkel toplumda geleneksel deyişler büyük güçlüklerle bir araya getirildiği için parçalanmaz ve bunların korunabilecekleri yer insan aklıdır. Bu dönemde askerler hep kahraman, prensesler hep güzel ve çınarlar hep uludur. Bir yazı sistemi olmadan düşünceyi çözümlenmek ilkel dönemde riskli kabul edilir. Çünkü yabancı akıl bütünleştirmeye yöneliktir. Bu nedenle ilkel dönemde anlatı bol tekrarlı anlatımı ve döngüye dayalı zamanıyla dikkat çekmektedir.³³⁰

İlk anlatılar olarak kabul edilen mitoslarda tanrıların eylemlerine yer verilir. Bu mitsel zaman bir yanda dünyayı, öte yandan insanı kapsamaktadır. Mitsel zamanda ölümcül zaman, tarihsel zaman ve kozmik zaman parçalanmasının ötesine geçilmekte ve bu zamanda evrene tek bir ritim kazandırılmaktadır. Göksel döngüler, biyolojik tekrarlanışlar ve toplumsal yaşam gibi farklı süre döngüleri mitsel zamana bağlı kılınarak yorumlanmıştır.³³¹ Örneğin, ay kültürünün taşıdığı sembolik anlam ilk anlatılarda ayrı bir öneme sahiptir. Çünkü ay; doğum, gelişim, olgunluk, çöküş, ölüm ve yeniden dirilmeyi sembolize etmektedir. Ağaç kültü gibi ay da bir döngünün sembolüdür.³³² İnanışa göre Ay'ın kaybolması nihai olmadığı için, insanlığın yok oluşu da nihai değildir.³³³

Ölüp tekrar dirilen tanrı inancı, Ön Asya ve Mısır'daki eski kültürlerde dikkat çekmektedir. Suriye'de Adonis, Frigya'da Attis, Mısır'da Osiris ve Babilonya'daki Tammuz gibi tanrılar bereketle sembolize edilmektedir. Mitoslar bu tanrıları anlatırken bereket ayinlerinde tanrının yerini rahip ya da kral almaktadır. Rahip ya da kral ölmekte sonra dirilmektedir. Törenlerin amacı, kışın ölen bitkisel hayatı tekrar canlandırmaktır. Ölüp dirilen İsa mitosuna da bu eski kültürlere dayandırılır. Söz gelimi, Yaşar Kemal'in *Yer Demir Gök Bakır* (1963) romanında köylüler açlık korkusuyla kurtarıcı Taşbaş mitosunu yaratmıştır. Taşbaş, İnce Memed gibi bereket ve bolluk anlamına gelmektedir. Taşbaş öldüğü gün yaşam durmuş, sonra yeniden canlanmıştır. O ölüp dirilmekle eski bereket tanrılarını çağrıştıran bir figürdür.³³⁴

³²⁹Ong, a.g.e., s. 37-40.

³³⁰Ong, a.g.e., s. 55-56.

³³¹Ricoeur, *Zaman ve Anlatı: 4 Anlatılan (Öykülenen) Zaman*, s. 177.

³³²Jean Paul Roux, *Eski Türk Mitolojisi*, çev. Musa Yaşar Sağlam, 2. b, BilgeSu Yayıncılık, 2015, Ankara, s. 44.

³³³Eliade, a.g.e., s. 98-99.

³³⁴Moran, a.g.e., s. 137-147.

Kutsal kitaplarda da bu döngüsel kodlar yer almaktadır ve açık/örtük üç döngüsel hareket vardır: Doğumdan ölüme uzanan bireylik döngüsü, Âdem ve Havva'dan kıyamete kadar uzanan cinsellik döngüsü, bir kuralın verilmesi ve bunun gerçekleşmesi temeline dayanan toplumsal döngü. Her döngüde, hareketin önce çökmesi, sonra da kurtarılmış dünyaya, yani yukarıya doğru yükselmesi dikkat çekmektedir. Bunlar yaşam-ölüm-yeniden doğuş döngüsü ya da ölümden sonra diriliş hikâyesine benzemektedir.³³⁵ Söz gelimi, 10. yüzyılda yazılan *Ay-Ata* isimli destanda *İncil* anlatımlarına ve İslami geleneğe işaret eden izlere rastlanır. Destana göre yağmur suları insan vücudunu andıran bir çukuru doldurur. Güneş ısısının etkisiyle dokuz ay sonra çukurdaki çamur canlanır. Kırk yıl yalnız başına yaşayan ilk erkekten sonra bir başka su baskınıyla ilk kadın yaratılır. İkisinin beraberliklerinden kırk çocuk dünyaya gelir. İlk kadın ve erkek öldükten sonra oğulları onların cesetlerini annenin çukuruna gömerek tekrar canlandırmaya çalışır.³³⁶ Destanda tekrara dayanan bir zaman ve olay örgüsü dikkat çeker. Kadın ve erkek çukurda yağmurun etkisiyle aynı sürede (dokuz ay) yaratılır.

Böyle anlatılarda kahraman eserin sonunda aynı yere dönmektedir ve tüm aksiyon istikrarlı bir düzene ve bu düzen içinde bir dengeye dikkat çekmektedir. Kutsal dinlerin epiğinde, klasik epikteki temalar daha geniş bir arketipik bağlama taşınmıştır. Söz gelimi, Âdem, Odysseus gibi eziyet görmüş, vatanından sürgün edilmiş ve Tanrı'yı kızdırmıştır. Odysseus gibi Âdem de eve dönmüştür.³³⁷ Destanda Odysseus'un vatanı İthaka'ya yaptığı zorlu yolculuk anlatılır. Onun İthaka'ya dönmesi yirmi yılını alır. Eski anlatılarda gidiş-mücadele-dönüş şeklindeki döngüselligi hatırlatan olay örgüsü bu destanda da belirgindir. Destanda “[...] Odysseus'un ancak çok çileler çektikten sonra yurduna döneceğini biliyordum”³³⁸ ya da “Günler ve aylar tamam dönünce ve bahar geri gelince [...] gene denizde veya karada başınıza felaketler gelmesin”³³⁹ şeklinde döngüsel zamanı hatırlatan olay örgülerine rastlamak mümkündür. Mevsimlerdeki gibi sıralı yapı böyle anlatılarda dikkat çekmiştir.

Aynı döngüsellik romanlara konu olmuştur. Ne var ki bu döngüsel kodlar, modern anlatılarda bir masal ve birkaç tipik karakterden oluşan tarih üstü bir imge

³³⁵Frye, a.g.e., s. 362-363.

³³⁶Pertev Naili Boratav, *Türk Mitolojisi (Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi)*, 2.b, Bilgesu Yayıncılık, Ankara, 2016, s. 36.

³³⁷Frye, a.g.e., s. 365-366.

³³⁸Homer, *Odesa*, Yason Yayıncılık, İstanbul, 2016, s. 190.

³³⁹Homer, a.g.e., s. 168-177.

olarak değil, bilinç ve nesnel gerçekliği karşılamaktadır.³⁴⁰ Orhan Kemal'in *Bereketli Topraklar Üstünde* (1954) adlı romanında mitoslardan kaynaklanan ve destanlara, romanslara, masallara geçmiş olan ayrılış-savaşım-dönüş kurgusu vardır. Bu kalıplaşmış kurgu ise köken bakımından Yakın Doğu'nun bereket ayinlerine dayandırılmıştır. Türk edebiyatında yolculuk üzerine kurulmuş *Battal Gazi* türünden halk edebiyatı anlatılarında aynı yapı kullanılmıştır. Romanda, kıtlık nedeniyle köyden ayrılan üç arkadaşın kentte türlü zorluklarla karşılaşmaları ve bu mücadele sonunda ikisinin ölmesi, birinin köyüne dolayısıyla berekete kavuşması anlatılmıştır.³⁴¹

Burada dikkat edilmesi gereken nokta, anlatıdaki içeriğin döngüselliklidir. Bir anlatının içeriği aralarındaki zamansal mesafeye rağmen tekrarlanabilmektedir. Okurun ya da araştırmacının göz önünde bulundurması gereken de bu çizgisellik içinde ortaya çıkan döngüsel kodlardır.³⁴² *Manas Destanı*'nda da Manas düşmanları tarafından öldürülür ve bir süre sonra kahraman tekrar dirilir. *Manas* tekrar dirilince yoksullaşan halk bolluğa kavuşur.³⁴³ Battal Gazi, kızını kaçırmanın peşine düşer, yerin altında elleri bağlı kırk kızı elleri bağlı olarak bulur, kötülüklerle savaşır, bunun sonucunda kızları ve hazineyi alarak yeryüzüne çıkar. Çağdaş bir eser olan *İnce Memed*'de (1955) canavarların yerini Abdi Ağa almıştır. Abdi Ağa'yı öldüren İnce Memed köye döner. Kıtlığın, açlığın nedeni olan Abdi Ağa'nın öldürülmesi, İnce Memed'i canavarı ortadan kaldıran ve halkına bolluk getiren kurtarıcı kahramanlar sınıfına yerleştirir. Yaşar Kemal insanın doğa ile ilişkilerini mitos düzeyine çekerek eserin anlamını derinleştirmiştir.³⁴⁴ Benzer şekilde, *Huzur*'da, *Ölmeye Yatmak*'ta ya da *Ulysses*'te roman zamanı bir gündür. Moretti'ye göre yazarlar bu yolla her günün aynı olduğunu söylemekte ve tarihsel ilerleme fikrinin üzerinden bir silindir gibi geçmektedir. Liberal kapitalizmin krizine tanık olan yazarlar, bu kültürün tıkr tıkr işleyen düzenine dikkat çekmiştir.³⁴⁵

Sonuç olarak ilkel dönemle modern dönem arasındaki toplumsal, kültürel farklılıklar anlatının yapısını belirlemiştir. Bununla birlikte böyle genellemelerin dışına çıkan anlatılar da tespit edilebilir. Tezin amacı zaman ögesinin arka planında

³⁴⁰Moretti, a.g.e., s. 233.

³⁴¹Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, s. 49-50.

³⁴²Evrin Özünel, "Türk Anlatı Geleneğinde Kahraman, Mitoloji, İktidar İlişkisi", Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), Ankara, 2010, s.11-12.

³⁴³Bahaeddin Ögel, *Türk Mitolojisi I*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1971, s. 520-521.

³⁴⁴Moran, a.g.e., s. 114-116.

³⁴⁵Moretti, a.g.e., s. 230-232.

yer alan tartişmaları ortaya koymak, zaman ögesinin tarih ve anlatıyla ilişkisini ele almak olduğu için ön plana çıkan metinler dikkate alınarak izlek açıklanmıştır. Ayrıca daha önce de vurgulandığı gibi yapısalcı yöntemde zamanla ilgili her kavramın altında bu temel tartişmalar vardır ve kavrama bütüncül bakabilmek amacıyla böyle alt başlıklar belirlenmiştir. Tezin ikinci bölümünde ise yapısalcı yöntem ile Genette'in kuramı tanıtılmış, zamanın anlatıbilimde konumlanma biçimi ele alınmıştır.

2. BÖLÜM

YAPISALCILIK NEDİR?

2.1. NİÇİN YAPISALCILIK?

Genel eleştiri ve metne yönelik eleştiri yöntemleri işlevleri bakımından birbirinden ayrılmaktadır. Genel bir eleştiri, “parçalı” bir görünüm sergilediği için bilimsel bulunmaz. Böyle bir eleştiride fikirler faydacı kabul edilir ve eserin yapısı göz ardı edilmektedir.¹ Metne dönük eleştiri yöntemlerinde ne yazarın ne de kamunun varlığının hissedilebileceği bir tarafsızlık yakalanmaya çalışılmaktadır.²

Anlama metin içi bir süreçtir, yapının yapısını kavramaya yaramaktadır. Anlama sürecinde araştırmacı kendini metin dışı bilgilerden soyutlayarak metinle baş başa kalmaktadır. Anlamada araştırmacı metin içinde kalırken açıklamada metin kendi dışında bulunan ama içinde yer aldığı düşünülen gerçeklikle bağlantı içine sokulmaktadır.³ Dolayısıyla esere dönük yaklaşımda herhangi bir şeyi içermek ya da yansıtmak yerine, metnin kendisine yönelik deneyim dikkate alınmaktadır. Örneğin, kedi ile kedi hakkında bir şiir üzerine yorumlar arasında fark vardır. Şiirde göstergenin algısı, nesne artı zaman ve mekân hâlini almaktadır. Kedi sözcüğü okunduğunda bunu anlamak için okur, tam bir evren kurmak zorunda kalmaktadır. Hâlbuki doğrudan deneyimin böylesi gereklilikleri yoktur.⁴

Metnin yerine yazarı, okulu ve akımı koymak daha çok metnin açıklama nesnesi olarak algılanmasının sonucudur. Bu analizi yapanlar, metnin yazarıyla, yazıldığı devirle, yazılış sebepleriyle ilgilenir. Ne var ki metne yönelik araştırmanın temel amacı, bir eserde söylenmiş olanların nasıl söylendiğini ortaya koymaktır ya da

¹Northrop Frye, *Eleştirinin Anatomisi: Dört Deneme*, çev. Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015, s. 34-36.

²Fredric Jameson, *Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, çev. Mehmet H.Doğan, 3.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 143-144.

³Mehmet Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1:Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, 6.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017, , s. 150.

⁴Paul De Man, *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*, çev. Cem Soydemir ve Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2008, s. 263-264.

metni anlamlı kılan unsurların oluşturduğu iç düzeni kavramaktır.⁵ Bir anlatıda duygulardan sıyrılmayı sağlayan tek şey de “biçim”dir.⁶

Zaman deneyimi de kurmaca bir deneyimdir ve bu deneyimde imgesel bir dünya yani metnin dünyası vardır.⁷ Bununla birlikte zaman ögesi anlatıda her zaman temel anlamıyla kullanılmamaktadır ve diğer ögeler gibi belli bir sistemi temsil etmektedir. Eserler sistemle doğrudan özdeşleşmemektedir, çünkü söz konusu yapı metinde saklıdır ve ancak gözleme dayandırılarak ortaya çıkarılabilmektedir. Bu nedenle yapısalcı yöntemde amaç metni mekanikleştirmek değil, onda saklı olanı açığa çıkarmaktır. Bu da yakından bir okumayı dolayısıyla rastgele okumaları dışarıda bırakmayı zorunlu hâle getirmektedir. Örneğin, romanda zamanın temel yapısına yönelmek daha önceki yorumlamaları yinelemekten kaçınmayı gerektirmektedir. Romanı yeniden çözümlemektir.

Dönemin romanını bir başka düzlemde, bir başka biçimde kurmaktır. Anlaşılması zor bir sistem yerine daha kolay, anlaşılır ve yalın bir sisteme yer vermektir. Romanın zamanla kurduğu ilişki nasıldır, her dönemin kendine özgü bir zaman anlayışı var mıdır? Bu temel sorular göz önünde bulundurularak zaman ögesinin geçirdiği değişim, yapısalcı yöntemle açıklığa kavuşacaktır. Buna göre bir eserini;

1. Dışsal ya da görünen zamanını,
2. Bu görünen zamanın eserde kullanım şeklini,
3. Eserde kullanılan zaman ögesinin evrensel sayılabilecek yasalarını bilmek gerekmektedir.

Burada üstünde durulması gereken şey, yazınsal metinlerin kendi gerçeklerini yine kendi yapılarında tutarlı bir biçimde kurup kurmadığıdır.⁸ Şöyle ki martı, gerçek dünyadan bir gönderge iken, “anka” imgesel dünyada var olan düşsel göndergedir. Dil içi göndergeler, dış dünyadan bağımsız olan ve söylemin içindeki göndergelerdir. Dil dışı gerçek göndergeler, dış dünyadan gerçek kişileri, yerleri ve

⁵Rıza Filizok (2008), “Yapısal Metin Analizi”, (Çevrimiçi), <http://www.ege-edebiyat.org>, 1 Eylül 2018.

⁶Roland Barthes, *Eleştirel Denemeler*, çev. Esra Özdoğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 14-17.

⁷Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, çev. Mehmet Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 185-186.

⁸Ayşe (Eziler) Kıran ve Zeynel Kıran, *Yazınsal Okuma Süreçleri: Dilbilim, Göstergibilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler*, 4.b, Seçkin Yayınları, Ankara, 2011, s. 91-92.

olayları kapsayabilmektedir. Bu nedenle metin ile gönderge birbirinden farklıdır.⁹ Kurmacada zamanın yapısı noktasında da şu iki yön dikkat çekmektedir: Sınırları belirlenebilen ve metnin nesnel zamanına karşılık gelen ilk düzlem “öykü zamanı”dır. Öykü zamanı “gösterilen” olarak adlandırılır. Gösteren düzleminde ise öykü zamanının ne şekilde ifade edildiği sorusu devreye girmektedir. Öykü zamanının metindeki yayılımı “anlatı zamanı”nı, dil bilimsel terminolojiyle ifade edilecek olursa “gösteren”i karşılamaktadır.

Tezin hedefi, sadece romanları “zaman”ı kullanımı bakımından tek tek ele alıp çözümlenmek ya da hangisinin “zaman romanı” olup olmadığını belirlemek değildir. Tezde zaman, her romanın diğer romanlarla ilişkisi çerçevesinde değerlendirilmiştir. Zaman, yalnız bir romandaki veriler doğrultusunda çözümlenemez. Tutarlı bir sisteme ulaşmak için zamanın adı geçen romanlardaki işlevi, eserlerin birbirleriyle kıyaslanmasını ve bir bağıntı/ilişki içinde yorumlanmasını gerektirmektedir. Bunun için belirli karşıtlıklar ya da benzerliklerden yola çıkılmış, dönemin romanında zamanla ilgili bir sisteme veya temel yapıya ulaşmak hedeflenmiştir. Ayrıca bir yapının esasını ortaya koymak olduğunda incelenecek nesnenin değeri artmaktadır. “Töz” burada önemli bir kavramdır. Çünkü töz “[...] bir başka şeyle ya da bir başka şeyde değil, kendi kendisiyle, kendi kendisinde var olan. Öznede değil, kendinde var olan. Bağımsızca kendi içinde var olan [şeydir].”¹⁰

Tarihe bağlı bir araştırmada geçmiş, nesnenin şimdisini aydınlatmaya aracılık yapmaktadır. Bu, nesnenin töz olarak değerlendirilmesinin önünde bir engel olarak görülür. Çünkü tözün zamanı şimdidir ve töz bir varsayım değildir. Edebiyatta ise gerçekliğini töze dayalı yansımalarını bulmak mümkündür. Burada kurmaca dünyaya ait bir dil devreye girmektedir. Metni oluşturan öge eski sınıflandırmaları yıkmaya gücüdür. Yapıt bir töz parçasıdır, metin ise yöntem bilimsel bir alandır.¹¹

Yüzyıllarca eleştiri kuramların çoğu, yazarın yapıtını neden, hangi itkilerin, endişelerin ve sınırların güdümünde yazdığını açıklamaya çalıştığı için metin okuma pek tanınmamıştır. Şıkça sorulan sorulardan biri de şu olmuştur: Yazarın kastettiği anlama ulaşabilmek önemli midir/değil midir?¹² Kişi ve tarihe tanınan ayrıcalık

⁹Kıran, Kıran, a.g.e., s. 130-132.

¹⁰Bedia Akarsu, Felsefe Terimleri Sözlüğü, 3.b, Savaş Yayınları, Ankara, 1984, s. 177.

¹¹Roland Barthes, *Dilin Çalışma Sesi*, çev. Ayşe Ece, N. Kâmil Sevil, Elif Gökteke, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 71.

¹²Jale Parla, *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 13.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015., s. 28.

nedeniyle yazar yapının tek sahibidir. Yazar okur üzerinde hak sahibidir, okuru yapının belli bir anlamına doğru itmektedir ve bu anlam iyi olan, uygun olan anlamdır.¹³ Buna göre birinci tekil kişi ağzından yazılan anlatılarda “ben” diyen kişi yazardır. Hâlbuki bu ses yazarın değil, anlatıcının ve anlatıcı metinde belli bir üslubu karşılamaktadır.¹⁴ Paul De Man'nin vurguladığı gibi sandalyenin yapısını belirleyen şey, sandalyenin üzerinde oturulacak bir nesne olmasıdır. Ancak bu yapı, sandalyenin parçalarını birleştiren marangozun ruh hâliyle bağlantılı değildir.¹⁵

Bu nedenle dil bilim yazarın yıkımı için çok değerli, analitik bir araç sunmuştur. Dil özneyi tanımış ve öznenin kendisini tanımlayan sözcelemenin dışında bir boşluktan ibaret olduğunu vurgulamıştır. Dil bilimsel açıdan yazar, yazı yazan kişiden daha fazla bir şey değildir. Yazarın metinden çekilmesi ise Bertolt Brecht (1898-1956)'ten beri tartışılmıştır. Modern çağda yazı yazan kişi, tam tersine metniyle aynı anda doğmuş, yazdığı yazının öncesinde var olan ya da onun sınırlarının dışına çıkan bir varlıkla ilişkilendirilmemiştir. Modern metin çözümlerinde, sözcelemenin zamanından başka bir zaman yoktur. Her metin sonsuza dek burada ve şimdi yazılmıştır.¹⁶

Marcel Proust (1871-1922) yazarın toplum içindeki benliğinden başka bir benliğinin olduğunu ileri sürerek bu tür eleştirilerin karşısında durmuştur.¹⁷ Benzer şekilde Lucien Goldmann (1913-1970) edebiyat teorisinde çeşitli düzeyler arasındaki yapısal koşutlukları gösterecek teknikler geliştirmiştir. Goldmann bir trajedi ile ideoloji arasındaki koşutluğu ele almıştır. O, belli bir dönemin düşünce yapılarının özgüllüğünü ortaya koymuş, bu düşünce yapılarıyla dönemin toplumsal ve ekonomik gerçekliklerinde var olan aynı derecede özgül diğer yapılar arasındaki ilişkileri gözler önüne sermiştir.¹⁸ Esere dönük bu çözümlerinde okuma artık metnin önceden kayıt altında tuttuğu şey değildir, yapı yorumlama yoluyla aydınlığa kavuşmaktadır.¹⁹

¹³Barthes, a.g.e., s. 32.

¹⁴Umberto Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, 8.b, Can Yayınları, İstanbul, 2015, s. 27-29.

¹⁵De Man, a.g.e., s. 55.

¹⁶Barthes, a.g.e., s. 64-65.

¹⁷Mehmet Rifat, *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015, s. 80.

¹⁸Jameson, a.g.e., s. 188.

¹⁹Paul Ricoeur, *Zaman ve Anlatı: 4 Anlatılan (Öykülenen) Zaman*, çev. Umut Öksüzan, Atakan Altınörs, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013, s. 279.

Mehmet Rifat'a göre "Derin yapılar bilinmeden, bu derin yapılar ortaya konmadan, bir metnin üretiliş kaynağı ve oluşum süreci açıklanamaz. Bu yapılar ortaya konmadan, olsa olsa yüzeysel yapıdaki sözcüklerin kimi kez sözlüksel, kimi kez de bağlamsal anlamlarıyla uğraşılır. Bu da göstergebilim olmadığı gibi anlatibilim de anlambilim de değildir."²⁰ Yapısalcı analiz, eseri "teorik" tutumla yani soyut bir yapının açıklanması bakımından ele almıştır. Yapı, mekânla ilintilidir ve esere içerden bir bakışı temsil etmektedir. Örneğin, Marksistler veya psikanalistler eserin kendisine ilişkin bir bilgiyi değil, toplumsal yapısının anlaşılmasına önem vermiştir. Böyle bir analiz, hem teorik hem de dışarıdandır. Benzer şekilde, Yeni Eleştiri anlayışıyla hareket edildiğinde eseri anlamak dışında hiçbir amaç güdülmez. Yapısalcı çözümleme her iki tutumdan ayrı kabul edilir. Burada eserin katıksız bir betimlemesine veya sosyolojik, psikolojik terimlerle bir yorumuna yer verilmemektedir. Yapısalcı anlayışta, eserdeki söylemin yapısı ve işleyişi için bir teori önerilmektedir.²¹ Bu nedenle yapısalcı yöntemde "Anlatı niçin böyle düzenlenmiştir ya da anlatının amacı, ilkeleri nelerdir?" sorularının yerine, "Anlatı nasıl işler?" sorusu dikkate alınmaktadır.²²

Roland Barthes, *Çağdaş Söylenler*'de doğrudan doğruya olayları değil, olayların ne şekilde konumlandığıyla ilgilenmiştir. Bir bisiklet yarışı yerine, bu yarışların dile yansıtılma şeklini; kibar çevrenin evliliklerini değil, bunların nasıl algılandığını kavramaya çalışmıştır. O, burjuva ideolojisiyle nesnelere arasındaki ilişkileri incelemiş, kitle kültürünün eleştirisini yapmıştır.²³ Lévi-Strauss doğa fikriyle, Louis Althusser tarihe yaklaşımıyla göstergenin dışında bir tür "gerçeklik" yaratmak istemişlerdir. Buna göre gösterge birebir olmasa da gerçekliğin bütününe uygun düşecektir. Onlar beynin yapısı ile dıştaki dünyanın düzeni arasında "daha önceden kurulmuş bir uyum"u varsayımlardır.²⁴

Bu eleştiride okurdan ya da araştırmacıdan istenen şey, halıdaki deseni değil, kurmaca halıdaki desenlerin "kuralı"ni keşfetmektir.²⁵ Yapısalcı yöntemde eleştirinin görevi doğrulukları değil, geçerli olanı keşfetmektir. Geçerli olan tutarlı bir göstergeler dizgesi oluşturmaktadır ve dizgeselliğiyle bir dilin olabildiğince büyük

²⁰Mehmet Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, 4.b, Say Yayınları, İstanbul, 2014, s. 125.

²¹Tzvetan Todorov, "Anlatı Türünde Yapısal Analiz", çev. Bülent Aksoy, *Birikim* (Haziran-Temmuz 1977), Cilt: 5, No: 28-29, s. 87.

²²Kıran, Kıran, a.g.e., s. 121.

²³Roland Barthes, *Yazı ve Yorum*, çev. Tahsin Yücel, 4.b, Metis Yayınları, İstanbul, 2015, s. 38.

²⁴Jameson, a.g.e., s. 104.

²⁵Eco, a.g.e., s. 148-149.

bir bölümünü kapsayacak bir dil geliştirmektir.²⁶ Bu işleyişte, kuralları kendi mantığı içinde kavramak ve onların “görecelilik”lerini göz önünde bulundurmamak gerekmektedir.²⁷

Yapısalcılıkta nesne ele alınır, ayrıştırılır ve yeniden birleştirilir. Bazıları için bu çaba anlamsız ya da yararsızdır. Ancak bu yöntemle “yeni” olan ortaya çıkarılır. Yapısalcılık ilk dünyayı kopyalamak için değil, kavranabilir kılmak amacıyla hareket etmektedir ve diğer bilimlerde olduğu gibi maddelerin değil, işlevlerin benzerlikleri üstünde durmuştur. Bu nedenle Strauss ilkel toplumların benzeyen işleyişini, bir başkası ekonomik düşüncenin biçimsel kurallarını ya da bronzların ayırt edici özelliklerini bulduğunda birbirlerinden farklı şeyler yapmamaktadır. Belli bir tekniğe dayandığı sürece yapısalcılık, diğer çözümlenmelere göre ayırt ediciliğini koruyacaktır.²⁸ Ayrıca 19. yüzyılın bilimsel incelemelerde geçerlik ilkesi olarak benimsediği evrim kavramının ve öğelerin tek tek incelenmesi ilkesinin önemi azalmıştır. Yapısalcılık en kesin bilimsel yöntem olarak kabul görmüştür. Metin dışı öğelerle metni yorumlamak, araştırmacıyı düzensiz ve karmaşık bir olaylar yığınıyla karşı karşıya bırakmaktadır. Önemliyi önemsizden ayırabilmek için incelemenin yapısalcı olması, yapının iç düzeninin öncelikli olması gerekmektedir. Böyle bir algı için geçerlik ve tutarlılık temel ölçüttür.²⁹

Bu ilkelere rağmen yapısalcı yöntem birçok kuramcı tarafından eleştirilmiş ve yöntemin metni sınırlandırdığı düşünülmüştür. Ne var ki bütün kuramlar ya da yöntemler eleştiride bir boşluğu doldururken başka bir boşluğa neden olmaktadır. Metnin yorumlanmasına yönelik her girişim kesin ve değişmez değildir ya da eleştiride tek ve sabit bir eleştiri modeli yoktur. Sonraki başlıkta yapısalcı yönetime yönelik bu eleştiriler ele alınmış, yöntem farklı bakış açılarıyla gözler önüne serilmiştir.

2.1.1. Yapısalcı Yöntemle İlgili Bazı Tartışmalar

Metin dışı çözümlenmeler akla şu soruları getirmektedir: Böyle göreceli yaklaşımlarda bilimsellikten söz edilebilir mi ya da hangi tutarlı verilere ulaşılabilir? Göreceli bir yaklaşımın sonsuz sayıda anlam sunduğu kabul edilebilir. Fakat metnin

²⁶Barthes, *Eleştirel Denemeler*, s. 257-258.

²⁷Rıza Filizok (2009b), “Hikâye Etme Düzlemleri”, (Çevrimiçi), <http://www.ege-edebiyat.org>, 1 Eylül 2018:

²⁸Barthes, a.g.e., s. 218-220.

²⁹Berke Vardar, “Yapısal Eleştiride Yeni Bir Atılım”, (çevrimiçi), <http://www.academia.edu>, 15 Mart 2017, s. 315-316.

kendine özgülüğü noktasında bu yaklaşım yetersiz kalmaktadır. Bilimselliğin amacı da kişiden kişiye değişen bu algıyı yok etmektir. Yapısalcı çözümleme, nesneyi sadece kendi dinamikleriyle kavrayarak onu kişiden kişiye değişen keyfi uygulamalardan kurtaracaktır.

Ayrıca eleştirmenin eseri yorumlamak ve değerlendirmek için bilimdeki sonuçlardan yararlanmaya çalışması veya eleştiride nesnel olma iddiası olanaklıdır. Bilimselliği ön plana çıkarmak sonucunda bir eleştiri disiplini oluşmaktadır.³⁰ Northrop Frye bilimsel eleştiriye şöyle yorumlar: “Eleştiri diye bir şey varsa, o hâlde işlevi de edebî alanın tümevarımsal bir araştırmasından elde edilen kavramsal bir çerçevenin kurallarıyla edebiyatın incelenmesi olmalıdır. ‘Tümevarımsal’ sözcüğü, bir tür bilimsel yöntemi öneriyor.”³¹

Bir eserin iç örgütlenişinin incelenmesi sonucunda bu özgünlüğe ulaşmak mümkündür.³² Eski eleştiri sözlü gelenekteki hitabetten doğmuş, metni değerlendirmede yeterli görülmemiştir. Biçimcilik, Yeni Eleştiri ve yapısalcılık hitabet nitelikli bağlamsal zihniyetten, bağlamsal olmayan zihniyete geçişi temsil etmektedir. Bunlar metne bağlı düşünme biçimleri olarak eserin özerkliğini savunmuşlardır. J. Walter Ong’a göre böyle akımlar yazarın yaşamını, ruh hâlini ele alarak, metni geri planda tutan eleştiri anlayışını dengelemeye çalışmıştır.³³ Yöntem öncelikle gerçek ya da akla yatkın olanı değil, işlevsel olanı ortaya koyar. Böylece bir bilimsel bütünlüğün tamamını araştırmalarla bir araya getirir. Araştırmacı keşfettiği nesnelere dolu anlamlar atamaktan çok, anlamın nasıl, ne pahasına ve hangi yollarla olanaklı olabildiğini anlamaya çalışır.³⁴

Yapısalcılıkta asıl sorun, “yapı”dır. Söylemin tutarlılığı, ögeler arasında kurulan bağıntıların tutarlılığına bağlıdır.³⁵ Diğer eleştiri yöntemlerinde ise metnin göstergeyle ilişkisi esas alınır. Örneğin, psikanalitik yaklaşımda yapıt kendisini bir gösterilenin üzerine kapatmıştır. Yapıtta bu gösterilen gizli ve son bir gösterilendir ve onu aramak gerekmektedir. Böyle bir durumda yapıt, tematik yorum gerektirmektedir ve yapıtın kendisi genel bir gösterge gibi işlemektedir.³⁶ Bu nedenle

³⁰Frye, a.g.e., s. 16.

³¹Frye, a.g.e., s. 32-33.

³²Franco Moretti, *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, çev. Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul, 2005, s.160.

³³J. Walter Ong, *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözlün Teknolojileşmesi*, çev. Sema Postacıoğlu Banon, 4.b, Metis Yayınları, İstanbul, 2013, s. 188-190.

³⁴Barthes, a.g.e., s. 221-222.

³⁵Tahsin Yücel, *Göstergeler*, 2.b, Can Yayınları, İstanbul, 2006, s. 47.

³⁶Barthes, a.g.e., s. 72.

eserle ilgili yorumlama yapan bir eleştirmen, eserin söylemediği bir şeyi söylemekle kalmamakta, kendisinin kastetmediği bir şey de söyleyebilmektedir. Yorumlama bundan dolayı tutarlılıktan yoksun kabul edilir ve yorumlamada bilimsellikten söz edilemez.³⁷

Ne var ki bazı teorisyenler söz gelimi, Rus Biçimciliği'ni Marksizm'in karşısına koyarak, akımın sanattaki içeriği ve düşünsel boyutu önemsemediğini savunmuştur. Bu fikri savunanlar için biçimcilik, eserin biçimini eksik bir biçimde yüceltmış, burjuva felsefesini ve estetiğini dayatmıştır. Bireyci bir estetiğin yüceltilmesi, ideolojinin göz ardı edilmesi akımın diğer özellikleri olarak değerlendirilmiştir. Bratislav Mencak'ın ifade ettiği üzere “[B]içimcilik ve ‘sanat için sanat’, bireyci sınıfın ve onu destekleyen emperyalist estetiğin estetiğidir; bu, hazcı bir biçimde hayatın tadını çıkarmak için zamana ve imkâna sahip olan ve üretim sürecinin dışında yer alan yaratıkların estetiğidir; kapitalist Tanrı tarafından bakılıp büyütülmüş zambakların poetikasıdır.”³⁸

Yöntemi eleştirenler biçimcilerin kullandığı grameri keşifçi bulmaz. Onlara göre bu matematiksel dil, Rus masallarının ya da öykünün yapılarını açığa çıkartmamış, sadece araştırmacının önceden edindiği örüntü duygusunun açıklamasını yapmaya yaramıştır. Modern kurmacanın dünyasında bu kuramcıların öne sürdüğü gibi sabit yapılar yoktur ve böyle anlatılarda karakter ya da eylem genelleştirilemez.³⁹ Kuramcılar, Rus Biçimciliği'ndeki biçim-içerik terimlerinin kullanım şeklini eleştirmişlerdir. Bu kavramların ayrıştırılmadan bir arada kullanılması gerektiği vurgulanmış, biçim-içerik yerine “yapı” terimi ortaya atılmıştır. Yapı, iki kavram çiftini de kapsayan bütüncül bir sistemdir. Biçimcilikte bu tanımlar, net ve açık değildir, araştırma yöntemini indirgemeci bir yaklaşımla sadece eserin biçimine yönelttiği için biçimcilik 1960'lara kadar varlık gösterebilmiştir. Tzvetan Todorov (1939-2017) gibi teorisyenler tarafından yöntem yeniden ele alınarak canlandırılmıştır.⁴⁰

Biçim kendi dışındaki bir içerikle tanımlanırken yapının içeriği yoktur ve yapı doğrudan doğruya içeriğin kendisidir. Biçim, Vladimir Propp (1895-1970)'ta olduğu gibi bütün değişkenlerin altında yatan tek masaldır. Yapı ise olay

³⁷De Man, a.g.e., s. 136.

³⁸Ondrej Sladek, *Prag Ekolü'nün Yapısalcı Poetikası ve Geçirdiği Dönüşüm*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergah Yayınları, İstanbul, 2014, s. 99.

³⁹Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, çev. Özgür Yaren, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008, s. 85.

⁴⁰Sladek, a.g.e., s. 116-117.

örgülerinden bağımsız bir sistemdir.⁴¹ Bu nedenle biçimci eleştiride yapıt varlık hâline getirilerek mutlaklaştırılır. Yapısalcılar ise yapıtın içeriğini “dil”in kendisi olarak yorumlamıştır. Bu, sadece rastlantıyla açıklanmamış, daha çok sistemin kendisinde var olan bir tutarlılığı açığa çıkarmıştır. Metnin yasalarına sistematik yaklaşan yapısalcı çözümlere, karşıtları tarafından bile kuramın tutarlılığı noktasında eleştirilmemektedir.

Yapısalcılığa yapılan diğer eleştiri, onun sadece dil bilim alanında etkin bir yöntem olması, her alanda aynı tutarlılıkla uygulanamamasıdır. Barthes, Wolfgang Iser (1926-2007), Paul Grice (1913-1988) gibi araştırmacılar yapısalcılığın psikolojiyi, sosyolojik ya da kültürel öğeleri dikkate almadığı için eleştirmiştir.⁴² Hâlbuki Strauss, bir yöntem olarak yapısalcılıktan yararlanırken dil bilimsel yöntemi hiç değiştirmeden toplum bilimine aktarmamış, sadece yöntemden belli noktalarda yararlanmıştır. Strauss toplumsal kuralların belirli kurallara göndermede bulunduğunu tespit ettikten sonra, bunları dil gibi bir sistem olarak değerlendirmiştir. Bütün yapısalcılar gibi Strauss da kuramını eşsüremlilik düzleminde, kendi kendine yeterli, birbiriyle ilintili bir dizge biçiminde ele almıştır. Tahsin Yücel’e göre yapısalcı yöntemi toplum biliminde kullanan Strauss, evlilikle ilgili tespitlerin sonsuz çeşitliliğine karşın özünde hep aynı kalan temel yapısına ulaşmaya çalışmıştır. Ulaşılan bu yapıysa ayrışık ve bağımsız parçalar dizisi değil, kendi kendine yeterli bir sisteme karşılık gelmektedir.⁴³

Ayrıca karşıtları için metin merkezli yöntem, tarihsel bir olayı incelemek için onu sadece kendi zamanı içinde anlamlandırmaya çalışmış, eşsüremliliğe karşı çıkmıştır. Onlara göre yapılması gereken bu şekilde bir “yalıtma” yerine, olayın tarihsel gerçekliğini anlamaktır. Çünkü eşsüremlilikle tarihsel bir olgu zamandan çekilip alınmıştır.⁴⁴ Söz gelimi, Paul Ricoeur, yapısalcı yöntemin fiil zamanlarıyla gerçek zamanı bütünüyle birbirinden ayırdığını ve bunun olanaksız olduğunu düşünmüştür. O, anlatının hem gündelik deneyimden bağımsız olduğunu hem de anlatının kalkış noktası ile akışı arasında gerçek zamanla dolaylı yoldan bir bağlantısının olduğunu savunmuştur.⁴⁵ Benzer şekilde, dilbilimci Noam Chomsky

⁴¹Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, çev. Mehmet Rifat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012, s. 69-75.

⁴²Bahar Dervişcemaloğlu, *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014, s.37.

⁴³Tahsin Yücel, *Yapısalcılık*, 3.b, Can Yayınları, İstanbul, 2015, s. 80-81.

⁴⁴Jameson, a.g.e., s. 92.

⁴⁵Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, s. 171.

(1928-...) cümlelerin sonsuza kadar çoğaltılabileceğini ancak uygulamanın cümleyi her zaman bitirmeye zorladığını belirtmiştir. Ona göre bitmiş olan cümle ideolojik olma tehlikesi taşımaktadır.⁴⁶

Teorisyenler, dili bağımsız bir organizma olarak gören 19. yüzyılın biyoloji kökenli kuramına karşı çıkmıştır. Onlar, Saussure'ün dil-söz ayrımını onaylamamış, artsüremli inceleme ile eşsüremli incelemenin birbirinden ayrı aşamalar olarak düşünülmesini istememiştir. Bu düşünüş biçimine göre dilin tarihsel boyutu incelenerek güncel yapısı ve işleyişi aydınlatılabilir.⁴⁷ Saussure eşsüremliyi artsüremliiden, tarihseli yapısal araştırmadan ayırmış, dilin önceki değişikliklerini dikkate almayarak her bir anda tam olduğunu ortaya atmıştır. Yapısalcı yöntemde, kusursuz ve eksiksiz bir biçimin kurulmuş ve bu eksiksiz yapı içinde tarihe yer kalmamıştır.

Yapısalcı yöntem karşıtları için toplumun en önemli özelliği, tarihî gelişimdir. Onlar, yapıyı tanımlamak için kullanılan terminolojinin aslında bir şeyi açıklamayan bir biçimciliğe mahkûm olacağını iddia etmiştir. Yapısalcılık nesne ile nesnenin bilgisinin özdeşleşmesi nedeniyle pozitivistliğe yönelmektedir.⁴⁸ Yöntem savunucularına göre fikirler sanat eserinde kurucu öge olarak kullanıldığında, fikirler olmaktan çıkarak sembole veya mite dönüşebilmektedir. Bu durumda eser, sadece felsefi öneminden dolayı üstün kabul edilemez. Çünkü psikoloji ya da sosyal gerçeklik kendi başına bir sanat değeri taşımamaktadır.⁴⁹ Kaldı ki yapısalcı yöntem ile yorumlama ilke olarak farklı yöntemler olarak görülmemiş, bunların hem bütünlük hem farklı olması, metnin çift çözümlemeye bağlı olabileceğini de ispatlamıştır.⁵⁰

Yönteme yönelik bu eleştirilere karşılık şu sorulara yanıtlar aranmıştır: Yapısalcı yöntem tarihi dikkate mi almamakta, yoksa ondaki değişimlere mi ulaşmaktadır? Althusser'in, Jacques Lacan'ın yapısalcı çözümlemeden yararlanması, yöntemin başka alanlarda geçerli olabileceğinin bir kanıtı değil midir? Benzer şekilde, Tahsin Yücel'in kişinin beden yapılarıyla ruhsal yapıları, tutkuları ya da çevreleri arasındaki ilişkiyi tutarlı bir biçimde açıklama yoluna gitmesi, Strauss'un

⁴⁶Barthes, *Yazı ve Yorum*, s. 161.

⁴⁷Rifat, a.g.e., s. 82.

⁴⁸Murat Belge, "Marksizm ve Yapısalcılık", *Birikim*, Sayı: 28-29, s. 16-29, 1977, s. 18.

⁴⁹Wellek, Warren, a.g.e., s. 142-143.

⁵⁰Moretti, a.g.e., s. 164.

toplumbilimci çözümlenmeleri ya da Saussure'le başlatılan dil bilim çalışmaları kuru bir biçimciliğe indirgenebilir mi? Kaldı ki Saussure, dilin zaman içinde değiştiğini, değişimin aynı zamanda bir göstergenin zaman içindeki sürekliliğinin belirtisi olduğunu ve dilin eş zamanlı olarak hem şimdiki hem de geçmişi kapsadığını öne sürmüştür. Saussure, eş zamanlı dil bilim yönteminin üstünlüğünü savunmakla birlikte art zamanlılığı da yok saymamıştır.⁵¹ Yapısalcıların, Strauss ve Julien Greimas'da olduğu gibi, tarihi yadsımadığı hatta tarihin önemini göz önünde bulundurdıkları söylenebilir. Yapısalcılıkta vurgu, zamanlar arasındaki bağıntıya yapılmaktadır.

Dil Saussure için olmuş bitmiş soyut bir şey değil, olmakta olan somut bir şeydir ve eş zamanlıdır. Onun amacı dildeki ögeler arasında geçmişe dayalı bir çözümlenme yapmak değildir.⁵² Saussure, dili inceledikçe dilde her şeyin tarihsel olduğunu, dilin yasalar değil de olgulardan oluştuğunu ve dil yetisinde organik gibi görünen her şeyin gerçekte zorunsuz [contingent] ve tümüyle rastlantısal [accidente] olduğunu ileri sürmüştür.⁵³ O, artsüremliliği dışlamamakla birlikte dilin zaman ve mekân içinde farklılaşabileceğini, iki farklı tarih kesitinden alınmış bir dilin şu anki hâliyle özdeş sayılamayacağını altını çizmiştir.

Ona göre “Olaylara ilişkin doğru bir görüşe sahip olunmak isteniyorsa, bu iki şey (zaman-mekân) hep aynı anda ve tam cepheden alınmalıdır.”⁵⁴ Dolayısıyla yapısalcılık dünyadan tarihi çekip almamıştır. Yapısalcılık, sadece içerikleri değil, biçimleri ve kavranabilir olanı; sadece ideolojik olanı değil, estetik olanı da tarihe bağlamıştır. Yapısalcılık, bir eserin iç dinamiklerini bir ideolojiye bağlama kararıdır. Bununla birlikte yapısalcı çözümlenme için kalıcı olmanın bir önemi yoktur. Yapısalcılık da dünyanın bir biçimidir ve onunla birlikte değişmektedir.⁵⁵

2.2. YAPISALCI YÖNTEMİN TARİHSELLİĞİ

Yeni bir sistem yaratma fikri alegorik yorumda da vardır. Alegorik yorum kilise babalarının kutsal metinleri yorumlama geleneğinden önce dikkat çekmiştir. Örneğin, Yunanlılar Homeros'u alegorik açıdan incelemiştir ya da Stoacı ortamda, doğaya ilişkin gerçekleri mitsel açıdan görmeyi amaçlayan alegoriye dayalı bir

⁵¹Sladek, a.g.e., s. 88-90.

⁵²Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Yazıları*, çev. Savaş Kılıç, İthaki Yayınları, İstanbul, 2014, s. 48.

⁵³Saussure, a.g.e., s. 151-152.

⁵⁴Saussure, a.g.e., s. 153.

⁵⁵Barthes, a.g.e., s. 223.

geleneğe doğmuştur. Bir başka deyişle, söylenenin farklı, gösterilenin (anlamın) farklı olması fikri oldukça eskilere uzanmaktadır. Bu fikir genel olarak alegorizm veya simgecilik terimleriyle adlandırılmaktadır.⁵⁶

Esere yönelik bu eleştiriyi sistematik hâle getiren ilk kuramcı ise Saussure'dür. Ancak Aziz Augustinus, Saussure'den önce bir gösterge kuramı oluşturan ilk düşünürdür. Onun kuramı, birçok açıdan Saussure'ün kuramına benzemekle birlikte, ondan çok önce oluşturulmuş bir kuramdır. Aziz Augustinus söz nitelikli göstergeler ile gösterge işlevi görebilen şeyler arasında ilişki kurabilen ilk kişidir. Augustinus şu noktayı görmüş ve özellikle vurgulamıştır: “Gösterge, bir şeyin duyularımız üzerinde bıraktığı izlenim ötesinde aklımıza başka herhangi bir şey getiren her şeydir. Her şey gösterge değildir, ama hiç kuşkusuz tüm göstergeler birer şeydir ve insanın bilinçli olarak anlam yaratmak amacıyla ürettiği göstergelerin yanında, göstergeler olarak alınabilecek veya kutsal tarihte olduğu gibi göstergeler olarak okunmaları için doğaüstü yolla göstergeler olarak hazırlanmış şeyler ve olaylar vardır.”⁵⁷

Augustinus karanlık veya belirsiz göstergeleri açık göstergelerden ayırt etmeye çalışmış, bir göstergenin kendi anlamıyla mı, yoksa mecazi anlamıyla mı anlaşılması gerektiği sorusu üzerine fikir yürüten ilk kuramcı olmuştur. Umberto Eco'ya göre bu dönem, “Dünyayı bir simgeler bütünü olarak okumanın, Dionysios'un görüşünü gerçekleştirmenin ve tanrısal adları (ve onlarla birlikte ahlak, açıklamalar, yaşam kuralları, bilgi modelleri) geliştirip kullanmanın en iyi yolu olarak görülmüştür.”⁵⁸

Bu nedenle Rönesans'a kadar Batı'da egemen konumda olan unsur retoriktir. 16. yüzyılda rasyonalizm, 19. yüzyılda pozitivism retoriği tahtından etmiştir. Romantizmle birlikte bütün önemli sorunlar yeni ve tarihsel terimlerle yeniden değerlendirilmiştir. Klasik düşünce sonsuz, değişmeyen yasaları yeğlerken romantizm gramer yerine dil bilimi koyarak yeni bir adım atmıştır. Saussure de *Genel Dilbilim Dersleri* (1907-1911) başlığı altında yayımladığı notlarıyla yeni bir dönemi başlatmıştır. O, eşsüremlilik-artsüremlilik, dizi-dizim, dil-söz, gösteren-gösterilen, biçim-içerik türünden temel karşıtlıkları esas alarak kuramsal çerçevesini oluşturmuştur. Önce Saussure, dil bilim alanında hamleler yapmış, ardından bu keşif farklı alanlara da sıçrayarak yapısalci yöntemin doğmasını sağlamıştır.

⁵⁶Arnold Hauser, *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı*, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984, s. 101.

⁵⁷Umberto Eco, *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, 5.b, Can Yayınları, İstanbul, 2015, s. 112-113.

⁵⁸Eco, a.g.e., s. 121.

2.2.1. Dil Bilim

Dil bilim okura farklı çözümleme düzeyleri belirlemeyi sağlayan ve olgunun kendisini değil, onun ayırıcı özelliklerini saptamayı öneren bir yaklaşımdır. Fizik, biyoloji gibi bilimlerin olguların tekliğini savunurken dil bilim kültür olgularının ikili olduklarını insanı başka bir şeye gönderdiklerini göstermiştir.⁵⁹ Dil, elbiselerden mutfak kültürlerine kadar her şeyde bir model ya da aracı olarak değerini korumuştur⁶⁰ ve dil bilimsel süreç üç döneme ayrılmıştır:⁶¹

1. Eski Yunan filozoflarının dil üstüne düşünce ürettikleri dönemde başlayan felsefi çağdır. Eski Yunanlılar dil üstüne düşünmemiş, dili gözlemleyerek betimlemişlerdir. Dile, mantık ve felsefe temelli kurgusal düşünceler üretmişlerdir. 18. yüzyıla dek bu yaklaşımlar devam etmiştir.
2. 19. yüzyılda Sanskritçe'nin bulunmasıyla birlikte başlayan tarihsel dil bilim çağıdır. Bu çağda karşılaştırmalı dil bilgisinin sınırları içinde dil bilim gelişmiştir. Böylece dil bilim dilsel biçimlerin evrimini incelemiştir.
3. 20. yüzyılda yapısalcı çağ başlamıştır. Saussure'ün etkisiyle başlayan bu çağda dil bilim, dilin felsefesiyle dilsel biçimlerin evrimi yerine, dili oluşturan öğeler arasındaki ilişkileri çözümlenmiştir. Böylece dil bilim biçimsel, kesin ve dizgeli bir bilim dalı olarak kurulmuş, zamanla dillerin yapısına ve düzenlenişine ilişkin ses bilim, sözdizim, biçim bilim, anlambilim gibi dil bilim dalları ortaya çıkmıştır.

Roman Jakobson edebiyata, Strauss toplum bilime, Lacan psikanalitiğe, Foucault kültüre dil bilimini aktarmıştır. Bu teorisyenler için modernliğin gerçek bilimsel kavramı bir olgu değil, bağıntıdır. Dil bilimin kökeninde, sınıflandırmaların, kastların, disiplinlerin kararlı bir hareketi yer almaktadır ve dil bilimle birlikte ayırıcı, cezalandırıcı, ırkçı izler ortadan kalkmıştır.⁶²

Böylece söylemi anlamlandırmak, dizgelerdeki göstergeleri bildirişim sürecindeki işlevleri açısından araştırmak amacıyla dil bilimin betimleme yöntemini kullanan bir alan yaratılmıştır: Semiyoloji. Bir dizge içindeki anlamların oluşumunu,

⁵⁹Barthes, *Dilin Çalışma Sesi*, s. 20-22.

⁶⁰Jameson, a.g.e., s. 106.

⁶¹Rifat, a.g.e., s. 92.

⁶²Barthes, a.g.e., s. 185.

üretiliş biçimini yeniden yapılandıran ve bu amaçla kendine özgü bir kuram geliştiren etkinlik alanı ise “semiyotik” olarak adlandırılmıştır. Semiyoloji, göstergeleri bildirişim açısından inceleyerek gerçekçi bir yaklaşımı benimsemiş, doğada var olan gözlemlenebilir, somut, fiziksel nesnelere betimliyormuş gibi dilin gözlemlenen boyutuna yaklaşmıştır. Semiyotik ise dil yetisini gözlemlenecek tek katmanlı bir nesne olarak değil, inşa edilmiş bir bütün olarak görmüştür. Onun üretiliş biçimini anlamak için kuruluşunu, oluşum sürecini yeniden kavramaya ve anlamlandırmaya çalışmıştır.⁶³

Dil biliminin (semiyolojinin) özellikle iki temel bileşeni vardır: Eş zamanlı inceleme, bir sistem olarak dil (language) ve söz (parole) ayrımı. Her öge bir yapıya bağlıdır. Bu nedenle Saussure dilsel birimi bir değer, dili de ögeleri kendi başına bir gerçeklik taşımayan ancak başka ögelerle kurdukları bağıntılar içinde kavranılabilen bir göstergeler dizgesi olarak tanımlamıştır. Buna göre sözcükte önemli olan sesin kendisi değil, sözcüğü öbür sözcüklerden ayırt etmemizi sağlayan ses ayrılıklarıdır. Göstergeler çift yönlü değerlerdir: Gösteren (ses değeri) ve gösterilen (kavramsal değeri).⁶⁴

Saussure’e göre her türden dil birimi bir bağıntıyı karşılamaktadır. Her şey bağıntıdır ve her şey karşıtlık olarak kullanılan farklılıktan ibarettir. Biçim ve anlam ikiliği bir farklılığa dayanmaktadır. O, bu durumu şöyle ifade etmektedir: “Dili bölen derin ikicilik (dualisme), ses ile düşüncenin ikiciliği, sesçil olgu ile zihinsel olgunun ikiciliği değildir; konuyu kavramanın en kolay ve tehlikeli yoludur bu. Söz konusu ikicilik, KENDİSİ OLARAK sesçil olgu ile GÖSTERGE OLARAK sesçil olgu arasındaki ikilikte yatar.”⁶⁵ Böylece göstergeler işlevini başka ögelerden farklı olmasıyla gerçekleştirmektedir. Bir başka deyişle, gösterge özerk bir olgu değildir ve varlığını ancak başka ögelerle kurduğu bağıntılardan almaktadır. Bu nedenle her göstergenin başka ögelere göre bir ortak, bir de ayrı özelliğinin bulunması gerekmektedir.⁶⁶

Buna göre dil biliminde dizimsellik yatay bir gruplama ya da sözcüklerin, anlam birimlerinin ardıllığı olarak tanımlanmıştır. Tümce bir dizimdir. Tümcenin içinde geriye-ileriye yönelik ilişkiler vardır. Aynı zamanda her sözcük onunla çağrışım yapan öteki sözcükleri düşündürmektedir. Artsüremli yatay boyut ile

⁶³Rifat, a.g.e. s. 114.

⁶⁴Yücel, a.g.e., s. 31.

⁶⁵Saussure, a.g.e., s. 36.

⁶⁶Yücel, a.g.e., s. 131-133

eşsüremlili ve dizgesel olarak düzenlenmiş dikey boyut arasındaki ayrım bu yolla somutlaştırılmaktadır. Saussure daha çok eşsüremliden, çağrışımsal ya da diziselden yana tavır almıştır.⁶⁷ Buna göre örneğin, bir ses diğer bir sesteki farkı dikkate alınarak belirlenmektedir. Örneğin, “kedi” ve “yedi” kelimelerinde k-y arasındaki ses farklılığı, çağrışımsal bir soyutlama sonucunda oluşan “dizisel bir bağıntı”yı karşılamaktadır. Ancak k-e-d-i sesleri belli bir akış içinde yer aldıkları için “dizimsel bağıntı” olarak adlandırılmaktadır. Dizimsellik bir sistemi ya da bütünlüğü, dizisellik ise bir sistem oluşturmayan fakat karşıtlıklar veya benzerlikler bakımından ayırt edilen çağrışımsallık anlamına gelmektedir.

2.2.2. Rus Biçimciliği

Dil bilimi anlatıya aktaran ilk akım Rus Biçimciliği'dir. 1915-1930 yıllarında Vladimir Mayakovski, Boris Pasternak, Mandelchtam Chklowski, Boris Tomachevski, Vladimir Propp gibi araştırmalar edebiyat alanında özellikle de şiirde yeni fikirler ortaya atmıştır. Dil olgusunda çok edebiyat olgusuyla ilgilenen akım Saussure'den etkilenmiştir.

Onlar da eser incelemelerinde eş zamanlı bir tutumu benimsemişlerdir. Eserin alışılmış eleştiri yollarıyla incelenmesini yadsımışlardır. Tarihsel arka plan ya da yazar merkezli eleştiriler Rus Biçimcilerce terk edilmiştir. Söz gelimi, Tomachevski Puşkin'in eserlerine yönelirken Propp 1928 yılında masalların biçimini yakından incelemiş, masallarda otuz bir işlev ve yedi eylem alanı tespit etmiştir. Propp, masallarda değişmeyen yapıyı açığa çıkarmayı amaçlamıştır.

Propp, Hegelci çözümlemede olduğu gibi, tek tek olayları “ötekilik” gibi temel bir düşünceye indirgemiş, çözümlemelerini merkezi bir kavramla sonuçlandırmıştır. Böylece başlangıçta bir dizi olay gibi görünen şey, sonunda kendi kendine eklenme sürecinde tek bir kavrama dönüşmüştür.⁶⁸ Propp ve diğer kuramcılar, yaptıkları incelemelerde yazınsallığı “biçim” boyutunda aramışlardır. Akım, edebiyata özgü birtakım anlatım teknikleri ortaya koymuştur. 1960'lı ve 1970'li yıllarda yazınsallık yeniden ele alınarak, yazınsal metinlerin diğerlerinden ayrılan “metin içi” özellikleri araştırılmıştır. Metin türlerinin ayırıcı özellikleri belirlenmiş, 1920'lerde Roman Jakobson ve Rus Biçimciliği, 1960'lı 1970'li yıllarda gösterge bilimciler “yazınsallık” kavramıyla metinlerin iç özelliklerine yönelmiş,

⁶⁷Jameson, a.g.e., s. 42-43.

⁶⁸Jameson, a.g.e., s. 69.

kavramın çağdan çağa, toplumdaki topluma ya da kùltùrlere göre değişebileceğini ileri sürmüşlerdir.⁶⁹

2.2.3. Roman Jakobson ve Prag Dil Bilim Çevresi

Jakobson, Rus Biçimcileri ve Propp arasında yer almış, Prag Dilbilim Çevresi'nin kurulmasına katkıda bulunmuştur. O, yazın olayını bir dil olayı olarak görmüş, şiir başta olmak üzere çeşitli yazınsal ve sanatsal ürünleri incelemiştir. Ona göre yazınbilimin konusu yazın değil, yazınsallıktır.

Onun yazınsallıkla ilgili olarak ortaya attığı temel soru şudur: Dilsel bir bildiriye sanat yapıtı yapan nedir? Jakobson, dil bilim yöntemini örnek almış ve yazın bilimini de dil bilimin bir bölümü şeklinde yorumlamış,⁷⁰ 1940'lı yıllarda Saussurecù ikili karşıtlıklar ilkesini formülleştirmiştir. Jakobson'a göre edebî sanatlar, şiiri tekdüzelikten kurtarmak amacıyla kullanılır. "Yabancılaştırma" olarak ifade edilen bu etki, gündelik yaşamda kaybolan duyumsamaların sanat aracılığıyla yeniden hatırlanmasını sağlamak ve sanat geleneğinin sürekli yenilenmesine hizmet etmek amaçlarına hizmet etmektedir. Düzyazıda ise edebîlik kurgu ve konu ayırımında aranmıştır. Buna göre anlatıyı edebî yapan şey konu (fabula) değil, konunun nasıl kurgulandığı anlamına gelen "sujet"dir.⁷¹

Jakobson'un dilin fonetik yapısıyla ilgili ortaya attığı fikirler Strauss'u etkilemiş, Strauss da toplum bilim incelemelerinde bu karşıtlıklar ve benzerlikler üzerinden ilerleyerek, fonetik yöntemi benimsemiş ve farklı bir alana uygulamıştır.⁷² V. Mathesus'un etrafında bir araya gelen B. Tarnka, J. Vachek, B. Havranek, J. Mukarovski'den oluşan 1926'da Prag'da kurulan Prag Dilbilim Topluluğu'nun en önemli katkısı ise dil bilimin yeni alanı olan sözdeki sesleri inceleyen "sesbilgisi"nin karşısına "sesbilim"i kurmaktır.⁷³ Prag Dilbilim Çevresi, dil bilimcinin her zaman "işlev"i göz önünde bulundurması gerektiği üzerinde durmuş, her olguyu yer aldığı dizgeye bağlayarak, bir ögenin işlevinin ancak bu düzlemde kavranabileceğini savunmuştur. Bu da bir metinde eşşüremli çözümlmeyi zorunlu kılmıştır. Buna göre dil bilimsel birimlerin belirginlik ve geçerlilik kazanabilmeleri için ayırıcı bir değer taşıması gerekmektedir. Akım, ses bilimsel betimlemenin hem süremsel boyuttan

⁶⁹Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 84-85.

⁷⁰Rifat, a.g.e., s. 123.

⁷¹Parla, a.g.e., s. 46.

⁷²Sladek, a.g.e., s. 131-133..

⁷³Yücel, a.g.e., s. 32.

hem de dış bağlamdan soyutlanarak gerçekleştirilmesini, birimlerin yalnızca ve kendi aralarında kurdukları bağıntılara göre açıklanıp tanımlanmasını amaçlamıştır.⁷⁴

Dil bilimsel ilke ve kavramları saptamaya yönelik etkinliklerin yaygınlaşması sonucunda 1935'te Kopenhag Dil Bilim Çevresi kurulmuştur. Grup, dil incelemelerini yapısalcı ilkeler çerçevesinde ele almaya yönelmiş, bu ilkeleri Prag Dilbilim Çevresi'nin yaptığı gibi ses bilimsel temeller üstüne değil, mantıksal temeller üstüne oturtmaya çalışmıştır.⁷⁵

2.2.4. Yapısalcılık ve Sonrası

Saussure'ün kuramını farklı alanlara uygulayan diğer topluluklar yapısalcılar ve gösterge bilimcilerdir. Yapısalcılık özellikle 1960'lı yıllar ve sonrasında; gösterge bilim ise 1970'lerden sonra ön plana çıkmıştır. Hem yapısalcılık hem de gösterge bilim, farklılıklar ve benzerlikler üzerinden tutarlı bir sisteme ulaşma amacı gütmüştür. Böylece Saussure'ün ortaya attığı fikirler dil bilim dışında birçok alanda kullanılmaya başlanmış, onun temel karşıtlıklara dayandırarak oluşturduğu kuramının pek çok alana uygulanabilecek esnekliğe sahip olduğu tespit edilmiştir.

1960'lı yıllarda Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, A. J. Greimas ve Todorov yapısalcılığın öncülüğünü yapmış, yapısalcılık daha çok “yöntem” olarak adlandırılmıştır.Çeşitli bilim dallarında uygulanan bu yöntemle Strauss antropolojiye, Lacan psikanalize, Foucault bilgi ve kültür sorununa yaklaşmıştır. Jacques Derida ise felsefe tarihini ve felsefi metinleri bu yöntemle incelemiştir. Fakat Lacan, Derida ve Foucault'un yapısalcılığı, daha sonra “yapısalcılık ötesi” (post-structuralism) olarak adlandırılmıştır.⁷⁶ Dolayısıyla yapısalcı yöntem ilkin dil bilimde, sonrasında toplum bilimde ve gösterge bilimde kullanılmıştır. Bu yöntemde nesnel koşulları belirleme amacı güdülmüştür.

Altmışlı yıllardan önce Strauss, ilkel ve modern toplumları incelemiş, toplumlardaki zıtlıklarda veya benzerliklerde sabit kalan ve süreklilik arz eden evrensel bir yapıyı açığa çıkarmıştır. Yapısalcı yöntemi dil bilim dışında bir alana – toplum bilime- uygulayan ilk kuramcı, Strauss'tur. Bunu yaparken Strauss doğrudan doğruya toplumları gözlemlemiş, yapısalcılıktan bir yöntem olarak yararlanarak

⁷⁴Yücel, a.g.e., s. 35-37.

⁷⁵Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1:Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, s. 42-44.

⁷⁶Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim Yayınları, 21. b, İstanbul, 2011, s.185.

çalışmalarını bilimsel verilere dayandırmıştır.⁷⁷ Bu nedenle yapısalcılık, simgesel dil kullanarak gerçek bir dilin yapısını anlatmaktadır. Yapısalcı algıda simgesel dil “üst dil”dir ve gerçekliğin bozulmasıyla ortaya çıkarılır. Edebiyat da bu üst anlam ya da ikinci anlam bölgesinde gelişmektedir. Bu yöntemde nesnelere gerçeğin dışındadır.⁷⁸ Yapısalcılık Ondrej Sladek’in ifadesiyle “1990’larda ve 20. yüzyılın sonunda sadece güncel değil, aynı zamanda özellikle metot açısından hâlâ kışkırtıcı ve ilham verici olduğunu göstermiştir. Bunun en güzel kanıtı, yapısalcılığın, edebiyat teorisi, anlatıbilim, film ve tiyatro bilimi, psikoloji bağlamındaki yeni ve güncel yaklaşımlarda gittikçe artan bir şekilde belirmesi ve kullanılmasıdır.”⁷⁹

Ögeler arasındaki karşıtlık üzerine kurulmuş olan yapısalcı eleştiride, birincil ve ikincil metinler arasında bazı ayrımlar yapılmıştır. Birincil metin, bütünlüğünü korurken ikincil metin eserin yazılma amacıyla ya da yapılan açıklamalarla ilgilenmektedir. Bu eleştiri modelinde genel ilkelerin nerde olduğunu sürekli sorgulamak gerekmektedir.⁸⁰ Yapısalcı kuramı edebiyata uygulayanlar da anlatıda şu temel soruyu yanıtlamaya çalışmışlardır: Anlatıcı, olay örgüsü, zaman ya da uzam nedir? Yapısalcı anlayışta karakteristik özelliklere sahip olmayan herhangi bir nesnelere grubu, bir yapı oluşturamayıp sadece küme olarak kalmaktadır.⁸¹

Seymour Chatman’ın belirttiği gibi “[B]ir kitabı salt okumak ya da bir heykele sadece bakmak estetik bir deneyim değildir. Bunlar sadece estetik deneyim için bir başlangıçtır. Onu kavrayacak kişi, bir noktada estetik nesnenin ‘dünyasını’ ya da ‘alanını’ zihinsel olarak inşa etmelidir.”⁸² Çünkü sözcükler tarafından oluşturulan çağrışımlar düzensiz değildir. En öznel okuma bile bazı kurallar çerçevesinde oynanan bir oyundur ve eserdeki kodlar kültür alanıyla ilişkilidir. Buna göre okumanın öznel ve nesnel doğrusu yoktur, yalnızca oyuna özgü bir doğrusu vardır. Metin canlı bir varlıktır. Ancak bu duruş, metnin ögeleri arasında düzenli bir ilişki, bir orantı olduğu sürece mümkündür. Bu orantıyı incelemek, metindeki düzeni betimlemektir.⁸³

Anlaşıldığı gibi dil bilimci dilin bilgiselliğini ortaya koymaya çalışırken anlatıbilimci değişmeyen anlatsal yapıyı; kişiler, eylemler, uzam ve zaman gibi anlatılar dizisinden hareketle açıklamaktadır.⁸⁴ Kuramcılarının bu saptamaları ise yapısalcı yöntemle ilgili genel geçer ifadelerdir. Yapısalcılığın diğer yaklaşımlardan

⁷⁷Yücel, a.g.e., s. 70-77.

⁷⁸Barthes, *Eleştirel Denemeler*, s. 170.

⁷⁹Sladek, a.g.e., s. 258.

⁸⁰C. Wayne Booth, *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent O. Doğan, Metis Yayınları, 2012. s. 176.

⁸¹Chatman, a.g.e., s. 17-18.

⁸²Chatman, a.g.e., s. 24.

⁸³Barthes, a.g.e., s. 33-34.

⁸⁴Kıran, Kıran, a.g.e., s. 271.

farkını ortaya koymak amacıyla başka bir başlık daha düşünülmüştür. “Yapısalcılığın Özellikleri” isimli alt başlıkta yöntemin iç yasalarını tanıtmak amaçlanmıştır.

2.3. YÖNTEMİN ÖZELLİKLERİ

Edebiyat eleştirisinin etkisinde kaldığı ilk disiplin “felsefe”dir. Strauss’un *Hüzünlü Dönenceler*’iyle birlikte antropoloji edebiyat eleştirisinin ana odağı olmuştur. Sonrasında eleştiride Lacan’ın psikanalizi ve Freudcu anlayış ön plana çıkmıştır. Edebiyat çalışmaları, “yapısalcılık”la da sosyal bilimlerin alanına yayılma imkânı yakalamıştır.⁸⁵

Ortaçağ sanat öğretisinde veya Hegel (1770-1831) felsefesinde de sanat sonucun gözetildiği bir “işlem”dir.⁸⁶ Hegel’de her bilinç hem kendisi hem de başkaları için vardır ya da her düşünce bilinçler arası bir düşüncedir. Ona göre her tekil bilincin içinde başka tekil bilinçlerle zorunlu bir ilişki ortaya çıkmaktadır. Bilinçler arası bu ilişki bilinmedikçe düşünce kendisini “dolayimsız” zannetmektedir.⁸⁷ Ancak metin merkezli yaklaşım Husserl felsefesinden türemiştir. Akımın odak noktası, özellikle eski hitabet geleneğinin söndüğü romantizm devrinin sonlarına doğru basılan metinlerdir. Bu akıma göre yazı söylenen söze ek değil, oldukça farklı bir edimdir.⁸⁸ Alfabenin içselleştirilmesiyle birlikte çözümlemelere dayanan, zihnin önem kazandığı bir devir başlamıştır. Söz-merkezcilik metinsellikte güçlendirilmiş, sözlü sözce yerine basılı metin önem kazanmaya başlamıştır.⁸⁹

Metni esas alan yapısalcı analizde de sözce-sözceleme ayrımı, dil-söz, eşsüremlilik-artsüremlilik, gösteren-gösterilen, dizimsellik-dizisellik kavram çiftleri vardır. Bu ikili yapılar, esere dönük yaklaşımın kavramlaştırma yollarıdır. Ayşe (Eziler) ve Veysel Kıran’ın belirttiği gibi “Sözceleme, konuşan özne ile alıcının varlığını, üretilen sözcede kendini değişik biçimlerde göstermesidir. Bu nedenle bir sözceleme süreci sonunda üretilen somut dilsel iletiye sözce adı verilir.”⁹⁰ Sözce (gösteren) bir konuşmacı tarafından üretilen sözlü ve yazılı mesajlardır. Sözceleme (gösterilen) ise sözcenin yaratıldığı

⁸⁵De Man, a.g.e., s. 33.

⁸⁶Eco, a.g.e., s. 175-176.

⁸⁷İmmanuel Lévinas, *Ölüm ve Zaman*, çev. Nami Beşer, 2.b, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014, s. 95.

⁸⁸Ong, a.g.e., s. 194.

⁸⁹Ong, a.g.e., s. 196-197.

⁹⁰Kıran, Kıran, a.g.e., s. 122.

bağlamdır, yaratılma sürecinin bütün unsurlarını ifade etmektedir ve bir mesajın belli bir zaman ve mekân içinde üretiliştir.⁹¹

Bu kavramlar birbirine benzetmekle birlikte birbiriyle örtüşmemektedir. Şöyle ki bir film izlendiğinde, tanık olunan bir olay anlatıldığında, sözcelem ediminin öznesi ayrı, sözcede yer alan özne ve bu öznenin bağlandıkları zaman-uzam ayrıdır. İki kavram arasındaki fark ise şöyle açıklanmıştır:⁹²

1. Sözce, sözcelemden ayrı bir eylem alanı,
2. Sözce, sözcelem zamanından ayrı bir zamansal ayrımı,
3. Sözce, sözcelemin gerçekleştiği uzamın yerine başka bir uzamsal ayrımı yaratmıştır.

Söz gelimi, bir Türk masalında, sözcesel ve sözcelemsel farklılıklar, birbirinden açık bir biçimde ayrılmaktadır. “Bir varmış, bir yokmuş” ifadesinde olduğu gibi öznenin edimi (sözceleme) sözce zamanını hem kesinleyerek hem de yadsıyarak çelişik bir söyleme yol açmaktadır. Zamansal bakımdan ise sonrasallık önceye dönüşebilmekte ve masalda zaman tersine çevrilebilmektedir. Anlatıcı, her türlü söylemiyle bir taraftan dünyayla masal arasındaki kopmayı gözler önüne sererken öte yandan her söylemin dünyayla kopmayan bir bağı olduğuna işaret etmektedir.⁹³

Benzer şekilde, bir eserin söz dizimini ve unsurları arasındaki biçimsel ilişkiyi saptamak yapısalcı yöntemde “dizimsellik”; eserin anlamını oluşturan kültürel değerleri tanımlamak için kullanılan kavram da “dizisellik” olarak tanımlanmıştır. İlkini en önemli temsilcisi Propp, ikincisinin temsilcisi Strauss’tur. Anlatılar, bu iki ayrı altyapıdan oluşan yapıya dayandırılır. Bu kavramların birbirine yaklaştırılması ve bu iki alanda toplanan verilerin bütünleşmesiyle metin tamamlanmaktadır.⁹⁴

Kuramcı, bu yolla anlatının bütününe dikkat ederek olayların nasıl adlandırıldığını ve her olayın diğerleriyle nasıl bağlandığını anlamayı amaç edinmektedir. Yapısalcılıkta araştırmacının yaptığı şey, kuralları sınıflandırmak değildir. Araştırmacı kuralların anlatıların kendi aralarındaki benzerliklere, eş

⁹¹Rıza Filizok (2007), “Sözceleme Dilbilimi”, (Çevrimiçi), <http://www.ege-edebiyat.org>, 1 Eylül 2018.

⁹²Yücel, *Göstergeler*, s. 140-141.

⁹³Yücel, a.g.e., s. 146.

⁹⁴Moretti, a.g.e., s. 162-163.

zamanlılığa nasıl işaret ettiğini öğrenmek istemektir.⁹⁵ Örneğin, her nesne mavi değildir ve mavi olan nesne, zorunlu biçimde böyle değildir. Başka bir şeyle karşılıklı bağıntı içinde olduğunda başka bir şeyin nedeni ve etkisi olmayan hiçbir nesne yoktur. O hâlde, sınıflandırma, hayal gücüne birlik vermekte, bu birlik olmaksızın kesin anlamda hiçbir bilgi sağlanamamaktadır. Böylece anlama gücüne dayanan şeyin ne olduğu konusunda fikir birliğine varılmaktadır. Bütün nesnelere, bu yöntemle genel olarak bir sistem meydana getirecek şekilde, biçimleri bakımından tabii oldukları yasaları oluşturmaktadır.⁹⁶ Yönteme dayalı bilgi, ortak yasaları gerektirmekte ve bu olmaksızın bilgi iletilmemekte, evrensellik iddiasında bulunamamaktadır.⁹⁷

Yapısalcı yöntemde kuralları ortaya koyan nesnenin kendisidir ya da iç yasalarıdır. 1930'lardan bu yana insanbilimlerinin birçok dalında gerçekleştirilen önemli ilerlemeler yapısalcılığın ana ilkelerinden çok, bu ilkelerden yola çıkılarak geliştirilmiş kuramsal çalışmalar üzerinde yoğunlaşmıştır.⁹⁸ Ancak yapısalcı yöntemle ilgili yanlış kanı onu bir yöntem olarak tanımlamamak ve felsefe öğretisi olarak kabul etmektir. Yöntemin özellikleri ise ana hatlarıyla şöyledir:⁹⁹

1. Nesnenin kendi başına ve kendisi için incelenmesi,
2. Nesnenin kendi öğeleri arasındaki bağıntılardan oluşan bir sistem (dizge) olarak ele alınması,
3. Her olguyu bağlı bulunduğu dizgeye göre değerlendirmenin sonucu olarak nesnenin artsüremlilik içinde değil, eşsüremlilik içinde değerlendirilmesi,
4. Nesnenin başlı başına bir değer kabul edilmesi sonucu doğaötesi değil özdekçi bir tutumun benimsenmesi,
5. Bu yaklaşımın felsefi, sanatsal ya da siyasal bir öğreti değil, tutarlı bir çözümleme yöntemi olmaya yönelmesi.

Bu yöntemde bir yapı, sonlu sayıdaki öğeler arasındaki iç ilişkileri "kapalı bir bütün" olarak sunmaktadır. İlişkilerin dil dışı gerçekliğe olan ilgisizliği, bir yapıyı

⁹⁵Chatman, a.g.e., s. 87.

⁹⁶Gilles Deleuze, *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*, çev. Taylan Altuğ, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995, s. 56.

⁹⁷Deleuze, a.g.e., s. 60.

⁹⁸Yücel, *Yapısalcılık*, s.17.

⁹⁹Tahsin Yücel, "Yapısalcılık", *Birikim* (Haziran-Temmuz 1977), Cilt: 5, Sayı: 28-29, s. 30-32.

belirleyen kapalılık kuralının sonucudur. Fransız yapısalcılığı bu noktada dağılımcı modelleri savunan Amerikan yapısalcılığına göre dilsel sistemlerin kapalılığına daha çok önem vermektedir.¹⁰⁰ Metni bir sisteme oturtmak ile bu sistemin çelişik yapısını sergilemek arasında ise bir fark vardır. Çelişik yapı, metnin söylediğinin dışında gizil anlamlar barındırdığını kanıtlamaktadır. Bu nedenle metnin sistemini yıkmak üzerine kuramsal çalışmaların yürütüldüğü 1980’li yılları ve sonrasını kapsayan dönem, “postyapısalcı” dönem olarak adlandırılmıştır.

2.3.1. Postyapısalcılık

1960-1980 yıllarını kapsayan ve edebî anlatılarla sınırlandırılmış olan dönem anlatıbilimde “klasik (yapısalcı) dönem” olarak adlandırılmaktadır. Bu dönemde kuramcılar, biçimci dille nesnel ve evrensel yasalara ulaşmayı hedeflemiştir. 1980’li yıllardan sonra ise anlatıbilim geçerliliğini korumuş ve dil bilim, felsefe, eğitim, iletişim, sanat tarihi gibi birçok disiplinde kullanılmaya başlanmıştır. Seksen sonrası dönem, sadece metinle kendini sınırlandırmamıştır, bu dönemde diğer disiplinlerle kurulan ilişki yeni kavramların ortaya çıkmasını sağlamıştır. Bu nedenle iki dönem, yöntem açısından ve anlatıya yaklaşımı bakımından birbirine zıttır.

1950’li ve 1960’lı yıllarda Saussure’ün dil teorisi, yapıların teorisi ve biçimciliğin benimsediği analizler döneme damgasını vurmuştur. Yapısalcılık sonrası dönemde ise yapısalcılık reddedilmemekle birlikte eleştirel bir gözle yeniden ele alınmıştır.¹⁰¹ Yapısalcı (klasik) dönemden sonra, anlatıbilimde metin değil, bağlam; kendine yeterli sistemler yerine dinamik süreçler; metnin doğası yerine, metni okuma süreci ön plana çıkarılmıştır. Yapısalcı analiz tümevarımsal çözümlenmeleri dikkate alırken yeni dönemin eleştiri yöntemi tümdengelimdir. Bununla birlikte yapısalcılık, anlatısal tekniklerin sınıflandırılması üzerinde durmuştur. Yeni dönemde daha çok etik, tematik ya da ideolojik incelemeler yapılmıştır. Ayrıca yapısalcılık, betimleyicidir ve kurmacanın bilimini yapmaya çalışmıştır. Klasik sonrası dönemde temel amaç yorumlamadır ve yorumlama için analitik araçlar kullanılmıştır.¹⁰²

Fransız yapısalcılığı ya da dil bilimden esinlenen çeşitli yaklaşımlar, biçimin metinde var olduğunu ileri sürmüştür. Başka bir deyişle, bu anlayışa bağlı olanlar metinleri anlatıcı, bakış açısı ve zaman bakımından belirli özelliklerle anlatmışlardır.

¹⁰⁰Ricoeur, a.g.e., s. 63-64.

¹⁰¹Sladek, a.g.e., s. 43-44.

¹⁰²Derviřcemalođlu, a.g.e., s. 34.

Akademik çalışmaların çoğu, Genette'in *Anlatı Söylemi*'nde yer alan tipolojiler, sınıflamalar üzerinden yapılmıştır. Oysa postyapısalcılar bu tarz yaklaşımları eleştirmiştir. Bununla birlikte ne Fransız yapısalcılığı anlamına gelen klasik yapısalcı dönemde ne de postyapısalcı dönemde tek bir anlatım şekli vardır. Özellikle postyapısalcı dönem bir süpermarkete benzetilir ve farklı şeylerin karışımı olarak ifade edilir. Postyapısalcı dönemde yapısalcılığa ilgi gösterilmemesine rağmen, iki dönem birbirine karışarak ortak bir noktada buluşmuştur.¹⁰³

Retorikten miras kalan metin oluşturma kuralları da tümdengelimli, mantıksal bir modele dayanmaktadır. Tümdengelimli karşılaştırma yöntemlerinde olduğu gibi yapısalcı sonrası dönemde amaç, okuru bir anlama götürmektir. Yapısalcılar, metin oluşturma kurallarının yönlendirme işlevini dikkate alırken postyapısalcılar, okuma eyleminin metni bölüp dağıtma ve yayma işlevini üstlenmesi gerektiğini ileri sürmüşlerdir.¹⁰⁴

Postyapısalcı anlayışta sözlerin dengeli kütesini sarsmak, tümcelerin birbirine bağlı düzenini bozmak, dilin yapılarını kırmayı gerektirmektedir. Birbirlerine bağlanmaları nedeniyle yanlışların bir gerçeklik yanılması ürettiklerini ortaya atan bu kuramcılara göre eleştirinin yapması gereken şey anlatıyı kesintiye uğratmaktır. Düz anlamları parçalara ayırmak ya da eserin örtüsünü kaldırmak metni kesintiye uğratmaktır, geleneği bozmak ve basmakalıpları kırmaktır.¹⁰⁵ Postyapısalcılar metin eleştirisinde bir reçete yaratmak yerine, bir "yazı" ortaya çıkarma fikriyle hareket etmiştir. Onlara göre ortaya çıkacak olan yorum bir metin işlevi görecektir.¹⁰⁶

Postyapısalcı dönemde edebiyat teorisi, Derida, Barthes ve Foucault gibi düşünürlerin katkılarıyla gösterge bilim, felsefe, anlam bilim ve mantık gibi alanlarla desteklenmiştir. Thomas Pavel, Umberto Eco, Laure Ryan ve Ruth Ronen gibi araştırmacılar, 1970'ten 1990'a kadar edebiyat teorisinin gelişimine katkı sağlamışlardır. Dil bilimden mantığa kadar birçok alanda birbiriyle ilişkili olmayan birtakım terim veya kavram bir araya getirilerek, edebiyat araştırmalarında yeni teoriler ortaya atılmıştır.

¹⁰³Meir Sternberg, "Reconceptualizing narratology. Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative", *Enthymema* (2011), Tel Aviv University, Number: IV, p. 38.

¹⁰⁴Barthes, a.g.e., s. 32-33.

¹⁰⁵Barthes, *Dilin Çalışma Sesi*, s. 241-245.

¹⁰⁶Rifat, a.g.e., s. 63.

Postmodern dönemde, modernist tavra karşı güvensizlik artmıştır. Tek sesli ve yenilikçi düşünme modelleri eleştirilmiş, yöntemler gözden geçirilmiş ve alternatif çözümler üretilmiştir. Böylece bilgi kuramsal (fenomenolojik), yorum bilimsel (hermenötik) ve yapısalcı anlayışlar yeni biçimlerde ortaya çıkmıştır.¹⁰⁷ Postyapısalcılar artsüremi dikkate almadıkları için klasik dönemi eleştirmişlerdir. Saussure'ün görüşleri yapısökücü kuramcılar tarafından çürütülmeye çalışılmıştır. Bu nedenle yapısalcılık sonrası dönemde, yapısalcılığa şüpheyile yaklaşmıştır.

Derrida zihinsel olguya (numen) karşı görüntülü somut olguyu (fenomen) öncelikli kılan Kant'ı eleştirmiştir. Derrida'ya göre bu anlayışta zihnin dışındaki evrene ait nesnelere söylenen sözler arasında bir denklik vardır. Denkliği kabul eden okur da zihnin dışında bulunan bir nesnenin kelimeyle yakalandığını ve bunun bir tür boru hattıyla ruha iletildiğini sanmaktadır. Ancak yazının kendine özgü olduğunu vurgulayan Derrida, söylenen sözlerin bile zihindışı evreni bütünüyle iletemeyeceğini ileri sürmüştür. Çünkü dil bir yapıdır ve dilin yapısı zihnin dışındaki evrenin yapısı değildir.¹⁰⁸ Dolayısıyla dilin kendi dışında hiçbir şeyi temsil edemeyeceği, temsil etmediği için de belli bir anlam taşıyamayacağı fikri yapısökücüler tarafından savunulmuştur. Derrida, metni tutarlı olmama ilkesinden kalkarak metni parçalamaya çalışmış, öncelikle metnin içindeki tutarsızlıkların, kararsızlıkların, çelişkilerin peşine düşmüş ve göstergeleri tek tek çözmüştür.¹⁰⁹

Derrida'nın görüşlerinden esinlenmiş olan Paul De Man'e göre de gramer bir tümceyi oluştururken retorik bu tümcenin varlığını sorunlu hâle getirmektedir ve tek dil bilgisel yapının bile çelişen iki yorumu bulunmaktadır: Dil söylediğinden farklı bir şeyi belirtmekte, bir şeyi söyleyip bir başka şeyi gösterebilmektedir.¹¹⁰ Metindeki dil bilgisel yapıdaki anlamla retorik (söz sanatları) yapıların belirttikleri anlam birbiriyle çelişkilidir. Buna göre metnin anlamını kavramada kesinliğe, açıklığa, gerçek anlama ulaşılamaz. Metni anlayabilmek için bu anlaşmazlıkların ortadan kaldırılması, metnin yapısının bozulması gerekmektedir. De Man dışında Geoffrey Hartman, Jay Hillis Miller ve Harold Bloom gibi postyapısalcılar için metin dil bilgisel kurallarla ortaya konmuş ve belli anlamlarla donatılmış bir yapı değil, söz sanatlarıyla kurulmuş "bir oyun"dur. Kuramcılar metindeki karışıklığı açığa çıkarmak

¹⁰⁷Sladek, a.g.e., s. 150-151.

¹⁰⁸Ong, a.g.e., s. 195.

¹⁰⁹Rifat, *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları 1:Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, s. 151.

¹¹⁰Rifat, a.g.e., s. 160-161.

ve ayrıcalıklı görünmeyen ögeyi bulup metne yeni bir biçim vermeyi amaçlamışlardır.¹¹¹

Postmodernizmin akla, modernist projeye ve rasyonelliğe karşı yönelttiği suçlamalar, yapısalılık sonrası dönemde de savunulmuştur. Ancak yapısalı sonrası dönem, yapısalı metodu tamamen inkâr etmemiş, yapısal kökenli bazı kavramları daha radikalleştirmiştir. Bu nedenle yapısalı dönem sona ermemiş, iki dönem arasında hem sürekli bir ilişki hem de sürekli bir gerilim dikkat çekmiştir.¹¹² Söz gelimi, Derrida, Saussurecü teoriyi reddetmemiş, yapı ya da gösterge kavramlarından vazgeçmemiştir. O, kuramında yapıda veya göstergede var olan çelişkilere odaklanmıştır. Bu nedenle yapısökücülükten sonra yapısalılığın ortadan kalkmadığını veya yapısalı dönemin tamamlanmadığını savunanlar da olmuştur.

Görüldüğü gibi eleştiride kesin ve değişmez yasalardan söz edilemez. Her kuram diğeriindeki boşluklardan hareketle oluşturulurken kendisi de birtakım boşluklar yaratmaktadır. Bu durumda, yapılan eleştiriden çok onun ne şekilde yapıldığı önem kazanmaktadır. Sistemi yıkan ya da yapan eleştiriler, eseri anlamlandırmak için bir seçenek sunmuştur. Kuramların birbirini gasp etmesi ise eleştirinin doğal bir sonucu olarak düşünülebilir. Ayrıca yapısalı yöntem hemen hemen her alanda kullanılmış, bu yöntemle metnin çelişik, bütünsel ya da uzlaşmayan değerleri noktasında fikir birliğine varılmak istenmiştir.

Uzlaşmaya ya da zıtlığa dayalı metin merkezli tartışmaların da Antik Çağ'a uzandığı bilinmektedir. Mimesis (taklit) ve diegesis (anlatma) tartışması doğrudan doğruya anlatının kendisini hedefleyen ilk tartışmalardan biri olması bakımından önemlidir. Mimesis bir gösteren olarak dilin madde boyutunu karşılarken diegesis dilin aktarımına dayandığı için gösterilen olarak yorumlanır. Dolayısıyla tartışma, gerçekliğin doğrudan aktarımı ile dolaylı aktarımı arasındaki fikir ayrılığını gözler önüne sermiştir. Benzer şekilde, olay örgüsü anlatının zamanını ortaya çıkaran temel ögedir ve birçok kuramsal tartışmada dikkat çekmiştir. Olayın bütünü kapsayan zaman ile bu zamanın anlatıda yer alma biçimi olay örgüsünün ikili yapısını açığa çıkarmıştır. Gösterilen zamanla gösteren arasındaki çekişme olay örgüsünde de vardır. Bu nedenle Genette'in kuramını tanıtmadan önce mimesis-diegesisle olay

¹¹¹Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 46.

¹¹²Sladek, a.g.e., s. 14-15.

örgüsü konulu tartışmalara ve zamanla ilgili ortaya atılan bazı kuramsal çalışmalara yer verilmiştir.

2.4. BAZI KURAMSAL TARTIŞMALAR

2.4.1. Mimesis ve Diegesis

Kutsal dinlerden önce doğa veya dünya Tanrı yönetimine yabancıdır. Kutsal kitaplardan sonra evrenin laikleştirilmesi söz konusudur. Kutsal kitapta ruhsal anlam vardır, anlatılan olayların ilham kaynağı Tanrı'dır. Kutsal olmayan eserlerde anlam, yazarın kastettiği anlamdır. Okur onu retorik kurallar temelinde saptamakta güçlük çekmemektedir. Dolayısıyla bir zamanlar şeylerin değeri oldukları şeyden değil, imledikleri şeyden kaynaklanmaktadır. 12. yüzyıldan sonra Aristotelesçilik benimsenmiş ve şeylerin somut biçimi üzerinde yoğunlaşmıştır.¹¹³

Somut şeylere yönelik ilgiye, özellikle 13. yüzyılda görme psikolojisi ve fiziksel fizyolojik incelemeler eşlik etmiştir. Buna göre güzel şeyin olduğu gibi görülmesi gerekmekte ve sanat ürünü bir görme tarzı düşünülerek meydana getirilmelidir.¹¹⁴ Platon ise daha çok idealist felsefeden yararlanarak güzellik ideasının metafizik karakterine öncelik vermiştir. Ne var ki Aristoteles'ten 19. yüzyıla kadar Batı'da egemen sanat görüşü, mimesis üzerine kurulmuştur. Bu, Aristoteles ve Platon'un Antik Çağ'da güzelliğin ya da sanatın ne olduğu konusunda yaptıkları tartışmayı başlatmıştır.

Aristoteles *Poetika* adlı eserinde tragedyanın yapısını ele alarak sanatın ne olması gerektiğini gözler önüne sermiştir. Mimesis-diegesis tartışması, eserlerin kuramsal yapısıyla ilgili olarak yapılan ilk tartışmadır. Aristoteles'in mimesis anlayışına göre şiirde gerçeklik, olması mümkün olanı anlatmaktır. Aristoteles'e göre şairin görevi "Gerçekten olan şeyi değil, tersine olabilir olan şeyi, yani olasılık veya zorunluluk kanunlarına göre mümkün olan şeyi ifade etmektir."¹¹⁵ Diegesis ise metnin üslubuyla ilgilidir ve alt bölümlere ayrılmıştır. "Düz" ya da "karışık olmayan" diegesis otoriter hikâye anlatıcısının baskısını, diğeri mimesis aracılığıyla

¹¹³Eco, a.g.e., s. 133-135.

¹¹⁴Eco, a.g.e., s. 13.

¹¹⁵Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 24. b, İstanbul, 2016, s. 30.

öyküdeki karakterlerin seslerinden yapılan doğrudan konuşmaları karşılamaktadır. Son ayırım, önceki iki türün birleştirilmesiyle oluşmaktadır.¹¹⁶

Platon'a göre güzellik-ideası var olduğu için, bu ideadan pay alan nesnelerin, sanat eserlerinin güzelliğinden söz açılabilir. Aristoteles sanata böyle aşkın bir anlam yüklememektedir. Ona göre sanat alanında eserin dışında aşkın bir güzellik ideası kabul edilemez ve güzellik ideası var olduğu için güzel bulduğumuz nesnelerle sanat eserleri bir varlık kazanmıyor aksine sanat eserleri var oldukları için güzellik kavramından söz edilebilir.¹¹⁷

Platon *Devlet*'te sanatın görünürde varlıklar yarattığını ama bunların hiçbir gerçekliği olmadığını ortaya atar.¹¹⁸ Eserin devamında Platon, Homeros başta olmak üzere bütün sanatçıları benzetmeci olarak tanımlamış ve sanatçıların gerçeğin kendisine ulaşamayacağını öne sürmüştür.¹¹⁹ Platon'a göre şeyler kavramları, sanat yapıtları şeyleri taklit etmektedir. Sanat yapıtı bu nedenle ideal modelden iki derece uzaklaşmaktadır. Oysa Aristoteles için mimesisin sergilenebileceği tek bir alan vardır: İnsanın yaptığı ve düzene dayalı sanatlar.¹²⁰

Aristoteles için, şiir alanında araştırılması gereken varlık, ideanın varlığı değil, tersine tek tek sanat eserlerinin varlığıdır: Ontik bütün. Bu nedenle ontik bütünü belirleyen kategorilerin araştırılması, artık metafizikle değil, bir sanatın varlığıyla ilgilidir. O, daha çok dil sorunuyla uğraşmıştır.¹²¹ Platon'un saf anlatısında ise fazla bilgi ya da her türlü dilsel araç kaldırılarak metin kısaltılır. Platon mimetik yanılısamayı sadece konuşma düzeyinde ele almış, iki grupta değerlendirmiştir: Dolaylı diyalog, dolaysız diyalog. Dolaysız diyalog mimesisi, dolaylı diyalog diegesisi karşılamaktadır. Dolaysız diyalogda konuşma olduğu gibi verilir, konuşmaya müdahale edilmez. Dolaylı diyalogda konuşma üçüncü kişi aracılığıyla verilir.¹²²

¹¹⁶Stephen Halliwell, "Diegesis-Mimesis", *The Living Handbook of Narratology*, Ed. Peter Hün, John Pier, Wolf Schmid, Jan Cristopher Meister, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis-%E2%80%93-mimesis>, 11 Ekim, 2018.

¹¹⁷Aristoteles, a.g.e., s. 7.

¹¹⁸Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, 23.b, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013, s. 596 e.

¹¹⁹Platon a.g.e., s. 601a.

¹²⁰Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 1: Zaman, Olay Örgüsü, Üçlü Mimesis*, s. 77.

¹²¹Aristoteles, a.g.e., s. 9.

¹²²Gérard Genette, *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Deneme*, çev. Ferit Burak Aydar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011., s.174-175.

Bu nedenle anlatıbilimin kökleri Platon'da olduğu gibi taklit (mimesis) ve Aristoteles'in diegesis (anlatma) ayırımına dayandırılır. Antik Çağ'da sanat Platoncu "idea" kavramı tarafından değersiz görülmüştür. Bu nedenle Helenistik dönemde sanatçı doğada olmayan bir ideal güzellik imgesi ortaya koymuştur.¹²³ Ortaçağ'da sadece metafizik bir güzellik kavrayışından şüphe duymuş, nesnenin maddi somutluğu üzerine düşünmüştür. Rönesans ise maddeye biçim veren veya onu sorgulayan kimsenin bu biçim verme edimine ilişkin düşünceler sunmuş ve somut şeyleri, doğa dünyasını sorgulamıştır. Ancak bu sorgulama, Platoncu anlayışta olduğu gibi tanımlanmış bir kozmik düzen imgesi bulmak için değil, doğada sürekli bir başkalaşımı güvence altına alan benzerlikleri, bir şeyin başka bir şeye kayışını saptamak için yapmıştır. Rönesans'ta doğanın sanat aracılığıyla değiştirilebileceği düşünülmüştür.¹²⁴

Mimesis, klasik 18. yüzyıl estetik teorisinde temsil edilen varlığı olumlamaktadır. Mimesis o anda orada olmayan fakat başka bir bilinçte, yerde ya da zamanda varoluşu sorgulanmayan bir şeyi geri getirme/anımsatma işareti olarak işlev görmüştür. Böylece nesne, sanki mevcutmuş gibi gösterilmiş ve varlığının sürekliliği sağlama alınmıştır. Taklit mevcudiyeti çoğaltma amacı taşımıştır.¹²⁵ 17-18. yüzyılı kapsayan klasik dönem boyunca temsil kuramı ile dil arasında tutarlılık esas alınmıştır. 19. yüzyılda bu algı bütünüyle değişmiş, temsil kuramı bütün düzenleri karşılamamıştır.¹²⁶

19. yüzyıla kadar mimesis ve harmonia (armoni, uyum) ilkelerini izleyen mimetik temsil kuramı, romantiklerin geleneği eleştirmesiyle değişmeye başlamıştır.¹²⁷ Klasik bir anlatıda iyilik, güzellik sanatçının dışında ve önceden belirlenmiştir. Romantizmle birlikte benzetme ve taklidin yerini "ifade"; ayna mecazının yerini "fener" almıştır. Buna göre anlaşılır mimetik ifade geride kalmış, yeni ifade örtük ve kolay tüketilemez hâle gelmiştir.¹²⁸ Böylece anlatıda diegesis (anlatma) ve mimesis (taklit) olmak üzere iki büyük hikâye etme kipi ortaya çıkmıştır. Diegesiste anlatıcı ön plandayken mimesiste anlatıcı ortadan silinir ve

¹²³Eco, a.g.e., s. 197-199.

¹²⁴Eco, a.g.e., s. 238-242.

¹²⁵De Man, a.g.e., s. 150-151.

¹²⁶Jameson, a.g.e., s. 170-172.

¹²⁷Parla, a.g.e., 328-334.

¹²⁸Ali Artun, "Baudelaire'de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm", *Modern Hayatın Ressamı*, Charles Baudelaire, çev. Ali Berktaş, 8.b. İletişim Yayınları, İstanbul, s. 43.

kahramanların konuşmaları aynen verilir. Mimesisle anlatıya gerçeklik duygusu kazandırılır.¹²⁹

Bir şeyi taklit etmek ya da göstermek, “objektif yöntem” olarak adlandırılmış, bu yöntemde olayı anlatmak yerine göstermek tercih edilmiştir. Her şeyi bilen roman yazarı anlatıdan çekilmiş, bunun yerine kişilerin “bakış açısı” metinlerde ön plana çıkarılmıştır. Okurun anlatı sürecini roman kişileriyle birlikte yaşamaya sağlanmıştır. Yazar objektif yöntem kullanarak geleceğe yönelik bir çıkarımda bulunmamaya da çalışmaktadır.¹³⁰ Göstermede anlatıcının varlığı ya çok az hissedilmekte ya da fark edilmemektedir, okuyucu olaylara şahitlik yapmaktadır. Anlatmada anlatıcı eylemin sunumunu açık bir şekilde yönetmektedir.¹³¹

Söz gelimi, *Sergüzeşt*'te (1888) okurun duygularını yönlendiren yazar, daha önceki romanlardan farklı olarak daha karmaşık bir söyleme yer vermiştir. Okur, yazarın müdahalesi olmadan doğrudan kahramanın dünyasına girebilmektedir ve romandaki ortam karakterin bilinciyle aktarılmaktadır. *Sergüzeşt*'te ortam, önceki romanlarda olduğu gibi karakterin ruh hâliyle özdeşleştirilmez ve eserde sessizlik, hareketsizlik önemli öğelerdir.¹³² Benzer şekilde, Orhan Kemal *Bereketli Topraklar Üzerinde* (1954) adlı romanında tiyatro tekniğiyle ve anlatıcıyı aradan çekerek eseri birbirini izleyen konuşma sahneleri ile yürütmüştür. Roman kahramanı Yusuf, kişinin iç dünyasına girmeyen, yaptıklarını yorumlamayan ve gözlemci olarak kalmayı tercih eden bir anlatıcı tarafından aktarılmaktadır. Peyami Safa *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda* (1949), anlatıcıyı yok ederek roman kişilerinden birini yansıtıcı merkez olarak kullanmıştır.¹³³ Dolayısıyla 20. yüzyıl ve sonrasında dikkat çeken kaos ortamı, kurmaca dünya ile gerçeklik arasındaki bağa farklı açılardan bakan yazarlar yaratmıştır.¹³⁴

Bu dönemde eylemin asıl mimesisi, çağını yansıtma kaygısını en az taşıyan sanat yapıtlarında aranmıştır. Bir sanat yapıtı da asıl mimetik işlevini tam anlamıyla gerçeğe benzerlikle olan bağı kestiginde açıp sermiştir. Böylece anlatı sesi, tarihsel

¹²⁹Rıza Filizok (2009d), “Hikâye Etme Bilimi”, (Çevrimiçi), <http://www.ege-edebiyat.org>, 3 Eylül 2018

¹³⁰Wellek, Warren, a.g.e., s. 262-263.

¹³¹Jahn, a.g.e., 104.

¹³²Ö. Ahmet Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Türkçesi Osman Akınhay, Agora Yayınları, İstanbul, 2004, s. 201-205.

¹³³Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, 17.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011, s. 71-72.

¹³⁴Moran, a.g.e., s. 101-102.

bilincin geçmişinden bütünüyle ayrılmış, ses muhtemel olanla özdeşleşmiştir.¹³⁵ Gerçeklik bu dönemde şeylerin kopyası değildir. En gerçekçi yapının bile gerçeği resmetmediği, dili sonsuz zenginlikte bir yaratım olarak kullandığı düşünülmüştür. Buna göre klasik edebiyat, mantıksallığın; modern şiir mantık dışılığın; yeni roman ise belli bir donukluğun keşfidir.¹³⁶

Dilin dünyayı temsil etmediğini fakat kurduğunu iddia edenler için metin sadece dildir ve metin dışında bir şey yoktur. Dil ya da metin, sürekli değişen anlam göstergeleri oluşturdukları için anlam sabit değildir. Yazar ise anlamı geçici olarak kuran kişidir. Bu nedenle anlam eksik kalmaya mahkûmdur. Her doğru sanılan okuma okurun elinden kaçırdığı eksik anlamı karşılamaktadır.¹³⁷ Gerçek dünyadan hareket edildiğinde dış gerçeklikle dil içi gerçeklik örtüşmektedir. Okurun bunları gerçek olarak kabul etmesinin nedeni, göstergelerin tek ve düz anlamlarıyla kullanılmasıdır.¹³⁸ Oysa gerçek olanaksızdır ve çok boyutlu bir düzen kabul edilen gerçeklik, tek boyutlu bir düzene, dile, sığdırılmaz.¹³⁹ Dolayısıyla gerçekçiliğin karşısında bir yazar, göndergeye karşı söylemi seçmektedir. Böyle bir yazar için anlam yansıttığı şeyi durmadan bozmaktadır. Sözcük de gerçeğe açılan bir cam değildir.¹⁴⁰

Anlaşıldığı üzere dış dünyadaki gerçekliğe bağlı kalmak ve onu yok saymak arasındaki gerilim Antik Çağ'dan günümüze dek sürmüş, gerçeklik her alanda tartışılan bir kavram olmuştur. Bu ayrım anlatının zamanı noktasında da dikkat çekmiştir. Özne ve kamusal zaman arasındaki çekişme, gözlemlenebilen somut/mimetik zaman ile içsel/diegetik zaman arasındaki ayrımı gözler önüne sermektedir. Bu fark, olay örgüsünü de dolaylı yoldan etkilemektedir. Şöyle ki mimetik bir yaklaşımla ele alınan olay örgüsü, anlatıma dayalı olay örgüsünden farklıdır ve bu farklar anlatının zamanını belirlemektedir: Mimetik olay göstermeye dayalı dolaysız zamanı; diegetik olay anlatmaya dayalı dolaylı zamanı açığa çıkarmaktadır. Ayrıca Genette'in düzen ilkesi, doğrudan doğruya olay örgüsüyle ilişkilidir. Bu nedenle tezin sonraki başlığında "olay örgüsü" üzerinde durulacak, sonrasında da zamanla ilgili kuramsal çalışmalar tanıtılacaktır.

¹³⁵Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 4: Anlatılan Öykülenen Zaman*, s. 321.

¹³⁶Barthes, *Eleştirel Denemeler*, s. 170.

¹³⁷Parla, a.g.e., s. 336.

¹³⁸Kıran, Kıran, a.g.e., s. 64.

¹³⁹Barthes, *Yazı ve Yorum*, s. 184-185.

¹⁴⁰Barthes, a.g.e., s. 155.

2.4.2. Olay Örgüsü

Betimlenen dünyadaki olaylar ile anlatılan olay örgüsü (mitos, olayların düzenlenmesi) arasındaki fark, Aristoteles tarafından ortaya atılmış ve anlatıbilimin temel ayrımlarından biri hâline gelmiştir. Buna göre tarih yazarı olmuş olanla yetinirken sanatçı olayları düzene sokarak bilimsel bir genelliğe ulaşmaktadır.¹⁴¹

Aristoteles, mimesisin konusu olan olayları düzenlemeyi esas almıştır. Metin, kamusal alandaki zamanı düzenleyerek ona yeni bir görünüm kazandırmaktadır. Aristoteles, karmaşık olay örgüsü içine yan olayları, beklenmedik değişiklikleri koyarak olay örgüsünü biçimlendirmiştir.¹⁴² Oysa sözlü gelenekte olay örgüsünün aldığı biçim, bugünkünden farklıdır. Bir destanda ozan, hemen eyleme geçip dinleyicileri olayların ortasına sürüklemekte ve zaman sırasına uymamaktadır. Önce bir durumu ele alan ozan, sonra başa dönüp o durumun gelişimini aktarmaktadır. Yazı ve matbaa kültüründe ise olay örgüsü bilinçli ve hesaplanmış bir çizgide gelişmekte, anlatıdaki olay ilkin yokuşa sürülmekte sonra gerilim artarak doruk noktasına ulaşmaktadır. Bundan sonra da bilinç aydınlanır ve düğümün çözülmesiyle anlatı sonlandırılır.¹⁴³

Aristoteles ise anlatının gerçeklikle olan bağımlı dikkate almış, olay örgüsünü gerçeklikle kurduğu ilişkiye göre anlamlandırmıştır. Aristoteles'ten bu yana anlatıdaki olaylar zincirleme olarak gelişmiştir ve olayların ardışıklığı nedenseldir.¹⁴⁴ Söz gelimi, klasik bir anlatıda her olay bir diğerine neden-sonuç ilişkisiyle bağlıdır, her sonuç başka bir sonuca götürmektedir. Klasik anlatıda iki olay birbiriyle ilişki içindedir ve bu ilişki er geç fark edilir.

Hâlbuki bir öyküdeki olaylar öykünün söylemi tarafından olay örgüsüne dönüştürülmektedir. Söylem öykünün doğal mantığıyla aynı olmak durumunda değildir. Söylemle olaylar ön plana çıkarılabilir ya da önemsizleştirilebilir, bazıları yorumlanırken bazıları çıkarsama yapmayı gerektirebilir. Söylem aracılığıyla göstermek-anlatmak veya yorum yapmak-sessiz kalmak arasındaki ikilik, sunuş düzeniyle ve sayısız yolla ifade edilebilir.¹⁴⁵ Anlatı, eylemin anlamsal düzeninin belirlediği “dizisel düzen” içindeki her şeyi “dizimsel (sentagmatik) düzen” içine

¹⁴¹Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, s. 29.

¹⁴²Ricoeur, a.g.e., s.131.

¹⁴³Ong, a.g.e., s. 167.

¹⁴⁴Ricoeur, a.g.e., s. 86

¹⁴⁵Chatman, a.g.e., s. 39-41.

sokmaktadır.¹⁴⁶ Böylece rastlantılara dayalı olaylar, anlatısal yapılar aracılığıyla belli bir çerçeveye oturtulur. Edebiyat teorisyenleri de anlatının öyküyle (fabula) ilgili yasalarını ve bunların olay örgüsü (sujet) içerisinde düzenlenmesini ele almış, bu ayrım sayesinde Todorov veya Genette gibi yapısalcılar, öykü-söylem ikiliğini yaratmışlardır.¹⁴⁷

1920'lerde ve 1930'larda aktif olan Rus Biçimciliği, temel anlatım düzeyi için fabula terimini kullanmış, fabula farklı yollarla aynı hikâyenin sayısız temsili olarak adlandırılmıştır. Bundan sonra, fabula ile söylemde yeniden yapılanan anlatının seviyesi (sujet) arasında bir ayrım yapılmıştır.¹⁴⁸ Kimisi için sujet, içerikle değil, biçimle ilişkili olduğu için anlatıdaki asıl unsurdur ve bir nesnenin oluşturulmasında esas olan şey biçimdir. Sujet, eserin öyküsünden (fabula) yola çıkılarak onun yeniden üretilmesi, başka bir ifadeyle fabulanın yabancılaştırılması ya da deforme edilmesi anlamına gelmektedir. Fabula ise sujet için malzeme hazırlayan bir ögedir. Kimisi ise fabulanın estetik açıdan değersiz görülmesine karşı çıkmış, fabulaya sanatsal bir nitelik yüklemiştir. Çünkü fabula, nedensel ve zamansal bakımdan birbirine eklenmiş bütünlüğü karşılamaktadır.¹⁴⁹

Bu nedenle öykü (story/fabula) ile olay örgüsü (plot/sujet) birbirinden ayrılmıştır. Bu kuramcılar için öykü romanın temelidir; öykü yoksa romandan söz edilemez. Öykü olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılmasıdır. Olay örgüsü daha gelişmiş bir yapı sergilemektedir ve olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir.¹⁵⁰ Bu ayrım Todorov tarafından Fransızca “histoire” (öykü), “discours” (söylem) terimlerine karşılık gelirken; Genette bu ayrım için “histoire” (öykü), recit (anlatı, söylem) ve anlatma (anlatıcının eylemi) terimlerini kullanmıştır.¹⁵¹ Genette’te de anlatı ve anlatma düzeyi söylemi kapsarken; öykü söylemin aktardığı, temsil ettiği ya da gösterdiği şeyleri kapsamaktadır. Ona göre aynı öykü değişik biçimlerde

¹⁴⁶Ricoeur, a.g.e., s. 130.

¹⁴⁷Derviřcemalođlu, a.g.e., s.27.

¹⁴⁸Monika Fludernik, “Narrative and Narrating”, *An Introduction to Narratology*, Routledge, Newyork, 2009, p. 4.

¹⁴⁹Wolf Schmid, “Narrative Constitution: Happening-Story-Narrative Presentation of The Narrative”, *Narratology: An Introduction*, translated by Alexander Starritt, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York, 2010, p. 175-181.

¹⁵⁰E. M. Forster, *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, 2. b, Milenyum Yayınları, İstanbul,2016, s. 125.

¹⁵¹Derviřcemalođlu, a.g.e., s. 29.

sunulabilmektedir. Öykü/söylem ya da fabula/sujet arasındaki ayrım kuramcılar tarafından şöyle sınıflandırılmıştır:¹⁵²

Tablo 2: Öykü ve Söylem Ayrımı

Shklovsky (1925), Tomashevski (1925)	Fabula		Sujet	
Forster (1927)	Öykü		Olay örgüsü	
Barthes (1966)	Anlatı		Anlatma	
Todorov (1966)	Öykü		Söylem	
Stierle (1971)	Olaylar	Öykü	Öykü metni	
Genette (1972, 1983)	Öykü		Anlatı	Anlatma
Schmid (1982, 2010)	Olaylar	Öykü	Anlatı	Anlatının sunumu
Rimmon-Kenan (1983, 2002)	Öykü		Metin	Anlatma
Bal (1977)	Öykü		Anlatı	Metin
Bal (1985)	Fabula		Öykü	Metin
Garcia Landa (1998)	Olay örgüsü		Anlatı	Anlatı söylemi

Anlatının yaptığı şey, olay örgüleştirilmeyi karmaşık hâle getirmektir. Özellikle modern roman eylem kavramını zenginleştirmektedir. Bilinci ön plana çıkararak modern roman, eylem kavramına yeni bir boyut kazandırmıştır. Bu saptamaya göre modern romanda, “anlatılan monolog”da olduğu gibi söylemekle yapmak eş değerlerdir.¹⁵³ Ayrıca olay örgüsü, değerli kabul edilen romanlarda çok kullanılmamıştır. Olay örgüsünün hiçbir işe yaramadığı ya da netliği nedeniyle okurun bilgisini indirgediği düşünülmektedir.¹⁵⁴

¹⁵²Derviřcemalođlu, a.g.e., s. 82.

¹⁵³Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, s. 283.

¹⁵⁴Barthes, a.g.e., s. 169.

Romanı bir olayın anlatımına ayırmak, onu yok etmek, kurutmak demektir. Onlara göre gelenekte zorla aşılana şey serüven düşkünlüğüdür. Oysa eserin asıl değeri, sade bir olay üzerine yapılan işlemlerdir. Romanda temel şey, olay değil, kişiler, çevre, toplum ya da duygudur. Bu özelliklerin çoğunda da olay yer almamaktadır.¹⁵⁵ Modern anlatıda bu nedenle katı nedensellik ilkesi reddedilir ya da dönüştürülür. Olay örgüsünün olmaması ise bazı kuramcılar için “mantıksal bir olasılıksızlık”tır. Buna göre bir anlatıda olay örgüsünün olmaması değil, anlaşılmasız bir bulmaca olmaması, olayların büyük önem taşımaması, hiçbir şeyin değişmemesi söz konusu olabilir.¹⁵⁶

Anlatıda olaylar bir nedensel bağa göre ilerlediğinde genel bir anlatı yapısı ortaya çıkmaktadır. Ancak bu yapı yeni buluşların baskısıyla yavaş yavaş değişmektedir. Şöyle ki masal ve mit geleneğe bağlı türlerdir. Geleneksel anlatıdan uzaklaştığında sapma kural hâline gelmektedir. Çağdaş roman ise bu anlamda bir anti-romandır.¹⁵⁷ Modern bir romanda yazar, zamanları özellikle karışık verebilir ve okurdan bunları nasıl karışık hâle getirdiğini anlamasını isteyebilir. Bu durumda metnin herhangi bir düzen izlememiş olduğunu değil, metnin düzeninin ilk bakışta kendisini göstermediğini düşünmek gerekmektedir. Metni ileten ses, okurdan zaman duygusunu yitirmesini istemekte ancak aynı zamanda olayların kesin sırasını yeniden kurmaya okuru davet etmektedir.¹⁵⁸

Bazı anlatılarda zamansal değişiklikler “sis” etkisi yaratmakta ya da olay örgüsü anlatıdaki önem derecesine göre farklı özellikler taşıyabilmektedir. Örneğin “çekirdek olay” sorunlar çıkarıp sorunları çözerek olay örgüsünü geliştirmektedir. Çekirdek olaylar, anlatının aldığı yön doğrultusunda anlatıdaki önemli noktaları ortaya koymaktadır. Bunlar anlatıdan çıkarıldığında anlatı mantığı çökmektedir. Fakat uydu olaylar anlatıda vazgeçilmez değildir, anlatıdan çıkarıldığında olay örgüsünün mantığı sarsılmamaktadır. Bunlar, metnin boşluğunu doldurma, detaylandırma ya da çekirdeği tamamlama işlevleriyle dikkat çekmektedir.¹⁵⁹

Böylece anlatı bu ifade olanaklarıyla yeni boyutlara taşınmış, kimisinde daha karmaşık kimisinde daha yalın bir dil kullanılmış, bunun sonucunda da farklı

¹⁵⁵Abdülhak Şinasi Hisar, “Edebiyatta Roman”, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 102-103.

¹⁵⁶Chatman, a.g.e., s. 43.

¹⁵⁷Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 1: Zaman, Olay Örgüsü, Üçlü Mimesis*, s. 137.

¹⁵⁸Eco, a.g.e., s. 56-58.

¹⁵⁹Chatman, a.g.e., s. 48-49.

zamansal yapılar ortaya çıkmıştır. Zaman ögesini belirleyen bu söylem çeşitlilikleri, bazı araştırmacılar tarafından kurama dönüştürülmüş, metin izleksel, biçimsel, sosyolojik ya da psikolojik bakımdan irdelenmiştir. Alt başlıkta anlatı zamanını konu alan çalışmalara yer verilerek ön plana çıkan kuramcılar tanıtılmaya çalışılmıştır.

2.4.3. Zamanla İlgili Bazı Yaklaşımlar

Anlatıbilimde zaman incelenmesinde üç temel bakış açısından söz edilmiştir: İlk sınıflandırmada, zamanın felsefi yönü ve bunun öykü-söylem düzeyleri açısından önemi üzerinde durulmuştur. İkinci sınıflandırmada öykü ve söylem düzeyleri arasındaki ilişki dikkate alınmış, son sınıflandırma ise dil bilimsel ve morfolojik göstergeler (fiil zamanını gösteren ekler) ile bunların öykü-söylem düzeyleri açısından önemi esas alınmıştır. İlk ayırım, Augustinus'tan Bergson'a, Bergson'dan Ricoeur'e kadar birçok filozof tarafından irdelenmiştir. İkinci ayırım anlatıbilimcilerin inceleme sahasını kapsarken, son ayırım dil bilimcilerin ve üslup bilimcilerin ilgilendiği bir araştırma alanı olarak dikkat çekmiştir.¹⁶⁰

Zamanın kuramsal bir çerçeveye oturtulması anlatı bilimin gelişimiyle ilişkilidir. Dış gerçeklikle zaman arasındaki bağ yerine metnin doğrudan doğruya kendi doğasına yönelen araştırmacılar, zamanın sistemini ve bu sistemin dinamiklerini açığa çıkarmayı sağlamıştır. Sistem bu kuramcılar için birer “dizge”dir. Dizge, birlikli bir ilkeye göre düzenlenmiş bütün ya da kendi içine kapalı, düzenli bir bütün şeklinde tanımlanmıştır.¹⁶¹ Buna göre anlatıbilimle ilgilenen bir araştırmacı, yazınsal yapının karşısına geçtiğinde bunun ne anlama geldiğini, nereden kaynaklandığını, neye bağlandığını sorgulamamaktadır. Araştırmacı, esere çok daha yalın bir biçimde ve daha güçlü sorular yöneltmektedir: Bu nasıl oluşmuştur? Bunun zamanı nasıldır?

Zamanın “nasıl”ını ortaya koyan ilk kuramcı ise Aristoteles'tir. Aristoteles, *Poetika*'sında tragedya yapısının bölümlerine ilişkin yapısal çözümlemeyi gerçekleştirmiştir. İkincisi Valéry'dir ve Valéry, yazının “dil nesnesi” gibi oluşturulmasını savunmuştur. Sonuncu yazınbilimci ise Jakobson'dır. O, kendi dilsel gösterenini vurgulayan her iletiye yazınbilim demiştir. Sonuç olarak yazınbilim hem

¹⁶⁰Dervişcemaloğlu, a.g.e., s. 161.

¹⁶¹Akarsu, a.g.e., 1984, s.42.

çok eski bir retorik kültürüne bağlıdır hem de dil bilimlerindeki önemli yenilenmeden bugün yararlanabilmesi ölçüsünde çok yenidir.¹⁶²

Aristoteles, metinde zamanı tutarlı bir evreni oluşturan öge olarak konumlandırmıştır. O; öznelere, özelliklerden ve eylemlerden oluşan sabitleri bir araya getirmiş ve kuramını sistematikleştirmiştir.¹⁶³ Aristotelesçi gelenekte zamanın biçimlenişi, Augustinusçu gelenekte ise anlatının zamansallığı ön plandadır.¹⁶⁴ Aristoteles anlatının uygun bir uzunluğa sahip olabileceğini ortaya atmıştır. Ona göre anlatıda olaylar dolayısıyla zaman bitişiktir.

Aristoteles'e karşılık Augustinus'ta ruhun hem geçmişi hem geleceği hem de şimdiki zamanı vardır. Augustinus ruhun zamanı geleceğin şimdiki zamanı, geçmişin şimdiki zamanı, şimdinin şimdiki zamanı olarak algıladığını, böylece bekleyişin, dikkatin ve anımsayışın her defasında bir uyumsuzluğa neden olduğunu belirtmiştir. Augustinus'a göre "Bir metin de bu sayede bütün evrene hem yayılır hem de onu kapsar. Çünkü zaman Augustinus'a göre ruhun içindedir."¹⁶⁵

Buna göre Augustinus zamanın çelişik yanını, Aristoteles ise düzenlenebilir yanını ele almaktadır. Aristoteles olay örgüsünün biçimlendirilmesi sürecini, uyumluluğun uyumsuzluğa üstünlüğü olarak adlandırmış, Augustinus ise uyumsuzluğun uyumluluğu yalanlamak için varlık gösterdiğini ileri sürmüştür. Augustinus anlayışını toparlanma (intentio) ve ruhun yayılması (distentio) şeklinde kavramlaştırırken; Aristoteles anlayışını olay örgüsü (mitos) ve peripetia (baht dönüşü) karşılığıyla ifade etmiştir.¹⁶⁶

Ricoeur ise zaman kuramını şu sorudan hareketle oluşturmuştur: Anlatı Aristotelesçi zamanda olduğu gibi nesnel ve çizgisel midir yoksa Augustinus'ta olduğu gibi öznel ve birden fazla zamanın toplamı mıdır? Ricoeur'a göre anlatıda olay örgüsü iki şekilde oluşturulabilir: Tarihsel anlatıda olduğu gibi olayın gerçekte doğrudan bir ilişkisi olabilir ya da kurmacadaki gibi olay, doğrudan doğruya gerçeği yansıtmayabilir. Ancak iki türün ortak noktası olayları biçimlendirmeleridir.

¹⁶²Barthes, a.g.e., s. 198.

¹⁶³Chatman, a.g.e., s. 85.

¹⁶⁴Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 1: Üçlü Mimesis*, s. 16-21.

¹⁶⁵Augustinus Aurelius, *İtiraflar*, çev. Dominik Pamir, 4. b, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2016, s.55

¹⁶⁶Ricoeur, a.g.e., s. 24-27.

Tarihsel yönelmişlik ile kurmacadaki gerçeklik arasındaki kesişmeye inanan Ricoeur, bu ikisinin ortaya çıkardığı sorunlara “ontolojik” bir yanıt aramaya çalışmıştır. O, özelleştirilmiş zamansallıktan, çok sayıda kişi arasındaki etkileşimin gerektiren nesnel zamana ve daha çok tarihin ilgilendiği, herkesle ilgili kamusal zamana nasıl geçildiğini sorgulamıştır.¹⁶⁷ Dolayısıyla Ricoeur kuramında, uyumsuz insan deneyimi ile uyumlu dilsel etkinlik arasındaki bağıntıyı ortaya koymuştur. Anlatıdaki düzenin bozulması veya yeniden kurulması sadece kronolojiye yani süredizimselliğe dayanmamaktadır. Kronolojiyi bozmak çekici gelmektedir. Akronik bir metnin diyakronik bir ögeyle karşılaşması “zamansallığın basit bir süredizimsel direnişi” olarak yorumlanmaktadır. Ricoeur’e göre zaman insan deneyimidir ve üçlü mimesis olarak bir anlatıda yer almaktadır: Mimesis I eylemi temsil etmek dolayısıyla eylemi önceden kavramak demektir. Mimesis II, kurmacanın alanıyla ilgilidir ve bir dolayım işlevi görmektedir. Mimesis III, anlatının dünyası ile okurun dünyası arasındaki kesişmedir .

Benzer şekilde, Husserl’e göre anlatıda tümcelerin zincirlenişi sürdükçe ileriye yönelme gerçekleşecektir. Bu tutma ve ileriye yönelme metinde, onu alımlayan okurca fark edilirse işlev görmektedir. Metni meydana getiren bu süreçtir ve metin okurla arasındaki etkileşimden sonuç olarak çıkmaktadır. Metnin tümü aynı anda algılanamamakta, okur yazınsal metnin içinde konumlanmakta, okumayı sürdürdükçe onunla yolculuk etmektedir. Okurun anlatıdaki rolü, Husserlci tutma ve ileriye yönelme oyununun betimlemesiyle uyuşmaktadır. Bütün okuma süreci, dönüşen beklentilerle biçim değiştiren anılar arasında bir değiş tokuş oyununu açığa çıkarmaktadır.¹⁶⁸ Ricoeur ve Husserl için anlatı, okurla/zamansallıkla işbirliği içindedir ve metin zamansallığı derinleştirmektedir. Böylece kronolojinin karşıtı akroni değil, zamansallığın kendisi olacaktır.¹⁶⁹

Bu önermelerin karşısında yer alan araştırmacılar daha kapalı ve yeterli bir eleştiri yöntemi bulmaya çalışmışlardır. Seymour Chatman’a göre bunun için “Biçimcilerin ve yapısalcıların belli homojen metinler üzerinden yaptıkları kapsamlı çözümlerinin başarısına bakmak öğretici olabilir.”¹⁷⁰ Böyle bir çözümlerde anlatının zaman çizgisi dikkate alınır ve ana olaylar için uygun bir sistem oluşturulur. Zaman göz önünde

¹⁶⁷Ricoeur, a.g.e., s. 163.

¹⁶⁸Ricoeur, a.g.e., s. 283-284.

¹⁶⁹Ricoeur, a.g.e., s. 70.

¹⁷⁰Chatman, a.g.e., s. 82.

bulundurulacak bir çözümlemeyle de öykü ve söylem zamanı arasındaki uyumsuzluklar açığa çıkarılabilecektir.¹⁷¹

Yapısalcılık süreçte, zaman kategorisiyle ilgili olarak Günther Müller (1948) anlatılan zaman ve anlatma zamanı arasındaki farka yönelmiş, Eberhard Lammert (1955) bu ayrımı geliştirmiş ve daha kapsamlı bir sınıflandırma ortaya koymuştur. Lammert sınıflandırmasını zenginleştirerek kuramına uzayan, kısalan, tekrarlayan, duraklayan, atlayan ve eleyen zaman gibi alt başlıklar eklemiştir. Genette de 1972 yılında ortaya koyduğu kuramsal çalışmasında benzer bir terminolojiden yararlanmış, zaman ögesini sistemli bir şekilde irdemiştir. Kate Hamburger (1957) ise zamana ve şahsa eğilmiş, metnin zamansal konumunun anlatının cümlelerinden çıkarılamayacağını ileri sürmüştür. Ona göre anlatı, gündelik dili kendi mantığı içinde yeniden yazmaktadır.¹⁷²

Benzer şekilde Frank Kermode (1919-2010) modern yazarların ardışık zamanı bütünüyle bırakmadığını ortaya atmış, daha çok kendi zamansal beklentilerini, yaşadıkları karmaşayı anlattıklarını ileri sürmüştür. O, diğer eleştiri otoritelerinin uzama bağlı bir form olarak gördüğü modernist anlatıların bu şekilde sabitleştirilmesine karşı çıkmıştır. Onun bu fikirleri 1945 yılında Joseph Frank tarafından yayılmış ve Frank kuramında *Ulysses* gibi romanlardaki nesnel zaman dışındaki sabit imgeler ve eş zamanlı görünümlere yönelmiştir. Ona göre modernizm, uzaysal form olarak algılanan zaman baskısından kurtulmak için mantıksal ardışıklığın baskısına sığınmıştır. Modernizm zamansallığı ve uzamsallığı içeren mutlaklıklara şüpheyile yaklaşmıştır.¹⁷³

Yeni zaman algısı, yeni uygulama olanaklarının ortaya çıkmasını sağlamış ve anlatıbilimde zaman farklı kavramlaştırma yollarıyla irdelenmiştir. Türk edebiyatında ise yapılan kuramsal çalışmalarda “zaman”, küçük bir bölüm ya da romanın temel unsurlarından biri olarak ve sınırlı bir bakış açısıyla yer almıştır. Şerif Aktaş’ın *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* (1991), Mehmet Tekin’in *Roman Sanatı 1* (2004), Nurullah Çetin’in *Roman Çözümleme Yöntemi* (2003),

¹⁷¹Jahn, a.g.e., s. 93.

¹⁷²Dervişcemaloğlu, a.g.e., s. 24-25.

¹⁷³Micheal Hollington, “Svevo, Joyce and Modernist Time”, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1991, p. 432.

Hakan Sazyek'in *Roman Terimleri Sözlüğü* (2013), İsmail Çetişli'nin, *Metin Tahlillerine Giriş 2* (2004) bu grupta değerlendirilebilecek çalışmalarıdır.

Tahsin Yücel'in *Anlatı Yerlemleri* (1979) ve *Söylemlerin İçinden* (1998), Ahmet Benzer'in *Türkçede Zaman, Görünüş, Kiplik* (2012), Aysu Erden'in *Kısa Öykü ve Dil bilimsel Eleştiri* (2002) Ayşe (Eziler) Kıran ve Zeynel Kıran'ın *Yazınsal Okuma Süreçleri* (2003), Mehmet Rifat'ın *Genel Göstergibilim Sorunları: Kuram ve Uygulama* (1982), *Göstergibilimin ABC'si* (1992) başlıklı çalışmalarında ise zaman ögesi çeşitli kuramlardan (dilbilim, göstergibilim, anlatıbilim) yararlanılarak tanıtılmış, bununla ilgili çözümlenmeler yapılmıştır.¹⁷⁴

Anlaşıldığı üzere zamanla ilgili yaklaşımlarda göze çarpan şey, felsefi, tematik ya da anlatı dışına kayan çalışmaların yerini anlatıbilimin olanaklarına ya da anlatı odaklı yorumbilimsel çözümlenmelere bırakmasıdır. Dayatmacı bir şekilde hareket edilmediğinde metnin kendi doğasının tespit edilmesi anlatıbilimin olanaklarıyla mümkündür. Bu noktada özellikle Genette'in zaman üzerine ortaya koyduğu kavramlaştırmalar yol gösterici olmuştur. Bu nedenle bölümün sonraki alt başlıklarında Genette ve onun zamanla ilgili sınıflandırmalarına yer verilmiştir.

2.5. GERARD GENETTE

Zaman konusu anlatıbilimin diğer kategorileriyle kıyaslandığında birçok araştırmacının ortak noktada bulunduğu, genel bir mutabakatın hâkim olduğu bir konudur. Ancak var olan modellerin çoğunlukla 'deneysel' bir nitelik taşıyan günümüz anlatılarına uygulanacak şekilde güncellenmesi ve geliştirilmesi gerekmektedir.¹⁷⁵

Genette de *Kayıp Zamanın İzinde* (1972)'yi çözümlenerek yapısal analizin sadece "masal" gibi basit anlatılarla sınırlandırılmayacağını ispatlamıştır.¹⁷⁶ Genette'e göre eserler, yalnızca sözcükler kümesi değil, bütünün içinde metnin yapısını oluşturan söylem biçimleridir. O, güçlü bir sınıflandırma yapmış, biçimleri bölümlere ve alt bölümlere ayırmıştır. Onun yaptığı şey, bir yapıtın genel görünümü içinde bir üst dile bağlanmak yerine, doğrudan ikinci bir dile bağlanan ikinci bir

¹⁷⁴Seçil Dumantepe, "Anlatısal Metinlerde Zaman Kavramı", Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, (Basılmamış Doktora Tezi), İzmir, 2013, s. 68-73.

¹⁷⁵Dervişcemaloğlu, a.g.e., s. 34.

¹⁷⁶Bahar Dervişcemaloğlu (2007), "Gérard Genette'e Göre Anlatı Söylemi (Narrative Discourse)", (Çevrimiçi), 2 Eylül 2018.

tablo yaratmaktır. Genette, Proust'u kimsenin bakmadığı yöne götürmüştür. Onun kuramında yapıtı belirleyen şey, anlamın yeridir.¹⁷⁷

Anlatının Söylemi'nde, Proust'un *Kayıp Zamanın İzinde* adlı eseri, özelden genele (tümevarım) uzanan bir çözümleme yöntemiyle incelenmiştir. Genette, romanı zaman tekniği bakımından incelemiş, zamansal yapılarla ilgili bir sınıflandırma yapmıştır.¹⁷⁸ Bu yöntemle anlatıbilim yeni uygulama olanaklarına kavuşmuştur. Genette, olayı koda bağlamış gibi gösterip onu saptırmaya yönelik bir tutum takınmış, öykünün hem uyumlu hem de sapkın durumunu Proust'un yapıtlarında okura göstermeyi başarmıştır. Çalışması, bu nedenle hem yapısalcıdır hem de tarihseldir ve anlatısallığa yenilik getirerek bunun olanaklı olduğu koşulları kesinlemektedir.¹⁷⁹

Monika Fludernik'e göre Genette, *Anlatının Söylemi*'nde birçok araştırmacının görüşlerini bir araya getirerek, katı ve ikili ilkelere uygun olarak inşa edilmiş yeni bir terminolojik çerçeve yaratmıştır. Yapısalcılığın Amerika Birleşik Devletleri'ndeki gecikmeli etkisinden dolayı onun modeli, İngilizce çalışmalarda ve edebiyat teorisinde postyapısalcılığın gelişmesinden önce bilinmemektedir. Sonrasında bu model, Gerald Prince, Seymour Chatman, Dorrit Cohn ve Susan Lanser gibi birçok teorisyen tarafından takip edilmiştir.¹⁸⁰

Dorrit Cohn ve Genette'in anlatının kurgusu üzerine geliştirdikleri kuramları, genelleyci özellikler taşımasına rağmen, metinle sınırlandırılan tanımlamalar içermektedir. Kuram, kurguya dayanmayan metinlerde ise işlevsel değildir. Anlatıbilim söylemin doğasıyla sınırlıdır, anlatı teorisine giden yol sadece kurgu teorisine ilerlemektedir.¹⁸¹ Bununla birlikte edebiyat bağlamında evrensel ölçekte geçerli tanımlar Genette tarafından kabul edilmemiştir. Genette, "Edebiyat nedir?" gibi kapsamlı bir soruyu geçersiz kılmış, bunun yerine "Edebiyat ne zamandır?" sorusunu gündeme getirmiştir.¹⁸²

¹⁷⁷Barthes, *Dilin Çalışma Sesi*, s. 198-199.

¹⁷⁸Rifat, *Göstergebilimin ABC'si*, s. 66.

¹⁷⁹Barthes, a.g.e., s. 201.

¹⁸⁰Monika Fludernik, "The Theory of Narrative", *An Introduction to Narratology*, Routledge, Newyork, 2009, p. 11.

¹⁸¹David Gorman, "Theories of Fiction", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Ed. David Herman, Marie-Laure Ryan and Manfred Jahn, Routledge, 2008, p.167.

¹⁸²Sladek, a.g.e., s. 45.

Genette anlatıyı (recit), bütün gösterge bilimsel analizlerde olduğu gibi bağlamından bağımsız bir dil bilim nesnesi olarak ele almış, anlatıda ortak bir yapının bulunduğunu ileri sürmüştür. O, bir tipoloji yardımıyla teorisini geliştirmiştir. Her metinde hikâye etme işinin nasıl yapıldığını gösteren izlerin olduğunu savunmuş, bu izler yardımıyla anlatının nasıl düzenlendiğinin anlaşılabilirliğini ileri sürmüştür.¹⁸³

Sonrasında Genette terminolojisi anlatıbilimde sıkça kullanılmaya başlanmış ve o, zamanla ilgili çalışmalarıyla G. Müller, K. Hamburger ve F. K. Stanzel gibi ilk teorisyenler arasında gösterilmiştir. Genette zamanı; düzen, süre sıklık bakımından sınıflandırmıştır. Onun kuramında sözcenin anlatılan şeyle bağıntısı, Saussure'ün dil biliminde ortaya attığı gösteren ile gösterilen arasındaki bağıntıyı hatırlatmaktadır ve Genette'in anlatıbilimi sadece metin içindeki öykülemenin belirtileri üzerinde durmaktadır.¹⁸⁴

Genette düzen, süre ve sıklık başlıklarıyla anlatının “zaman”ını; sözceleme başlığıyla “kip”i ve son olarak anlatı öznesinden hareketle “ses” ögesini incelemiştir. Onun kuramında zaman; öyküleme, öykü ve anlatı arasındaki ilişkiler düzeyinde ele alınmaktadır.¹⁸⁵ Dolayısıyla Genette metnin seviyelerini öykü, anlatı ve öyküleme olarak ifade etmiş, daha sonra bu seviyeleri etkileyen üç temel kategori (ses, bakış açısı, zaman) belirlemiştir. Genette'in başarılı bir şekilde gösterdiği şey ise şudur: Her anlatı bu ilişkilerden etkilenir. Anlatı belirli bir sese, belirli bir bakış açısına ve belirli bir zamana sahiptir. Ancak, gramer konusunda olduğu gibi bunlar arasında bir bağlantı yoktur.¹⁸⁶

Anlatı, öykü ve öyküleme kavramları bütünüyle birbirinden farklıdır. Anlatı, olayların öykülenmesidir veya bir olayın yeniden ifade edilmesidir. Öyküleme öykünün anlatılış biçimi ya da kurmacanın bir anlatıcı tarafından aktarılmasıdır.¹⁸⁷

¹⁸³Rıza Filizok (2009d), “Hikâye Etme Bilimi”, (Çevrimiçi), <http://www.ege-edebiyat.org>, 3 Eylül 2018

¹⁸⁴Bu karmaşık bağıntılarla ilgili olarak Chatman dışında Gerald Prince'in *Narratology: The Form and Function of Narrative Fiction* (1982) isimli çalışması ile Shlomith Rimmon-Renan'ın *Narrative Fiction* (1983) çalışmalarına da bakılabilir. Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3*, s. 153.

¹⁸⁵Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, 160.

¹⁸⁶Monika Fludernik, “Narrative Typologies”, *An Introduction to Narratology*, Routledge, Newyork, 2009, p. 89.

¹⁸⁷Kıran, Kıran, a.g.e., s. 57-58.

Öykü, anlatı ve öykülemeye bağlı olarak da anlatıda üç temel zaman ortaya çıkmaktadır:¹⁸⁸

Tablo 3: Anlatı, Öykü ve Öyküleme Zamanı

Anlatı Zamanı (Söylem)	Öykü Zamanı	Öyküleme Zamanı
Metnin ilk sayfası ve son sayfası arasındaki mesafedir.	Anlatılan olaylara ait zamandır.	Anlatıcı ile anlattığı olaylar arasındaki zaman ilişkisidir.

Sözceden (öyküden) çok sözceleme (öykülemeye) kayan Genette, anlatı zamanını ayrıcalıklı bir konuma yükseltmiştir. Sözce ile anlatılan şey arasında başlayan zamansal ayırım, sözceleme ile sözcenin ikiye ayrılmasıyla daha karmaşık bir yapıya ya da anlatıda değişik zamansal hareketleri ortaya çıkarmıştır.¹⁸⁹

Türkiye’de zaman incelemesinde de bu temel ayrımlardan yararlanılmıştır. Ancak terimlerin kullanımında tam bir uzlaşma sağlanamadığı tespit edilmiştir. Zamanın iki temel kategorisi olan öykü zamanı ve anlatı zamanı için araştırmacılar farklı terimler kullanmıştır. Bu terimler anlam bakımından uyumlu oldukları için anlatının çözümlemesinde sorun olarak görülmemiştir. Bu ayırım Şerif Aktaş, Mehmet Tekin, Nurullah Çetin ve İsmail Çetişli tarafından vak’a zamanı, anlatma zamanı; Ayşe Eziler Kıran, Tahsin Yücel tarafından öykü zamanı ve öyküleme zamanı; Hakan Sazyek tarafından olay zamanı ve anlatma zamanı; Doğan Günay tarafından öykü zamanı ve anlatma zamanı; Fatih Tepebaşı tarafından anlatılan zaman ve anlatım zamanı şeklinde ifade edilmiştir.¹⁹⁰ Zamanla ilgili ortak bir terminolojinin olmaması olağan karşılanmıştır. Roman sanatının sürekli bir değişim içinde olması, böyle bir gerekliliği ortadan kaldırmıştır.¹⁹¹

Daha önce de belirtildiği gibi zaman konusunda Genette düzen, süre, sıklık olmak üzere üç temel sınıflandırma yapmıştır. Tezin sonraki bölümlerinde bu başlıklar açıklanacaktır. Düzen, olayın anlatıda konumlanma biçimiyle ilişkilidir. Olayın ne şekilde olduğu, bütünlüklü bir yapıya nasıl ulaştığı ya da

¹⁸⁸Dumantepe, a.g.e., s. 189

¹⁸⁹Ricoeur, a.g.e., s. 116.

¹⁹⁰Dumantepe, a.g.e., s. 79.

¹⁹¹Adem Can, “Romanda Zaman Meselesi”, Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları (Ocak-Haziran/2013), Sayı: 9, s. 108.

tamamlanmamışlığı gibi çıkarımlar düzeni karşılamaktadır. İlk sınıflandırmada anlatı zamanının yönünü ifade eden düzen ilkesi açıklığa kavuşturulmuş, ardışıklığın metinde yer alma biçimi hakkında bilgi verilmiştir.

2.5.1. Düzen

Düzen, metnin olay zincirinin nasıl işlediğiyle ve metnin olay örgüsünün çizgisel olup olmadığıyla ilgilidir. Metinde çizgisellik bozulmuşsa metin zaman uyumsuzluğu sergiler. Bunun sonucunda bir anlatıda, çizgisel zaman anlayışına dayalı bir anlatım ön plana çıkarılabilir ya da çizgiselliğin dışına çıkılabilir; anlatıdaki olay başlangıçtan geriye doğru gidilerek anlatılabilir ya da tersi bir durum tercih edilebilir. Zamanlar arasındaki bu geçişler, anlatının ritmini ve yönünü ortaya çıkaran öğelerdir.

Anlatıda zamanın bu teknik dille ön plana çıkarılması, zaman üstüne hiçbir tematik düşünceye gidilmeden metnin sergilenmesi demektir. Anlatıdaki kesintiler, önceden haber vermeler, geriye sapsmalar her türlü uyumun terk edildiği yapılarıdır. Bu teknikler doğrudan doğruya zaman deneyimini etkileyecek parçalanmayı temsil etmektedir.¹⁹² Söz gelimi, anlatıdaki kesintili yapı bir serüvene, süreklilik ise çizgisel yapının egemen olduğu bir yetişme romanına uygun düşmektedir.

Çizgisel bir anlatıda öyküleme sırası ile kurmaca sırası aynıdır. Böyle bir anlatıda bir olayın yeri değiştirilemez, olaylar süredizimseldir.¹⁹³ Dolayısıyla gerçekçi kabul edilen anlatıda olayın çizgiselliğe bağlı kalınarak sonlandırılması söz konusudur. 20. yüzyılda ise kronolojiye bağlılık terk edilerek geçmişe ani dönüş yapılmış, anlatıda yeni teknikler kullanılmıştır.

Bu dönemin eserleri, zamanla savaştan ya da zamanın dünyasından daha gerçekçi bir dünyaya yükselme çabası içinde olan eserlerdir. Böylece Joyce, Proust, Huxley, Gide, Mann ve Faulkner, modern bir anlatıcı yoluyla anlatıyı yeni bir zaman anlayışına kavuşturmuşlardır.¹⁹⁴ Kurmaca, gerçekliği işlerken nesnellik iddiası taşımamış ya da varlığını gizlemiş ve yazarın aracılığı olmadan gerçekleştiği yansamasını yaratmıştır. Akla gelebilecek her türlü gerçekçi konu, yapı ve zaman okurda gerçeklik yansaması yaratmak için kullanılmıştır.¹⁹⁵

¹⁹²Ricoeur, a.g.e., s. 149-150.

¹⁹³Kıran, Kıran, a.g.e., s. 67-68.

¹⁹⁴Booth, a.g.e., s. 247.

¹⁹⁵Booth, a.g.e., s. 66-67.

Söz gelimi, *Kayıp Zaman*'da bir anlatı vardır. Ancak bu, anlatıcının doğumundan itibaren hikâyesinin anlatıldığı biyografik bir eser değildir. Anlatıcı romanda yakalanan zamanı yazmıştır.¹⁹⁶ *Ulysses*'te de olaylar belirleyici ya da çizgisel değildir. Böyle anlatılarda olaylar tersine çevrile bile olay mantığı hemen hemen aynı kalmaktadır. Bu nedenle Joyce, Woolf, Ingmar Bergman gibi modern sanatçıların eserlerinde olay örgüsü çözülmesi gereken karmaşık bir bulmaca değildir. Olay örgüsü durumların kendisine yönelmekte, bilincin akışı bunun bir parçası hâline gelmektedir.¹⁹⁷

Türk romanında da *Sergüzeşt* (1887), *Zehra* (1894) ve *Araba Sevdası* (1898)'nda ön plana çıkarılan insan bilinciyle anlatının zamanı değişmeye başlamış, Mehmet Rauf'un *Eylül* (1901), Halit Ziya'nın *Aşk-ı Memnu* (1899) eserleriyle de bilincin önemi artmış ve anlatının çizgiselliği bildik ifade olanaklarından uzaklaşmaya başlamıştır.

Cumhuriyet Dönemi Türk romanında anlatının çizgiselliği bütünüyle terk edilmemiş fakat roman dili değişmeye devam etmiştir. Her dönemde insan bilincinin önemli olduğu ancak modern dönem ve sonrasında bilince yönelik ilginin arttığı söylenebilir. Klasik dönemde, söz gelimi, *Leylâ ile Mecnûn*'da da insan psikolojisi yer almaktadır. Ancak aydınlanma döneminde anlatılarda insan psikolojisi sonraki dönemlere göre daha geri plandadır. Modern ve özellikle postmodern dönemlerde her şeye şüpheyle yaklaşmış, dış dünyanın gerçekçiliği sorgulanmış ve bu algı anlatı zamanına da yansımıştır.

Türk edebiyatının ilk roman örneklerinde, özellikle de Tanzimat'ta, gerçeğe benzeme kaygısı nedeniyle zaman daha çok çizgiseldir. Gerçeklik yanılması, 1950 ve sonrasında yazılan postmodern romanlarda ise askıya alınır. Ne var ki, böyle genelleyci saptamaların dışına çıkan eserler de tespit edilmiştir. Ahmet Mithat, Moran'a göre *Hasan Mellah*'ta iç içe öykülerden dolayısıyla zamansal geçişlerden yararlanmışır. *Müşahedat*'ta geleneksel zaman anlayışından farklı bir yaklaşım göze çarpmaktadır.¹⁹⁸

Bu nedenle genel kanının aksine ilk roman örneklerinde, az sayıda olmasına rağmen, alışılmışın dışında söylemlere, olay örgüsü yapısına ve zamana rastlamak

¹⁹⁶Barthes, a.g.e., s. 311.

¹⁹⁷Chatman, a.g.e., s. 180.

¹⁹⁸Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*, 28.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015, s. 67-70.

mümkündür. Bununla birlikte özellikle 1950 ve sonrası roman örnekleri incelendiğinde Türk romanının biçimsel açıdan geçirdiği değişim fark edilecektir. Bu saptama için eserlerin yakın okuma yoluyla incelenmesi gerekmektedir. Sonraki alt başlıklarda ise Genette'in zaman analizi için ortaya attığı kavramlar açıklanmıştır.

2.5.1.1. Zaman Uyumsuzluğu (Anakroni)

Klasik romancıların yanılsamalı bir sürekliliği kullanmaları, romanın zamanının homojen ve sürekli olmasına neden olmuştur. Böyle romanlarda uzam ve süre arasındaki çatışma yapay bir şekilde askıya alınmaktadır. Zamanı sorunsallaştıran anlatılarda ise öncelikli kavram “zamansallık”tır. Zamansallık, anlatıda insan zekâsının gerçekliğe dayattığı bir tür maskedir ve bu sayede alışılmış zamansal yapılar askıya alınır.

18. yüzyılda bellek önemli bir kavramdır. Belleğin karşısındaki kavram ise “anilik”tir. Anilik belleğin yerini almış, an farklı zamanları birleştirmiş ve metnin doğrusallığını engellemiştir. Andaki hiçlik, sadece “şiirsel zaman”da tek bir an olarak birleşebilmiş, dağınık parçalar bir araya gelebilmiş¹⁹⁹ ve bunun sonucunda zamanda bir karmaşa yaratılmıştır.

Böyle anlatılarda birey kesik kesik ve kararsız bir bilinçle kronolojiyi sarsmıştır. Metin çizgisel olarak değil, kesişmeler, düzenlemeler ve yinelemelerle yeniden oluşturulmuştur.²⁰⁰ Geçmişle ilişki kurmak, zamansal bir sürekliliği yıkmak anlamına gelmektedir. Böylece aralarında hiçbir süreklilik ilişkisi olmayan geçmiş ve bugün arasında ilişki kurulur. Hatırlama aracılığıyla kişi zamansal bir edimin dışına çıkarak zamansal olmayana erişmektedir. An, modern anlatıda zamanları birleştirmiş, aynı zamanda geleceği yaratma gücüne dayalı zamansal bir faaliyete işaret etmiştir.²⁰¹

Çizgiselliği bozulan anlatılarda olaylar art arda sıralanmaz. Böyle anlatılarda iki tür zaman sapmasından söz edilir: İleriye sıçrama (flashforward-prolepsis) ve geriye sapma (flashback-analepsis). Geriye sapma, güncel şimdiden önce gerçekleşmiş olayları; ileriye sıçrama ise gelecekteki bir olayın zamanından önce

¹⁹⁹De Man, a.g.e., s. 114-117.

²⁰⁰Rifat, *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, s. 70-75.

²⁰¹De Man, a.g.e., s. 120-121.

sunulmasını kapsamaktadır.²⁰² Anlatı ve öykü arasındaki gerçekleşme ilişkisine bağlı olarak da üç anlatma biçimi ortaya çıkar:

1. Geriye dönük (retrospective) anlatma,
2. Eş zamanlı (concurrent) anlatma,
3. İleriye yönelik (prospective) anlatma.

2.5.1.1.1. Eş Zamanlı, Art Zamanlı ve Ön Zamanlı Anlatım

Geriyeye dönük anlatmada bütün olaylar geçmiş zamanlıdır. Eş zamanlı anlatıda anlatıcının zamanı ile karakterin zamanı özdeşdir. İleriye yönelik anlatma ise gelecek zamanlı bir anlatı üretmektedir.²⁰³

Geçmişe giderken birlikli, homojen ve nesnel bir zaman bilincinden söz edilemez. Geriyeye kaymış her zaman noktası, hatırlama aracılığıyla sezgisel olarak görülür. Geriyeye sapmalarda, daha önceki bir zaman alanı yeniden üretilir. Yeniden üretilen şimdi, içinde bulunulan zaman noktasıyla aynılaştırılır.²⁰⁴ Böyle bir anlatım gözetildiğinde özetlemeden yararlanıldığı için anlatı zamanı hızlanmaktadır. Benzer şekilde, eş zamanlı anlatıda anlatıcı veya yazar romandan uzaklaştırılır, sadece canlı bir roman dünyası kalmaktadır. Bu eş zamanlılık özellikle klasik dönem eserlerinde ön plana çıkmaktadır.

Ön zamanlı anlatımda ise öngörü ya da tahmin söz konusudur ve zaman yavaşlamaktadır. Ancak ön zamanlı anlatımla ilgili bir yanlış anlamaya işaret eden kuramcılar, geleceği konu eden ütopyik romanların ön zamanlı anlatıyı örneklenmediğini savunmuştur. Ütopyik romanlarda olay gelecekle ilgilidir fakat anlatım art zamanlıdır. Böyle anlatılarda yaşanmış bir olay anlatılmaktadır.²⁰⁵

Bununla birlikte anlatılarda daha çok art zamanlı anlatım tercih edilir. Böyle anlatılarda eylemleri-duyguları betimleyen bir karakter yardımıyla kurmaca anlatımın akıcı, dinamik ve süregen dünyası, kalkış noktası olarak işlev gören durağan ve belirlenmiş bir dünya ile öncelenmiştir. Bu iki dünya arasında ise gerçek bir temas söz konusu değildir. Böyle bir anlatıda tam şekli verilmiş karakterler, istikrarlı bir geçmiş ve ahlaki açıdan bir arka plan yer alabilir ya da yalnızca karakterlerin

²⁰²Jahn, a.g.e., s. 99.

²⁰³Jahn, a.g.e., s. 97.

²⁰⁴Edmund Husserl, *İçsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi Üzerine*, çev. Mesut Keskin, Avesta Yayınları, İstanbul, 2015, s. 89.

²⁰⁵Can, a.g.m., s.119-123.

gelişimine yer verilebilir. Bazen de hikâyede, şimdiki dünya ile geçmişteki dünya arasında kopmanın sonucu olarak, süreklilik yerine pasiflik ön plana çıkarılabilir. Pasifliğin ön planda olduğu anlatılarda an; geçmiş ile bugünü, nesne ile özneyi birleştirerek metnin sürekliliğe ulaşmasını sağlar.²⁰⁶

Cumhuriyet Dönemi'nde yazılan eserlerde de geçmişin kaybı, ulaşılamazlığı sorunsallaştırılır. An böyle anlatılarda ayrıcalıklıdır. *Fahim Bey ve Biz* ile *Kürk Mantolu Madonna*'da olay tamamen kaybolmamış, roman kişilerinin geçmişe olan bağlılıkları nedeniyle öykü zamanı durmuş, edilgen kişilikler ve onların iç dünyalarıyla anlatı durağanlaşmıştır. *Yaban*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* romanlarında da geçmiş bugüne taşınmış, roman kişilerinin iç dünyası sergilendiği için anlatı dili pasifleşmiştir. Benzer şekilde zaman, *Fahim Bey ve Biz*'de başlı başına karakterdir, hızı nedeniyle olumsuzlanır. Romanda içsel ve acı veren bir zaman ön plana çıkmaktadır. Buna karşılık, *Huzur*'da bütün anları birleştiren bir zaman algısı dikkat çekmektedir.

Huzur, II. Dünya Savaşı'nın ilanından yirmi dört saat önce başlamış, savaş ilan edilirken bitmiştir. Romanda ikinci ve üçüncü bölümlerde geriye dönüşle son bir yıl anlatılmaktadır.²⁰⁷ Romanda geriye yönelik anlatımlarda bazen üçüncü kişi ağzından anlatılanlar, aynı zamanda Mümtaz'ın bilincinden geçen şeyler olmaktadır. Anlatıcının betimlemeleri hem Mümtaz'ın aklından geçenler hem de kısmen Mümtaz'ın Nuran'a söyledikleri olarak okunmaktadır.²⁰⁸ Geriye dönüşlü olarak aktarılan hikâyede “geçmiş” ayrıcalıklıdır ve anlatıda birden fazla zamanın iç içe geçmesi söz konusudur.

2.5.1.1.2. Anlatının Sıfır Noktası

Öykü zamanı ile anlatı zamanı arasında kıyaslama yapan Genette, metnin iç dinamiklerini ortaya çıkarmayı hedeflemiştir. Buna göre olayın gerçeklikteki sırası ile metindeki yeri arasındaki zıtlık “anakronik” bir durum olarak değerlendirilmelidir. Genette, bunun için metnin varsayımsal bir sıfır noktasını belirlemiş, zamanlar arasındaki geçişleri *İlyada*'dan aldığı şu bölümle açıklamıştır:²⁰⁹

“Söyle Tanrıça, Peleusoğlu Akhilleus'un öfkesini söyle.

²⁰⁶De Man, a.g.e., s. 110-112.

²⁰⁷Moran, a.g.e., s. 274-275.

²⁰⁸Moran, a.g.e., s. 270-273.

²⁰⁹Genette, a.g.e., s. 25.

Acı üstüne acıyı Yunanlılara o kahreden öfke getirdi,
Ulu canlarını Hades'e attı nice yiğitlerin,
Gövdelerini yem yaptı kurda kuşa
Buyruğu yerine geliyordu Zeus'un,
İlk açıldığı günden beri araları
İnsanların kralı Atreusoğluyla tanrısız Akhillrus'un.
Onları birbirine düşüren hangi tanrı?
Apollon, Leto ile Zeus'un oğlu.
Krala kızıp orduya kıran salan o;
Atreusoğlu, tanrının duacısı Khryses'i saymadı diye
İnsanları kırılıp gidiyordu birbiri ardı sıra”

Genette *İlyada*'nın bu bölümünden hareketle anlatı (söylem) ve hikâye (öykü) zamanını sınıflandırmıştır. Buna göre olay sıralamasında ilk anlatı Akhilleus'un öfkesidir, ikincisi Yunanlıların acıdır, üçüncüsü bu olayları önceleyen Akhilleus ile Agamemnon arasındaki kavgadır, kavganın nedeni olan “kıran” ile kıranın nedeni olan Krises'e hakaret, sırasıyla dördüncü ve beşinci olaylardır. Anlatıda olayın çıkış sırası olan öykü zamanı A, B, C, D ve E harflerini karşılamaktadır. Oysa anlatının anlatı zamanı farklıdır. Söylemde olayların sıralaması şöyledir: 4, 5, 3, 2, 1. Bu ardışıklık ilişkilerini senteze kavuşturan Genette, anlatıyı şöyle formüleştirmiştir:²¹⁰

Anlatı zamanı (anlatıdaki sayfa sayısı): A B C D E

Öykü zamanı (gün, ay, yıl, mevsim) : 4 5 3 2 1

Metnin Zamanı: A4-B5-C3-D2-E1

Metnin güncel bir “zamanını belirleme”de tekrarlanan ya da tekrarlanmayan bir değişimin, öteki değişimlerden önce mi, onlarla aynı zamanda mı, yoksa onlardan sonra mı gerçekleştiği tespit edilebilir. Bir değişimler dizisi varsa, değişimler arasındaki zamansal uzunluğun ne olduğuna karar vermek, benimsenmiş bir sıfır noktasını bu değişim dilimlerine uygulamakla mümkündür²¹¹ ve bu değişimler dizisi için şu kapsayıcı verilere ulaşılır:

²¹⁰Genette, a.g.e., s. 26.

²¹¹Norbert Elias, *Zaman Üzerine*, çev. Veysel Atayman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000, s. 73.

Tablo 4: Anakronik Yapı

Dışsal Anakroni	Anlatının Şimdisi	İçsel Anakroni
(Anlatı şimdinden önce)	(Anlatının Sıfır Noktası)	(Anlatının şimdinden sonra)

2.5.1.1.3. Akronik Yapılar

Metinlerde anlatı ve gerçek zaman ilişkilerinin analizi dışında zaman uyumsuzluklarının (anakroninin) statüsü de belirlenmelidir. Söylem, öyküdeki olayların sıralamasını dilediği gibi düzenlemektedir. Olay sıralaması bozulduğunda anlatıdaki birlik sağlanamamaktadır. Zamansal düzen içindeki tüm uyumsuzlukların karşılığı “zaman uyumsuzluğu”dur.

Zamansal açıdan belli bir düzene dayanmayan olay örgülerini dolayısıyla anlatıdaki uyumsuzlukları karşılayan kavram ise “akroni”dir. Genette’e göre akroni öykü ve söylem arasında mantık ilişkisine gölge düşürmektedir. Akronide bir olay diğerini arka plana itebilir. Benzer şekilde, farklı öyküler anlatıda eşit önceliğe sahip olabilir ya da iki farklı olay zamansal olarak üst üste binebilir. Sonrasında herhangi bir kesinti yokmuş gibi anlatıya devam edilebilir.²¹² Bu akronik yapılar, şöyle sınıflandırılmıştır:²¹³

1. İkinci derece prolepsisler: Öngörünün öngörüsü
2. Prolepsis Üzeri Analepsisler: Bir öngörü sonrası zamanda sapma
3. Analepsis Üzeri Prolepsisler: Zamanda geriye sapmayla birlikte zamanda sıçrama
4. Paralipsis Üzeri Analipsis: Anlatıda bir şeyden bahsetme ve metin ilerledikçe o şeyin başka bir şeyle ilişkisini ortaya çıkarma
5. Silepsis (Beraber Alma Olgusu): Anlatı kronolojisinden bağımsız olan ve herhangi bir benzerlik tarafından yönetilen anakronik öbekler; izleksel, mekânsal, zamansal bakımdan zıtlık veya benzerlik taşıyan zaman birimleri

²¹²Chatman, a.g.e., s. 60.-61.

²¹³Genette, a.g.e., s. 74.

Silepsiste çağrışımlar benzerlik ve zıtlık ilişkileriyle birbirine bağlanır. Şöyle ki bir anlatıda coğrafi/tarihî benzerliklerden yola çıkılarak geriye gidişler gerçekleşebilir ya da doğadan kaynaklanan çağrışımların bir araya getirdiği zamansal uyumsuzluklar olabilir. Sonbahar, anlatıcıda farklı zamanlardaki olayların hatırlanmasını sağlayabilir. Tematik silepsislerde olduğu gibi aynı izlek üç ayrı zamanda anlatılabilir. Aynı zamanda ya da belli bir tarihî dönem içinde farklı karakterlerin geçmişleri ve yaşadıkları olaylar bir araya getirilebilir.²¹⁴ Bu türden ikili yapılar, metnin ilk anlatıyla olan ilişkisini bozmaktadır. Özellikle proleptik analepsisler ve analeptik prolepsislerin kafa karıştıran anakroniler olarak, metnin çizgisel yapısı noktasında okurun güvenini sarsmıştır.

Tahsin Yücel'e göre bu süre sapımlarının tek işlevi ilk anlatıyı aydınlatmak değildir. O, Genette'in daha çok biçimsel bir yaklaşımla ele aldığı süre sapmalarını "işlevsel"lik bakımından tamamlama gereği duymuş ve ikiye ayırmıştır:²¹⁵

1. Biçimsel sapma: Geçmişe ve geleceğe yönelen bu anakronik anlatımlar, öyküde ya da kişilerin davranışlarında hiçbir değişikliğe neden olmamaktadır.
2. İşlevsel sapma: Biçimsel sapmada olduğu gibi geçmişe de geleceğe yönelen anlatımda, anlatıya yeni bir öykü eklenerek içerik düzleminde belirgin bir değişiklik yaratılmaktadır. Böylece bu sapmalarla olayın akışı değişmekte ve nesnelere yeni bir görünüş verilmektedir.

Zaman, bu nedenle sadece mekâna sahip bir algı değildir. Zamansallık da önemli bir değer olduğu için algı hem geçmişe hem de geleceğe yönelebilmektedir. Algı homojen olmayıp bu ikili yapısıyla dikkat çekmektedir.²¹⁶ Homojen olmayan bir zaman, yarattığı mesafeyle ve bu mesafenin genişliğiyle farklı bir boyut kazanmıştır. Genette terminolojisinde bu zamansal yapılar farklı kavramlarla ifade edilmiştir. Anlatının başlangıç noktasından uzaklığı "erim"; uzaklığın anlatıda kapladığı alan ya da yayılımı "kapsam" olarak adlandırılmıştır.

2.5.1.2. Erim-Kapsam

Genette, bir anakroninin uzaklığı ve genişliği arasında bir ayırım yapmıştır. "Uzaklık" anakroninin başlangıç noktasına mesafesiyle ilgilidir, "genişlik" ise

²¹⁴Dumantepe, a.g.e., s. 223.

²¹⁵Yücel, a.g.e., s. 38-39.

²¹⁶Husserl, a.g.e., s. 134.

anakronik olayın kendi süresidir. Buna göre zamansal mesafe, anakroninin “erim”i, anakroninin kapsadığı süre de “kapsam”ı olarak adlandırılmaktadır.

Erim ve kapsamı daha anlaşılır kılmak için bir karakterin geçmişinde yaşadığı bir olayı hatırlaması örneğinden yola çıkılabilir. Anlatıda, bir karakterin yirmi yıl öncesine dönülebilir ve bu sürenin de dört yıllına yer verilebilir. Burada erim 20 yılı, kapsam ise 4 yılı karşılamaktadır. Bunun yanı sıra anakroni, içsel ya da dışsal art zamanlılık özellikleri taşıyabilmektedir. İçsel art zamanlılık, anlatının zamanına sadık kalmak, anlatı zamanının sınırları içinde kalmak demektir. Dışsal art zamanlılık ise anlatı zamanının sınırlarını aşmak olarak tanımlanmaktadır. İki kavramın kesişimleri anlatıda karmaşaya neden olabilmektedir.

İçsel bir anakroni söz konusuysa söylem şimdiden sonra; dışsal bir anakroni ise anlatının şimdiden önce başlar. Bununla birlikte içsel bir anakroni, tamamlanmadan bırakılabilir, öyküye karışmayabilir (heterodiegetic) ya da anlatıyla ilişkili (homodiegetic) içsel anakronilere anlatıda yer verilebilir. Dışarıdan anakroniler ise geçmişteki/gelecekteki boşlukları doldurarak tamamlama işleviyle kullanılabilir ve tekrarlayan bir yapı sergileyebilir.²¹⁷ Tekrarlanan yapılar ileride gerçekleşecek bir olayın ya da yaşanmış bir olayın birden fazla anlatılmasıyla ortaya çıkan zaman uyumsuzluklarıdır.

İlk anlatıyla birleşmeyip eksilti içinde sona eren zaman uyumsuzlukları ise “kısmi geriye sapma” ya da “kısmi ileri sıçrama” olarak adlandırılmaktadır. Ortadan başlayıp anlatının bütün geçmişini geri getirmeyi amaçlayan zaman uyumsuzluklarına “tam analepsis”; önde giderek ilerdeki bir boşluğu kapatan zaman uyumsuzluklarına ise “tam prolepsis” denmektedir.

Tam analepsisler ilk anlatıyla kopan bağı birleştirerek anlamı tamamlamaktadır. Fakat modern edebiyatın karmaşık yapısında tersi bir durum söz konusudur. Tam analepsisler anlatıyı tamamlarken anlamı zor hâle getirebilmektedir. Genette Proust’un eserlerinde analepsislerin sonunun silikleştigi veya ilk anlatıyla birleşmeden kaçındığına dikkat çekmektedir.²¹⁸

Genette’in ortaya attığı bu zaman uyumsuzlukları şu şekilde sınıflandırılabilir:

²¹⁷Chatman, a.g.e., s. 60.

²¹⁸Genette, a.g.e., s. 57-58.

Tablo 5: Zaman Uyumsuzlukları

Zaman Uyumsuzlukları					
Dışsal		Karma		İçsel	
Tam	Kısmi	Tam	Kısmi	Tam	Kısmi
				1. Tamamlayan 2. Tekrarlanan	

2.5.1.3. Geriye Sapma (Analepsis) ve İleriye Sıçrama (Prolepsis)

Her zaman uyumsuzluğu, anlatıdaki sıralamada zamansal olarak ikinci bir anlatı oluşturmaktadır. Analepsis, anlatıda geriye dönüşler yapıldığında ortaya çıkan anakronik ilkedir. Anlatı zamansal sıralama bakımından bir sistematığe sahiptir. Bu sıralamada birinci sırada yer alan anlatı “ilk anlatı”dır.

Bu zamansal sıralama daha karmaşık olabilmekte ve bir anakroni bir diğerine göre ilk anlatı konumuna yükselebilmektedir. Genette’e göre dışsal geriye sapma, ilk anlatının dışında olduğu için böyle zamansal sıçramalarda anlatıya müdahale sorunu yoktur. Dışsal geriye sapmanın temel işlevi, geçmiş hakkında okuru bilgilendirmek ve ilk anlatıyı doldurmaktır. İçsel geriye sapmalar ise ilk anlatının zamansal alanı ve içeriği ile doğrudan bir ilişki içindedir.²¹⁹

Dışsal analepsisler genel olarak yeni bir karakterin geçmişini aydınlatmak amacıyla kullanılmaktadır. Bir karakter bir süre için gözden kaybolabilir ve bu karakterin yakın geçmişi gözler önüne serilmek istendiğinde bu teknikten yararlanılmaktadır. Bu geriye dönüşler sayesinde metindeki boşluklar tamamlanmaktadır. İçsel analepsisler ilk anlatıyla aynı eylem alanında yer aldığı için böyle kullanımlarda anlatıcının müdahalesi dikkat çekmektedir. İçsel analepsislerle anlatı doğrudan doğruya kendi içeriğinin izinden gidecektir. Bunlar daha çok anlatının kendi geçmişine dönük hatırlatmalardır.

İleriye sıçrama (prolepsis) ise geriye sapma ilkesinden tamamen farklı bir zamanı temsil etmektedir. İleriye sıçrama gelecekle ilgilidir. Ayrıca ileriye sapma, klasik dönem edebiyatında çok nadir rastlanan tekniklerden biri kabul edilir. Çünkü klasik dönemde bir anlatıyı ilgi çekici kılmamanın en önemli koşullarından biri anlatıyı

²¹⁹Genette, a.g.e., s. 38-40.

ertelemek, okuru anlatının sonuyla ilgili meraklandırmaktır. Bu nedenle 19. yüzyılda yazarlar bu türden zamansal sıçramaları nadiren kullanmıştır. İleriye sıçramayı alışılmadık teknik bir dille kullanan Proust ise Genette'e göre "Hem zamansal, hem mekânsal olarak her an her yerde hazır ve nazır olma durumunun bir örneğidir."²²⁰

İleriye sıçrama, en çok birinci şahıslı anlatılarda kullanılmaktadır. Geriye sapsmalarda olduğu gibi bunlarda da içsel-dışsal, dış anlatıcılı-ıç anlatıcılı ya da kısmi-tamamlayıcı ileriye sıçrama yolları bulunmaktadır. Buna göre zamanda ileri sıçrama, ilk anlatıyla doğrudan bir ilişki içinde değilse dışsal ileriye sıçrama, ilk anlatıyla ilişkiliyse içsel ileriye sıçrama olarak adlandırılmaktadır. Dışsal sıçramalar ilk anlatıya müdahale eder ve kimi zaman tekrara neden olurken içsel sıçramalarda durum değişmektedir. Bunlar tamamlayıcı ileriye sıçramalarda olduğu gibi önden giderek metindeki boşluğu kapatabilmekte ya da önden gidip anlatıyı kendi içinde çoğaltabilmektedir. Kısmi ileriye sıçramalar ise aniden kesintiye uğrayan ve ilk anlatıya beklenmedik bir şekilde dönüş yapan zaman uyumsuzluklarıdır.

Ayrıca anlatılacak olaya göndermede bulunmak için tekrar eden ileriye sıçramalardan yararlanılabilir. Genette bunu, "hatırlayan bilincin sembolik tüm zamanlılığının eşsiz resmedilişi" olarak ifade etmiştir. Geleneksel ileriye sıçramalar ise anlatıda sonraki dizilerin meydana gelmesini sağlamaktadır. Bunlar, öngörude bulunmakta ve anlatı sabırsızlığını açığa çıkarmaktadır.²²¹

2.5.1.4. Anlatı Düzeyleri

Zaman uyumsuzlukları anlatıda farklı düzeylerde gerçekleşebilmektedir. Bu tekniklerin sıkça kullanıldığı türlerden biri de "çerçeve anlatılar"dır. İç içe geçmiş birkaç öyküye yer veren böyle anlatılarda, anlatıcı bakımından birkaç düzey bir arada bulunmaktadır. Birinci düzey anlatıda, anlatıcı öykünün dışındadır, ikinci düzey anlatılarda anlatıcı, birinci anlatıcının anlattığı öykünün içinde yer almaktadır. İki düzey genellikle ortak tema ile birbirilerine bağlanmaktadır.²²² Dolayısıyla bir anlatıcının anlatının üzerinde yer alması, onun ekstradiegetik (öykü-dışı); anlatıda yer alması intradiegetik (öykü-içi) bir anlatıcı olduğunu göstermektedir.

Öykünün öyküdeki karakterlerden biri tarafından anlatılması ise öykü-içi (homodiegetik-birinci şahıs anlatısı); öyküde kahraman olarak yer almayan biri

²²⁰Genette, a.g.e., s. 74.

²²¹Genette, a.g.e., s. 66-67.

²²²Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, s. 278.

tarafından anlatılması öykü-dışı anlatı (heterodiegetic-üçüncü şahıs-yetkili yazar anlatısı) olarak adlandırılmıştır.²²³ Genette, anlatı düzeyi yani extradiegetic ya da intradiegetic ile bunların öyküyle ilişkisini (heterodiegetic ya da homodiegetic) dört bölüme ayırmıştır:²²⁴

1. Extradiegetic-heterodiegetic: Anlatının dışında bir anlatıcının olması ve onun öyküde karakter olarak varlık göstermemesidir.
2. Extradiegetic-homodiegetic: Anlatıcı hem olayın kahramanı hem de anlatıcısı konumundadır.
3. Intradiegetic-heterodiegetic: İkinci derecedeki ya da içteki hikâyenin anlatıcısıdır ve genellikle öyküde yer almaz.
4. Intradiegetic-homodiegetic: Anlatıcı olayı hem yaşamakta hem de yaşadığı olayı kendi bakış açısından anlatmaktadır.

Söz gelimi, *Binbir Gece Masalları*'nda bir çerçeve öykü içine yerleştirilmiş ikinci düzey anlatılar yer almaktadır. Anlatıda, Şehriyar'ın karısının ihanetinden sonra intikam için her gece bir bakire alıp ertesi sabah öldürmesi, Şehrazat'ın her gece bir masal anlatarak ölümden kurtulması ve Şehriyar'la evlenmesi birinci düzey ya da çerçeve öyküdür. Şehrazat'ın anlattığı öyküler ve masallar ise öyküye yerleştirilmiş ikinci düzey (iliştirilmiş) öykülerdir. Benzer şekilde, 12. yüzyılda yazılmış olan *Mantık al-Tayr* adlı mesnevîde Simurg'u bulmak için yapılan yolculuk birinci düzey öyküyü, bu öykünün içine yerleştirilmiş küçük küçük öyküler de ikinci düzey öykülerdir.²²⁵

Binbir Gece Masalları, Şehrazat'ın açılış hikâyesiyle başlayan ve birbirini izleyen olaylar, aynı anlatı temasıyla ilgilidir. Olayların bütünlüğü ve özellikleri, kralın anlatıya ilgisini arttırır. Şehrazat kısa cümleler, birbirine bağlı eylemler, müdahaleci olmayan yorumlar, merkezi bir çatışma ve tema kullanarak kralın dikkatini çekmiştir. İliştirilmiş anlatının bu özellikleri, kralın Şehrazat'a karşı yapmayı planladığı suçun ertelenmesini sağlar ve kral anlatının sonunda bunu unuttur.²²⁶ Böyle anlatılarda bir "hiyerarşi" vardır. Birincil anlatıcı, çerçeve hikâyenin

²²³Jahn, a.g.e., s. 18.

²²⁴Genette, a.g.e., s. 171-173.

²²⁵Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, s. 96.

²²⁶Nayephour Karam, "Narrativity in The Thousand and One Nights", *Advances in Language and Literary Studies* (August 2017), Volume: 8, Issue: 4, p. 89.

anlatıcısıdır. İkincil anlatıcı, iç ya da alt hikâyenin (Şehrazat); üçüncül anlatıcı, ikinci derece bir alt ya da iç hikâyenin anlatıcısıdır. Üçüncül anlatıcı, birinci alt hikâyede karakter olarak okurun karşısına çıkmaktadır.²²⁷

İliştirilmiş anlatılar, *Binbir Gece Masalları*'nda olduğu gibi, anlatının olay örgüsünde önemli bir öge olarak kullanılabilir. Bunun dışında illeştirilmiş anlatı, açıklama işlevi görerek çerçeve anlatının eylem çizgisinin dışında, geçmişte gerçekleşmiş olan olaylarla ilgili bilgi sağlayabilir ya da geciktirme işleviyle çerçeve anlatının sürekliliğini geçici olarak askıya alabilir.²²⁸ Söz gelimi, Oğuz Atay *Tutunamayanlar*'da iki öyküye dolayısıyla iki baş kişiye yer vermektedir. İlk öykü, Turgut Özben'in arkadaşı Selim Işık'ın intihar nedenini araştırmasıyla başlamış, onun ruhsal gelişimini ortaya koymuştur. İkinci öykü ise Selim'le ilgili bilgilerden oluşmaktadır. Selim'in öyküsü, Turgut'un öyküsünün içine yerleştirilerek birbirini çerçeveleyen üç öykü kullanılmıştır: Kitabın öyküsü, Turgut'un öyküsü ve Selim'in öyküsü. Turgut'un öyküsünün başladığı noktadan ileriye doğru gittiği, Selim'in öyküsünün de aynı noktadan geriye dönüşlerle tamamlandığı dikkat çekmektedir.²²⁹

Benzer şekilde, *Benim Adım Kırmızı*'da alt öyküler yer almaktadır. Elli dokuz öykü, roman kişilerinin ağzından anlatılmış, roman bu özelliği nedeniyle *Binbir Gece Masalları* ile *Mesnevi*'ye benzetilmiştir. Çerçeve öykü katilin kim olduğunun arayışıyla ilgilidir. Alt öykülerde roman kişileri ya da kişilik kazanmış, nesnelere anlatıyı tamamlamıştır.²³⁰

Anlatı düzeylerini açığa çıkaran ve yazarın anlatıya müdahalesi anlamına gelen diğer teknik ise "metalepsis"dir. Metalepsis, iki anlatı düzeyi (gerçek-kurgu) arasındaki sınır kasten ihlal ederek anlatıyı bulanıklaştırmaktadır. Metalepsis, yanılısma etkisi yaratarak anlatı düzlemleriyle oynamanın bir yoludur. Bunun sonucunda bir karakter veya anlatıcı ortaya çıkar, anlatının inandırıcılığına gölge düşürür.²³¹

Yeniden oluşturulan anlatı sistemi içinde okur, geçici olarak farklı bir anlatı düzeyiyle karşılaşır. Hikâyenin dünyasıyla gerçek dünya arasındaki yer değiştirmelerin nedeni bu ihlallerdir. Öykü içi (intrametaleptic) metaleptik harekette

²²⁷Aktaran Dervişcemaloğlu, a.g.e., s. 126.

²²⁸Jahn, a.g.e., s. 58-59.

²²⁹Moran, a.g.e., s. 267-268.

²³⁰Semih Gümüş, *Yazının Sarkacı Roman*, 2.b, Can Yayınları, İstanbul, 2011, s. 140.

²³¹Lucie Guillemette and Cynthia Lévesque, "Narratology", (Çevrimiçi), www.signosemio.com/genette/narratology.asp, 4 Eylül 2018.

karakter/anlatıcı ilişkisi, öykü dışı (extrametalectic) metalectik harekette anlatıcı/okur ilişkisi arasında bir ayırım açığa çıkar. Sonuç olarak metalepsis, verilen metin içinde diegetik seviyedeki bir metnin ihlaliyle açığa çıkar. Karşıt bir metinle hikâye sınırlarından uzaklaşılır.²³²

2.5.2. Süre

Süre, metindeki anlatı ve öykü zamanı arasındaki ayrımı karşılamaktadır. Anlatıda olayların süresi birbirinden farklıdır. Bir olay sayfalarca anlatılabileceği gibi birkaç cümleyle de ifade edilebilir. Hatta olayın bazı bölümleri anlatılmayabilir. Burada olay süresi, yani “öykü zamanı” değişmemektedir. Bir anlatıda azalan ya da artan “öykü zamanı” değildir, yazarın aynı olayı anlatmak için ayırdığı “sayfaların miktarı”dır.²³³

Süre başlığında şu kuramsal sorulara yanıtlar aranır: Anlatıdaki olayların doğal sıralamasıyla, söylemin sunduğu sıralama arasındaki ilişki ile söylem zamanının süresiyle öyküdeki olayların süresi arasındaki ilişki nasıl açıklanmalıdır? Söylem yinelenen olayları ne şekilde ifade etmektedir?

2.5.2.1. Öykü ve Söylem Zamanı

Anlatının öykü zamanı bir gerçeklik olarak kabul edildiğinde, anlatı zamanı bu gerçekliğin bozulmasıdır. Burada, öykü zamanının metinde nasıl sunulduğu ya da ne şekilde konumlandığı sorgulanır. Anlatı zamanı, bir görünüş olayıdır ve metnin öykü zamanıyla bağlantısını açığa çıkarmaktadır.

Anlatıda, iç dünyaya ait seslerle süreklilik kesintiye uğrayabilir, özet yapılarak hızlı bir zaman ya da eksiltiyle yine seri ve atlanmış bir zaman elde edilebilir. Benzer şekilde, yazar kısa ve özlü bir tonla anlatılan öykülerin daha dramatik olduğunu bildiği için yüzeysel olanı yavaş, esas olanı hızlı bir biçimde geçebilir ya da sancılı bir olay için bekletilen okur, önemli olmayan olaylarda zaman kaybedebilir.²³⁴ Öykü ve anlatı arasındaki bu ilişkiler şöyle sınıflandırılabilir:²³⁵

²³²John Pier, “Metalepsis”, *The Living Handbook of Narratology*, Ed. Peter Hühn, John Pier and the others, Hamburg University, <https://wikis.sub.unhamburg.de/lhn/index.php/Metalepsis>, (Çevrimiçi), 21 Mayıs 2019.

²³³Dumantepe, a.g.e., s. 223-224.

²³⁴Eco, a.g.e., s. 92.

²³⁵Chatman, a.g.e., s. 165.

Tablo 6: Öykü ve Anlatı

ANLATI				
ÖYKÜ (içerik)			SÖYLEM (ifade)	
Olaylar	Varlıklar	Yazarın Kültürel kodlarınca önceden biçimlenen insanlar, şeyler	Anlatı aktarımının yapısı	Tezahür
Eylemler	Karakterler			Sözlü
Olan bitenler	Zaman/Uzam			Sinemasal
				Bale
				Pandomim, vs
İçeriğin Biçimi		İçeriğin Özü	İfadenin Biçimi	İfadenin Özü

Bu ayrımında, öyküde yer alan olayların sırası, anlatı söyleminde bu olayların temsil düzeyinde tasvir edildiği sıra ile karşılaştırılmalıdır. Öykü zamanı ile söylem zamanı arasında her zaman tutarlı bir ilişki yoktur. Öykü ve söylem zamanı arasındaki bu ilişki ya eş zamanlı (isokronik) ya da değişken zamanlı (anisokronik) olabilmektedir. Örneğin, özetle öykü zamanı hızlanır, sahnede söylem zamanı ile öykü zamanı eşitlenir, betimleyici bölümler veya zihinsel süreçlerin tasviri ise öykünün hızını yavaşlatır.²³⁶ Ancak bir metnin değişken zamanlı olması, anakronik bir yapı sergilediği anlamına gelmez. Zaman uyumsuzluğu geriye ve ileri doğru bir yönelme hareketiyken diğeri, anlatının süresi üzerindeki genişleme ve daralma hareketidir. Değişken zamanlı anlatı, öykü zamanı üzerindeki hareketlerin sayfalar üzerindeki görüntüsüdür.²³⁷ Dolayısıyla değişken zamanlılık, okuma zamanıyla ya da metnin ne kadar sürede okunduğuyla ilgilidir. Anlatı zamanı bulunurken bu nedenle metindeki sayfalara, kelime sayısına veya metnin ne kadar zamanda okunduğuna bakılmaktadır.

²³⁶Monika Fludernik, "The Structure of Narrative", *An Introduction to Narratology*, Routledge, Newyork, 2009, p. 32-33.

²³⁷Dumantepe, a.g.e., s. 226.

Bir metinde on yıllık zaman dilimi birkaç cümleye sığdırılabilmekte ya da kısa bir an için yüzlerce sayfa ayrılabilir. Söz gelimi, öykü zamanı *Sultan Hamid Düşerken*'de sekiz aylık bir zaman dilimini kapsamaktadır. Romanda, Meşrutiyet'in ilanı ile birlikte İstanbul'da ortaya çıkan gelişmeler anlatılmaktadır. Dış gerçeklik bu romanın arka planını oluşturmaktadır. *Huzur*'da ise öykü zamanı 1905'ten 1939'a kadar devam etmektedir. Romanın anlatı zamanı II. Dünya Savaşı'ndan bir gün öncesine denk düşmektedir ve sadece yirmi dört saatlik bir zaman dilimini kapsamaktadır ve uzun yıllar süren olaylar anlatıcı tarafından yirmi dört saate sığdırılmıştır.

Bu iki zaman; hikâyedeki saniyeler, dakikalar, saatler, günler, aylar, yıllar, şeklinde ölçülen süre ile metnin satırlar, sayfalar şeklinde ölçülen uzunluğu arasındaki ilişki üzerinden tanımlanmıştır.²³⁸ Öykü-anlatı zamanı Mendilow tarafından okuma zamanı ve olay örgüsü zamanı; Chatman tarafından söylem zamanı ve öykü zamanı olarak adlandırılmıştır. Christian Metz ise gösterilenin ve gösterenin zamanı arasında bir ayırım yaparak anlatılan şeyin zamanıyla anlatma zamanını birbirinden ayırmıştır.²³⁹

Roman kişinin ya da anlatıcının metinle kurduğu ilişki, bu zamansal sistemi belirlemektedir.²⁴⁰ Söz gelimi, sinemadaki ağır çekim olarak adlandırılan "yayma"da anlatı zamanı yavaşlatılır. Yaymada anlatının okura kabul ettirdiği bir hız vardır. Yazarın kullandığı ifadeler okurun zihninde bulunan görüntüyle uyduğu durumda okuma hızlanmakta, alışlagelmişin dışında ise yavaşlamaktadır. Anlatı zamanı okurun tepkisiyle etkileşim içindedir ve ona bir okuma zamanını kabul ettiren metinsel stratejilerdir.²⁴¹ Bundan dolayı anlatının süresini, anlattığı hikâyenin süresiyle karşılaştırmak neredeyse imkânsızdır ve anlatının okuma hızının tespit edilemeyeceği düşünülmektedir.

Buna karşılık anlatıda söyleme/öyküye ait iki şimdiki zaman vardır ve karakterin şimdisi ile anlatıcının şimdisi farklılık gösterebilmektedir. Zamanla ilgili her türlü detay, öykü içinde yer almakta fakat söylem tarafından ifade edilmektedir. Öykünün sonunu bildiği için anlatıcının şimdiki zamanının öyküdeki karakterlerin sonrasında yer aldığı herkesçe kabul edilir. Bundan dolayı öykünün şimdisi ile

²³⁸Genette, a.g.e., s.85.

²³⁹Chatman, a.g.e., s. 57.

²⁴⁰Barthes, a.g.e., s. 23-24.

²⁴¹Eco, *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, s. 76-80.

anlatının şimdisi arasındaki fark belirgindir.²⁴² Anlatıcıyla ilgili şimdi söylemi kapsamaktadır. Anlatıcının gizlendiği anlatılarda ise öykünün “şimdi”si belirginleşmektedir.

Birçok anlatı, öykülerin “şimdi”sini geçmiş zaman aracılığıyla anlatmaktadır. Çok nadir de olsa öykünün şimdisinde gelecek zaman kullanılmaktadır. Söylemin “şimdi”si ise her zaman şimdiki zamandır. Bunun tek istisnası “çerçeve” anlatılardır. Çerçeve anlatılarda zaman belirteçlerinin eylem formlarıyla ilişkisi bir karışıklığa neden olmaktadır. Örneğin, şimdiki zamana ait belirteçler geçmiş zamandaki eylem formlarıyla kullanılabilir: “Bu, onun son şarkısıydı.”²⁴³ Çerçeve yapıdaki anlatı zamansal sıçramalardaki karmaşa nedeniyle farklı bir hıza ulaşır, böyle anlatılarda öykü zamanı ile söylem zamanı arasında daha belirgin bir gerilim vardır. Çerçeve anlatıda öykü zamanı durdurularak anlatı zamanı ön plana çıkarılır, bunun sonucunda zamanlar arasındaki homojenlik kaybolur.

Anlatı, öyküleme ve öykü düzeyleri arasındaki bu değişimlerinin her birine aynı anda zamansal-uzamsal bir kopma da eşlik etmektedir. Anlatıyı öykülemeyi, öykülemeyi öyküden ayıran şey ise bu kopmadır²⁴⁴ ve anlatıda bu düzeyler arasında çizgisel bir sıralanıştan söz edilemez. Kimisinde üç düzey karmaşık bir biçimde kesişmektedir. Örneğin, anlatı öykülemeyi bölebilir, öykü/öyküleme tam olarak örtüşmeyebilir ya da öyküyü yorumlayan öyküleme başka şeylere göndermede bulunabilir.²⁴⁵ Şöyle ki *Ölmeye Yatmak*'ta da yaklaşık 30 yıla yayılan öykü zamanı, iki farklı zaman düzleminde ve iki farklı öyküleme stratejisiyle anlatılmıştır. Romanda bir saat yirmi yedi dakikalık bir kurmaca zamanı dışında yaklaşık 22 yıllık bir zaman dilimini kapsayan ikinci bir zaman dilimi daha vardır. İlk öyküde roman kahramanı Aysel, 1968 yılının bir nisan sabahında, intihar etmek düşüncesiyle bir otel odasına kapanır. İkinci öykü ise Aysel'i intihara iten nedenleri açıklama işlevini yerine getirmektedir. Aysel'in bilincinin dolaysız olarak okuyucuya aktarıldığı bölümler, romanın yaklaşık 91 sayfalık kısmını kapsamaktadır. Bu sayfalarda kurmaca zamanın sadece 1 saat 27 dakikalık süresi anlatılmıştır.²⁴⁶

²⁴²Chatman, a.g.e., s. 76.

²⁴³Chatman, a.g.e., s. 74.

²⁴⁴Yücel, a.g.e., s. 35.

²⁴⁵Yücel, *Anlatı Yerlemleri*, s. 30.

²⁴⁶Mustafa Apaydın, “Adalet Ağaoğlu'nun *Dar Zamanlar* Üçlemesinde Zaman Kurgusu Üzerinde Bazı Değerlendirmeler”, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt 15, Sayı 2, 2006, s. 22.

Selim İleri'nin *Ölüm İlişkileri*'nde (1979) benzer bir zaman farklılığı göze çarpmaktadır. Romanın öykü zamanı, bir grup arkadaşın Rum meyhanesinde toplandığı bir akşamüzeri ile onun bir gün öncesini ve sonrasını kapsamaktadır. Dört bölümden oluşan romanın birinci bölümünde, Belkıs mutfakta bulaşık yıkar. İkinci bölümde, Cemal mektup yazarken çocukluğunu anımsar, üçüncü bölümde Emre toplantıya gitmek üzere sokakta yürümektedir. Ancak bu anlatıların gerçekleştiği zaman geçmişe aittir. Son bölümde ise romanın olay zamanını yansıtan toplantı akşamı anlatılmaktadır. Anlatıcılar buldukları somut mekân ve zamanda durmaksızın geçmişe sıçramakta, varoluşlarını orada algılamaktadırlar. İlişkilerini geçmişte algılayan anlatıcılar, bu ilişkileri irdelemeye çalışmaktadırlar.²⁴⁷ Bu sayede bütün anlatı hızlanmış, eşit sayıda sayfa değişik zaman dilimlerini kapsamıştır. Burada, anlatıcının zamanına ne denli yaklaşırsa sözcelem baskısı da o kadar güçlü olmakta, zaman da o kadar yavaşlamaktadır. Söylemde zikzaklı ya da testere dişli bir anlatım söz konusu olduğu için, anlatı zamanı derinleşmektedir.²⁴⁸

Anlatı ya da öykü zamanıyla ilgili olarak, gerçeğe yazar aracılığıyla bağlılıktan ve gerçekliğin doğrudan doğruya verilmesinden kaynaklanan bir ikilem de vardır. Söz gelimi, saf gerçeklik isteği modern yazarlar tarafından reddedilmiştir. Esasında böyle bir tutum, yazarın müdahalesini ortadan kaldırmayı hedeflemektedir. Onlara göre doğal bir nesne ya da eylem anlatıda sadece kendini temsil etmelidir, yazarı değil.²⁴⁹ Modern anlatıda bu nedenle araya girmeler, çarpıtmalar, zamansal özetler, genellikle meşrulaştırılır. Anlatılarda yinelemeli silepsisler birkaç olayı tek bir anlatı şeklinde yoğunlaştırmakta, eksilteler süreyi çarpıtmaktadır. Olayların yaşandıkları şekliyle ve olaydan sonra hatırlandıkları şekliyle anlatma kaygısı, metnin anakronizmi ile hafızanın anakronizmini ortaya koyan işaretlerdir. Bu nedenle modern bir anlatıda sahip olunan zamanın miktarı değişkendir.²⁵⁰

Modern anlatıda, bir yazarın tek ve biricik yargısının dayattığı gerçeklik yerini bireyin farklılığını ya da farklı yönlerini açığa çıkaran “göreceli” bir gerçekliğe bırakmıştır. Bunun sonucunda tek bir olgu, kişisel farklara bağlı olarak bir

²⁴⁷Nesrin Mengi, “Selim İleri'nin Romanlarında Zaman Kurgusu”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Cilt: 6/3, Yaz, 2011, s. 1086.

²⁴⁸Barthes, *Dilin Çalışma Sesi*, s. 155-156.

²⁴⁹Booth, a.g.e., s. 107-108.

²⁵⁰Genette, a.g.e., s.166-167.

sürü olguya dönüşebilmektedir.²⁵¹ Modern romanda geçmiş, günümüzden daha canlıdır, “şimdi”nin konumu eski önemini yitirmektedir. Olay örgüsünün aydınlatılması için bilgiye ihtiyaç duyulmaz. Olay örgüsü ortaya hiçbir problem koymaz ya da okurun yönlendirilmesi gereken bir amaçtan söz edilemez.²⁵²

Olaylar böyle metinlerde bir kesintiye neden olmaktadır. Zamansal mesafeler, anlatı kişilerinin bölünmüşlüğü gözler önüne sermektedir.²⁵³ Böylece romanın zamanı artık günlerden ve yıllardan oluşan doğal zaman değildir. Romanda bir cinayet iki kısa cümlede anlatılabilir. Eser bu üslup özellikleri sayesinde kolayca ironici saflarına yerleştirilir. Burada vurgu an üzerindedir ve “an”ın doğurduğu süreksizlik fark edilir. Fakat alegorik ifadeler, önceden haber verme rolleri oynayabilir, romana ironinin kesik kesikliğinin hiçbir zaman veremeyeceği bir süreklilik kazandırmaktadır.²⁵⁴

Buna karşılık, anlatı kişilerinin geçmişi ile bugünü arasında hayatlarını derinden sarsan ve okurun hiçbir şey bilmediği bir zaman yerine, içinde hiçbir değişimin, dönüşümün yer almadığı “tek biçimli” bir anlatı zamanı da metinde kullanılabilir. Örneğin, kişi için zaman, tekdüze ve bir boşluk olarak konumlandırılabilir. Anlatı, uzam ve zaman içinde boşluğa düşmüş kişilerle ya da zamanın yavaşlamasıyla tek biçimli bir yapı kazanabilmektedir. Böylece anlatıda zamanın sürekliliği kırılır, kişiler dış gerçeklikten koparılır. Bu kişiler, zaman ve uzam içinde her şeyden koparılır, kımiltısızlaştırılır.²⁵⁵ Kımiltısız hâle gelme, anlatı zamanının öykü zamanından büyük olması durumu “bir tür ağır çekim” olarak değerlendirilebilir. Böyle bir anlatıda, hikâye zamanından daha fazla yer kaplayan veya vakit alan uzun sahneler, yavaş anlatılan eylemler, eylemin ayrıntılı aktarımı akla gelecektir.

Benim Adım Kırmızı'da öykü dokuz gün içinde tamamlanır. Ancak romandaki söylem zamanı oldukça ağır ilerlemiştir. Romanda Üstat Osman ile Kara'nın Hazine-i Enderun'a girip eski Türk, Acem, Çin, Hint nakışlarını tek tek açmaya başlamaları öyküyü son derece yavaşlatmış, bu bölümlere 49 sayfa yer verilmiştir. Pamuk'un

²⁵¹Booth, a.g.e., s. 122.

²⁵²Chatman, a.g.e., s. 71.

²⁵³Yücel a.g.e., s. 148-149.

²⁵⁴De Man, a.g.e., s. 258.

²⁵⁵Yücel, a.g.e., s. 151.

romanda kullandığı dil, anlatı zamanını yavaşlatmıştır. Romanda birinci kişili anlatımda öykü zamanı kısalmış, buna karşılık söylem zamanı uzamıştır.²⁵⁶

Zamanın yayılması, kısalması, gerçek bir şimdiyi karşılaması ya da atlanması anlatısal ritmi açığa çıkaran olanaklardır. Ritim anlatıda eksilti, özet, sahne, tasvir (ara) ve arasöz gibi tekniklerle yaratılmaktadır. Yazarın müdahalesi anlamına gelen arasöz, anlatı olarak kabul görmemektedir. Buna karşılık “sahne” (scene), çoğu kez diyalog hâlinde olup öykü zamanı ile anlatı zamanının eşitlemektedir. Özet (sinopsis) sahneyle eksilti arasındaki bütün arayı kapatan, değişken temposu olan bir biçimdir. Eksilti ise öykü zamanına ait bir kısmın metinde atlanmasıdır. Bu ögeler anlatı ritmini değiştirmektedir.

Eksiltide öykü zamanı hızlanırken anlatı zamanı yavaşlamaktadır. Eylemin ayrıntılı bir şekilde tanıtılmasında veya bir sahnede öykü zamanı ile anlatı zamanı eşit kabul edilmektedir. Özetle anlatı zamanı öykü zamanına kıyasla kısaltmakta; betimleyici ifadelerde de tersi bir durum dikkat çekmektedir.²⁵⁷ Sonuç olarak, kuramcılar anlatıyı okuyup bitirmek için gereken zamanla öyküdeki olayların sona ermeleri için gerekli zaman arasındaki ilişkiyi beş olasılık üzerinden açıklamışlardır:²⁵⁸

1. Özet: Anlatı zamanı, öykü zamanından kısadır: $AZ < ÖZ$
2. Eksilti: Anlatı zamanı sıfırdır: $AZ = 0$, $ÖZ = n$. $AZ < ÖZ$
3. Sahne: Anlatı ve öykü zamanı birbirine eşittir: $AZ = ÖZ$
4. Tasvir (ara): Anlatı zamanı, öykü zamanından uzundur: $AZ > ÖZ$
5. Duraklama: Öykü zamanı sıfırdır: $ÖZ = 0$

Anlatı hızını belirleyen bu dört teknik, anlatıda farklı şekillerde kullanılabilir. Bunlar birleştirilebilir veya bir diyalog içinde özete yer verilebilir. Anlatı hızının bu şekilde değişmesi, olaylara tanınan göreceli önemi göstermektedir. Fakat bir yazar belirli bir gerçeği hızlı bir şekilde geçtiğinde ya da tamamen yok saydığına, bu

²⁵⁶Gümüş, a.g.e., s. 141-145.

²⁵⁷Jahn, a.g.e., s. 102.

²⁵⁸Genette, a.g.e., s. 93.

metinsel seçimleri neden yaptığı sorgulanmalı²⁵⁹ ve anlatı iç dinamikleri gözetilerek incelenmelidir.

2.5.2.2. Eksilti

Dil zamanla uzamla olduğundan daha kolay başa çıkabilmektedir. Zamanla başa çıkabilme yollarından biri de eksiltidir. Eksilti, atlanmış hikâye süresidir. Kurmaca anlatı zorunlu olarak eksiltili kabul edilir.

Eco'ya göre anlatı, bir dünya kurarken bu dünyayla ilgili her şeyi söylememektedir. Belli şeylere değinen yazar, kalanı için okurun boş alanı doldurmasını beklemektedir ve yazarın anlatıda çok fazla ya da az şey söylemesi bir kusur olarak görülür.²⁶⁰ Eksilti bu nedenle *İlyada* kadar eski bir anlatım tekniğidir, özetin (zamansal kısaltma) seçeneklerinden biri olup zamanın geçmesine izin veren bir tekniktir. Anlatı eksiltiyle zamanda atlama yaparak zamanı yönlendirmektedir. Zaman eksilti sayesinde bir “oyun”a dönüşmektedir.²⁶¹ Yücel'e göre metinde eksiltili olan daha önceki görüşleri karşısında olayların, kişilerin ve nesnelere süreksizliğidir.²⁶² Eksilti, sahnelerin daha detaylı hâle gelmelerini önlemektedir. Bu, aynı zamanda söylem zamanı ile öykü zamanı arasındaki süreksizlik olarak da yorumlanmaktadır.²⁶³

Modern anlatılarda özne- nesne ile bunları kapsayan zaman bir bütünlük içinde ve art süreliliğe göre ele alınmaz. Kişi, nesne ve olaylar yeni bir bütünün parçaları olarak eksiltili ve eş süreli bir zamanda yer almaktadır. Her nesne her algılamada başka bir şeye dönüşebilmektedir ve anlatıda atlanan bu hikâye süresi farklı özellikler taşır.

Metinde eksilti net bir zaman dilimini kapsıyorsa “belirli eksilti”, kapsamıyorsa “belirsiz eksilti” olarak ifade edilir. “Zımnî eksilti” okurun ancak anlatsal devamlılık içinde, kronolojik bir eksiklikten ya da boşluktan çıkarabildiği eksiltilerdir. “Saf varsayımsal eksilti”de ise eksiltinin zamanını tespit etmek

²⁵⁹Guillemette Lucie and Lévesque Cynthia, “Narratology”, (Çevrimiçi), www.signosemio.com/genette/narratology.asp, 4 Eylül 2018.

²⁶⁰Eco, a.g.e., s. 13-15.

²⁶¹Chatman, a.g.e., s. 208-209.

²⁶²Yücel, *Anlatı Yerlemleri*, s. 114.

²⁶³Chatman, a.g.e., s. 65.

olanaksızdır. Hatta saf varsayımsal eksilteleri bazı anlatılarda herhangi bir bölgeye yerleştirmek bile güçtür. Bunlar bir analepsis yardımıyla ortaya çıkarılabilir.²⁶⁴

Eksilteler, tekrarlı bir yapı da sergileyebilmektedir. Yinelemeli eksilteler olarak adlandırılan bu eksilteler, geçen sürenin tek bir parçasıyla değil, birbirinin benzeri ve bir yere kadar mükerrer gibi düşünülen birkaç parçasıyla ilgili olan eksiltelere işaret edebilir.²⁶⁵ Ayrıca anlatıda sistematik olarak bir şey saklandığında bir boşluk oluşabilir. Bu boşluk, anlatıdaki olaylarla ya da zamanla değil de ortaya çıkmakta olan durumla ilgisi bulunduğu yan eksilti (paralipsis) olarak adlandırılmaktadır.

Yan eksiltide anlatının temel taşlarından birinin atılmasıyla eserde bir boşluk yaratılabilir. Böyle bir anlatı, eksiltide olduğu gibi bir zaman parçasını atlamaz, sadece bir bilgiyi “yana kaydırmaktadır”.²⁶⁶ Paralipsis, tamamlayıcı bir geriye sapmada olduğu gibi anlatıda olayın kronolojisi içinde atlanan bir boşluğu sonradan doldurmaya yönelik zamansal bir geri dönüş değildir. Bu eksilti, anlatıda bir durumun atlanması ya da belirsiz bırakılmasıyla oluşan bir boşluğu doldurmaya yönelik bir geri dönüştür. Atlanan bu durum, olay periyodundaki bir karakterin gizlenmesi, o esnada yaşanan bir durumun ya da duygunun anlatılmadan geçilmesi şeklinde olabilmektedir. Paralipsiste, atlanan durumun anlatıdaki tematik değeri önemlidir.²⁶⁷

Modern dönemde yazarlar hem zaman dışı olanı hem de saf hâliyle zamanı birlikte kullanmaktadır. Onların kaybedilmiş fakat yeniden keşfedilmiş özel bir zaman yarattıkları düşünülmektedir. Özellikle geniş ve beklenmedik biçimde ortaya çıkan eksilteler modern anlatıda dikkat çekmektedir. Bu nedenle, klasik anlatıdan farklı olarak, modern anlatıda sahneler giderek daha az öykü zamanını kapsamaktadır.²⁶⁸

2.5.2.3. Özet

Özet, uzun zaman dilimlerinin ayrıntılara girilmeden birkaç paragrafta veya sayfada anlatılmasıdır. Klasik anlatıda özet, iki sahneyi birbirine bağlayan fon işlevi görmektedir. Tam analepsisler de bir tür “özet” işlevi görerek geriye dönüşlerle

²⁶⁴Genette, a.g.e., s.108-110.

²⁶⁵Genette,a.g.e., s. 44.

²⁶⁶Genette, a.g.e., s. 42-43.

²⁶⁷Dumantepe, a.g.e., s. 209.

²⁶⁸Chatman, a.g.e., s. 65.

hikâye zamanı arasındaki boşluğu tamamladıkları için bu grupta değerlendirilir. Fakat özet daha çok okuru geçmiş hakkında bilgilendirmek ve anlatıdaki boşluğu kapatmak amacıyla kullanılmaktadır.

Özet, “sergileme”de olduğu gibi, anlatıdaki olay başlamadan önce karakterlerle ya da olaylarla ilgili gerekli bilgiyi sağlamaktadır. Özetler, 19. yüzyıl romanlarında özellikle romanın başında ve geçmiş zaman kipinde sunulmaktadır. Ancak bazı yazarlar “özet”i sorgulamış ve önceki olayları ortaya çıkarmak için “kronolojik döngüleme” isimli bir tekniğe yer vermiştir. Kronolojik döngülemede, özeti dağıtmak için karaktere iç dünyasına girmek ve onun geçmişi üzerinde ileri-geri gitmek gerekmektedir. Her geri dönüş bu döngüleme sayesinde açıklayıcılık işlevini üstlenmektedir. Bunların kısa ve beklenmedik olması, asıl anlatının hangi yönlerinin aydınlatılması gerektiği noktasında bir “belirsizlik”e neden olabilmektedir.²⁶⁹

Bu nedenle çağdaş kurmacada özet karakterler tarafından yapılmaktadır. Özete karakterlerin zihninde ya da dış diyaloglarda yer verilir. Bu bölümler klasik anlamda özet olarak değerlendirilmemektedir. Bu yapıda olayların süresiyle betimlenmesi için gereken süre arasında bir orandan söz edilemez. Burada, karakterlerin olayla ilgili anılarının süresiyle, onları okumak için gereken süre arasında bir oran bulunmaktadır. Bu oran ise eşittir ve sahneye denk gelmektedir. Geçmiş, karakterlerin anılarında yer aldığı için de özetleme böyle anlatılarda yapılmamaktadır. Özete anlatıdan uzaklaştırılması karakterin deneyiminin hızına ve aniliğine katkı sağlamaktadır.²⁷⁰ Bu nedenle klasik bir anlatıda özet ve sahne arasında tekdüze ritim, modern anlatıda tekilci ve yinelemeli anlatımla yaratılan değişken bir ritim ön plana çıkmıştır.

Ayrıca klasik anlatılarda özet yapılırken anlatıcının varlığı kendini doğrudan doğruya hissettirmektedir ya da klasik romanda sahne ve özet belli aralıklarla ve dönüşümlü olarak tekrarlanmaktadır. Şöyle ki *Sinekli Bakkal*'da Tevfik ile Emine'nin evlenmeleri, sonra boşanmaları ve Rabia'nın çocukluğu ilk on beş sayfada özetlenerek anlatılır. Geçmişe ait olayları aktardığı için romanda anlatıcının varlığı hissedilir. *Fahim Bey ve Biz*'de ise anlatıcı olaylara karışmaz, yazar bu eserde ortadan kalkmıştır fakat roman kişilerinden biri onun yerini almıştır. Öykü anlatı kişilerinden birine anlattırılmıştır. Böylece eser, göstermek tekniğiyle üçüncü kişinin

²⁶⁹Chatman, a.g.e., s. 62.

²⁷⁰Chatman, a.g.e., s. 70-71.

ağzından yazılmış, eserdeki kişilerden biri “yansıtıcı merkez” olarak kullanılmıştır. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda da Ferit yansıtıcı merkezdir. Her şey onun bilinciyle verilmeye çalışılmıştır. Anlatıcı, yalnız Ferit'in bildiği kadarını bilmektedir.²⁷¹

Bu nedenle modern anlatılar, özetle söylem zamanını durdurmamaktadır. Bu türden anlatılarda yorum geri planda kalmaktadır. Herhangi bir şey tanımlanmak istendiğinde diyalog ya da karakterler arasında etkileşim yaratılarak anlatıcı üzerindeki baskı kaldırılmaktadır. Modern romanda özetten kaçınan yazar, sahne tekniğini kullanarak okuyucunun anlatıdaki boşlukları doldurmasını beklemektedir. Modernist romanın bu noktada sinema diline yakın bir dil kullandığı düşünülmektedir.²⁷²

2.5.2.4. Tasvir (Esneme-Mola)

16. yüzyılda betimlemelerinde dış dünya gerçekliğine bağlı kalınır, betimleme ve anlatisallık birbirinin karşıtıdır. 18. yüzyılın ortalarına kadar betimleme askerlikte, ticarete, coğrafya ve biyoloji derslerinde konuları açıklamak için kullanılmış, yazınsal bir uğraş olarak görülmemiştir. Betimleme 19. yüzyılda romantizmle birlikte önem kazanmış, mimetik işleviyle kullanılmıştır. Gerçeğe benzerlik bu yüzyılda simgesel işleviyle de dikkat çekmeye başlamıştır. Çünkü doğa betimlemeleri artık kahramanların iç dünyalarını yansıtmaktadır.

Natüralizmle nesnellik önem kazandıktan sonra yüzyılın ikinci yarısında betimleme, daha çok her şeyi bilen bir anlatıcı tarafından dış dünyanın aktarımı olarak anlatıda yer almıştır. Dolayısıyla 19. yüzyılda romantizmdeki simgesellikle natüralizmdeki açıklayıcılık birbirine karışmıştır. 20. yüzyılda ise gerçeklik sorgulanmıştır. Dış dünyanın tasviri askıya alınmış, dilselliğin ön planda olduğu betimleme şekli ve bunun metin içindeki yayılımı dikkat çekmiştir. Aynı yüzyılda betimlemede temel tartışma, bir şeyi “göstermek” ile “gerçeğe benzetmek” arasında olmuştur.²⁷³

Tasvirler de betimleyici işlevleri olan ve genellikle “özel bir an”ı konu alan bölümlerdir. Anlatının hızı tasvirler nedeniyle yavaşlamaktadır. Tasvirle anlatının

²⁷¹Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mihat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*, s. 240-243.

²⁷²Chatman, a.g.e., s. 68-69.

²⁷³Kıran, Kıran, a.g.e., s. 26.

zamanı esnemektedir, söylem zamanı öykü zamanından uzun olmaktadır. Bundan dolayı tasvirin sinemadaki karşılığı “ağır çekim”dir. Edebî anlatılarda ise ağır çekimden söz edilemez. Anlatıda sözcükler tekrarlanarak ya da söylem zamanı yinelenen bir anlatımla esnetilmektedir.²⁷⁴ Esneme, daha çok klasik anlatı geleneğinde fark edilir.

“Zaman dışı tasvir kanonu” olarak adlandırılan ve anlatıcının metnin dışına çıkarak okuru bilgilendirdiği tasvir şekli ise özellikle klasik anlatıda dikkat çekmektedir. Modern romanda tasvir “yinelemeli” yapısıyla ön plana çıkmaktadır. Şöyle ki benzer anlar tasvirle birbirine bağlanır. Anlatının temposu yinelemeli tasvirler aracılığıyla -diğer gruptan farklı olarak- hızlanmaktadır. Genette göre modern roman “tasviri” seyredilen nesnenin betimlenmesinden çok nesnenin karakterdeki algısını irdelenecek biçimde kullanmaktadır. Nesnenin ne olduğu, böyle bir anlatıda önemini kaybetmektedir. Anlatıcı izlenimiyle nesne defalarca kez yaratılmaktadır.²⁷⁵ Tasvir bu anlatılarda sadece bir başka şeyin kopyası değil, bir anlam kurma ve bunu iletme yoludur. Tasvir olay akışını durdurarak metnin temel anlamlarını ortaya koymaktadır. Bunun açığa çıkabilmesi için metnin anlamını gizlemeyi ya da bulanıklaştırmayı sağlayan olayların durdurulması gerekmektedir. Söz gelimi, kent anlatılmasında bir tasvirde yararlanılabilir. Kent, bir mekândır, kentin her bileşeninin anlamı tasvirle cisimleşmekte ve metin esnemektedir.²⁷⁶

Betimlemesi yapılmış nesnelere, kişiler, uzamlar zamanın dışındaymış gibi donmuş olarak algılanmaktadır. Dolayısıyla betimleme anlatıda sınır koyucu bir işlev üstlenmektedir. Yatay bir betimlemede dış gerçekliğe bağlı kalınarak nesne, kesintili ve bölümlerine ayrılmış olarak ifade edilir. Düşey betimlemede ise bir tür şifreleme ile betimlemesi yapılan nesne dış gerçeklikten soyutlanır. Burada yapılması gereken şey, örtülü bilgiyi bulmaktır.²⁷⁷ Düşey betimleme yapılırken gerçeklik önemsizdir. Yazar, aslanları ya da zeytin ağaçlarını bir kuzey ülkesine yerleştirmekten rahatsızlık duymaz. Çünkü tasvirde gerçeğe benzerlik göndergesel değil, söylemseldir.²⁷⁸ Anlatıda tasvirlerin bolluğu ise bir temsil işlevinden çok, okuma süresini yavaşlatma işlevi görmektedir. Betimlemeyle yazar, kendi metninden zevk alması amacıyla okura bir ritim dayatmaktadır ve metinde ilgi çekici bir şey söz konusuysa metin

²⁷⁴Chatman, a.g.e., s. 66-67.

²⁷⁵Genette, a.g.e., s.102.

²⁷⁶Moretti, a.g.e., s. 139.

²⁷⁷Kıran, Kıran, a.g.e., s. 29-30.

²⁷⁸Barthes, *Dilin Çalışma Sesi*, s. 170.

yavaşlamaktadır. Metnin yavaşlaması, aynı zamanda “oyalanma sanatı”nı akla getirmektedir. Oyalanmak bir anlatıda sadece vakit kaybetmek anlamına gelmemektedir. Oyalanma aynı zamanda bir karar almadan önce düşünmek amacıyla kullanılmaktadır. Oyalayan yazar, okurun metinde çıkarımsal gezintiler yapmasına olanak sağlamaktadır.²⁷⁹

Bununla birlikte anlatıda beklenmedik yavaşlamalar, betimlenen şeyin bir alegori ya da simge olarak okunması gerektiğine işaret etmektedir. Betimsel oyalanmanın bu işlevine “sezdirme zamanı” denmektedir. Ancak bazı anlatılarda çıkarımsal gezintiler yerine, zamanın önemsizliğini vurgulamak için anlatı yavaşlatılır. Eco’nun vurguladığı gibi böyle anlatılar Salvador Dali’nin resmindeki gibi kırılmış ve akmış bir dünyayı temsil eden oyalanmaları örneklendirmektedir. Böyle anlatıda amaç zaman, düş ve anının birbirinin içinde erimesini sağlamaktır. Onları birbirinden ayırt edemeyen okurun görevi de kendini bunların arasında yitirmektir.²⁸⁰ 1931’de Dali, üç eriyen saat resmetmiştir. Saatlerden ilki, herhangi bir olayın süresinin hafızada uzayabileceğini hatırlatmaktadır ve bir ağaçta asılıdır. İkinci saatin üzerinde sinek vardır. Bu saat, hafızaya ait nesnenin eriyebildiği gibi çürüeyebilen bir leş olabileceğini akla getirmektedir. Üçüncü saatin ise şekli bozuktur. Üçüncü saat, mekanik zamanın geometrik şeklini ve matematik kesinliği çarpıtmanın bir simgesidir. Hayatın zamanını tüketen diğer erimeyen saatte ise onu tüketiyormuş gibi görünen karıncalarla kaplıdır.²⁸¹

Anlatıcının yaratma faaliyeti de bu “yorumlama” ve “betimleme” gücüyle ilişkilendirilir. Anlatıyla ilgili bir tasvir, onun miktarına ve nerde kullanıldığına bağlı olarak çeşitlilik gösterebilmektedir. Anlatıcının tasviri, sadece süsleme niteliği gösterebilmektedir. Bunun dışında tasvir, retorik amaca hizmet edebilir; dramatik bir yapıyı desteklemeyebilir ya da destekleyebilir. Bu türden farklılıklar tasvirin anlatıda ne şekilde kullanıldığıyla ilişkilidir.²⁸²

²⁷⁹Eco, a.g.e., s. 70.

²⁸⁰Eco, a.g.e., s. 92-95.

²⁸¹Stephen Kern, *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*, çev. Ali Selman, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013, s. 65.

²⁸²Booth, a.g.e., s. 167.

2.5.2.5. Sahne

Sahne, dramatik ilkelerin anlatıda birleşmesidir. Sahne tekniğinde öykü zamanı ile anlatı zamanı eşit kabul edilir. Sergilemesi uzun sürmeyen diyaloglar, iç monologlar ve kısa süreli fiziksel eylemler bu grupta ele alınmaktadır.²⁸³

Genel olarak anlatı için önem taşıyan sahnelerde metnin hızı artarken diğerlerinde metnin ritmi azalmakta, detay artmaktadır. Gelenekte sahne, tasvir ya da anakroni yerine, dramatik yoğunluk tercih edilirken modern anlatıda arasöz, yinelemeli-tasvirli parçalar ve geriye dönüşler ön plana çıkmaktadır. Modern bir anlatıda kahramanın içsel monoloğuyla anlatıcının “spekülatif” söylemi ayırt edilemeyecek ölçüde birbirine karışmaktadır. Böyle anlatılarda, bilindik sahne ve her türlü anlatı zamansallığından uzaklaşmış anlatısal anlar vardır.²⁸⁴ Dolayısıyla sahne, dönemden döneme değişen özellikler sergilemektedir. Sahnenin bu işlevleri Gerhard Bauer tarafından dört başlık altında incelenmiştir:²⁸⁵

1. Klasik konuşma olarak
2. Karakterlerin karşıdakilerini dinlemeden kendi görüşlerini öne çıkarmaları şeklinde ortaya çıkan sahneler
3. Anlamak ve anlaşmak üzerine sahneler
4. Vakit öldürmek için yapılan sahneler

Bunun yanı sıra, sahnede birden fazla bakış açısı dikkat çeker. İki kişinin karşılıklı konuşmasında esasında altı kişi konuşmaktadır. İlki yalnız Tanrı'nın tanıdığı kişidir. İkincisi kişinin kendini “ülküsəl” bir konumda tutmasıdır. Burada, kişi düşündüğünden çoğu zaman başka bir nitelik sergilemektedir. Sonuncu sınıflandırmada ise kişinin başkaları tarafından değerlendirilmesi söz konusudur. Üç sınıflandırmada kişi, üç ayrı kişilik sergilemektedir.²⁸⁶ Bunlar sergilenirken sahne ile özet arasında veya dramatik olanla dramatik olmayan arasında hız farkı vardır. Hız farklarının metinde konumlanma şekli önemlidir. Sahne-özet ya da göstermek-anlatmak arasındaki zıtlığın edebî etki noktasında amacına uygun olarak kullanılması gerekmektedir. Örneğin, anlatıda uzun yıllar bir özetle desteklenebilir. Ancak özetin

²⁸³Chatman, a.g.e., s. 66.

²⁸⁴Genette, a.g.e., s.113.

²⁸⁵Parla, a.g.e., s. 109-110.

²⁸⁶Miguel Unamuno, “Gerçeklik, Gerçekçilik Üzerine”, çev. Bilge Karasu, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 276-277.

gerektirdiği bir yerde gerçekliği yansıtmak amacıyla bir sahneye yer verildiğinde eser bıktırıcı bir hâle gelebilmektedir.²⁸⁷ Böylece kimi yazarlar anlatıcı varlığını en aza indirerek, kimisi 18. yüzyıl anlatısında olduğu gibi açık anlatıcılar aracılığıyla zamanı, uzamı ya da karakterleri metnin işleyişine/ritmine uyumlu olacak şekilde kullanmıştır.²⁸⁸

2.5.3. Sıklık

Anlatı ile hikâye arasındaki tekrar ilişkileri, “sıklık” olarak ifade edilir. Anlatıda bir cümle, bir olay bir kere üretilmekle kalmayıp metinde birçok kez tekrar edilebilir. Tekrar eden söz ya da olaylarda bir “özdeşlik” ortaya çıkar ve tekrarlar anlatıda bir soyutlamaya neden olur.

Olayın tekrarı, öykülemeyle ilgilidir. Tekrarlayan olaylarda, benzer olaylar bir çatı altında toplanırken tekrarlamayan olaylarda, bir olay sadece bir defa anlatılır. Sözün tekrarı ise dille ilgilidir. Kahramanın sürekli aynı cümleyi, romanın çeşitli yerlerinde tekrar etmesiyle ortaya çıkmaktadır. Anlatıda bir karakterin ya da anlatıcının kullandığı bu tekrarlayan ifade kalıplarına “laytmotif” adı verilmektedir.²⁸⁹

Genette, yinelemelerin zamansal alanını ve sıklık ilişkilerini dikkate alarak sınıflandırmıştır. Bunlar içine yerleştirildiği zamansal alanın dışına çıktığında dışsal ve genelleştirici yinelemeler olarak; geniş bir zamana değil de sahnenin zaman aralığına yayıldığına içsel (birleştirici) yinelemeler olarak adlandırılmıştır.²⁹⁰ Yinelemelerden bazısı ise genişliğinin saptanmasına olanak bulunmayan boşluklarla birbirinden ayrılmaktadır. Böyle anlatılarda yineleme; özdeş, süreksiz ve kesintili eylemleri belirtmek için kullanılmaktadır. Genette bu farklılıkları dikkate alarak “sıklık” ilişkilerini dörde ayırmıştır: Tekil anlatma, çoklu tekil, çoğaltma kipi (tekrarlı anlatma) ve azaltma kipi (tekrarlayanı anlatma).²⁹¹

²⁸⁷Booth, a.g.e., s. 166.

²⁸⁸Chatman, a.g.e., 212.

²⁸⁹Dumantepe, a.g.e., s. 237.

²⁹⁰Genette, a.g.e., s.128-131.

²⁹¹Genette, a.g.e., s.119-120.

2.5.3.1. Tekil Anlatma ve Çoklu Tekil

Tekil anlatma (singulative telling), eşitlik kipi olarak adlandırılır. Bu sıklık ilişkisinde bir kere olmuş bir şey, bir kere anlatılır: “Akşam geç saatte uyudum” ifadesinde olduğu gibi “anlatı bildiriminin tekilliğinin anlatılan olayın tekilliğine” karşılık geldiği anlatı tekilci anlatı biçimidir.

Tekillik temel ve zorunlu bir form olarak her anlatıda yer almaktadır. Özellikle klasik anlatılarda tekilci anlatım daha fazla ön plandadır. Çoklu-tekil (n kere olmuş bir şeyi n defa anlatma) ise “Pazartesi kitap okudum; salı kitap okudum; çarşamba kitap okudum” şeklinde, birçok öykü anına yönelik tekrarlı temsilleri karşılamaktadır.

Çoklu tekil kategorisi, anlatıda yaygın olarak kullanılmamaktadır. Ayrıca böyle anlatmalar kafa karışıklığına neden olmaktadır. Birbirine çok benzeyen tekrarlar, ayrı öykü anlatılarının söylemsel temsili mi kabul edilmelidir? Yoksa bunlar, aynı öykünün birden çok söylemsel temsili midir? şeklinde çelişkiler barındırdığı düşünülmektedir.²⁹²

2.5.3.2. Azaltma ve Çoğaltma Kipleri

Tekrarlı anlatı (repetitive telling) ya da çoğaltma kipi olarak adlandırılan bu sıklık ilişkisinde bir kere olmuş bir şey n defa anlatılır: “Sabah erken uyandım; sabah erken uyandım; sabah erken uyandım” şeklinde yinelenen ve aynı anlatımın birçok söylemsel temsili “tekrarlanan anlatma” olarak adlandırılır.

Tekrarlayan anlatma (iterative telling), toplu anlatı ya da azaltma kipi olarak tanımlanan bu sıklık ilişkisinde ise n kere olmuş bir şey bir defa anlatılır: “Haftanın her günü kitap okurum” cümlesinde olduğu gibi döngüsel birçok ifadenin bir kere temsil edilmesi, “tekrarlayan anlatma” olarak kavramlaştırılmıştır.²⁹³

Tekrarlayan anlatma daha çok yorum gerektirmekle birlikte dillerdeki döngüsel formlara dikkat etmeyi zorunlu hâle getirmektedir. Söz gelimi, “sonraki yıllar boyunca/süresince” şeklinde bir anlatım, hem süreklilik hem döngüsellik özelliği sergileyebilmektedir.²⁹⁴ Bu tekrar sayesinde anlatıcı, bir zaman parçasının tümüne değil, fakat küçük bir parçasına gönderme yapabilir. Anlatıcı daha önce anlatılmış,

²⁹²Chatman, a.g.e., s. 73.

²⁹³Genette, a.g.e., s. 72.

²⁹⁴Chatman, a.g.e., s. 72.

tartışılmış bir olayı yeniden ele alabilir. Tekrarlanan olaylar anlatıyı, özdeş bir dizi “an”a dâhil ederek bir genişliğe ulaştırmaktadır.²⁹⁵

2.5.3.3. Belirlenim, Saptama ve Kaplam

Yinelemeli olaylar “belirlenim” (determination), “saptama” (specification) ve “kaplam” (extension) olmak üzere üç başlık altında incelenmektedir. Belirlenim, erim gibi, anlatının başlangıç ve bitişi gösteren zamansal değerdir.

Bir toplu anlatıdaki tekrarlayan olaylar dizisinin art zamanlı sınırlarına “belirlenim” denmektedir. Belirlenim, tekrar eden olaylar dizisinin gerçek zamandaki karşılığının saptanması demektir. Belirlenimde olayların başlangıcı ve bitişi göz önünde bulundurulur. Söz gelimi, 1890 yazının pazar günleri ifadesinde belirlenim, 1890 yılının Haziran ayı ile Eylül ayının bittiği noktaya işaret etmektedir. Ne var ki tekrarlayan olayların art zamanlı sınırları anlatıda belirsiz bırakılabilir: “Güneş her sabah doğar.” örneğinde olduğu gibi sınırsız bir zaman dilimi ile açık uçlu ifade ön plana çıkarılabilir.²⁹⁶

Benzer şekilde, bir bayramdaki ilk günün hikâyesi doğal süre bakımından yirmi dört saate karşılık gelir. Fakat anlatıda bu süre doğal sürenin dışına çıkarılarak aktarılabilir, yirmi dört saat yerine sekiz saatlik zaman dilimi ele alınabilir, belirlenim içeriği bakımından farklı özellikler taşıyabilir.

Saptama ilkesiyle yinelemeli olay dizisinin, ne sıklıkla ortaya çıktığı belirlenmektedir. Söz gelimi, her cuma ifadesi, olayın yedi günde bir tekrarlandığını gösteren bir saptamadır. Bununla birlikte belirli saptamalarda zamanda netlik varken belirsiz saptamalarda net bir zaman anlayışından söz edilemez. Örneğin, “her pazar günü” ifadesi belirli bir saptamayken “mart ayı süresince her pazar” şeklindeki ifadede birden fazla belirli saptama olduğu için “karmaşık saptama” olarak adlandırılır.

Kaplam ise anlatının kitaptaki sayfa sayısıdır. Kaplam anlatıda tekrarlanan anın genişliğidir. “Her pazar” örneğinde kaplam, yani tekrarlanan birimin kapsadığı süre 24 saattir. Kaplam, bazen çok az bir süreyi de karşılayabilmektedir: “Her gün,

²⁹⁵Yücel, a.g.e., s. 61.

²⁹⁶Genette, a.g.e., s. 127.

saat 8.00 trenine binerim.” bu türden bir kullanımdır. Bu örnekte tekrarlayan anın genişliği, trene binme süresiyle sınırlıdır.²⁹⁷

Anlatıdaki sıklık ilişkileri dışında olaylar ve karakterler arasındaki farklılık da anlatının zaman algısını etkilemektedir. Chatman’ın vurguladığı gibi bir olay klasik anlatıda olduğu gibi katı bir nedenselliğe göre ilerleyebilmektedir. Bununla birlikte anlatıda sıralama farklı olabilir ya da anlatının doğal düzeni yeniden inşa edilebilir. Anlatıya özgü bu özellikler belli sınırlamalara tabi değildir. Eserde olaylar yatay olarak ilerlerken, düzene bağlı olmayan olaylar belirlenen zaman mesafeleri üzerinde yayılırlar. Bu nedenle karakterin anlatıyla ilişkisi, olay mantığında olduğu gibi anlatının zamanını etkilemektedir.²⁹⁸

Kip başlığı da anlatıcı-karakter arasındaki ikiliği ortaya koymaktadır. Bunlar, olay örgüsünü yaratan ve kesintiye uğratan temel öğelerdir. Anlatı zamanı söz konusu olduğunda, olay örgüsü göz önünde bulundurulmasına rağmen, olayları farklı boyutlara taşıyan, anlatıda çizgiselliğini ya da zaman uyumsuzluğunu ortaya koyan esas öğeler olayı görenler ya da olayı anlatanlardır. Bu nedenle tezde kip başlığına yer verilerek ses ve bakış açısı ayrımı açıklanmıştır. Anlatıda sesin yarattığı mesafeyle görme duyusunun yarattığı mesafe aynı değildir. Farklı mesafeler farklı zamanlar ve yeni bakış açıları yaratmaktadır.

2.6. KİP

Karakter anlatı sayesinde varlığını sürdüren, dil dışı dünyada gerçekliği olmayan dil içi bir kavramdır. Karakterin karşıtı kabul edilen tip ise belli ruhsal ya da fiziksel özelliklere sahip olmasıyla karakterden ayrılmaktadır.²⁹⁹ Özellikle modern dönemde karakterin öncelik kazanması, anlatıyı farklı boyutlara taşımıştır. Sabit ve tekdüzelik yerini karmaşaya bırakmış, anlatının yapısındaki bu değişimle yeni yaklaşımlar ortaya atılmıştır: Kip ve ses.

Kip, anlatıda eylemin farklı bakış açılarından görülmesidir. Burada iki temel soru üzerinden konu aydınlatılmaktadır: Kim görüyor ve kim konuşuyor? Ayrıca okur karakterin içinde midir, yoksa dışında mıdır? Hangi anlamda karakterin dışında

²⁹⁷Dumantepe, a.g.e., s. 244.

²⁹⁸Chatman, a.g.e., s. 119-121.

²⁹⁹Kıran, Kıran, a.g.e., s. 188-189.

kalınır? Okur karakterden tamamen ayrı mı, yoksa onunla yan yana mıdır? Bu sorularla bakış açısının sahasına girilmektedir.³⁰⁰

Bakış açısı anlatıcıların anlatıdaki konumuyla ilgilidir. Anlatıcıların güvenilirliği ve yorum serbestliği onların anlatıdaki konumunu belirlemektedir. Söz gelimi, metinde anlatıcı belli bir hikâyeyi ya da hikâyenin belli bir kısmını anlatabilir. Aynı zamanda anlatıcıya dramatik bir canlılık verilerek bakış açısı öykü dışından öykü içi bir düzeye taşınabilir.³⁰¹ Wolf Schmid anlatıcı noktasındaki bu karışıklıkları dikkate alarak şu sınıflandırmayı yapmıştır:³⁰²

Tablo 7: Wolf Schmid'in Anlatıcı Ölçütleri

Ölçütler	Anlatıcı Tipleri
Sunuş Kipi	Açık - kapalı
Diegetik durum	Diegetik – diegetik olmayan
Hiyerarşi	Birincil – ikincil - üçüncül
Belirginlik derecesi	Fazlasıyla belirgin – çok az belirgin
Şahsilik	Şahsi - gayrişahsi
Göstergelerin homojenliği	Yoğun - dağınık
Değerlendirmeci konum	Nesnel - öznel
Yetkinlik	Her şeyi bilen – sınırlı bilgiye sahip
Mekânsal Konum	Her yerde olabilen – belirli bir yerde sabit olan
Karakterlerin bilincine nüfuz etme	İfade edilmiş – ifade edilmemiş
Güvenilirlik	Güvenilmez -güvenilir

Anlatıcı ve karakter, anlatının okurla olan mesafesinde değişikliğe neden olmaktadır. “Kim görüyor?” sorusu anlatıcıyla, “Kim konuşuyor?” sorusu karakterle ilgilidir. Anlatıcı “bakışaçısı”nı ya da “odaklanma”yı; karakter ise “ses”i

³⁰⁰Chatman, a.g.e., s . 95.

³⁰¹Booth, a.g.e., s. 177.

³⁰²Wolf Schmid, “The Fictive Narrator”, *Narratology: An Introduction*, translated by Alexander Starritt, Walter deGruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York, 2010, p. 66-67.

karşılmaktadır. Bakış açısında anlatıdaki olayların bir karakterin bakış açısından mı, yoksa anlatıcının bakış açısından mı yansıtıldığı tartışılmaktadır. Genette de aşağıdaki tablo üzerinden bu kavramlar arasındaki farka açıklık getirmiştir:³⁰³

Tablo 8: Ses ve Kip Ayrımı

Olayların İçsel Analizi		Olayların dışardan gözlenmesi
Anlatıcı, öyküde yer alan bir karakterdir.	1. Ana karakter, kendi öyküsünü anlatır.	2. Yardımcı karakter, ana karakterin öyküsünü anlatır.
Anlatıcı öyküde yer alan bir karakter değil	4. Her şeyi bilen yazar, öyküyü anlatır.	3. Yazar, öyküyü bir gözlemci olarak anlatır.

Tabloya göre dikey ayrımlar bakış açısıyla ilgiliyken yatay ayrımlar sesle yani anlatıcının kimliğiyle ilgilidir. Dolayısıyla bir anlatıda bakış açısı; merkezdeki karakterle, anlatıcıyla ya da karakterin anlatıcı rolünü üstlenmesiyle gerçekleşebilmektedir.³⁰⁴ Söz gelimi, “Kısa bir süre sonra kendisini sahnede, parlak ışıkların ve soluk dekorların tam ortasında buldu” cümlesinde bakış açısı karakterindir ancak ses anlatıcındır. Karakter, “parlak ışıklar” ya da “soluk dekor” sözcüklerini kendi kendine söyleyemez. Bu sözleri söyleyebilecek tek kişi anlatıcıdır.³⁰⁵

Bakış açısı, anlatı olaylarının ilişki içinde olduğu fiziksel yer, ideolojik konumdur. Ses ise olayların veya varlıkların seyirciyle iletişim kurmak üzere aracı olarak kullandıkları konuşmadır. Ayrıca bakış açısı ifade anlamına gelmemektedir ve ifadeyi biçimlendiren perspektif olarak açılmıştır.³⁰⁶ Bakış açısı ve anlatı sesi olarak saptanan şey, anlatı ile anlatı kişisi arasındaki ikili bağıntının uygun anlatı teknikleriyle işlenmesidir. Anlatıcının söylemi; gerçek bir yazarın otoritesiyle, bir yansıtıcı kişinin kavrayış gücüyle ya da masalsı bellekle donatılmış bir özneye çeşitlilik kazanabilmektedir.³⁰⁷

³⁰³Genette, a.g.e., s. 199.

³⁰⁴Jahn, a.g.e., s. 68-69.

³⁰⁵Chatman, s. 145.

³⁰⁶Chatman, a.g.e., s. 143.

³⁰⁷Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, s. 173-178.

Anlatı sesi ise okura yönelik olduğu için iletişim sorunlarına bağlanmaktadır. Bakış açısı okurun bakışını yazarın ve anlatı kişinin bakışıyla aynı tarafa yöneltir, anlatı sesi metnin dünyasını okura sunan “sessiz söz”lerdir.³⁰⁸ Metnin tarafsız, hissiz ve eşit mesafede olması ile müdahil olması arasındaki farklar bakış açısını belirlemektedir. Bu ölçütler, yazarla kurmaca dünya arasında bir mesafenin oluşmasına ve bu mesafe için bazı standartların geliştirilmesine neden olmuştur.³⁰⁹ Genette, bu tutumları göz önünde bulundurarak üç tür bakış açısı olduğunu ileri sürmüştür: Sıfır odaklanma, iç odaklanma ve dış odaklanma:

1. Sıfır odaklanma (Tanrısal bakış açısı): anlatıcı> karakter
2. İç odaklanma (Kamera gözü): anlatıcı=karakter
 - a. Sabit odaklanma: Olaylar sadece bir odaklayıcının bakış açısıyla sunulmaktadır.
 - b. Değişken odaklanma: Anlatının farklı bölümleri, birden fazla odaklayıcının bakış açısıyla sunulmaktadır.
 - c. Çoklu odaklanma: Bir olay her defasında farklı farklı odaklayıcıların gözünden aktarılır.
3. Dış odaklanma: anlatıcı<karakter³¹⁰

Sıfır odaklanmada, klasik anlatıdaki gibi her şeyi bilen bir anlatıcı vardır. Sabit odaklanmada, anlatı sadece bir karakter üzerinden ilerler, değişken odaklanmada birden fazla roman kişisi dönüşümlü olarak ortaya çıkar, çoklu odaklanmada ise kişi sayısı ikiden fazladır. Bunun yanı sıra sıfır odaklanmada anlatıcı karakterin iç dünyasını sergilerken dış odaklanmada karakterin iç dünyasına yer verilmemektedir.³¹¹ Benzer şekilde, “kamera gözü” örtük bir anlatıcı tarafından seslendirildiğinde kısıtlı bir üçüncü kişi bakış açısıdır. Bu bakış açısı, karakterlerden biri (açık anlatıcı) tarafından seslendirilmiş kısıtlı bir üçüncü kişi bakış açısından farklıdır.³¹²

Buna göre kurmacadaki esas sorunlar şunlar olmalıdır: Şahıs ne kadar eksiksiz karakterize ediliyor? Anlatıcı olarak kendisinin ne kadar bilincinde ya da ne

³⁰⁸Ricoeur, a.g.e., s. 184.

³⁰⁹Booth, a.g.e., s. 48.

³¹⁰Dervişcemaloğlu, a.g.e., s. 98-99.

³¹¹Jahn, a.g.e., s. 70.

³¹²Chatman, a.g.e., s. 144.

kadar güvenilir? Hangi noktalarda karakter hakikati söyleyecek ve hangi noktalarda yargıda bulunmayacak, hatta yalan söyleyecek?³¹³ Eduard Spranger'in vurguladığı gibi “Bir anlatının koordinat sistemi olarak bir kez bir perspektif seçildi mi, artık ancak başka perspektif açısından mümkün olacak bir ifadeye estetik bakımdan izin yoktur. Bunun tersi de söylenebilir, denilebilir ki: Sınırsız bir perspektife açık biri de sınırlı perspektiflere ancak artistik anlatım araçları olarak, uygun bir nedenlendirme hâlinde başvurabilir.³¹⁴

Buna göre anlatıcı dışsal bir gözlemciye ve fazla bir şey bilmediğini söylüyorsa, kahramanlarla ilgili ruhsal verileri birtakım akıl yürütmelerle açığa çıkarmalıdır.³¹⁵ Yazarın bu tercihleri anlatı, anlatıcı ve okur arasındaki mesafeyi belirlemektedir. Bu nedenle konuşanı olan ve olmayan metinler ikiye ayrılmıştır. İlki kişisel ve öznel üslubuyla dikkat çekerken, ikincisi üslup bakımından belirsiz bırakılır. Nesnel olarak anlatılan öyküler konuşanı olmayan kategoride değerlendirilir.³¹⁶ Konuşanı olan anlatıda, anlatıcının her şeyi bilmesi yazarın işini kolaylaştırmaktadır. Her şeyi bilen bir anlatıcı anlatıyı istediği gibi yönettiği için anlatı esneklik kazanmaktadır. Nesnel bir anlatıcı ile de anlatıda belli bir tarafsızlık elde edilir. Bu girdiler anlatının alımlanmasını etkilemektedir.

Benzer şekilde, anlatıda gören göz (focalizer) ile onun gördükleri anlatıcı tarafından ifade edilebilir ve anlatıcının bakış açısıyla roman kişinin bakış açısı zaman zaman birbirine karışabilir.³¹⁷ Anlatıcı kişinin iç dünyasını anlatmak yerine, dış olayları anlatmayı seçtiğinde sadece “bildirim” işlevini gerçekleştirmektedir ve tamamen anlatının dışındadır. Anlatıda kişilerin iç dünyalarından haberdar bir anlatıcı varsa, “iç odaklanma”dan söz edilebilir. İçsel perspektifle kişilerin iç dünyaları en ince ayrıntısına kadar ve bir anda açığa çıkarılabilir. İçsel odaklanma aynı zamanda anlatıda gerilimi açığa çıkaran ya da gerilime son veren ilkedir. Estetik açıdan bir “ritim” yaratılmak istendiğinde gerilimi arttırmak için bilgiler okura parça parça iletilir.³¹⁸ Söz gelimi, içsel odaklanmada paralipsisten yararlanılarak hem kahramanın hem de anlatıcının bildiği ama anlatıcının okurdan saklama gereği duyduğu önemli bir eylem ya da düşünce atlanabilir.³¹⁹ Yabancılaşma tekniğiyle de

³¹³Booth, a.g.e., 177.

³¹⁴Eduard Spranger, “Romanda Ruhsalimsel Açrı”, çev. Kâmuran Şipal, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 394.

³¹⁵Spranger, a.g.m., s. 402.

³¹⁶Ludomir Dolezel (*Narrative Modes in Czech Literature -1973*) bununla ilgili sınıflandırmalar yapmıştır: Bkn: Ricoeur, a.g.e., s. 173.

³¹⁷Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, s. 131.

³¹⁸Spranger, a.g.m., s. 389-390.

³¹⁹Genette, a.g.e., s. 210.

anlatıcı veya karakter, anlatıda bildiğinden daha azını söyleyerek, okurdan söylediğinden fazlasını bilmesini beklemektedir.

Eserde gizem yaratmak ve okurun kafasını karıştırmak için kafası karışık bir gözlemci veya anlatıcı kullanılarak eser gizemleştirilir. Burada, anlatıcı sonraya ertelediği her şeyi bilmektedir. Eğer olgular sağlam bir neden olmadan saklanmışsa gizem amacına ulaşmaz, nedensellik bağı iyi kurulduğunda gizem de anlamlı bir teknik olarak değer kazanmaktadır. Modern eserlerde olduğu gibi geleneksel gerçeklik anlayışlarına karşı bilerek ve bir polemik yaratmak niyetiyle güvenilir anlatıya başvurulmaktadır.³²⁰ Bunun sonucunda modern anlatıda değişken kimliklere sahip anlatıcılar kullanılmıştır. Anlatıda kimlik sorununu ele alan Michael Bamberg bu kimliklerin üç şekilde ortaya çıktığını ileri sürmüştür:³²¹

a) Bir metinde anlatı kişilerinin kimliği ya sabittir ya da ani bir değişim içinde verilir.

b) Sosyal ilişkiler, gruplar ve kurumların içinde anlatıcının kimliği diğerleri ile karşılaştırıldığında açığa çıkar.

c) Daha geniş bir sosyo-tarihsel bağlam içinde konumlanmış ve dış güçlere bağlanmış olmasına rağmen kimlik, etken bir rol üstlenir. Böylece kimlik toplumsal söylemle sınırlanmaz, değişime açık hâle gelir. Kimliğin kendisi dönüşür ve kimlik küreselleşen çevrede gelişen kültürel çokluğun meydan okumasına alışır.

Bunun sonucunda modern dönemde karakterlerle yaratılan karmaşa iki kavramdan yola çıkılarak ifade edilmiştir: Monolojizm (tek seslilik) ve diyalojizm (çok seslilik). Monolojizmde bütün sesler neredeyse aynı gibidir. Diyalojizmde ise metin, yetkili yazara, anlatıcıya ve karaktere ait sesler açısından çeşitlilik göstermekte, metinde belirgin bir şekilde karşıtlık veya gerilim yaratılmaktadır.³²² Çok sesli romanlarda kişiler anlatıda birbiriyle ilgilidir ancak biri diğerinden üstün değildir. Hepsi kendi dünyalarında tek başına bırakılmaktadırlar.³²³ Bu nedenle 19.

³²⁰Booth, a.g.e., s. 298.

³²¹Michael Bamberg, "Identity and Narration", *Handbook of Narratology*, Ed. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid and Jörg Schönert, Walter de Gruyter, Berlin-Newyork, p. 133.

³²²Jahn, a.g.e., s. 67.

³²³Maurice Nadeau, "Romancı Gide", çev. Fehmi Baldaş, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s.191-192.

yüzyılda artık okura doğrudan seslenişlere rastlanmaz. Bu seslenişlerin yerini farklı “bakış açıları” almıştır.³²⁴

20. yüzyılda pozitivist düşüncenin gözden düşmesiyle belirgin bakış açılarının egemen olduğu anlatılardan uzaklaşmış, anlatılar bireylerin iç dünyasına yönelmiştir. 18. yüzyılda romanla ilk defa karşılaşan okur, 19. yüzyılda roman yoluyla eğitilmesi gereken burjuva sınıfı değildir. Burjuvanın eski değerinin koruyamaması, burjuvaya karşı sarsıcı bir dili ortaya çıkarmıştır. Flaubert, Samuel Butler gibi romancıları izleyen Henry James, Joyce ve Woolf bakış açısını gizleyen teknikler geliştirmişlerdir. Joyce ve Woolf şiirsel bir anlatımla bilinci aktarmış, elit bir okur kitlesi hedeflemişlerdir.³²⁵ Odaklayıcının bakış açısı anlatısal metni yönlendirmektedir. Bakış açısı-odaklayım sayesinde anlatıda her kişinin kendi bakış açısı açığa çıkmaktadır. Bakış açısı değiştikçe olaylar yerine, olayları algılama tarzı değişmektedir.³²⁶

2.6.1. Yazarın Sesi

Yazar, dinî anlatılarda ve ilk eserlerde varlığını belli etmektedir. Modern dönemde ise insan psikolojisi, bir mesafeye dayandırılarak aktarılmıştır. 19. yüzyıl sonlarında “iç odaklanma” yaygınlaşarak yazar anlatıcının sesleri geri planda kalmış, karakterlerin bilinçleri, bakış açıları ve sesleri ön plana çıkarılmıştır.³²⁷

İlk dönem eserlerde “süre gerçekçiliği adına yazar, olayların sıralanışına, oranına ve süresine müdahale etmektedir. Oysa destanî bir hikâyede yazar anlatıcı, romantik ve ironik bir yolla anlatılanların bir gerçeklik değeri taşımadığı noktasında okuru sık sık uyarmaktadır.³²⁸

Yazar, özetleme yaparak olayı kısaltabilir, sohbetleri bölebilir ve olayları çok kısa bir zaman dilimine sıkıştırılabilir. Ancak roman sonraki dönemlerde, yazarın doğrudan tanıklığına ihtiyaç duymamaktadır. 19. yüzyılın kadar tek sesli (monolojik) romanlarında sadece yazar anlatıcının sesi işitilir. Anlatım diyaloglar bakımından zengin olsa bile metne bir bütün olarak bakıldığında anlatıcının büyük monoloğu belirginleşmektedir. Oysa çok sesli bir anlatıda tek yazar bilinci ortadan kalkmakta, kişileriyle konuşan bir anlatıcı dikkat çekmektedir. Böylece çok sayıda bilinç

³²⁴Parla, a.g.e., s. 165.

³²⁵Parla, a.g.e., s. 168-169.

³²⁶Kıran, Kıran, a.g.e., s. 156.

³²⁷Derviřcemalođlu, a.g.e., s. 130.

³²⁸Wellek, Warren, a.g.e., s. 261.

anlatının merkezinde yer almıştır. Bu farkın nedeni ise anlatıcı sesinin “diyalojikleşmesidir”. Bahtin’in karnavalesk diye adalandırdığı bu tür, belli bir biçim taşımayan (kaotik) söyleme çeşitlilik kazandırmıştır.³²⁹ Buna göre sözcelemin öznesi dün eylemde bulunan kişiyle yani yazarla aynı kişi değildir veya söylemin “ben”i önceden bellekte tutulmuş bir kişi de değildir. Dildeki bu değişim, edebiyatta özneler arasılığı sunarak okuru endişelendirmeye başlamıştır.³³⁰

Yazarın varlığı hissediliyorsa ve yazar, bilgeliğini sık sık okura hissettiriyorsa anlatıda yanılmalı bir anlatımdan söz edilemez.³³¹ 19. yüzyıl ile 20. yüzyıl bu nedenle yazar sesi noktasında farklı kabul edilir. 18. yüzyılda okur kitlesi yeni orta sınıf ve eski soylulardır. Yazarların bu sınıflar hakkında bilgisi tamdır. Ne var ki yeni okurların yapısı öncekilere benzememektedir. Yazarlar fikir sahibi olamadıkları bir okur kitlesiyle karşılaştıkları için teklik yerine çokluk, homojenlik yerine çeşitlilik varsayımlarından yola çıkmışlardır.³³² Batı romanında psikolojik gerçeklik bireyi her yönüyle incelemek anlamına gelmektedir.

Tanzimat Dönemi Türk romanında da eğitici ve yorumlayıcı bir yazarın sesi anlatıma sürekli müdahale etmektedir. Bu tavır, bir taraftan meddah geleneğine, öte taraftan da yazarın dünya görüşüne dayandırılır. Roman kişileri, değerleri ya da değer çatışmalarını temsil etmektedir, gerçek onlara göre evrenseldir.

Tanzimat romancısı bireyci bir psikoloji anlayışına sahip değildir. Onlar herkesçe geçerli olabilecek bazı ruh durumlarına ve duygulara yer vermişlerdir. Ayrıca dramatik yaklaşım eserlerde zayıftır ve diyaloglar az kullanılmıştır. İlk romanlarda “anlatıcı” nesnel bir tavır benimsemek zorunda değildir. Böyle bir anlatıcı öznel, yorumlayıcı ve açıklayıcı niteliklere sahiptir. İlk natüralist roman olan *Zehra*’da bile yazarın sınırsız bilen, yorumlayan ve müdahale eden sesi fark edilmiştir.³³³ Ancak *Zehra ve İntibah* karşılaştırıldığında Nâbizade Nazım’ın okuru Ürani’ye kaşı uyarmasıyla, Namık Kemal’in Mahpeyker’i uyarması arasında anlatım tekniği açısından bir fark vardır. Jale Parla’ya göre her iki yazar esere müdahale etmektedir fakat Namık Kemal bu müdahaleyi doğrudan doğruya yapmaktadır.

³²⁹Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, s. 179-181.

³³⁰Barthes, a.g.e., s. 25-26.

³³¹Booth, a.g.e., s. 55.

³³²Parla, a.g.e., s. 162.

³³³Parla, a.g.e., s. 63-65.

İkincisi ise karakterler yoluyla ve dolaylı bir biçimde yapmaktadır. Nâbizade Nazım, Suphi'yi Ali Bey'den daha inandırıcı bir kişilik olarak okurun karşısına çıkartmıştır.

20. yüzyılda yazarlar Batı romanının da etkisiyle metinde kendilerini hissettirmemek amacıyla yeni anlatı yollarına başvurmuşlardır. Orhan Pamuk, Latife Tekin, Bilge Karasu, Nazlı Eray, Pınar Kür, Buket Uzuner gibi yazarlar, yenilikçi (avangarde) romanlar yazmış, klasik gerçekçi romandan uzaklaşmışlardır. Yazar anlatıcılığı ortadan kaldırmak ya da silikleştirmek genellikle karşılıklı konuşmalar yardımıyla yapılmıştır. Orhan Kemal de *Bereketli Topraklar Üzerinde* adlı romanında anlatıcıya kişilerin sadece hareketini betimleme görevini vermiş, romanın geri kalanını konuşmalara ayırmıştır. Romanın üçüncü kişi ağzından fakat karakterin bilinciyle verilmesi ise Peyami Safa'nın *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* adlı romanlarında kullanılmıştır. *Tutunamayanlar*'da Turgut'un kafasından geçenleri okura aktaran silik anlatıcı yerine, birinci kişili anlatımla sessiz ve içinden konuşan bir karakter vardır. Bu tekniğe bağımsız iç konuşma (autonomous monologue) denmektedir. Bağımsız iç konuşmayı Türk romanında kullanan yazarlardan biri de Adalet Ağaoğlu olmuştur ve Ağaoğlu, iç konuşma ile tiyatro tekniğini birleştirmiştir.³³⁴

Dolaylı yoldan aktarmada okur, öteki anlatı kişilerini yansıtıcı rolü üstlenen kişinin gözüyle görmekte ya da anlatıcı anlatı kişisiyle özdeşleşmekte ve öteki anlatı kişileriyle aynı dünyada yaşamaktadır. Bu durumda anlatıcı düşünen, hisseden, algılayan biri gibi değil de yansıtıcı işlevi gören anlatı kişilerinden biri olarak konuşabilmektedir. Oysa birinci kişili anlatımda, anlatıcı ve anlatı kişisi; otobiyografide ise yazar, anlatıcı ve anlatı kişisi aynıdır. Böyle anlatılarda anlatıcıya ayrıcalık tanınmakta ve anlatıcı kendi bakış açısını yukarıdan kabul ettirmektedir.³³⁵

Modern anlatıda ise yazar nesnellik iddiasında değildir ve okurun alışılmadık bir eksene bağlanmasını istemektedir. Modern anlatıda eski normların yerine yeni normlar kullanıldığı için anlatı okura tuhaf görünmektedir ve modern kurmacada eski kurmacanın değerleri bilerek reddedilmiştir.³³⁶ Bazı eserlerde ise anlatıcı belirsizdir. Barthes'a göre böyle anlatılarda ne klasik romanın anlatısal saflığıyla, ne Proust'a özgü "ben" in karmaşıklığıyla, ne de ozanın "ben" iyle karşılaşılır ve kişi, kendini

³³⁴Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, s. 36-37.

³³⁵Ricoeur, a.g.e, s. 170-171.

³³⁶Booth, a.g.e., s. 153.

karmaşık kılmayı başarmıştır. Ayrıca yazmak, kimin konuşacağına karar vermek şeklinde tanımlanmasına rağmen bazı eserlerde insan tam anlamıyla bir kişilik değildir; kesin bir adıl kullanımına bile uygun düşmemektedir.³³⁷ Böylece Flaubert’le birlikte güvenilir bir anlatıcının doğrudan kendini gösterdiği tarzlar yerine, “nesnel”, “gayrişahsi” ve “dramatik” anlatı tarzları ön plana çıkarılmıştır. Sanatsal olarak kabul gören “gösterme” ile sanatsal olmayan “anlatma” arasında ayrıma gidilmiştir.

Geleneksel roman anlatma yöntemi; modern romanda ise gösterme yöntemine ağırlık verilmiştir. Gösterme tekniğinde yazar hemen ortadan silinir, eser daha gerçekçi hâle getirilir. Geleneksel romanda yazar, hem anlatıcıdır hem de kendi düşüncelerini bildirmektedir. Modern romanda ise yazar, eser ile okur arasında anlatıcı olarak girmemektedir, kişilerin gözleri girmektedir ve tarafsız kalarak kişileri yargılamamaktadır.³³⁸ Anlatıda karaktere kendi hikâyesi üzerine düşünme hakkını vermek, okurun ona olan sempatisini arttırmaktadır. Tersine bir durumda yani karaktere değil de başka birine söz hakkı vermek, okurla-karakter arasında özdeşleşmeyi önlemektedir. Eğer eserde tarafsız bir gözlemci varsa aynı sempati yine ortaya çıkabilmektedir.³³⁹

Yazarın varlığının geri planda olması, karakterleri özgür kılmıştır. Anlatının risk taşımadığı, hiçbir sürpriz gelişmenin yaşanmadığı, olayların sadece geçmişte yaşandığı geleneksel anlatıda bir düzen dayatılmaktadır. Ancak kaosun hâkim olduğu bugünün dünyasında karakterler bu karmaşayla yüz yüze getirilerek, anlatıda serbest bırakılmaktadır.

Bundan dolayı modern kurmacanın büyük bir kısmında yazar ketumdur. Yazarın ketumluğu, anlatıya olumlu bir katkı sağlamıştır. Karakterin kusurlarının doğrudan anlatılmaması, karakterle okur arasındaki sempatiyi azaltmakla beraber eserden alınan hazzı arttırmıştır. Dolayısıyla sempati, kafa karışıklığı ve ironi, gerçeklik ve nesnelliğe oranla eleştiride daha faydalı anlatım olanaklarıdır.³⁴⁰ Bu gelişmeye rağmen yazarın yargısının daima anlatıda yer alabileceğini ileri süren kuramcılar vardır. Yazar onlara göre anlatıda sadece kılık değiştirmiştir, tamamen kaybolmamıştır.

³³⁷Barthes, a.g.e., s. 209.

³³⁸Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mihat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*, s. 237-239.

³³⁹Booth, a.g.e., s. 296.

³⁴⁰Booth, a.g.e., s. 320-322.

Bu durumda ima edilen okurdan gerçek okura iletilen metnin talimatlarının doğru anlaşılması gerekmektedir. İma edilen yazar yapıtın üslubuyla, ima edilen okur da yapıtın yönlendiği alıcıyla özdeşleşmektedir. İma edilen yazar gerçek yazarın kılık değiştirmesidir ve içkin anlatıcıymış gibi yaparak eserde görünmez olmaktadır.³⁴¹ Buna göre yazarın silinmesi gerçek yazarın ima edilen yazar hâline bürünmek için kullandığı bir sürü kılık değiştirmeye ve maskeye bağlıdır. Yazar metinde hangi bakış açısını seçerse seçsin, bir yapaylık çabası her seferinde hissedilecektir. Yazar her ne kadar belirli ölçüde kendi kılık değiştirmelerini seçebilse de bütünüyle ortadan kaybolmayı asla seçmemektedir. Bu düşünüş biçimine göre yazar kendinde olduğu kadar okurunda bir imaj yaratma peşindedir.³⁴²

Yazarın söylemle yarattığı bu imaj özellikle birinci kişili anlatımda dikkat çekmektedir. Ben kişisi yazarla özdeşleştirilmekte, onun belirlediği anlatısal mesafe zaman ögesini de etkilemektedir. Ben bilincinin yarattığı zamanda özellikle geçmiş ön plana çıkarılmaktadır. Geçmişe hükmeden ben kişisinin zamanı, okurla sempati ilişkisine dayalı bir zamandır ve genellikle art zamanlıdır.

2.6.2. Birinci Kişili Anlatım

Birinci şahıs anlatısında, kahramanın kendi yaşam öyküsünü anlatması söz konusudur. Bu “otodiegetik” anlatmada karakter yeni bir tecrübeye atılır ya da çocukluktan yetişkinliğe, olgunluktan farkındalığa geçişini okurla paylaşır.³⁴³

“Ben”li anlatım; yazarı, metin içindeki sesin sahibi olan anlatıcıyı ve anlatıcıyla bazı anları örtüşen, olayları yaşamış ya da yaşamakta olan kahramanı kapsar. “Ben” öznenin doğrudan doğruya kendini tanıtmamasını sağlayan dildir ya da gördüklerini, hissettiklerini, anımsadıklarını aktaran “gözlemci anlatıcı”dır.³⁴⁴ Bu anlatım, metne ağırlığını koyduğunda metni sınırlandırabilir. Örneğin, birinci şahıslı anlatılarda, anlatıcı yazarla karıştırılabilir. Bazı birinci şahıslı anlatılarda ise anlatıcı daha geri plandadır. Bundan dolayı okur, kendini bir karakterle özdeşleştirirken anlatıya karşı mesafeli durmaktadır. Bazen de asli kişiler hikâyelerini anlatmaktadır. Okur anlatıcının itirafları nedeniyle karakterle özdeşleşmemektedir.³⁴⁵ Birinci kişili anlatım, aynı zamanda anlatının mesafesini belirlemektedir. Genette’in vurguladığı

³⁴¹Ricoeur, *Zaman ve Anlatı: 4 Anlatılan (Öykülenen) Zaman*, s. 88.

³⁴²Ricoeur, a.g.e., s. 270-271.

³⁴³Jahn, a.g.e., s. 73-74.

³⁴⁴Rifat, *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, s. 44.

³⁴⁵Wellek, Warren, a.g.e., s. 261.

gibi “Genel beklentinin aksine, birinci şahıs anlatılı bir roman mevcutluk ve dolaysızlık yanılması nadiren başarmıştır. Bu tür bir romanın özü geriye dönüşlü olmasıdır ve kurmaca zaman ile anlatıcının gerçek zamanı arasında açıkça dile getirilmiş bir zamansal mesafe olmasıdır. Bir hikâyeyi geçmişten ileriye doğru yazmak (üçüncü şahıs romanlarda olduğu gibi) ile şimdiden geriye doğru yazmak (birinci şahıs romanında olduğu gibi) arasında hayati bir farklılık vardır. İkisi de aynı şekilde geçmişte yazılmış olmasına rağmen, ilkinde eylemin gerçekleşmekte olduğu yanılması yaratılırken, ikincisinde eylem gerçekleşmiş olarak hissedilir.”³⁴⁶

Birinci kişi ağzından yazılmış romanlarda iki ben vardır: Olayları yaşayan ben ve anlatıcı ben. Bunların arasındaki ilişki çok çeşitli olabilmektedir. Örneğin, *Yaban* anı defteri biçiminde yazıldığı için iki ben arasında yaş farkı yoktur. Eserde olgunluk, anlayış ve kişilik bakımından bir ayırmadan söz edilemez. Anlatıcı romanda kendi çocukluğundan başlayarak hayatını anlatmaktadır. Bu uzun zaman, iki “ben”i birbirinden ayırmamaktadır. Orhan Kemal de otobiyografik romanlarında anlatılan ben ile anlatıcı ben arasındaki farkı iki şekilde ortaya koymaktadır. İlkinde anlatılan ben, bilgisiz ve olayların yüzeyinde kalmış bir ben iken anlatıcı ben, *Kayıp Zaman*’da olduğu gibi, olgun, anlayışlı ve bilgilidir. *Dokuzuncu Hariciye Koşusu*’nda ise on beş yaşında hasta bir çocuğun yaşamından bir kesit, büyüdüğü zaman yazdığı bir romandan anlaşılmaktadır. Anlatıcı ben anlatılan “ben”den daha olgun ve bilgilidir. İkinci olanak ise anlatılan ben ile anlatıcı ben arasında bir ayırımın olmaması hâlidir. Örneğin, *Baba Evi ve Avare Yıllar* gibi romanlarda iki ben hemen hemen aynı düzeydedir.³⁴⁷

Modern anlatı sahneye bir “ben” koymaktadır fakat bu tam anlamıyla bir ben olmaktan çıkmıştır. Birinci kişi, geleneksel yaşam öyküsünün öznesi ya da nesnesi değildir. Buradaki “ben” hatırlayan, sınırlarını açan, itiraflarda bulunan bir ben olarak da düşünülmemiştir. Bu “ben”in sivil “ben”le bağları belirsizdir ve yer değiştirmiştir. Bu nedenle anlatıcının yazar olup olmadığını merak etmek, boş bir çaba olarak görülür. Anlatıdaki “ben”, çoğunlukla kendisinin de tanımadığı başka bir kişidir.³⁴⁸

Ayrıca modern kurmacada birinci kişili anlatımlar yerine üçüncü tekil şahıslar (yansıtıcılar), kurmacanın bilinç merkezleridir. Zımnî yazar, anlatılarını bu anlatıcıların süzgecinden geçirerek aktarmaktadır. Henry James’ten bu yana ise

³⁴⁶Genette, a.g.e., s.179.

³⁴⁷Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali’den Yusuf Atılgan’a*, s. 79-81.

³⁴⁸Barthes, *Dilin Çalışma Sesi*, s. 310-311.

kurmacada daha bulanık ve duyuya bağı (kamera gözler) anlatıcılar dikkat çekmektedir.³⁴⁹ Öykü, figüral anlatıda yani kamera gözlerde olduğu gibi bir kahramanın gözünden görülüyormuş gibi sunulduğunda anlatıcı geri plandadır. Figüral anlatıma, 19. yüzyılda anlatıcının her yerde olabilen varlığını azaltmak ve kahramanın zihnine aracısız bir biçimde girmek amacıyla özellikle Woolf, Joyce, Kafka gibi 20. yüzyıl roman yazarlarında ön plana çıkmaktadır.³⁵⁰

Anlatı-zaman ilişkileri, anlatıcı söylemlerinin netliğini ya da belirsizliğini dolayısıyla anlatıcı güvenilirliğini de kapsamaktadır. Anlatıcı güvenilirliği söylemin açıklığıyla, güvenilmez anlatıcı kapalı söylemle ilişkilendirilmiştir. Kapalı ve ima edilen söylemin zamanı ile açık söylemin zamanının aynı yapısal özellikler sergilemediği söylenebilir. Net söylemin kolay belirlenebilen anlatı zamanını karşıladığı, ima edilen söylemin ise zaman noktasında bir karmaşaya neden olduğu gözlemlenmiştir. Bu nedenle alt başlıklarda anlatıcının metinde konumlanma şekli ele alınmış, bunlar arasındaki farklılıklar incelenmiştir.

2.6.3. Açık-kapalı Anlatıcı

İnsan ruhunun ayrıcalıklı hâle gelmesi, yazıyla başlayan ve matbaayla yoğunlaşan içe dönüşün keşfiyle ilişkilendirilir.³⁵¹ Bu nedenle klasik anlatı geleneğinde anlatıcı, sadece olay örgüsünün işlevlerini gerçekleştirmiştir. Modern anlatıda karakterlerin açık uçlu olması, zihinsel özellikleri bakımından diğerlerinden ayrılmasını sağlayarak “biriciklik”e ulaşmasını sağlamıştır. Modern anlatılarda karakterler, gizemli yönleriyle ön plana çıkarılmıştır.³⁵²

Böylece anlatıda açık ve kapalı olmak üzere farklı nitelikte iki anlatıcı ortaya çıkmıştır. Eğer anlatıda diyalog ön plandaysa anlatıcı kapalı olacaktır. Yer betimlemeleri, karakterin tanıtılması, onun düşünmediği, söylemediği şeylerin söylenmesi, zamanın özetlenerek verilmesi dolayısıyla yorumun olduğu yerlerde anlatıcının algılanabilirliği “açık”tır.³⁵³

Açık anlatıcı, kendine “ben” ve “biz” şeklinde gönderme yapan, okura açıklamalar sunan ve öyküye müdahale eden ayırt edici sestir. Açık anlatıcı metnin zamanını sınırlandırılabilen, sahneler/özetler aracılığıyla uzun süren, tekrarlayan

³⁴⁹Booth, a.g.e., s. 162-165.

³⁵⁰Jahn, a.g.e., s. 28.

³⁵¹Ong, a.g.e., s. 181.

³⁵²Chatman, a.g.e., s. 111-114.

³⁵³Derviřcemalođlu, a.g.e., s. 123-124.

bir olaydan kısaca bahsederek ya da olayları uzatarak zaman üzerinde söz sahibi olabilmektedir. Kapalı anlatıcı ise ayırt edici bir sese sahip olmayan, öyküye müdahale etmeyen ve öykünün doğal akışı içinde ilerlemesine izin veren anlatıcıdır. Böyle bir anlatmada başarılı olmak için olayların iç odaklayıcının bakış açısıyla anlatılması gerekmektedir.³⁵⁴ Anlatıcının kurmaca içindeki yerinin belli olması, kendi gücünü sınırlaması anlamına gelmektedir. Dolayısıyla öykü sınırları içinde belli bir zamanda yer alan anlatıcı, insanüstü bir varlık değilse, her yerde bulunan ve her şeyi bilen bir anlatıcı değildir ancak anlattığı öykünün kişisi olarak anlatıda yer aldığı konum onun bilgisinin sınırlarını değiştirebilmektedir.³⁵⁵

Anlatıcı her şeyi bildiği zaman anlatının her aşaması gözler önüne serilir. Anlatıcı zaman-uzam gibi öğeleri doğrudan anlatabilir. Doğrudan anlatma, açık bir anlatıcının varlığını ispatlamaktadır. Açık anlatma yoluyla karakter, zaman ve uzam hemen tanımlanabilir. Fakat örtük bir yöntem benimsenmişse tanıtmaya birkaç sayfa ya da birkaç bölüm sonrasında ertelenebilir. Söz gelimi, Woolf'un, *Mrs. Dalloway* isimli romanında anlatıcı zamanı, uzamı ve karakterleri sadece işaret ederek kendisini gizlemektedir. Roman okuru açık bir anlatmadan mahrumdur.³⁵⁶

Oysa açık anlatmada, eserin başından sonuna kadar aynı sesle konuşan bir anlatıcı vardır. Anlatıcı bu konumu nedeniyle "üst-anlatı" düzeyinde yer alarak, elindeki parçaları bir birliğe ulaştırmak niyetiyle hareket etmektedir. Her parçanın bütüne hizmet ettiği düşünüldüğünde anlatıcı çokluğu, içinde çeşitli öykülerin yer aldığı bir "evren"i temsil etmektedir.³⁵⁷ Böyle anlatılarda açık ve ayrıcalıklı bir anlatıcı bilgisi yerine, dağınık bilgiler toplamının birden fazla kapalı anlatıcı arasında paylaşılması dikkat çekmektedir.

Bu anlatılarda yapıtın öyküsel evreni nesnel bir bilgiye değil, öznel, eksik, değişken ve çelişik olarak beliren bilgiyle iç içedir. Ayrıca böyle bir anlatıda, zaman-uzam her parça için ayrı bir evreni temsil edebilmekte ve anlatının birliği tartışmalı bir hâle gelebilmektedir. Yapıtta bütünlük fikri, parçaların toplamı yerine parçalar arasında kurulan bağıntılarla oluşturulmaktadır. Her parçanın süresi üst anlatının zamanı ve uzamına katılarak, anlatıdaki birliğe katkı sağlamaktadır.³⁵⁸ Söz gelimi,

³⁵⁴Jahn, a.g.e., s. 63-65.

³⁵⁵Yücel, *Anlatı Yerlemleri (Kişi-Süre-Uzam)*, s. 24.

³⁵⁶Chatman, a.g.e., s. 205-207.

³⁵⁷Yücel, a.g.e., s. 28-29.

³⁵⁸Yücel, a.g.e., s. 42-43.

Müşahadat'ta her şeyi bilen bir açık anlatıcı yoktur. Her kahramanın geçmişi ileri geri kaymalarla sergilenir. Romanın bu özelliği 19. yüzyıl Türk romanlarının çoğunda gözlemlenen çizgisel anlatı yapısından uzaklaşmaktadır.³⁵⁹ Mizancı Murad'ın *Turfanda mı Yoksa Turfa mı?* adlı tezli romanında ise ideal tipler yaratılmıştır. Romanın açık anlatıcısı (Mansur) geleceğin elit kesimini temsil eden süper kahramandır. Eserde romanın olmazsa olmaz koşulu kabul edilen karakter yaratmaya rastlanmaz. Anlatıcı sadece belli düşünceleri temsil eder ya da belli rolleri üstlenir. Roman bu nedenle bir tez olarak, siyaset teorisiyle ilişkilendirilmiştir.³⁶⁰

Anlatıcıların kendilerini kolayca ele vermesi ya da gizlemesi anlatıdaki güvenilirlik meselesiyle de ilişkilendirilir. Anlatı, yazarın nihai hedefiyle uyumlu olduğu zaman güvenilir kabul edilir. Ancak her anlatının dolayısıyla her yazarın güvenilirlik noktasında aynı tavrı sergilediği düşünülemez. “Güvenilir Anlatıcı” başlıklı bölümde bu çelişik fikirler özellikle Booth'tan hareketle ele alınmıştır.

2.6.4. Güvenilir Anlatıcı

Tarih yazımındaki belgesel kanıt ile edebiyattaki güvenilirlik sorunu birbirine benzetilir. Yapıtın normlarıyla uyumlu bir anlatıcı güvenilir kabul edilir. Okuruna teminat veren güvenilir anlatıcıdan farklı olarak güvenilirmez anlatıcı, okuru en sonunda gelmek istediği yeri bilme noktasında “belirsizlik” içinde bırakarak beklentileri bozmaktadır.

Geleneksellikte değerler evrenseldir, yazar ile okur birbirine yakındır. Geleneksel dönemde “tek bir bakış”ın romanları yazılmıştır.³⁶¹ Klasik bir anlatıda karakter tek yönlüdür, güvenilir ve ruhsal özellikleri değişmemektedir. Böyle bir anlatı bir insandan ziyade bir “mitos”u temsil etmektedir. Klasik edebiyatın karakterleri ilginçlik ya da olasılık kazanmamış, biçimleri keskin ve yüce olduğu için değiştirilip yorumlanmak için değil, seyredilip hayran kalınmak için yaratılmışlardır. Modern dönemde ise kişilikte birlik sağlama düşüncesi yoktur, kişinin dış çizgileri yerine onun iç dünyası vurgulanır. Modern dönemin karakterleri daha canlı fakat daha karmaşıktır.³⁶² Bu nedenle bir mesajın yazar ya da onun açık sözcüsü tarafından verilmesi ile aynı mesajın yanılabilen bir karakter tarafından verilmesi arasında büyük bir fark vardır. Zımni (yazarın ikinci benliği) yazarın normlarına uygun olarak

³⁵⁹Evin, a.g.e., s. 135.

³⁶⁰Evin, a.g.e.,s. 170-173.

³⁶¹Barthes, *Eleştirel Denemeler*, s. 168.

³⁶²Hauser, a.g.e., s. 244.

konuşan ya da hareket eden anlatıcı “güvenilir” iken, uygun davranmayan ya da konuşmayan “güvenilmez” anlatıcı olarak adlandırılmaktadır. Güvenilmez anlatıcılar, yazarın normlarından ne kadar ve hangi yönde ayrıldıklarına göre farklılık gösterebilmektedir.³⁶³ Buna göre bir metinde anlatıcı kuşkulu, yazar da silik olduğu oranda görevini daha iyi yerine getirmektedir. Gizleme retorikinin bu iki kaynağı karşılıklı olarak birbirini desteklemektedir. Güvenilir anlatıcıların teşhis edilemediği anlatı, kendi okurunu bulanıklığa itmektedir. Ne var ki yansız olduğu iddia edilen güvenilirlik/güvenilmezlik kategorisine karşı, okura aktarılan ve dayatılan görüşlerin sadece psikolojik ve estetik değil, aynı zamanda toplumsal ve ahlaksal yönleri olduğunun da altı çizilmektedir.³⁶⁴ Çünkü gerçeklik aslında görüldüğü gibi değildir. Hiçbir güvenilir anlatıcı da okura hakikati sunamaz, hakikatin kendisi yalın ve sabit değerlerden kurulmaz.³⁶⁵ Bu nedenle güvenilmezlik, sadece anlatıcının bir özelliği değildir, aynı zamanda okuyucunun anlatıcı hakkında metindeki zorluklarla başa çıkmak için yaptığı bir çıkarımdır.³⁶⁶

Genel olarak anlatıda ne kadar derine inilirse, anlatıcının güvenilmezliği o oranda artacaktır³⁶⁷ ya da anlatıcı ve kahramanın aynı kişiyi karşılaşması ile kahramanın kendine belli bir mesafeden bakması bazı açılardan farklılık taşıyacaktır. Anlatıcı-kahraman özdeşliğinde güvenilirlik artarken anlatıcı-kahraman gerilimi anlatının güvenilirliğini zedeleyebilir.

Algı yönetiminde rol oynayan bu teknik dilin ardında dikkate değer bir nokta daha vardır: Anlatıda “psikoloji”nin konumlanma şekli. Kişilerin, anlatıcıların ve arasözlerle metne sızan yazarın bilinci değişik yollarla okurun karşısına çıkabilmektedir. Bilinç akışı, bağımlı ya da bağımsız monologlar, serbest çağrışımlar, ruh çözümlemeleri ve alıntılanan iç konuşmalar metnin diğer öğelerini etkileyerek metne bir derinlik kazandırmaktadır. Aynı zamanda bunların nesnel-kamusal zamana baş kaldırarak zamansallığın anlaşılmasında rol oynadıkları söylenebilir. “Anlatıda İnsan Bilinci” başlıklı bu bölümde, ruhun çelişik ve karmaşık yapısını sergileme yollarına yer verilerek metinlerde bilinçle yaratılan zamanın arka planı aydınlatılmaya çalışılmıştır.

³⁶³Booth, a.g.e., s. 170-171.

³⁶⁴Ricoeur, a.g.e., s. 272-274.

³⁶⁵Booth, a.g.e., s. 304.

³⁶⁶Sternberg, a.g.e., s. 36.

³⁶⁷Booth, a.g.e., s. 176.

2.6.5. Anlatıda İnsan Bilinci

Roman, 18. yüzyılda edebiyatta önemli ve ilerici bir gelişim olarak görülmüştür. Bu yüzyıl psikoloji çağı kabul edildiğinden roman ayrıcalıklı bir konuma yükselmiş, karakterler kalıplaşmış niteliklerinden uzaklaşıp daha karmaşık, daha çelişkili duruma gelmiştir. Daha önce somut eylemlerden yansıyan dışsal olayların temsili konumunda olan roman, kişinin kendi kendisini anlatması hâline dönüşmüştür.³⁶⁸

18. yüzyıl romanı bu nedenle serüven roman olarak adlandırılmış, bu romanlarda art arda gelen olaylar dikkat çekmiştir. Falubert'in *Madame Bovary*'si ile Tolstoy'un *Anna Karenina*'sı ile romanda yeni bir dönem başlamış, karakterlerin iç dünyası, çatışmaları ilgi görmüştür. Çağdaş psikoloji ruhun iç kavgası ile başlamıştır.

Çağdaş psikolojinin keşfinden önce kişinin ruh hâli, kalıplaşmış deyimlerle ifade edilir ve tepkisi öznel değildir. Toplumun tepkisi onların ruhunu yansıtan kalıpların içindedir. Sözlü kültürde ozanları incelemek, insan ruhunun ne şekilde tepki verdiğini öğrenmek ve kendini kahramanla özdeşleştirmek demektir.³⁶⁹ Buna karşılık Antigone görev duygusu ile istekleri arasında kalmış, Shakespeare kahramanlarının kararsızlığını anlatmıştır. İnsanın görüldüğü gibi olmadığı, tekin olmayan, şeytanca ve gizemli yönleri romanı da yönlendirmiştir. Eski dönemlerin saf, duygusal ve eylemden uzak kahramanları geride kalmıştır. Söz gelimi, Dostoyevski, insan ruhunu tüm açıklığıyla ortaya koyabilmiş, onun eserlerinde kişi kendi benliğinden kuşku duymamış ve yazgısıyla birlikte bir bütün olarak kabul etmiştir.³⁷⁰

Benzer şekilde, *Ulysses*'te bireyin ruhundaki kopukluk ön plandadır. Kafka'da da bireyin yıkıma uğraması söz konusudur. Ancak Kafka romanlarında yıkımın nedeni, bireyin içindeki bir sebepten, bireyin arzularını akılla denetim altına almadaki yetersizliğinden kaynaklanmamaktadır. Anlatıda, roman kahramanına somut kanıtlar gösterilerek ona suçsuzluğunu ispatlama şansı verilmemiş ve kahraman bir otoriteye teslim olmuştur.³⁷¹

Karakterin bu değişimini De Man şöyle açıklar: “Sonsuzluk iddiası, doğaya uygulanabilir ama bütünüyle değişim hâlinde olan bir benliğe uygulanamaz. Benlik mahrum olduğu zamansal durağanlığı doğadan ödünç alma ve bir yandan hala zamanın tasavvur edilemez temasından

³⁶⁸Hauser, a.g.e., s. 37-38.

³⁶⁹Ong, a.g.e., s. 63.

³⁷⁰Hauser, a.g.e., s. 330-332.

³⁷¹Moretti, a.g.e., s. 234.

kaçabilen doğanın insani seviyeye indirilmesini sağlayan stratejiler bulma arzusuna kapılır.”³⁷² Bundan dolayı modern bir anlatıda kişilerin iç hayatlarının anlatıya aktarılması, dış olayların aktarılmasından daha değerli bulunmuştur. Modern romanlarda olayın az kullanılması, onları gelenekten ayırmıştır.³⁷³

Anlatıda psikolojideki akış, uzama göre daha yoğun ve kuvvetli bir zamanı açığa çıkarmıştır. Her öznenin psikolojisi diğerinden farklı olacağı için her “ben”in süresi de farklıdır. Bu nedenle özellikle modern anlatılarda tek bir zamansal akıştan söz edilemez. Bazı romanlarda, psikolojik zamanın tasvir edildiği satırlarda cümlelerin daha çok giriftleştiği, niteliklerin ön plana çıktığı gözlemlenebilir.³⁷⁴ Modern anlatılarda Ricoeur’nün belirttiği üzere “Ya zaman içinde hareketsiz kalıp mekânda aynı anda meydana gelen çeşitli olayları bakışımızla izleriz, ya da mekân içinde, daha doğrusu sabit bir yerde kendini belli eden bir karakterin içinde kalıp, bu aynı kişinin bilinç zamanı içinde inip çıkarız.”³⁷⁵ Bunun sonucunda anlatıda yeni teknikler ya da yeni bir ifade şekilleri ortaya çıkmıştır: Bilinç akışı (serbest çağrışım), iç monolog, doğrudan aktarılan iç monolog, dolaylı iç monolog, iç söylem.³⁷⁶

Bilinç akışında gramer özellikleri dikkate alınmaz ve bu teknik Ahmet Evin’e göre Faulkner’in eserlerine 19. yüzyıl Türk romanlarından daha aşına olan Türk yazarlarınca 1950’li yıllarda yeniden keşfedilmiştir.³⁷⁷ Bilinç akışı tekniğiyle karakterin itirafı açığa çıkmaktadır. Rousseau’dan sonra itiraf, romanda kullanılmaya başlanmış, itiraf biçimine özgü karakteristik özellikler, bilinç akışıyla birlikte daha bariz bir hâle gelmiştir. Karakterin zihnini ortaya koyan yazar, bu teknikle nesnellik iddiasını sürdürmektedir.³⁷⁸

İç monologda düşüncelerin akışı mantıksal olarak ilerlemektedir. Dolaylı iç monologda (ruh çözümlemesi) anlatıcının anlatıma müdahalesi söz konusudur.³⁷⁹ Dolaylı iç konuşma/monolog şöyle tanımlanmıştır: “kendi sesini duyurmaya çalışmakla birlikte hala anlatıcının sesiyle konuşmayı sürdüren anlatı kişinin öteki kişilerle aynı anda var olma bölgesini paylaştığı görülür; artık ‘ben’ diyen odur; anlatıcının da onun sesini almaktan başka

³⁷²De Man, a.g.e., s. 226.

³⁷³Thomas Mann, “Roman Sanatı”. *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı Temmuz 1964), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 360.

³⁷⁴Eskin, a.g.e., s. 89.

³⁷⁵Ricoeur, *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, s. 193.

³⁷⁶Chatman, a.g.e., s.176-177.

³⁷⁷Evin, a.g.e., s. 235.

³⁷⁸Frye, a.g.e., s. 353.

³⁷⁹Parla, a.g.e., s. 170.

yapacağı bir şey yoktur.”³⁸⁰ Mesela, “Adam eski bir arkadaşına çok benziyor, diye düşündü” ifadesinde olduğu gibi iç konuşma, doğrudan etiketlenmiş bir düşünce olarak sunulabilir ya da iç söylemde olduğu gibi sunularak etiket ortadan kaldırılabılır. Doğrudan aktarılan iç monologda sözcükler sadece karakterin aklından geçenleri ifade etmektedir. Bu da iç monoloğu diğer bilinç temsillerinde ayırmaktadır. Anlatıda karakter monologda kendinden bahsediyorsa, birinci kişili anlatım kullanılır. Bu durumda söylem zamanı, öykü zamanıyla aynıdır ve mevcut zamana göndermede bulunduğu için yüklem zamanı “şimdi”dir.³⁸¹

Doğrudan aktarılan iç monologda karakter, birinci kişi ağzıyla ve kendi kendine konuşarak, düşüncelerini olduğu gibi alıntılanmaktadır. Bilinç akışı bu tekniğin özel bir şekli kabul edilir. Bilinç akışında karakterin düşüncesi mantıksal bağlar yerine çağrışıma dayandırılır.³⁸² İç söylemde anlatıcı kendi sesinin alıcısı konumundadır. Oysa iç monologda anlatıcının sesi duyulmaz, düşünceleri okura aktarılır. İç monologda kahraman veya anlatıcı kendi bilinci ile kendi dışındaki dünyanın bilincini birbirinden ayırmaktadır. Bu teknikle ruhsal alandaki “süreksizlik” ön plana çıkarılmaktadır. Geleneksel monologda ise düşünceler belli bir mantıksal uyum içinde düzenlenmiştir.³⁸³ Örneğin, Rezaizade Mahmut Ekrem’in *Araba Sevdası* (1896)’nda dönemin bilinç kargaşası, eserde alternatif bir bilinçle kendisini ve karşısındakini sorgulayabilen bir anlatım tekniğiyle yazılmıştır. Romanda iki tane üçüncü kişi anlatımı vardır. Bunlardan ilki mutlak yazardır. İkinci kişi ise mutlak yazarın onaylamadığı bir kişinin üslubunu benimsemiş gibi görünerek, Tanzimat romanında daha önce karşılaşılmayan bir teknik dille olayları anlatmaktadır. Şöyle ki mutlak yazar kendi üslubuyla Bihruz Bey’in Çamlıca’ya taşınmasını daha doğru bir ifadeyle bu züppeliğini kınayacağına, Bihruz Bey üslubuyla bu taşınmayı anlatmış, züppeliği dolaylı olarak kınamıştır.³⁸⁴

Araba Sevdası’nda Bihruz’un kişiliğini canlandırmak amacıyla yazar, iç monolog (ruhsal çözümleme-internal analysis) ve iç söylem (interior monologue) tekniklerini kullanılmıştır. Nabizade Nazım’ın *Zehra*’da kullandığı iç monologda, anlatıcı araya girerek kahramanın duygularını, düşüncelerini okura aktarmıştır.

³⁸⁰Ricoeur, a.g.e., s. 172.

³⁸¹Chatman, a.g.e., s. 169-173.

³⁸²Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali’den Yusuf Atılgan’a*, s. 273-274.

³⁸³Kıran, Kıran, a.g.e., s. 159-162.

³⁸⁴Jale Parla, *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, 10.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012, s. 130.

Moran'ın vurguladığı gibi Batı'da da ilk romanlar yazılana dek çok az kullanılan ve 19. yüzyılın sonunda bir anlatım tekniğine dönüşen iç söylemde yazar anlatıdan çekilerek okura roman kişinin zihnini "sinema gibi" seyrettirir. Ekrem'den önce Emin Bey *Müsameretnâme* (1873)'sinde kahramanın iç dünyasını bu teknikle okura sunmuştur. Ancak burada psikolojik gerçekliği yakalama endişesi değil, okuru etkileme isteği vardır. Benzer şekilde, *Turfanda mı Turfa mı* (1890) adlı romanda kahramanın aklından geçenler, zihinsel bir gerçekliği sergilemek için değil, okuru belli bir yönde etkilemek niyetiyle kullanılmıştır. Eserdeki dil kahramanın değil, yazarın dilidir. Ekrem iç söyleme önem vermiş, bilinç akımını kullanan ilk roman yazarı olarak nitelendirilmiştir. Yazarın amacı, Bihruz'un kendine özgü kişiliğini ve iç yaşantısını sergilemektir. Bunun için yazar anlatıdan zaman zaman çekilerek kahramanın iç dünyasını doğrudan doğruya okura aktarmıştır.³⁸⁵

1950'lerden önce *Bir Ölü'nün Defteri*'nde Vecdi, Türk romanında kendi kaderine pasif bir şekilde boyun eğmeyen ilk kahramandır. Vecdi'nin yaşadığı deneyimler sonucunda psikolojisi değişmektedir. Halit Ziya, tanımlanmış bir kişiliğin davranış kalıplarını sergilemek yerine, deneyimin bir karakteri ne şekilde etkilediğini gözler önüne sermiştir. Bu nedenle Vecdi, 19. yüzyıl Türk romanında tipin yerini bireyin almaya başladığının işaretidir. Ziya, faydacılık ilkesini romandan ayırarak insan deneyimlerini merkeze koymuş, sanatsal bir ürün olarak roman türüne odaklanmıştır.³⁸⁶

Aşk-ı Memnu'da bir iç çatışma dolayısıyla insan psikolojisi yer almaktadır. Bihter'in annesine benzeme korkusuyla yaşadığı yasak aşk, onun iç dünyasında ahlaksal bir çatışmaya neden olmuştur. *Kırık Hayatlar*'da karısına ihanetle sadakat arasında bocalayan Ömer Behiç'in vicdan azabı yine bir iç çatışma olarak değerlendirilir.³⁸⁷ Benzer şekilde, Nabizade Nazım'ın *Zehra* adlı romanında insanın psikolojisi ön plandadır. Romanda hem kahramanların ruh hâlleri hem de onların kendi ortamlarında yarattıkları atmosfer dikkat çekmektedir. Zehra bu açıdan, Türk romanında temel bir değişime işaret etmiş, roman macera öyküsü olmaktan çıkmıştır. Böylece çağdaş hayatın temsiline eğilen bir roman yaratılmıştır.³⁸⁸ *Zehra*'da kabul

³⁸⁵Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mihat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*, s. 77-81.

³⁸⁶Evin, a.g.e, s. 194-195.

³⁸⁷Moran, a.g.e., s. 97.

³⁸⁸Evin, a.g.e., s. 256-258.

gören ahlak kalıbının dışında karakterlere yer verilmiştir. Karakterler bu yönleri nedeniyle cezalandırılmamıştır. Onların çatışmalarının kaynağı psikolojileridir.

Cumhuriyet Dönemi Türk romanında, psikolojik derinliğin öneminin artmış, insan bilincinin doğrudan yansıtılmasına dayalı söylemler ortaya çıkmıştır. Öznenin kendini ve toplumu algılama şekli tarafsızlık gözetilerek aktarılmış, yazarın müdahalesi azalmıştır. Çatışma daha çok insanın kendi “ben”ine yönelmesinden kaynaklanmaktadır. Sıradan gibi algılanan bir karakterin dış dünyayla yaşadığı uyumsuzluk, iç sıkıntıları ve yalnızlığı anlatının temel meselesi hâline gelmiştir. *Fahim Bey ve Biz*’de “Fahim Bey”, *Kürk Mantolu Madonna*’da Raif Efendi ya da *Huzur*’da Mümtaz dönemin sıra dışı tipleridir ve iç dünya ile dış gerçeklik arasındaki çatışmayı yansıtmaktadırlar.

1950’den sonra ise özellikle Yaşar Kemal, roman kişilerinin psikolojisine yer vererek toplumun bütününe ulaşmıştır. İnsanı değil, toplumun bütünü ele alması durumunda romanın derinliğini kaybedeceği düşünülmektedir. *Dağın Öte Yüzü* üçlemesinde köy insanların psikolojik derinlikleri ön plandadır. Eser, sadece köy romanı olarak nitelendirilemez. Köylü bu üçlemede derinlikli ve çok yönlüdür.³⁸⁹ *Tutunamayanlar*’da ise okur, Turgut’un bilinciyle olaylara bakmaktadır. Onun iç çatışmalarını ve Selim’le özdeşleşmesine tanık olan okur, anlatıcı tarafından Turgut’un iç dünyasına üçüncü kişiyle ve özellikle dolaylı iç konuşma (quoted monologue-direct free speech) tekniğiyle eşlik etmektedir. Postmodern anlatılarla da insan psikolojisine verilen önem artmış, sıra dışı söylemlerle yeni romanlar yazılmış ve yeni zamanlar yaratılmıştır.

³⁸⁹Gümüş, *Yazının Sarkacı Roman*, s. 56-57.

3. BÖLÜM

TÜRK ROMANI VE ZAMAN

“Türk Romanı ve Zaman” başlıklı son bölümde, Cumhuriyet Dönemi’nin karakteristik özelliklerini yansıtan sekiz romandan hareketle eser çözümlenmeleri yapılmıştır. Bu çalışmada amaç, romanın dili hakkında genellemelere ulaşmaktır. Romalar “düzen”, “süre”, “sıklık” kategorilerine ve tümevarımsal eleştiri modeline dayandırılarak incelenmiştir. İlk, her roman zaman ögesi bakımından çözümlenmiş, sonrasında dönemin romanını ortaya koyacak bir model elde edilmeye çalışılmıştır.

Romanlar modern bir kurguda dikkat çeken bazı özellikler sergilemekle birlikte gelenekten kopmamıştır. Bu genel yapıyı ortaya koyabilmek için eserler, öykü zamanının kullanılış biçimi ile öykü-anlatı arasındaki ilişkiler bakımından değerlendirilmiştir. Zamanın yönü, yayılımı ve yinelemeli yapısı dikkate alındığında her metin bir taraftan kendine özgü nitelikler sergilemiş, diğer taraftan dönemin karakteristik söyleminin açığa çıkmasını sağlamıştır. Bununla birlikte anlatıcı ile anlattığı olaylar arasındaki bağın da öykü zamanını belirlediği gözlemlenmiştir. İncelenen ögeler, dağınık ve rastlantıya dayalı yanlarıyla değil, sürekli veya birbirine yaklaşan nitelikleriyle ele alınmıştır. Bu ilişkilerin saptanabilmesi için ilk olarak, anlatının başlangıç noktası belirlenmiş ve diğer zaman ilişkileri bu varsayımsal başlangıç noktasına göre incelenmiştir.

Sekiz metnin zamansal hareketi, geleneksel bir anlatıda olduğu gibi, daha çok geriye dönüşlüdür, uzak geçmişin aktarımında özetlerden yararlanır ve yinelemeli yapılar özetlere dâhil edilir. Tasvir, özet gibi sahneler için arka plan sağlamış ya bölüm başlarında ya da sahne aralarında kullanılmıştır. Öykü zamanının dizilişi ise kronolojiktir.

Modern roman, John Fletcher ve Malcolm Bradbury’e göre dünya hakkında bir rapor sunmaz, dünyayı yeniden yaratır. Büyük ölçüde sembolist bir karakter taşıyan modernist roman, eserin biçimine yönelir. Flaubert kadar eski bir geçmişi vardır ve realizmin karşısında yer alır. Diyaloglar bir karakterden diğerine kolayca uçuşan sözlerden ve sözlerin altında yer alan “aydınlatıcı” bir gizemden oluşmaktadır.¹ İlk olarak, bu romanlar biçim olarak deneysel ya da yenilikçidir.

¹John Fletcher and Malcolm Bradbury, “The Introverted Novel”, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1991, s. 396.

Söylem farklılıklarından ortaya çıkmaktadırlar. İkincisi, daha çok bilinçle, insan zihninin bilinçsizliğini ve bilinçaltını konu almaktadır. Düş, yansıma, analiz, iç gözlem gibi tekniklerle dolaylı ve seçici bir söylem elde edilir. Ayrıca anlatıda “laytmotif” ya da “uzamsal form” olarak adlandırılan tekrarlı motif, imaj, semboller anlatı ritmini belirlemektedir. Bu yönüyle de geleneksel söylemden ayrılır.² Ayrıca modern roman gerçek bir başlangıca sahip değildir. Çünkü okur anlatının oluşturma sürecine katılarak onu yeniden yaratır, anlatının sonu okurun inisiyatifine bırakılır. Çoklu bakış açıları ile anlatı zamanında karmaşaya neden olur.

Ne var ki dönemin romanında anlatının kendi zamansallığı ile söylemin zamansallığı arasında neredeyse hemen fark edilebilecek bir yapı vardır. Ardışıklık, dört roman dışında (*Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, Kürk Mantolu Madonna, Yaban, Fahim Bey ve Biz*) karmaşık söylem olanaklarıyla kesintiye uğramamaktadır. Diğer dört romanda ise (*Kokotlar Mektebi, Dikmen Yıldızı, Üç İstanbul, Kuyucaklı Yusuf*) insan bilincinden çok dış gerçekliğin zamanı baskındır ve zamansallık bütünüyle olmasa da göz ardı edilen bir kavramdır. Böyle anlatılarda söylem belli kalıplara bağlıdır ve anlatıcı müdahalesiyle ilerlemektedir. Dönemin zaman algısını belirleyen bilinç çarpıtmalarını neredeyse bütün romanlarda gözlemlemek mümkündür. Ancak anlatıda bilincin yarattığı kaosa rağmen, yerleşik kuralların uygulamasına dönük bir işleyiş göze çarpmaktadır. Araya girmeler, çarpıtmalar ve izlenimlerle ortaya çıkan insan bilincine ait anakronik bir söylem ile öykünün olaya dayalı ardışık/nesnel zamanı “karmaşa”dan ziyade birbirine yakın ya da “tekdüze” bir ritmi açığa çıkarmıştır.

Metni bu şekilde şemalaştırmak, metnin esas güzelliğini açıklamaz. Ancak çözümlemenin amacı bu değildir. Buradaki analiz, “yüzey yapılar” ya da “üslup dışavurum” olarak adlandırılabilen bir düzeye değil, metnin iskeletine ait içkin yapıları gözler önüne sermektir. Gérard Genette, bunlar olmadan metnin var olamayacağını savunur. O, metnin pürüzsüz yataylığının altında değişken bir sistemin olduğunu ve basitliğin sırrını oluşturan gizli karmaşıklıkların ortaya çıkarılması gerektiğini ileri sürmüştür.³ Bu nedenle çözümlemede, Cumhuriyet Dönemi'ne ait yapı, ilkin teknik açıdan ele alınmış, sonrasında yapının estetik

²David Lodge, “The Language of Modernist Fiction”, ”, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1991, s. 481.

³Gérard Genette, *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Deneme*, çev. Ferit Burak Aydar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011, s. 142-143.

işleviyle ilgili genel verilere ulaşılmaya çalışılmıştır. Anlatı analizinde, nesnel zamanın geri planda kaldığı anlatılar ile nesnel zamana bağlı kalanlar arasındaki ayırım, teknik kavramlarla açıklanmış, kişiye özgü zamanlarla nesnel zaman arasındaki gerilimin ne şekilde ifade edildiği ortaya konmaya çalışılmıştır.

3.1. DÜZEN

3.1.1. *Kokotlar Mektebi*'nde Düzen: Dramatik Zaman

Kokotlar Mektebi (1929), betimlemeli ve mizahi bir dille yazılmış, eyleme ve dramatik sahneye dayalı bir anlatıdır. Anlatıdaki birlik, yanılısamalı söylemden uzak, mantıksal bir art zamanlılığa göre dizilen olayların peş peşe sıralanmasıyla oluşmuştur. Rastgele ya da bilinçsiz seçimler yerine, karakterlerin konuşmalarıyla ilerleyen ve yalın tekniği ile dikkat çeken anlatı, çoğu kısımda “tematik tartışmalar”ın yapıldığı düşünce yazılarını; arada sırada okuru uyaran, ona öğütler veren anlatıcılarıyla da geleneği anımsatmıştır. Belirsiz fakat ardışık öykü zamanı sahnelerde hareket kazanmış, olay örgüsü eş zamanlı olarak ifade edilmiştir. Dolayısıyla anlatıda art zamanlı bir hikâyenin eş zamanlı yorumu söz konusudur.

Kitapta, kadınlara ve erkeklere eş bulan *Kokotlar Mektebi*'nde yaşanan olaylar anlatılmıştır. Romanda Doğu-Batı ayrımı, evlilik, medeniyet, sanat, hürriyet, karamsarlık, kanun gibi çeşitli kavramlar tartışılmış, tartışmalar genellikle diyaloglarla aktarılmıştır. Anlatıcının bazen diyaloglarla yaratılan tarafsızlığa gölge düşürdüğü ve anlatıya müdahale ettiği gözlemlenmiştir. Ancak anlatıda kişilere kendini doğrudan ifade etme hakkı tanınmış, tartışmalarda “çoklu bakış açıları” dikkat çekmiştir.

Romanda, sonradan anlatma yöntemiyle “bir sabah” başlayan ve “sonbahar” mevsimini kapsayan bir öykü zamanı vardır. Öykü zamanı, değişken fakat birbirine benzeyen bir ritimle ilerler. Bilindiği gibi zaman, olay örgüsüyle yaratılır. Ancak roman kişileri ve onların bakış açıları olay örgüsünün uzamasına, hızlanmasına dolayısıyla ardışıklığına gölge düşürmektedir. Kurmaca dünyaya özgü gerçeklik, bilincin öznelliğiyle yeni bir boyut kazanmaktadır. Anlatıda, değişken zamansal ritmin nedeni, değişken bakış açılarıdır. Anlatıda, her roman kişisine söz hakkı verilmesi, öykü zamanına çeşitlilik kazandıran yeni ve kolay ayırt edilebilecek zamanlar yaratmıştır.

Kokotlar Mektebi'nde kendini hikâye kişileriyle özdeşleştiren ve tanrısal bir göz gibi anlatıya hâkim olan öznel tutumlu üçüncü kişili-öykü dışı bir anlatıcı vardır. Fakat anlatıda, birinci kişili-öykü içi bir anlatıcı da dikkat çekmektedir. Romanın ilk kısmında, birinci kişinin bakış açısı, gözlemleri yer alırken geri kalan kısımlarda anlatıcı noktasında değişiklik fark edilmiştir: Anlatıcı romanın ilk kısmında öykü içindeki karakterlerden biridir, diğer kısımlarda üçüncü kişili anlatıma geçilir ve beşinci kısımda yeniden birinci kişinin anlatıya egemenliği hissedilir.

Anlatı, birinci kişili söylemle başlar: “Boğazın iki yeşil sahili kucağında yatan mavi sularına nazır köşkümde bir sabah her günkü tahrir-i meşgalemlerle uğraşırken benimle görüşmek isteyen yabancı misafir hanımlar geldiğini haber vererek yazıhanemin üzerine bir kart bıraktılar”⁴ İkinci kısımda ise üçüncü kişili ve tanrısal konumlu bir anlatıcıyla olay örgüsü aktarılır: “Bir gün sabahla öğle arası kapının zili gevrek bir çınlayışla dairenin içine akisler yaptı. Zenci hizmetçi kadın Şebistan açmaya koştu.”⁵ Olayları anlatacağını söyleyen özne anlatıcı, gözlemci anlatıcı konumuna geçerek geçmişi aydınlatmaya çalışmış, romanın sonlarına doğru yeniden öyküye dâhil olmuştur. Dolayısıyla romanda, anlatıcı ve onun bakış açısı bakımından şu değişim fark edilmiştir:

1. Öykü-İç Birinci Kişili Anlatım
2. Öykü-Dışı Üçüncü Kişili Anlatım
3. Öykü-İç Birinci Kişili Anlatım

Kokotlar Mektebi'nde, daha önce de belirtildiği gibi, sahneler anlatının odak noktasıdır. Anlatı, sahnelerle ilerlemektedir. Aynı zamanda sahne, bütün zamansal geçişlerin yer aldığı, çelişik fikirlerin tartışıldığı bölümdür ve burada kullanılan dil yinelemelidir. Öykünün şimdisi daha çok “sahne”lerle aktarılmıştır. Tiyatral bir anlatı olarak nitelendirilebilecek romanda, bazen anlatıcı yok olmuş ya da çok az söz almıştır. Sahneler anlatıcının kesin ve taraflı yorumlarıyla zaman zaman bölünmüş, dramatik yapının tarafsızlığı ile yoruma dayalı söylem arasında birbirini dışlayan çelişik bir yapı ortaya çıkmıştır. Genel olarak romanda şu üç özellik göze çarpmaktadır: Art zamanlı ve çizgisel söylemi duraklatan anlatıcı yorumları, öykü zamanını hızlandıran özetler ve dramatik sahnelerle yaratılan eş zamanlılık.

Kokotlar Mektebi'nde sonradan hikâye edilen birkaç aylık ardışık bir zaman ve bunu yavaşlatan kişisel söylemler vardır. Sahnelerdeki “öğretici olma” kaygısı,

⁴H. Rahmi Gürpınar, *Kokotlar Mektebi*, Everest Yayınları, İstanbul, 2010, s. 3.

⁵Gürpınar, a.g.e., s. 72.

tarafsız gibi görünen fakat esasında yönlendirilmiş ve genellemeye dayalı bir söylemi açığa çıkmıştır. Denilebilir ki anlatı hürriyet, kanun, kadın-erkek ilişkileri gibi birtakım temel tartışmaları okurla buluşturmak için yazılmış ve bunun sonucunda anlatıda sabit söylemlerle yaratılan sabit zamanlar elde edilmiştir. İncelemede, “düzen”, “süre” ve “sıklık” kategorilerine göre anlatının bu genelgeçer yapıları dolayısıyla sabit zamansal yapıları saptanmaya çalışılmıştır.

Kokotlar Mektebi, beş kısımdan ve bu kısımlara ait alt bölümlerden oluşmuştur. Birinci ve dördüncü kısımlar anlatıda daha fazla, diğerleri daha az yer kaplamıştır. Bu, zamanın genişliğiyle ilgilidir ve zamanın bazı bölümlerde daha fazla yayıldığını göstermektedir. Bununla birlikte anlatı okuru zorlamayan bir yapıya sahiptir. Anlatının ilkin kısımlara, sonrasında bölümlere ayrılması kullanılan zamanın yönünü, genişliğini ve yinelemeli yapısını ortaya koymayı kolay hâle getirmiştir.

Her bölüm yeni eylemlerden oluşmuş, bölümler ilk bakışta kavranabilecek geçişlerle art arda dizilmiştir. Bölümlerde, öykünün art zamanlılığı, anlatının şimdiki zamanı ve ileriye yönelik varsayımsal tespitler iç içedir: “Ulviye Melek karşısındaki saf kadının yüreğinde kopan fırtınayı anladı. Onu bir futbol topu gibi tekmeleri altında istediği tarafa fırlatabileceğini hissetti. Gayet mülayim bir sima ve tatlı sesle: ‘Hanımefendi, sizi gönül pazarına çıkaracak değilim... [...]’⁶ Bu ifadelerde ilk cümle öykü zamanına aittir, ikinci cümle varsayımsal bir geleceği temsil etmektedir. Üçüncü cümlede ise öykünün şimdiki zamanı ile anlatının şimdiki zamanı art arda sıralanır.

Benzer şekilde, “Ne idüğü belirsiz işte o çene kavafi karı bir daha buraya gelirse, ağzının tadını vereceğim... Yanında iki tane güzel fakat bozuk kızla buraya fuhuşhanesine reklam yapmaya geldi... Niçin kabul ettiniz? Sizi avladı. Çocuğu büsbütün esareti altına aldı. Buraya birkaç defa daha yak atarsa kim bilir başımıza ne türlü felaketler getirecek!”⁷ cümlelerinde üç zaman peş peşe sıralanmıştır: Geçmiş, şimdi ve gelecek zaman. İlk cümlede gelecek, ikinci cümlede geçmiş, üçüncü cümlede şimdiki zaman, dördüncü ve beşinci cümlede geçmiş, altıncı cümlede varsayımsal bir gelecek zaman vardır. Genel olarak anlatı, bu benzer zamansal yapılardan ve klasik anlatılarda özet, betimleme ve sahne arasındaki düzenli geçişlerden oluşmuştur. Bu temel yapılar şöyle ifade edilebilir:

1. Ortamın-kişilerin betimlemesiyle veya anlatıcı yorumlarıyla bölüm başlar.

⁶Gürpınar, a.g.e., s. 152.

⁷Gürpınar, a.g.e., s. 62.

2. Betimleme ve yorumlardan sonra sahneye yer verilir. Sahneler ikili bir zamanı ve çatışık fikirleri ortaya koymaktadır: Öykünün şimdisi ile öykünün geçmişi. Analeptik yapılar, kişilerin geçmişini bugüne taşıyan “özet”lerden yararlanmış ve bunlar daha çok sahnelerle verilmiştir.

3.Sahneler konuyla bağlantılı betimlemelerle ya da konu dışı anlatıcı yorumlarıyla bölünür. Burada, sözde sorularla desteklenen proleptik ifadeler sıkça kullanılmıştır.

Sabit ritmi açığa çıkaran bu yapının anlatının genelini temsil ettiği düşünülebilir. Bölümlerde olay örgüsünün hareketi deşikendir fakat anlatı yapısı sabittir. Bu nedenle ilk bakışta fark edilebilecek ve anlatının bütünü temsil edebilecek yapıya, “tipik olana”, ulaşmak mümkündür. Çözümlemede, tekrara düşmemek amacıyla, anlatı bütünü temsil edecek yapılar tespit edilmiş ve bunlar örneklendirilmiştir.

Anlatıya özgü zaman için ilk olarak bir başlangıç noktası belirlenmelidir. “Bir sabah” başlayan öykü zamanı; “iki hafta”, “başka bir sabah”, “henüz”, “haftalardır”, “iki gün sonra”, “bir gün” şeklinde kısa ve genellikle belirsiz zamanlarla devam eder. Bu nedenle *Kokotlar Mektebi*’nde zaman hareketlerinin başlangıç noktasına uzaklığı (erim) belirsizdir, ancak bazı zamanların genişlikleri (kapsam) saptanabilir. Sonbaharda ve belirsiz bir zamanda gerçekleşen olaylar için “bir sabah”, “bir gün”, “başka bir zaman”, “haftalardır”, “henüz” gibi zaman belirteçleri kullanılmıştır. Bu nedenle sonbaharda herhangi bir zaman aralığını temsil eden bu çizgisel olay örgülerinin “erim”i ve “kapsam”ı için net sınırlar tespit edilemez. Buna karşılık, “iki hafta sonra”, “yirmi gün”, “iki gün sonra”, “bir hafta sonra”, “pazartesi-perşembe günleri saat on beşten geç vakte kadar” şeklinde genişlikleri saptanabilen zaman parçaları vardır.

Öykü zamanı, dördüncü kısımda mektepteki kızlardan birinin (Anafor) yazdığı mektupla açıklık kazanır. Mektup “8 Eylül 1924” tarihli dir.⁸ Ayrıca kitabın sonunda “Sonbahar ilerlemişti. Güneşte garizî harareti gittikçe sönen bir hasta nöbetleri vardı.”⁹ şeklinde bir zaman vurgusu da vardır. Sonbaharı kapsayan öykü zamanında olayların mevsimin hangi ayında gerçekleştiği dolayısıyla başlangıç noktasına uzaklıkları açık

⁸Gürpınar, a.g.e., s. 222.

⁹Gürpınar, a.g.e., s. 317.

değildir. Geriye dönüşlü söylemle bu tahminî zaman anlatılır. Anlatıda bölümlerin içeriği, kronolojisi ve genişliği ise şöyledir:

1. Birinci kısım/on bir bölüm¹⁰: Birinci bölümde üç temel hareket vardır: Kokotlar Mektebi müdiresi Ulviye Melek'in yazarla görüşme isteği, yazarın yeğeni İrfan Yekta'nın bu kadınlardan birinden (Şefkat) etkilenmesi ve Kokotlar Mektebi'ne gitmeye başlaması, yazarın yeğenini kurtarmak ve mektebi tanımak için mektebe gitmeye karar vermesi. Bu üç hareket kronolojik anlatı zamanını temsil etmektedir. Bunun yanı sıra ilk bölümde iki zamansal hareket vardır: "Bir gün" kadınların gelmesi ve İrfan Yekta'nın yaklaşık "iki hafta" ortadan kaybolması.
2. İkinci kısım/altı bölüm¹¹: İkinci kısımda Kokotlar Mektebi tanıtılır. Öykü zamanı üç eylemden oluşmaktadır: "Bir gün sabah ve öğle arası" zengin bir adamın, başka "bir sabah" ise Nevvare'nin yardım için mektebe gelmesi ve Avrupa'dan "henüz" dönen Prens Diçeski'nin mektepteki kızlar için yaptığı konuşma. İkinci kısımda eylem alanı yine dramatik sahnelerle ve anlatıcı yorumlarıyla durdurulmuştur. Mektep betimlenmiş, kokotluk, fuhuş, kadın-erkek ilişkileri, evlilik, Doğu-Batı medeniyetleri, Türk tiyatrosu ve edebiyatı, resim, müzik üzerine yorumlar yapılmıştır.
3. Üçüncü kısım/sekiz bölüm¹²: Üçüncü kısımda olay örgüsünün temposu artmış, Kokotlar Mektebi'nde yaşanan tuhaf olaylar aktarılmıştır. Bölümde, dramatik sahnelerle ilerleyen hızlı bir öykü zamanı vardır. Öykü şu temel hareketlerden oluşmaktadır: "Bir gün", Cevherizade Baha Bey'in Kokotlar Mektebi'ne gelmesi ve mutsuz kadınlar için okul açma isteğini Ulviye Hanım'la paylaşması; "yine bir gün" Ragıp Şeyda Bey'in mutsuz evliliği için Ulviye'den yardım istemesi, Nevvareyi beğenmesi ve Nevvare'yi Şişli'de bir apartmana yerleştirmesi; "bir sabah" Ragıp Şeyda Bey'in eşi Fahire Şeyda Hanım'ın mektebi basması, "haftalardır" eve uğramayan eşini sorması ve Ulviye Hanım'ın bunun için Baha Bey'le anlaşması, kadının kocasını unutturmak için planlar yapması ve ikisinin birlikte olması; Baha Bey'in hem Fahire Şeyda Hanım'la hem de Nevvare'yle yaşadığı aşkı öğrenen Ragıp

¹⁰Gürpınar, a.g.e., s. 3-68.

¹¹Gürpınar, a.g.e., s. 68-123.

¹²Gürpınar, a.g.e., s. 127-188.

Şeyda Bey'in bir planla bunları ortaya çıkarması. Bölüm, Baha Bey ile Nevvare Hanım'ın onları terk etmesi ve karı kocanın barışmasıyla sona erer.

4. Dördüncü kısım/dokuz bölüm¹³: Bu kısım, İrfan Yekta'nın Şefkat'le tartışması (geçenlerde), “iki gün sonra” kızı odasında bulamaması ve ayrılmalarıyla başlar. Yeniden mektebe dönen İrfan Yekta, kadının Ali Vahit Bey'le gittiğini öğrenir. Şefkat, Ali Vahit'ten kaçır. İrfan Yekta Aram Tefeciyan'dan Ali Vahit'i bulmak ve Şefkat'i kurtarmak için yardım ister. Kendini Ali Vahit'e Mehmet Nihat Bey olarak tanıtan İrfan Yekta, meyhaneye gelen Nevvare tarafından deşifre edilir, bunun üzerine ikisi kavga eder ve İrfan Yekta bayılır.
5. Beşinci kısım/beş bölüm¹⁴: İrfan Yekta “iki hafta sonra” iyileşir. Tuhaf bir tesadüfle akrabası Nevber Fikri Hanım “birkaç aylığına” köşke gelir. “Bir gün” köşke Şefkat'ten bir mektup gelir ve karı-koca mektubu İrfan Yekta'dan saklarlar. Nevber, Şefkat'ten gelen mektubu İrfan'a söyler. Bunu duyan İrfan kayıplara karışır. “Bir hafta” ondan haber alınmaz, “yirmi gün sonra” İrfan Yekta Paris damgalı bir mektup yazar, Şefkat'e kavuştuğunu söyleyerek ailesinden af diler.

Görüldüğü gibi *Kokotlar Mektebi*'nde öykü zamanının kronolojisine bağlılık göze çarpmaktadır. Doğrusallık, dramatik sahnelerle ya da özetli anlatımlarla bozular. Fakat bütün zamansal hareketler kolay ayırt edilebilecek açıklıktadır. Sahnelere yerleştirilen özet, eksilti, iç içe analeptik yapılar ya da proleptik göndermelerle seri fakat sabit yapı bir söylem elde edilmiştir.

Anlatıda ileriye yönelik zaman hareketlerin bir kısmı “sözde soru cümleleri”yle ifade edilir. Bunlar şöyle örneklendirilebilir: “Bu kadının benimle görüşmek istemesindeki maksadı düşündüm. Şunu buldum. Bu mülakattan parlak bir reklam çıkarmak hilekârlığı”¹⁵; “Bir akıl öğretiniz. Ben buncağızları ne yapayım? Rahibe yapıp bir manastıra mı kapatayım?”¹⁶; “Bir zaman onu kendi haline terk ile ben, evvela Ulviye Melek'le kozumu pay etmeliyim”¹⁷; “Yeğeninizin bizim evdeki bî-keslerden biriyle evlenmesi diğer kızlarımız için büyük bir alamet-i hayırdır. İrfan Yekta Bey'in bu intihabını takiben uzman kızlarımızla izdivaca rağbet

¹³Gürpınar, a.g.e., s. 191-277.

¹⁴Gürpınar, a.g.e., s. 281-318.

¹⁵Gürpınar, a.g.e., s. 7.

¹⁶Gürpınar, a.g.e., s. 43.

¹⁷Gürpınar, a.g.e., s. 54.

gösterenler çoğalır.”¹⁸ Bu ifadeler, olay örgüsüyle ilgili anlatıcı öngörülerinden oluşan “içsel proleptik” yapılarıdır. Sözde sorular olay örgüsüyle ilgili tahminî bir zamanı karşılamaktadır.

Anlatıcı aynı zamanda sözde sorularla kurmaca dünya ile okur arasındaki mesafeyi ihlal etmiştir. Bunların “merak uyandırmak” amacıyla özellikle bölüm sonlarında kullanıldığı fark edilmiştir. Söz gelimi, “Acaba bu mektepte neler okutturuyorlar? Hangi bilgilerden icazetler veriyorlar?”¹⁹; “Ne bileyim! Bu, serapa esrardan yapılmış hayatın içinde beş dakika sonra ne olacağını kim keşfedebilir?”²⁰; “Buraya birkaç defa daha ayak atarsa kim bilir başımıza ne türlü felaketler getirecek?”²¹; “Zavallı Fahire Şeyda Hanım’ın yüreğinde sebebini pek vazıhan tahlil edemediği yeni bir heyecan vardı. Kocasından intikam almak için kendini bir talih oyununun cilvesine mi bırakacak; o, sokakların içinde ruhuna sevda akıtacak baygın bakışlı erkekler mi arayacaktı?”²²; “Nevvare’yi bu genç aman’ıyla yakalarsa ne olacaktı?”²³ cümlelerinde anlatıcı, okuru metne bağlamak için hikâyeyi ertelemiştir.

Kokotlar Mektebi’nde geriye sapmalar, özet ve dramatik sahnelerde kullanılmış, uzak geçmiş ile yakın geçmiş dağınık şekilde öykü zamanına eklenmiştir. Anlatıda genel olarak belirsiz zaman dilimleriyle başlayan kısımlar, belirsiz kısa zaman parçalarına bölünmüş, bu zamanlar geriye sapmalarla genişlemiştir. “Kısmi geriye sapmalar”la ya roman kişilerinin ya da olay örgüsünün geçmişi aydınlatılmıştır. Söz gelimi, son kısımda geriye sapmalarla İrfan Yekta’nın “iki haftalık” tedavi süreci, Nevber Fikri Hanım’ın geçmişi, Şefkat mektubu aracılığıyla Ali Vahit Bey’in kooperatifi ve İrfan Yekta’nın iyileştikten sonra yaptıkları aktarılmıştır. Aynı bölümde, İrfan Yekta’nın yaklaşık yirmi günlük kayıp zamanı hakkında bilgi de verilir.²⁴

Öykü zamanının tahminî “birkaç haftalık” süresi, kişilerin uzak ya da yakın geçmişiyle ertelenir. Benzer şekilde, Ulviye Melek’in geçmişi aktarılırken geriye sapma tekniği kullanılır, geriye sapmalara öngörüsül ifadelerin eklenmesiyle akronik bir yapı elde edilir: “Şark’ın bin bir gece hikâyelerini dinleye dinleye bu güneş, aşk memleketi için kafamda bir iştihak sarhoşluğu peyda olmuştu. Tül gömleklili, sırma cepkenli, dökme şalvarlı, ipek kuşaklı, içleri hülya dolu ahu gözlü İstanbul güzellerinin yumuşak sedire bir haile perisi gibi uzanarak

¹⁸Gürpınar, a.g.e., s. 60.

¹⁹Gürpınar, a.g.e., s. 5.

²⁰Gürpınar, a.g.e., s. 53.

²¹Gürpınar, a.g.e., s. 62.

²²Gürpınar, a.g.e., s. 154.

²³Gürpınar, a.g.e., s. 169.

²⁴Gürpınar, a.g.e., s. 281-314.

sedefli iskemleler üzerinde fokurdayan elmastıraş nargilelerini süzüle süzüle çekişlerini görmek istiyordum.”²⁵ Bu hayali öngörülerden sonra yeniden Ulviye Melek’in geçmişine gidilmiştir. Dolayısıyla geriye sapmalar, fantezileştirilmiş bir geleceğe veya gerçekliğe dayandırılan dağınık ve kesikli yapılardan oluşmuştur. “Birkaç aylık” öykü zamanının dışında kalan bu eylem merkezli göndermeler “dışsal analeptik” yapılar olarak değerlendirilmiştir.

Anlatı sınırları dışına çıkan karakterler, uzak geçmişteki bazı tarihsel ya da kurmaca kişileri anlatmıştır. Düşüncelerini kanıtlamak ve haklılıklarını ortaya koymak için iç içe geriye dönüşlerle *Kamelyalı Kadın*’dan²⁶, Paris’te Théâtre Michel’de oynanan oyundan²⁷ ve Moliere’den söz edilir.²⁸ Silepsisler yani beraber alma olgusu, daha çok öykü zamanıyla doğrudan ilişkili olmayan bazı fikirleri somutlaştırmak için kullanılmıştır. Kişiler arasındaki fikir ayrılıkları, bir kitabın veya bir eserin tanıklığına başvurularak dile getirilmiştir. Nevber Fikri Hanım ile Şefkât arasındaki kıyaslama bu grupta değerlendirilebilecek ve öykü zamanının içinde yer alan bir silepsistir.²⁹ Diğerlerinde, uzak geçmiş ile anlatının şimdisi arasında ilişki kurulmuş ve bu ilişki ısrarcı bir söylemle sağlamaştırılmaya çalışılmıştır. Dramatik zamanın şimdisi ile tanıklar arasında kurulan bu bağda, kübist ressamlar³⁰, Schopenhauer³¹, Montaigne ve Herodot³², Fransızların Roma işgali³³, Paul Bourget³⁴, Habil ile Kabil³⁵, Abdülhamit³⁶ ve Otello’ya³⁷ yer verilmiştir. Benzerliklerle (silepsislerle) uzak/kurgusal geçmiş ile öykünün geçmişi arasında ilişki kurulmuştur. Bununla birlikte anlatıda zamansal kırılmalar şu işlevleriyle ön plana çıkmıştır:

1. Roman kişilerini tanıtmak
2. Olay örgüsünün geçmişini aydınlatmak
3. Geçmişteki öngörülerini ortaya koymak (analepsis üzeri prolepsisler)

²⁵Gürpınar, a.g.e., s. 16.

²⁶Gürpınar, a.g.e., s. 14.

²⁷Gürpınar, a.g.e., s. 26.

²⁸Gürpınar, a.g.e., s. 40..

²⁹Gürpınar, a.g.e., s. 305.

³⁰Gürpınar, a.g.e., s. 48..

³¹Gürpınar, a.g.e., s. 64.

³²Gürpınar, a.g.e., s. 194

³³Gürpınar, a.g.e., s. 200.

³⁴Gürpınar, a.g.e., s. 207.

³⁵Gürpınar, a.g.e., s. 268.

³⁶Gürpınar, a.g.e., s. 269.

³⁷Gürpınar, a.g.e., s. 270.

4. Silepsislerle yaratılan “tanıklık” işlevi

Zamansal hareketler dışında anlatıcı müdahalesiyle (metalepsis), kurmacanın sınırları dolayısıyla zamanı ihlal edilmiştir. John Pier’in belirttiği gibi metalepsis yaklaşık olarak iki retorikten oluşmuş ve yazar metalepsiste aldatici bir söylemi açığa çıkarmıştır. Kurguyla birleşen bu ihlalde yazar, sözde gerçekliği kanıtlarcasına metni böler. Fakat gerçekte metalepsisle yazar hikâyenin arasına girerek unutulmuş sınırların varlığını doğrular.³⁸ Şöyle ki anlatı başlamadan önce yazar okurları olayın gerçekliğe aykırılığı noktasında uyarmaktadır: “Kokotlar Mektebi’ni İstanbul’un hiçbir semtinde nafiile aramayınız. Bulamazsınız.[...] Bazen de fantezimize göre hikâye biçemez miyiz?”³⁹ Benzer uyarılar metnin içinde de yer almış, kurmaca ile okur arasındaki mesafe zaman zaman ortadan kaldırılmıştır: “Müdirenin mümkün olduğu kadar suret-i haktan görünerek döndürdüğü dolabın marifetlerinden diğer numuneleri de görelim...”⁴⁰ Okurla iletişim kuran anlatıcı, öykü evrenine okuru dâhil etmiş, kurmaca ile gerçeklik arasındaki mesafeyi bilerek yok etmiştir.

Postmodern anlatıda ön plana çıkan bu dil, dış gerçekliğe ve akılcılığa karşıt bir hareket olarak nitelendirilir. Ne var ki *Kokotlar Mektebi*’nde bu ihlal, meddah hikâyelerinde karşılaşılan, kalıplaşmış söylemi hatırlatmaktadır: “Bu şahane metresliğin yüksekliğinden Kokotlar Mektebi çukuruna düşünceye kadar hikâyenin kat edilecek uzun bir yolu var. Karilerimi bıktırmamak için bu mesafeyi kısaltıyorum”⁴¹ ; “Sözü yine Ulviye Melek’e veriyorum.”⁴²; “Ulviye Melek zihnime açtığı müfsit tohumlarla galiba beni de zehirledi. Bu macerada benim için ibret alınacak çok dersler var.”⁴³; “Müdirenin mümkün olduğu kadar suret-i haktan görünerek döndürdüğü dolabın marifetlerinden diğer numuneleri de görelim.”⁴⁴, “Bu 18 numarada karısı aman’ına, kendisi metresine aldanıyor ve sonra bu tutkuncu sadakatsizler için karı koca da birbirilerini aldatıyorlardı. İkisi de bu cezaya müstehak idiler. Fakat bundan mütenebbih olabilecekler miydi? Hayır, hayır... Bu ihanetle onların hainlerce olan sevdaları bütün bütün artıyordu.”⁴⁵ Görüldüğü gibi anlatıcı olayları bir sohbet havası içinde ve nesnel olmayan bir tutumla dile getirmiştir. Ayrıca anlatıcının konuyu değiştirmek, kısaltmak ve okuru

³⁸ John Pier, “Metalepsis”, *The Living Handbook of Narratology*, Ed. Peter Hühn, John Pier and the others, Hamburg University, <https://wikis.sub.uni-hamburg.de/lhn/index.php/Metalepsis>, (Çevrimiçi), 21 Mayıs 2019.

³⁹ Gürpınar, a.g.e., s. 5.

⁴⁰ Gürpınar, a.g.e., s. 3.

⁴¹ Gürpınar, a.g.e., s. 19.

⁴² Gürpınar, a.g.e., s. 20.

⁴³ Gürpınar, a.g.e., s. 63.

⁴⁴ Gürpınar, a.g.e., s. 86.

⁴⁵ Gürpınar, a.g.e., s. 175.

meraklandırmak için böyle bir dil tercih ettiği, okuru kurmacaya dâhil etmekten çok hikâyenin geri kalanına ilgiyi arttırmak için bu yolu seçtiği söylenebilir.

Sonuç olarak, anlatıda zamanla oynanan tekdüze bir oyundan söz edilebilir. Eserde, objektif olma kaygısıyla sahneler üzerinden ilerleyen öykü zamanı, karmaşık zamansal hareketlerden oluşmamıştır. Bununla birlikte zaman vurgusu iki yerde dikkat çekmektedir. İlk vurgu, modern dönemin “hız” eksenli zamanına yapılı: “Şimdi her şey spora döndü, Her şeye sürat karıştı. Sürat, çabukluk, çeviklik... Her şey yıldırım hızıyla olacak.”⁴⁶ İkinci vurgu, nesnel zamanın dayatmacılığına yöneliktir. Nevber Hanım, gününü saatini kaybetmiş, bütünüyle geçmişe ve romantik anlara sığınmış, kamusal zamanı dışlamıştır: “Hayalle hakikati niçin birbirinden ayırmaya uğraşıyorlar. Hep neticeler hiçliğe varıyor. İrfan benden ne kadar uzaklaşsan yine daima kalbimde, dimağında yaşayacaksın... Metruk, meyus anlarımıza mademki hayalâtla da gıdalanabiliyoruz, maddi hayâtın başkasının olsun. Ben maneviyâtınla iktifa edeceğim.”⁴⁷ Metinde belli kalıplara dayalı ve tekrarlı yapılarla elde edilen “dramatik bir zaman” daha çok çelişik fikirlerin tartışıldığı işlevsel bir alandır. Bu alanda, özetli aktarımla ve uzak geçmişi geri getirmeye yönelik zamansal hareketlerle anlatı ritmi hızlanmıştır. Sahneler de bir taraftan eş zamanlı bir söylemin, diğer taraftan bu eş zamana dâhil olan çeşitli zaman parçalarının taşıyıcılığını üstlenmiştir.

3.1.2. *Dikmen Yıldızı*'nda Düzen: Destansı-Koşullu Zaman

Dikmen Yıldızı'nda (1928) destansı bir söylemle ifade edilen iki izlek vardır: Kurtuluş Savaşı ve *Dikmen Yıldızı*'nın hikâyesi. İki katmanlı bu yapı, iki zamanı açığa çıkarmıştır. *Dikmen Yıldızı*'nın hikâyesinin anlatıldığı kişisel zaman ile savaşın anlatıldığı kamusal zaman. Kitabın yarısına kadar *Yıldız*'ın hikâyesi ilk anlatı konumundadır, sonrasında karakterin hikâyesi bütünüyle ortadan kalkmamış fakat Millî Mücadele Dönemi bazı bölümlerde ilk anlatı rolüne soyunmuştur. *Yıldız*'ın “bir kış sabahı” polis müdürlüğünde art zamanlı olarak anlattığı hikâyelerin arka planında Millî Mücadele Dönemi vardır.

Dikmen Yıldızı'nda olaylar İzmir'in işgal edildiği 15 Mayıs 1919 ile kurtuluşu olan 9 Eylül 1922 tarihleri arasında gerçekleşmektedir. Bunun yanı sıra “Bu Romanın Adını Kim Koydu” başlıklı on dokuzuncu bölümde, roman kişilerine Aka Gündüz de katılmıştır. O, *Yıldız*'ın hikâyesini “bir boş gününde akşama kadar”

⁴⁶Gürpınar, a.g.e., s. 108.

⁴⁷Gürpınar, a.g.e., s. 318.

yazabileceğini ve bunu Türk havacılarına armağan edeceğini söylemiştir.⁴⁸ Romanın sonunda yazar “Dikmen Yıldızı! Görüyorsun ki sözümü tuttum ve adını ideal adlar arasına soktum”⁴⁹ diyerek bir kez daha ortaya çıkmıştır. Dolayısıyla Aka Gündüz’ün kitabı yazdığı belirsiz bir öykü zamanı da vardır: Akşama kadar.

Gündüz’ün söz aldığı bazı yerlerde ise bir anlatı düzeyi başka bir anlatı düzeyi tarafından ihlal edilmiş (metalepsis), yazar kitabın sonunda doğrudan doğruya okurla iletişim kurmuş ve destansı bir eda ile anlatıyı sonlandırmıştır: “Bu eserimi sizin büyük namınıza yazdım ve büyük namınıza ithaf ediyorum.[...]Yıkılmayınız, inkılabın teğmenleri! Darılmayınız inkılabın yüzbaşları, kırılmayınız inkılabın kumandanları! Madem ki hepiniz bir Murat’sınız ve her Türk kızı bir Dikmen Yıldızı’dır.”⁵⁰ Metnin başka bir bölümünde anlatılama düzeyi anlatıyla eşitlenmiş, hikâyeden boşalan yer yazar tarafından doldurulmuştur: “Artık bütün çekingenlikler, kuşkular ortadan kalkmıştı. Herkes tamamiyle inanmıştı ki Yıldız bütün manasıyla metin, akıllı bir kızdır. O hâlde konuya yeniden dönülebilir.”⁵¹ Kurgu ile gerçeklik sınırı, okura yönelik yol gösterici ifadeler nedeniyle kasten yok edilmiştir.⁵²

Romanda ilk olarak karaktere ait sonradan hikâye edilen “dört-beş aylık” kişisel bir zaman aktarılmış, ardından anlatı ve öykü zamanı eş zamanlı olarak ilerlemiştir. Ancak öykü zamanının 1919-1922 yıllarını kapsadığı ve metnin birden fazla zamandan oluştuğu söylenebilir: Yazarın kitabı yazdığı süre, Yıldız’ın dört-beş ay önce yaşadıklarının anlatıldığı zaman ve Kurtuluş Savaşı yılları. Anlatının dili, Millî Mücadele Dönemi’ni haklı çıkaran koşullu ve araçsal bir dil olarak genelleştirilebilir. Metinde destansı bir dil dramatik yapıyla birleşmiş, sözlü geleneğin tipik söylemi özellikle savaşın anlatıldığı bölümlerde dikkat çekmiştir. Bununla birlikte çizgisel olarak ilerleyen art zamanlı anlatı, dramatik sahnelerde eş zamanlıdır ve öykünün toplam zamanı ile bunun metinde konumlanma şekli arasındaki ilişki birtakım “değişmeyen” özellikler taşımaktadır.

Hikâyedeki olayların anlatıda yer alma şekli ve bunların sırası arasındaki ilişki karşılaştırılabilir. *Dikmen Yıldızı*’nda zaman, kolay fark edilebilecek uyumsuzluklar dışında, çizgiseldir. Teknik açıdan zamanla oynanan fakat anlatıda

⁴⁸Aka Gündüz, *Dikmen Yıldızı*, 6. b, Toker Yayınları, İstanbul, 2015, s. 128.

⁴⁹Gündüz, a.g.e., s. 269.

⁵⁰Gündüz, a.g.e., s. 268-269.

⁵¹Gündüz, a.g.e., s. 235.

⁵²Gündüz, a.g.e., s. 238, s. 242.

büyük bir karmaşaya neden olmayan bir oyundan söz edilebilir. Uyumsuzluk; varsayımsal öngörüler, iç içe geçen geriye dönüşlerde ve geçmişteki öngörülerde (analepsis üzeri prolepsis) belirgindir. Sonradan aktarılan ve özellikle sahne tekniğinden yararlanan hikâyede beş-altı aylık yakın geçmiş ile uzak geçmiş tekrarlı yapısıyla dikkat çekmiş, metnin ortalarında (ilk yüz sayfadan sonra) öykünün art zamanlı söylemi ile anlatının eş zamanlı söylemi eşitlenmiş ve zamansal kırılmalar azalmıştır. Öykü zamanı şu şekilde ilerlemektedir:

1. Bir kış sabahı Yıldız tarafından “iki saatte” anlatılan art zamanlı “beş aylık” zaman
 - a. Yıldız’ın I- II. İnönü Zaferleri (Ocak-Mart 1921) ve Sakarya Savaşı sonrası (Ağustos-Eylül 1921) Eskişehir’i terk edip Ankara’ya gelişi
 - b. Zafer kazanıldıktan sonra Murat’ın Ankara’ya dönüşü ve nişanlanmaları (sonbahar 1921)
 - c. Bir sonbahar günü Murat’ın yirmi dört saatlik izinle yeniden Ankara’ya gelişi
 - d. Murat’ın öldürülmesi
2. Yaz ortasında İnebolu’ya yapılan yolculuk
 - a. Baharın sonlarına doğru (yaklaşık olarak bir yıl sonra) Ankara’ya dönüş
 - b. Büyük Taarruz’un başlaması (26 Ağustos 1922)
 - c. 8 Eylül 1922 günü orduların İzmir’e girmesi üzerine Yıldız ve Beybaba’nın İzmir’e gidişi ve orada Murat’a kavuşmaları

Kırk beş bölümden oluşan anlatıda, her başlıkla içeriği arasındaki uyum dikkat çekicidir. Her bölüm sahnelerle ilerlemiş, bütün zaman uyumsuzlukları bu diyaloglarda yer almıştır. Genel olarak olayların sırası, geçmiş ile öngörüsül ifadelerin anlatının şimdisinde kullanılması nedeniyle bozulmuştur. Metinde, bir kış sabahının dışında kalan parçalar daha çok kişilerin uzak geçmişini aydınlatmaya yönelik dışsal geriye dönüşler ile başlangıç noktasından geriye giden ve sonraki bir noktaya doğru genişleyen iç içe geriye dönüşlerden oluşmaktadır. Söz gelimi, İzmir’in işgal edildiği zamana gidilir, ardından işgal öncesi bir dipnot paylaşılır. Buna karşılık, bu kış sabahından sonra gerçekleşen olaylar, zamansal açıdan ilk anlatının sınırları içindedir (içsel) ve böyle sapmalarda anlatı zamanıyla öykü zamanı

çakıştığı için kronolojiye müdahale söz konusudur. Yıldız'ın anımsadığı/yinelediği olaylarla birlikte içsel/öykü içi sapmalarla anlatının geçmişi aydınlatılır.

İçsel-dışsal sapmalar birçok bölümde birlikte kullanıldığı için “karma” analeptik yapılara da rastlanmıştır. Hikâye boyunca Yıldız'ın kişisel meseleleriyle Kurtuluş Savaşı yıllarında yaşananlar bir aradadır. İlk on altı bölümde anlatı ortadan başlamış, bütün geçmiş geri getirilmiş ve anlatı hareketi tam bir daire (tam analepsis) çizmiştir. Sonraki anlatı hareketi eş zamanlıdır. Geçmişte dile getirilen öngörüler (analepsis üzeri prolepsisler) ise aşağıdaki örneklerde olduğu gibi karakterlerin geçmişteki planları veya çıkarımlarıyla ilgilidir: “[Nedim'in] bana karşı bir kalp duygusu yoktu da ihtimal beni korumak için soylu bir ağabeylikle uyandırmağa çalışıyordu.”⁵³, “Güler'in bir gün gelip Murat'ın annesi olacağı hiç aklıma gelmedi.”⁵⁴, “Yıldız eğer Murat'la evlenmiş olsaydı, bir taş bebek değil, bir ateş parçası dünyaya getirirdi”⁵⁵

Dikmen Yıldızı'nda, geleneksel kurmacada olduğu gibi anlatıyı ertelemeye olan ilgiden dolayı tek tük öngörüselle ifade vardır. Anlatı okurun hikâyeyi keşfetmesine yöneliktir. Yıldız'ın ve diğer roman kişilerinin geleceğe yönelik planları bu grupta değerlendirilebilir. Örneğin, savcının “İhtimal yarın, belki de birkaç saat sonra bu haber Ankara içinde top gibi patlayacak. Yapacağı etki müthiş olacak”⁵⁶ şeklinde sözleri ve diğer roman kişilerinin varsayımsal bir geleceğe yaptıkları vurgu⁵⁷ metnin bu kanonik yapısını gözler önüne sermektedir. Bunlardan ilki içsel bir zamansal hareket iken diğeri anlatı sınırlarının dışında bir zamana işaret ettiği için dışsaldır.

Ayrıca bazı zaman uyumsuzlukları herhangi bir benzerlik (silepsis) tarafından yönetilmiştir. Söz konusu zamansal benzerlikte hava subayı Murat ile Aşıl⁵⁸, Yıldız'ın mağarada geçirdiği günler ile bugün⁵⁹, anne-babasının geçmişi ile bugün⁶⁰ ya da İzmir'in işgal öncesi ile sonrası⁶¹ kıyaslanmış, kronoloji dışlanarak farklı iki zaman yan yana getirilmiştir.

⁵³Gündüz, a.g.e., s. 26.

⁵⁴Gündüz, a.g.e., s. 173.

⁵⁵Gündüz, a.g.e., s. 187.

⁵⁶Gündüz, a.g.e., s. 31.

⁵⁷Gündüz, a.g.e., s. 78-79.

⁵⁸Gündüz, a.g.e., s. 260.

⁵⁹Gündüz, a.g.e., s. 60.

⁶⁰Gündüz, a.g.e., s. 51.

⁶¹Gündüz, a.g.e., s. 20.

Romanın öykü zamanı ise “berrak bir kış sabahı” bir kadının (Yıldız’ın) savcıya gitmesiyle başlar.⁶² Onun “beş ay önce” nişanlısı ve ikizlerinden biri öldürülmüş, kendisi köşkte alıkonulmuştur.⁶³ İlk bölümlerde geriye dönüşlü olarak kendisine zarar veren babası Kamil Bey, Süleyman Çavuş, Nedim ve Doktor Ali Bey tanıtılır. Ardından lirik ve destansı bir dille Dikmen Yıldız’ı hakkında bilgiler verilir. Daha uzak bir geçmişe gidilerek İzmir’in işgaliyle birlikte oradan ayrıldıklarını söyleyen Yıldız, Murat’ı okura tanıtır. Romandaki bütün kişiler geçmişleriyle birlikte yaklaşık “iki saatlik” bir konuşmaya sığdırılır.⁶⁴ Anlatının başlangıç noktası olan “bir kış sabahı”na geriye dönüşlü olarak (ilk on beş bölüm) birçok kamusal (savaş) ve kişisel zaman (diğer roman kişileri) sığdırılır. “Dışarıda Neler Oluyordu?” başlıklı on altıncı bölümde diğer aile bireylerinin Yıldız köşkten kaçtıktan sonra yaptıkları anlatılır.⁶⁵ On yedinci bölümde (Büyük Cinayetin Mini Mini Şahidi), aile savcının yanına geldikten sonra öykü ve anlatı zamanı birleşir.⁶⁶ Sonraki üç bölümde, Yıldız’ın kurguladığı olayların (bebeklerden birinin ölmesi, Murat’ın sicimle boğdurulması ve köşke kapatılması) nedeni açığa çıkarılır.⁶⁷

Gerçeklerin öğrenilmesi üzerine Yıldız’ın iyileşebilmesi için Murat’ın babası Osman Bey Kayseri’den gelir, “bir yaz ortasında” Yıldız’la Ankara’dan ayrılıp İnebolu’ya yerleşirler. Yıldız hayata döndükten sonra yeniden Dikmen’e dönerler.⁶⁸ Murat’ın şehit olmama ihtimali üzerine onu bulmak için İzmir’e giderler. Burada, anlatının temel taşlarından birinin atlanmasından kaynaklanan bir boşluk (paralipsis) vardır. Hava subayı olan Murat’la ilgili bir sır ilk olarak Kamil Bey ve savcı⁶⁹ tarafından sonra Osman Bey tarafından gizlenir. Sır, öykünün geciktirilmesine ya da ertelenmesine neden olmuş, okur Murat’ın ölüp ölmediğini öğrenmek için iki yüz altmış sayfa bekletilmiştir: Aslında Murat şehit olmamış, görevi gereği onun şehit olduğu bildirilmiştir. Kitabın sonunda Yıldız da Murat’ın ölmeğini öğrenir ve evlenirler.⁷⁰

⁶²Gündüz, a.g.e., s. 5.

⁶³Gündüz, a.g.e., s. 11-15.

⁶⁴Gündüz, a.g.e., s. 5-30.

⁶⁵Gündüz, a.g.e., s. 100-104.

⁶⁶Gündüz, a.g.e., s. 104-109.

⁶⁷Gündüz, a.g.e., s. 109-123.

⁶⁸Gündüz, a.g.e., s. 130-210.

⁶⁹Gündüz, a.g.e., s. 115.

⁷⁰Gündüz, a.g.e., s. 210-269.

Boşluklar özellikle Yıldız'ın anlattığı hikâyelerde merak uyandırıcı öge olarak kullanılmıştır. Anlatıcılar Murat'la ilgili sır başta olmak üzere, Murat'ın boğulması, Yıldız'ın köşkte zorla alıkonulması ve cinayetlerden bahsetmiş, anlatı ilerledikçe hikâyelerin başka bir şeyle ilişkisi ortaya çıkmıştır (paralipsis üzeri analipsis). Görüldüğü gibi anlatıda ilk bölümler geçmişe aydınlatmaya yönelik parçalardır. Burada anlatının şimdisine anlatının uzak ve yakın geçmişi eklenerek zaman genişletilir. “Akıl hastalığı”na tutulan Yıldız'ın anlattıklarıyla anlatıda gerilim artmış (ilk yüz sayfa), sonrasında Yıldız iyileşmiş, hikâyelerin arka planı aydınlatılmış ve diğer izlek (Kurtuluş Savaşı) ön plana çıkmıştır (son 160 sayfa). Savaş ve kadının hikâyesi iki anlatı düzeyi olarak birbirini desteklemiştir. Metinde Türk kadın imajı, özverisi ve kahramanlıkları ile millî mücadele yılları arasında bağ kurulur. Dolayısıyla *Dikmen Yıldızı*, değişken zamansal hareketlerden oluşmuş fakat kanonik bir yapıyı temsil etmiştir. Anlatının bu yapısı şu başlıklardan hareketle geliştirilebilir:

1. Uzak geçmişi (Kurtuluş Savaşı) aydınlatmaya yönelik içsel zamansal sıçramalar
2. Yakın geçmişi (dört-beş ay) aydınlatmaya yönelik içsel/dışsal zamansal sıçramalar: Roman kişilerini tanıtıcı zaman dilimleri.
3. Yinelemeli olarak ortaya çıkan uzak-yakın geçmişin ayrıcalıklı zaman parçaları: Yıldız'ın yakın ya da uzak geçmişi, nişanlısı Murat'ın kahramanlığı ve yaptıkları
4. Anlatı aralarında lirik bir söyleyişle dile getirilen dışsal öngörüsül ifadeler: Geleceğe yönelik planlar
5. Yinelemeli anlatıcı yorumları

Dikmen Yıldızı'nda “Kucağı masumlu kadıncağız işe gider mi? Zavallı yenge gece kim bilir kocası mı dövdü?”⁷¹, “Ben Savcı Bey'e bir cinayetten haber vereceğim”⁷² şeklinde sözler anlatıyı geciktirerek içeriği ilgi çekici hâle getirir. Kişi ve çevre betimlenir sonrasında metin sahnelerle ilerler. Zamansal kırılmalar genellikle sahnede gerçekleşir. Sahnelerde Yıldız'ın “beş ay evvel” yaşadıkları, savaş dönemi, diğer roman kişilerinin geçmişleri bir aradadır. Zamansal yapı çok sayıda geriye sapsmadan

⁷¹Gündüz, a.g.e., s. 6.

⁷²Gündüz, a.g.e., s. 8.

oluşmuş, metinde karmaşık olmayan iç içe geçişler dikkat çekmiştir. Geçmiş aktarılrken basit eksiltilerden yararlanılarak anlatı hızlandırılır. Buna karşılık, metinde kronoloji ortadan kalkmamış, sadece birçok zamanın ve yinelemeli yapının eklenmesiyle çok katmanlılık kazanmıştır. Bunlar, klasik anlatı zamansallığından kopmayan basit anakroniler olarak da değerlendirilebilir.

Anlatının “erim”i ilk anlatının kesildiği yerden ya uzak geçmişe ya da yakın geçmişe uzanmaktadır. Bununla birlikte zamansal mesafenin hikâyede kapsadığı bir alan vardır ve bu alan (kapsam) değişkendir. Şöyle ki anlatı bir kış sabahında başlar. Kadın “iki saat” savcüyı bekler. İlki için 8 sayfa, diğeri için sadece bir sayfa ayrılır. Beş ay önce olanlar ise bir paragrafta özetlenir. Ardından aynı olaylar başka bir dramatik sahne aracılığıyla daha detaylı şekilde (yaklaşık 2 sayfa) anlatılır. Bölüm kişilerin geçmişlerinin aydınlatılmasıyla sonlanır.⁷³ Benzer şekilde, son beş ayda yaşananlar bir sabaha sıkıştırılmış, metnin yarısı bunlara ayrılmıştır. Bu bölümlerde, kızın ve ailesinin geçmişi⁷⁴, İzmir’in işgali (15 Mayıs 1919) üzerine orayı terk etmeleri⁷⁵, Murat’ın ve Nedim’in geçmişi⁷⁶, “bir gün” bir genç hanımla, başka bir gün Nedim’le Yıldız arasında geçenler⁷⁷, savcının Kamil Bey’lere çaya gittiği gün⁷⁸, Yıldız köşkten kaçtığı sabah Kamil Bey, Nedim ve Süleyman Çavuş’un yaptıkları⁷⁹; Kurtuluş Savaşı sırasında Yıldız’ın mağarada kaldığı yirmi altı gün⁸⁰, bir şeftali mevsiminde onun Kütahya’ya ve Bursa’ya yaptığı ziyaret⁸¹, I. ve II. İnönü Savaşları⁸², Sakarya Savaşı ve Murat’ın Ankara’ya bağa gelişi⁸³, nişanlanmaları⁸⁴ ve Nedim’in Rum kızla yaşadığı aşk⁸⁵, Yıldız’ın köşkten kaçtığı sabah⁸⁶ gibi pek çok anakronik yapı fark edilmiştir. On yedinci bölümden yirminci bölüme kadar (yaklaşık otuz sayfa) kadının yaşadığı olayların arka planı aydınlatılır. Burada, Yıldız’ın İstanbul’a gidişi ve anlattığı hikâyeler (bebeklerden öldürülmesi, Murat’ın boğdurulması) diğere roman kişileri tarafından yeniden aktarılır. Bu bölümlerde

⁷³Gündüz, a.g.e., s. 5-16.

⁷⁴Gündüz, a.g.e., s. 17-18.

⁷⁵Gündüz, a.g.e., s. 19-20.

⁷⁶Gündüz, a.g.e., s. 21

⁷⁷Gündüz, a.g.e., s. 24-27.

⁷⁸Gündüz, a.g.e., s. 32.

⁷⁹Gündüz, a.g.e., s. 33-34.

⁸⁰Gündüz, a.g.e., s. 35-50.

⁸¹Gündüz, a.g.e., s. 51.

⁸²Gündüz, a.g.e., s. 54-58.

⁸³Gündüz, a.g.e., s. 64-70.

⁸⁴Gündüz, a.g.e., s. 70-74.

⁸⁵Gündüz, a.g.e., s. 90.

⁸⁶Gündüz, a.g.e., s. 100-104.

Yıldız'ın anlattığı hikâyelerin gerçek nedeni açığa çıkarılır. Osman Bey'in Ankara'ya gelişi ve İnebolu'ya gidişleriyle de yeni bir anlatı zamanı başlar.⁸⁷

Yaz ortasındaki yolculuk sırasında Murat'ın annesinin geçmişi⁸⁸, Murat ve Ahmet Çavuş'un arkadaşlığı⁸⁹, Ahmet Çavuş'un kardeşi Aygül'ün hikâyesi⁹⁰ ve Osman Bey'in karısı Güler'in geçmişi⁹¹ anlatılır. Aynı bölümde Yıldız'ın, savcının ve Nedim'in yazdığı mektuplarda tekrarlı yapılarıyla dikkat çeken geriye sapmalar kullanılmıştır.⁹² Baharda Ankara'ya dönmeleriyle birlikte memleketteki son gelişmeler aktarılmış, Büyük Taarruz'un başladığı (26 Ağustos 1922) söylenmiştir.⁹³ Sonraki gelişmeler (yaklaşık 40 sayfa) 26 Ağustos-9 Eylül 1922 tarihleri arasında gerçekleşmektedir. Bu bölümde, birkaç satırlık tekrarlı analeptik yapı dışında (Murat'ın geçmişi, yurdun içinde bulunduğu durum, Yıldız'ın anıları) anlatı çizgiseldir. Hava subayı Murat'ın şehit olmadığını düşünen babası ile nişanlısı Yıldız İzmir'e giderler. Onun şehit olmadığı ortaya çıkar, Yıldız ve Murat evlenirler.

İlk anlatıyla mesafesi genellikle belirsiz bırakılan zamansal hareketler birkaç satırdan on beş sayfaya (mağara günleri) uzanan kapsama sahiptir. Net zamansal ifadelerin ise ilk anlatıya, bir kış sabahına, uzaklığı muğlaktır ancak bununla ilgili tahmin yürütmek mümkündür. İzmir'in işgali, İnönü Savaşları, Sakarya Savaşı, Büyük Taarruz, Başkomutanlık Meydan Muharabesi ve İzmir'in kurtuluşu gibi net zaman dilimlerine bağlı zaman sapmaları tespit edilebilir. Bu tarihlerden hareketle zaman sapmalarının hangi döneme ait olduğu söylenebilir.

Şöyle ki İzmir'e Murat'ı bulmaya karar vermeden önce Büyük Taarruz (26 Ağustos) başlamış⁹⁴, 8 Eylül günü tam saat onda orduların İzmir'e gireceği söylenmiştir.⁹⁵ Bunun üzerine Yıldız ve Osman Bey İzmir'e gitmiş ve Murat'a kavuşmuşlardır. Bu zaman aralıklarında ortaya çıkan bir anakronik yapının yerini saptamak mümkündür. Benzer şekilde, bir yaz ortasında Ankara'dan İnebolu'ya yapılan yolculuğun 1921 yılında yapıldığı söylenebilir. Sonraki baharda Ankara'ya dönerler ve aynı yıl Büyük Taarruz (26 Ağustos 1922) başlamıştır. Bu verilere göre

⁸⁷Gündüz, a.g.e., s. 130-140.

⁸⁸Gündüz, a.g.e., s. 140-141.

⁸⁹Gündüz, a.g.e., s. 153.

⁹⁰Gündüz, a.g.e., s. 166-169.

⁹¹Gündüz, a.g.e., s. 173-176.

⁹²Gündüz, a.g.e., s. 180-199.

⁹³Gündüz, a.g.e., s. 210-218.

⁹⁴Gündüz, a.g.e., s. 218.

⁹⁵Gündüz, a.g.e., s. 244.

ilk yüz sayfada bir kış sabahından beş ay öncesine gidildiği için olaylar 1920 sonbaharı ile 1921 kışı arasında gerçekleşmiştir. Burada, sırasıyla İzmir'in işgali (15 Mayıs 1919), İnönü Savaşları (1921) ve Sakarya (23 Ağustos-13 Eylül 1921) Savaşlarıyla ilgili geri dönüşler söz konusudur. Yıldız ve ailesi İzmir'in işgal edildiğinde orayı terk ederler⁹⁶, I. ve II. İnönü'den sonra Eskişehir'den Ankara'ya gelir⁹⁷, Murat Sakarya Zaferi'nden sonra Ankara'ya döner.⁹⁸ Anlaşıldığı gibi geriye dönüşlü hikâyede, bazı uyumsuzlukların anlatıya mesafesi saptanabilmiş ve belirsizlik, kesinlik bildiren tarihsel zamanlarla ortadan kalkmıştır.

3.1.3. *Yaban*'da Düzen: Anlatının ve Benliğin Zamanı

Yaban (1932), teknik açıdan modern romana özgü bir söylemle, modern öncesi söylemin yer aldığı bir anlatı olarak değerlendirilebilir. Romanda Sabahattin Ali, Abdülhak Şinasi Hisar ve Peyami Safa'da olduğu gibi daha şiirsel bir dil dikkat çekmektedir. Roman kahramanı Ahmet Celal'in zamanı çağrışımlara dayalı, kişisel bir zamandır. Bilincin kesintisiz hareketi, kişisel zamanla askıya alınan anlatı çizgiselliği, bilincin çatışmaya dayalı zamanı ve hayalle gerçeğin iç içe geçmesi bakımından roman modern özellikler taşımaktadır. Anlatıda, öykü zamanına ait olayların yanında tekrarlı imajlar, zamansal kırılmalar vardır. Özet, betimleme, sahne ve iç monolog arasında "tekdüze" geçişler dikkate alındığında ise anlatıda klasik üslup ön plana çıkmaktadır.

Dış gerçekliğin karakterin iç dünyasına yansmasıyla elde edilen "yeni zamanlar"a ya da sanatsal biçimlere karşılık, dönemin kültürel ortamını romantik ve coşkulu bir şekilde anlatıya aktarma çabası (Millî Mücadele Dönemi) anlatının bu ikili yapısını açığa çıkaran diğer özellikler arasında gösterilebilir. Dolayısıyla anlatı, natüralist bir dil ile imajlara dayalı bir dilin birlikteliğini ortaya koymasından dikkat çekmektedir.

Bütünüyle ardışık olmayan hikâyeyi anlatan birinci kişili/öykü içi anlatıcı, tanrısal bir bakış açısına sahip değildir ve üçüncü bir kişi olmadan kendini tanıtır. Bununla birlikte diğer roman kişileri anlatıcı bakış açısıyla aktarıldığı için donmuş yapıları ve zamanlarıyla dikkat çekmektedir. Diğerlerinin donmuş zamanı ile Ahmet Celal'in köyde geçirdiği yaklaşık üç yıllık donmuş zamanı arasındaki tek fark, onun

⁹⁶Gündüz, a.g.e., s. 19-20.

⁹⁷Gündüz, a.g.e., s. 53-59.

⁹⁸Gündüz, a.g.e., s. 64-70.

kendini doğrudan ifade etmesi, fantezileştirdiği zamanlarla iç dünyasını sergilemesidir. Ahmet Celal, harp yıllarında kaybettiği koluyla, bazı olaylara kayıtsızlığı ve çatışmalarıyla alışılmış ya da idealleştirilmiş anlatı kahramanlarına benzememektedir. Bu nedenle anlatının ritmini belirleyen şey karakterin söylemidir, diğerleri kalıplaşmış nitelikleriyle kurguyu destekleyen parçalardır.

Olayların ardışıklığı, öznel ve olumsuzlanan bir zamanla bozular. Ahmet Celal'in umutsuzluğu ve sıkıntısı ile dış gerçeklik uyum içindedir. Çürümüş, yozlaşmış, çorak topraklar; bu topraklarla aynı kaderi paylaşan kambur, cüce, sakat insanlar ile Ahmet Celal'in kişisel zamanı benzer özellikler sergilemektedir. Bununla birlikte nesnel anlatı zamanı, bunu aşan karakterin duygularıyla daha karmaşık bir söylemi açığa çıkarmıştır.

Yaban'ın çözümlemesi; söylem, söylemi üreten edim ve olaylar arasındaki ilişkinin saptanmasına bağlı olarak açığa çıkarılabilir. Hikâyenin zamanı ile söylem yani anlatı zamanı arasındaki farklılıklar kullanılan zamanın ritmini belirlemektedir. Böylece bir zaman düzleminden başka bir zaman düzlemine geçilir. Toplam hikâyeye süresi ile okurun bunun için ihtiyaç duyduğu zaman arasındaki gerilim bu ilişkilerin incelenmesiyle açığa çıkacaktır. Analizde şu soru yanıtlanmaya çalışılmıştır: *Yaban*'da olayların zamansal düzeni ile bunların anlatıda dizilişleri nasıldır?

Yaban'da sonradan anlatılan iki geçmiş zaman dolayısıyla iki hikâyeye düzlemi vardır: Sakarya Savaşı sonrası (23 Ağustos-13 Eylül 1921) defterin bulunmasına kadar geçen belirsiz bir zaman ile defterdeki üç yıllık zaman (1919-1921). Defterde anlatıcının ve diğer roman kişilerinin hayatından kesitler ile Ahmet Celal'in köyde geçirdiği üç yıllık ayrıcalıklı zaman anlatılır. Öykü zamanının yayılımı bu ayrıcalıklı parçalarda da değişkendir. Arka planda yer alan Kurtuluş Savaşı, Emine'yle ilgili bölümler (âşık olduğu köylü kız) dışında onun iç dünyasında yaşadığı yalnızlık ve sürekli olumsuzlanan köy ve köy halkı metnin ritmini belirleyen parçalardır. Burada, öykü zamanı, postmodern romanlarda olduğu gibi bilerek ortadan kaldırılmamıştır. Dağınık ve kesik kesik parçalarla bozulan çizgiselliğe rağmen ardışıklık bütünüyle ortadan kalkmamıştır. Şimdi, geçmiş ve gelecek arasında mekik dokuyan anlatıcı, açık zamansal göstergeleri belli bir sisteme bağlı olmadan kullanmaktadır. Ancak okuma esnasında zamansal göstergelerin yeri anakronik yapıya rağmen bellidir. Dolayısıyla klasik anlatının saf ardışık yapısına anlatıda rastlanmaz.

Anlatıda sonradan hikâye edilen üç yıllık bir zaman vardır. Metin, anlatıdan sonra fakat hikâyeden önce başlamış olan bir zamana işaret etmektedir. Öykünün referans (başlangıç) noktası, iki ayrık hikâye düzeyi olduğu için birden fazladır: Sakarya Savaşı sonrası köyde defterin bulunduğu zaman (yaklaşık 2 sayfa) ile bu defterin içindeki üç yıllık zaman (196 sayfa). Öykü ile anlatının düzenlenişi arasındaki uyumsuzluk (anakroni), bu nedenle ikinci düzey ya da iliştilmiş anlatıda gözlemlenebilir. Burada, kronolojik zaman ile bunlar arasındaki ilişkileri sergilemek önemlidir. Özne ve nesnel geriye dönüşler ile öngörüler her biri aynı öykü zamanına ait olmalarına rağmen aynı özellikler sergilemeyen yapılardır. Her zamansal uyumsuzluk, ilk anlatıya bağlı yeni bir anlatı oluşturmaktadır.

Yaban, iki hikâye düzleminin kullanılması bakımından *Kürk Mantolu Madonna*'yı; doğrudan karakterin bilinciyle yaratılan bir anlatı zamanını konu alması bakımından *Fahim Bey ve Biz*'i ya da *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nu hatırlatmaktadır. Yapı bakımından ortaklık, söylem bakımından özdeşliği açığa çıkarmıştır. Bununla birlikte Fahim Bey'in bilinciyle neredeyse kımiltısız hâle gelen öykü zamanına karşılık, Ahmet Celal'in zamanı dağınık yapısına rağmen öykü zamanından bütünüyle kopmaz. Benzer şekilde, *Kürk Mantolu Madonna*'nın sonunda birleşen hikâye düzlemleri, *Yaban*'da açık uçludur. Ahmet Celal, kitabın sonunda defteri Emine'ye teslim edip, tıpkı Yusuf gibi kaybolur.⁹⁹ Bilincin yönettiği zamana ve karakterin iç dünyasını gözler önüne seren söylem olanaklarına rağmen anlatının tutarlı bir sisteme hizmet ettiği düşünülebilir.

İlk saptama, zamanın yönüyle ilgilidir. Anlatı yönü, karakterin kaybettiği zaman nedeniyle zaman zaman karmaşıklaşır. “Bunlarda zaman kavramı ile mesafe kavramından niçin eser yoktur?”¹⁰⁰ diyen Ahmet Celal, bir süre sonra onlara benzer, zamanı yitirdiğini itiraf eder ve rastgele parçaları bir araya getirerek alışılmadık bir dille iç dünyasını, izlenimlerini, hislerini aktarır. Anlatıda Sakarya Savaşı ve İnönü Savaşları dışında, bütün zamanlar belirsizdir ve uyumsuz gibi görünen uyumlu bir zaman vardır. Hikâyeler, muğlak ve anakronik yapılara rağmen ardışıklığa dayandırılarak dile getirilir.

⁹⁹Yakup Kadri Karaosmanoğlu, *Yaban*, İletişim Yayınları, 76. b, İstanbul, 2016. s. 198.

¹⁰⁰Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 31.

Yaklaşık elli beş bölümden oluşan *Yaban*, Tetkiki Mezalim Heyeti'nin Ahmet Celal'in defterini bulmasıyla başlar¹⁰¹, defterde Ahmet Celal'in bakış açısıyla köyde geçirdiği üç yıl gözler önüne serilir. Köyü, köylüyü ve kendisini tanıtmaya yönelik “geriye dönüşlü” dışsal/kısmi ya da içsel/kısmi sapmalar, hikâyenin gelişimiyle ilişkili “öngörüsül sıçramalar” veya geçmiş üzerinden bir öngörünün aktarılmasına dayalı daha karmaşık akronik yapılar, öykü zamanını belirleyen öğelerdir. Çizgisellik, dağınık, kesikli yapılarıyla dikkat çeken rastgele parçaların art arda dizilmesiyle bozulmuştur. Anlatı boyunca yana kaydırılan bir öge olan (paralipsis) Kurtuluş Savaşı, Ahmet Celal'in Emine'ye olan ilgisi, köyle ilgili izlenimleri ve iç sesleriyle yarattığı benzer zamanlar (silepsisler) dönüşümlü olarak kullanılmıştır. Ayrıca öykü zamanını erteleyen sözde soru cümleleri de ilk bakışta dikkat çeken yapısal özellikler arasına dâhil edilebilir.

Anlatının başlangıç noktası olan üç yıl, Mehmet Ali'nin Ahmet Celal'i köyüne götürmesiyle başlar.¹⁰² İlk dört bölüm, anlatıdaki boşlukları doldurmaya yönelik bilgilerden, çevre tahlillerinden dolayısıyla ilk izlenimlerden oluştuğu için öykü zamanı hızlıdır¹⁰³ ve “ilk geldiği gün” neredeyse bir laytmotif gibi belli aralıklarla tekrarlanır. Öykü zamanı şöyle ilerler: Köye gelişinin “yedinci ya da sekizinci ayında” Bekir Çavuşla kadınlar üzerine sohbet eder ve geldiğinin “ikinci haftasında” asker arkadaşı Mehmet Ali'nin evlendiğini söyler. “Buraya geldiğinin sekizinci ayına kadar” kimse ona alışamamıştır. Gazetelerden İnönü Zaferi'ni öğrenir, “bir nisan günü” Emine'yle karşılaşır¹⁰⁴, Şeyh Yusuf köye gelir ve onunla tartışır. “Gene bir gün Emine'yle karşılaşır.

Metnin geri kalan bölümünde ise şu olaylar peş peşe sıralanır: Süleyman ve Cennet'in hikâyesi¹⁰⁵, Ali'nin askere gitmesi, “bir gün” yeniden Emine'yle karşılaşması, Salih Ağa'yla kavgası, “bir gece” Ali'nin karısının doğurması¹⁰⁶, “bir öğle saati” kör kız ve kambur oğlanı görmesi¹⁰⁷, Salih Ağa'nın tarla ortaklığını alması, vergi memurunun köye gelmesi, Süleyman'ın bir sonbahar günü köye gelmesi ve başından geçenler¹⁰⁸, kışın önemli olaylarının anlatılması, II. İnönü

¹⁰¹Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 15-16.

¹⁰²Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 17.

¹⁰³Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 15-33.

¹⁰⁴Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 33-44.

¹⁰⁵Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 46-51.

¹⁰⁶Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 53-64.

¹⁰⁷Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 70-71.

¹⁰⁸Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 90-92.

Zaferi, Emine'yle Hasan'ın düğünü, düşmanın genel taarruza geçmesi¹⁰⁹, topçu müfrezinin köyden geçmesi, Emine'nin babası Şerif Çavuş'un köye dönmesi, köyün yakınında işitilen top sesleri, "bir sabah" düşman askerlerinin köye gelmesi, "bir sabah" askerlerin köyü terk etmesi, askerlerin köye yeniden gelmesi, Hasan'ın ölmesi, Ahmet Celal'in Emine'yi yanına alarak askerlerden kaçması¹¹⁰ şeklinde ilerleyen öykü zamanı kendi içinde ikiye bölünmüştür. Kitabın yarısında köydeki önemli olaylar anlatılırken diğer yarısı Kurtuluş Savaşı'na ayrılmıştır.

İlk bölümde konu çeşitliliği, zamansal kırılmalar, eksilteli ifadeler daha fazladır. Savaş döneminde ise daha kronolojik bir zaman, sabit bir izlek ve buna bağlı olarak sabit bir anlatı zamanı dikkat çekmektedir.

Hemen hemen her bölümde dikkat çeken sabit anlatı zamanı şu örnekler üzerinden genelleştirilebilir. İlk bölüm, anlatıyı geciktiren iç monolog ve soru cümlesiyle başlatılır. *Yaban*'da anlatsal erteleme, keşfetme tutkusuna olan ilgiyle açıklanabilir. Metin, birinci şahıs anlatısı olması ve karakterin geleceğe/şimdiki duruma göndermede bulunmasına izin veren geriye dönüşlü özelliği nedeniyle öngörüye en yakın tarz kabul edilebilir: "Dünyadan elini eteğini çekmiş bir insan için Anadolu'nun bu ücra köşesinden daha uygun neresi bulunabilir? [...] Böyle mi sanmıştım? Böyle mi olacaktı?"¹¹¹ şeklinde ilgi çekmek için kullanılan sorular, özellikle bölüm başlarında öyküyü geciktirerek devamı noktasında okurun ilgisini uyandırmaktadır. Böyle kullanımların "Şimdi düşünün, bu illet ve sakatlık yuvasında ben nasıl kendimi gösterebilirim"¹¹² cümlesinde olduğu gibi okurla iletişim kurmak; varsayımsal bir gelecekle ilgili olarak öngörüde bulunmak "Bunun ne kadar imkânsız olduğunu düşündüğü için midir ki, öyle susup gülüyordu?"¹¹³; "Sakın köye geldikten sonra beni büsbütün unutmayın?"¹¹⁴ ya da karakterin iç dünyasını sergilemek amacıyla kullanıldığı söylenebilir: "Arkamda ne bırakmışım ki böyle hüzünlüydüm? Bir yurt mu? Bir ana mı? Bir sevgili mi?"¹¹⁵ Anlam, anlatıda incelikli bir dille ertelenmez ya da okur olayların gelişimini öğrenmek için uzun süre bekletilmez. Çok sık kullanılan bu erteleyici ifadeler anlatının temel yapısını oluşturur.

¹⁰⁹Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 93-117.

¹¹⁰Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 130-198.

¹¹¹Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 17..

¹¹²Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 19.

¹¹³Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 20.

¹¹⁴Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 22.

¹¹⁵Karaosmanoğlu, a.g.e., s.23.

İç monologla şimdikleştirilen durağan öykü zamanı, karakterin ve roman kişilerinin geçmişinin aktarıldığı daha karmaşık akronik yapılarla durdurulur. Anlatıcı, geçmişle ilgili bir öngöründen (analepsis üzeri prolepsis) sonra iç içe geriye dönüşlerle Cihan Savaşı'nda kaybettiği kolundan (dışsal analepsis), daha öncesinde yazmaktan vazgeçtiği şiirlerden (dışsal analepsis) ya da köydeki muhtarın karısından (içsel analepsis) bahseder. Anlatıda belirsiz zaman dilimlerinden ve uzun zamansal sıçramalardan sonra “Biliyorum ki, toprak katı ve tabiat zalimdir ve insan cinsi bozuk bir hayvandan başka bir şey değildir”¹¹⁶ şeklinde aforizmalar dikkat çeker ya da onun iç dünyasında fantezileştirilen bir gelecek vurgusu vardır: “Kaç defa, elime sopa alıp, bunları önüme katarak kendi ormanlarına doğru sürmek arzusunu duymuşumdur”¹¹⁷; “Anan benim anam; kardeşlerin benim kardeşlerim olacak. Bunu iyi bil.”¹¹⁸ Her şeyi unutturan tamamen kurgusal bir dünyayla da (kitapların dünyasıyla) öykü zamanından uzaklaşılır. Celal'in kaybettiği koluna, yabancılığına, köyün tabiatına, insanına yaptığı tekrarlı vurgularıyla (laytmotiflerle) ve izlenimleriyle olay örgüsü hareketsiz hâle gelir.

Ahmet Celal, köye ilk geldiği günden beri herkesten ayrıdır. Temel çatışma onunla köy halkı arasındadır. Ona göre “Gözle görünmez bir çember, bir nevi karantina kordonu beni aralarına karışmak istediğim bu küçük insan kümesinden ayırıp duruyor.”¹¹⁹ Onun ruhu ile diğerlerinin ruhu arasında derin bir uçurum¹²⁰ vardır. Bununla birlikte onun köydeki “ilk günler”i ayrıcalıklı zaman dilimleri olarak ilk dört bölümde yinelenir, çizgisel olmayan bu sapmalar aracılığıyla geçmiş aydınlatılır.

Yaban'da her parça, istem dışı bir hafızadan çıkmış gibi görünür fakat hepsi bazı fikirleri (kayıtsızlık, verimsizlik, çaresizlik) desteklemek için açığa çıkarılan hatırlatmalar olarak değerlendirilebilir. Ahmet Celal'in bilinci, köy ve bu köydeki her insan kötümser bir atmosferi pekiştiren ve özenle seçilmiş parçalardır. Köy çoraktır, Salih Ağa halkı sömürür, Şeyh Yusuf aldatır, Emine saftır ve bütün köy donmuş bir zamanı sembolize etmektedir: “Orta Anadolu'da bu köy donmuş bir konaktır, burada, mesafe sizi yutmuştur. Siz, mesafe içinde, dehşetten donmuşsunuzdur.”¹²¹ Onlar sanki bu donmuş ve tekrarlı zamanlarıyla özellikle seçilmiş ya da tasarlanmıştır. Şimdi ile

¹¹⁶Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 18.

¹¹⁷Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 18.

¹¹⁸Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 20.

¹¹⁹Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 19.

¹²⁰Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 48.

¹²¹Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 32.

geçmişin buluşması, zaman zaman karşılaştırılması her defasında olumsuzlanan bir zamanı açığa çıkarmıştır.

Romanın diğer belirgin özelliği, bazı zamanları benzerlik ve farklılıklardan hareketle buluşturmasıdır. Karakterin iç sesiyle birleşen zamanlar kimi zaman kitaplardan alınan bütünüyle kurgusal bir zamanı, kimi zaman şimdi ve geçmiş arasında zikzaklar çizen anlatıcının gerçek bir zamanını temsil etmektedir. Örneğin, Nuh Tufanı'nın olduğu topraklarla köy arasındaki benzerlik anlatıda şöyle ifade edilir: “Nuh’un ümmetini, böyle bir toprak üstünde bu çıplak tepelerle çevrilmiş yere bırakmalı idi. Her akşamüstü sanıyorum ki, artık dünyanın sonu gelmiştir. Üzerinde yaşadığım toprak, ya içindeki gizli dert ile şişip çatlayacak ya da bir dehşetli gürültü ile yerin dibine doğru çöküp gidecektir.”¹²² Ayrıca Ahmet Celal, köy ve Hitit heykeli arasındaki benzerliğe dikkat çekmiş¹²³, Emine’yi takip ettiği zamanlarla İstanbul’un mesire yerlerindeki takipleri karşılaştırmış¹²⁴ ya da kendini Don Kişot’a benzeterak fantastik bir zamanla gerçek bir zamanı bir araya getirmiştir.¹²⁵ İki durum arasında yapılan bu karşılaştırmalar, istem dışı bir hafızayla gerçekleşmez. Bu dönüş, geçmiş bir zaman parçasına kendi zamanında da geçerli olabilecek bir anlamı geriye dönüşlü olarak kazandırır. Aynı vurgu, belli şeyleri manidar kılmak amacıyla kullanılır. Geçmiş hep aynı anlamla fakat farklı imajlarla sergilenir. Dolayısıyla *Yaban’ın* karmaşık zamansal geçişlere rağmen tekdüze bir söylemle ifade edildiği söylenebilir:

1. Geleneğe uygun olarak soru cümleleri ve iç monologlarla öykü zamanını ertelemek
2. Öykü sınırlarını aşan ya da ona dâhil olan sapmalarla anlatının boşluklarını doldurmak
3. Beraber alınan (silepsis) parçalarla farklı zaman dilimlerini yan yana getirmek

3.1.4. *Kuyucaklı Yusuf*’ta Düzen: Olay Merkezli Ardışık Zaman

Kuyucaklı Yusuf’ta (1937) ardışık bir geçmiş zaman anlatılır. Anlatı Yusuf’un hikâyesini tarihselliğe bağlı kalarak anlattığı için “biyografiktir” ve eserde geriye dönük anlatmayla olaylar art arda sıralanır. Anlatıda olaylar, *Kuyucak*’ta 1903

¹²²Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 30.

¹²³Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 31.

¹²⁴Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 49.

¹²⁵Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 59.

senesinde ve bir sonbahar gününde, karı-kocanın öldürülmesiyle başlar. Öldürülen karı kocanın çocukları olan Yusuf'u Kaymakam Salahattin Bey evlat edinir. Bundan sonra Yusuf'un merkezde olduğu "serüven"e dayalı bir anlatı ön plana çıkar.

Romanda dönemin toplumsal yapısı dolayısıyla gerçekliği kurmacaya taşınarak sınıfsal ayrımlar, adalet, yabancılaşma ve yalnızlık gibi kavramlar ön plana çıkarılmıştır. Roman kişilerinin bilincinin aktarımıyla da bazen kişisel zamanlar yaratılmış, roman kişilerinin bilinci anlatının kronolojisini gölgede bırakmıştır.

Anlatıda tanrısal bir bakış açısıyla geçmiş bugüne taşınmış, sahne ve iç monologlarla eş zamanlı bir söylem elde edilmiştir. Romanda, anlatının dışında (extradiegetik) kişilerin iç dünyaları da dahil olmak üzere her şeyi bilen ve öyküde karakter olarak yer almayan (heterodiegetik) bir anlatıcı varlık göstermektedir. Bununla birlikte romanda üç anlatı düzeyi saptanmıştır. *Kuyucaklı Yusuf*'ta birincil anlatıcı (ekstradiegetik) bütün hikâyeyi aktarmaktadır. Ancak Yusuf ve Salahattin Bey arasında geçen bir sahnede, Salahattin Bey (intradiegetik) *Âmak-ı Hayal* isimli kitaptan kısa bir hikâyeye aktarır.¹²⁶ Hikâyede Allah, Musa, İsa ve Muhammed peygamberler "saadet" in ne olduğunu tartışır. Burada, ikincil anlatıcı konumundaki Salahattin Bey, sözü iliştilirilmiş anlatı kişilerine bırakır. İliştilirilmiş hikâyedeki üçüncü kişilerle (metadiegetik) üçüncü düzey bir anlatı oluşturulmuştur. Buna göre anlatı düzeyleri şöyle sıralanabilir:

1. Dış anlatıcılı ve öykü dışı birincil anlatıcılı hikâyeye
2. İç anlatıcılı ve öykü içi ikincil anlatıcılı hikâyeye (ikinci seviye anlatı edimi)
3. İliştilirilmiş üçüncü düzey hikâyeye

"Aynılaştırma", zamanı yeniden üretme ise sahneler dışında bütünüyle anlatıcının tasarrufundadır. *Kuyucaklı Yusuf*'ta geçmiş şimdiyle buluşturulmuş, sahne ve monologlarla da anlatı zamanı eş zamanlı hâle getirilmiştir. Bununla birlikte Yusuf'la diğerleri arasındaki mesafeye yapılan vurguda toplumsal eleştiri vardır. Hiciv, burada iki farklı zamanı ortaya çıkarmıştır: Yusuf'un öznel ve saf zamanı ile diğerlerinin kamusal ve olumsuzlanan zamanı. Dış gerçeklik ile şahsi olanın çatışması, sosyo-kültürel ortamla ilişkilendirilmiş, bu çatışma teknik açıdan anlatıya özgü bir zaman yaratmıştır. Buna rağmen anlatıda öykülemenin sırası ile kurmacanın sırası genel olarak örtüşmektedir ve olaylar belirleyicidir.

¹²⁶Sabahattin Ali, *Kuyucaklı Yusuf*, 31.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007, s. 157.

Anlatıda, her bölüm özet şeklinde yinelemeli eylemlerle ya da sahnelerle desteklenmiştir. İç monologlar, varsayımsal proleptik ifadeler ve betimlemeli bir dille de saf ardışık zamandan uzaklaşmıştır. Anlatıcı kısa cümleler, birbirine bağlı eylemler, müdahaleci olmayan yorumlar yardımıyla Yusuf ve diğerleri arasındaki çatışmayı gözler önüne sermiştir. Gizemleştirme, geciktirim, önceden haber verme ya da sözde soru cümleleri, iç monologlar ve betimlemeler hemen hemen her bölümde benzer işlevlerle kullanılmış, bunlarla öykü zamanının ardışıklığı bozulmuş fakat sonrasında hikâyeye bağlı kalınarak kronoloji takip edilmiştir. Sürekli ve homojen zaman; kişilerin bilinci, uzamların nitelemeli aktarımı ve sahnelerin eş zamanlılığı nedeniyle yeni boyutlar kazanmıştır. Bunun yanı sıra betimlemeli durağan söylemle yaratılan “şiirsel bir zaman” özellikle sahne ve özetlerin arasına yerleştirilmiş ve anlatının kronolojisi sarsılmasına rağmen romanda “tekdüze” bir zaman açığa çıkmıştır. Tasvirde “an”ın büyüü, özetle hızlandırılmış bir geçmiş ve sahnede şimdikleştirilen canlı anlatı dünyası hemen hemen aynı geçişlerle yan yana getirilmiş, anlatının çizgiselliği bu tekniklerle bozulmuştur. *Kuyucaklı Yusuf*’ta özellikle özetlemelerden yararlanılarak hızlı bir anlatı zamanı ortaya çıkarılmıştır. Yavaş bir söylem yerine akıcı, dinamik ve süregelen bir dil kullanılmıştır.

Doğrusallığın hâkim olduğu anlatıda, kesintili yapılarla geciktirilen olay örgüsünün, okurun ilgisini çekmek ve merak uyandırmak için kullanıldığı söylenebilir. Klasik dönemde olduğu gibi bir anlatıyı ilgi çekici kılmak için anlatı ertelenmiş, okur anlatının sonuyla ilgili meraklandırılmıştır. Anlatının ilk cümlesi, merak uyandıran bir serüvenle karşı karşıya olduğu konusunda okuru uyarmaktadır: “1903 senesi sonbaharında ve yağmurlu bir gecede Aydın’ın Nazilli kazasına yakın Kuyucak köyünü eşkıyalar bastılar ve bir karı kocayı öldürdüler.”¹²⁷ Aynı merak uyandırıcı ve öyküyü erteleyici ifadeler belli aralıklarla yinelenmiştir. Söz gelimi, Yusuf’un Şakir’i tokatlamasından sonra anlatıcı şu sözlerle öyküyü ertelemiştir: “İşte Yusuf’un böylelerden birine, hem de daha elindeki maddi menbaları tükenmeye vakit bulamamış birine çatması, kendisi için iyi olmayabilirdi.”¹²⁸ Bu nedenle *Kuyucaklı Yusuf*’ta anlatıcının önceden duyurma yoluyla hikâyeyi geciktirdiği saptanmıştır. Geçmişe yönelik bir anlatıda ileriye yönelik ilgi çekici anlatıcı vurgulamalarının anlatının doğrusallığını bozmaktan çok okurun anlatıyla ilişkisini kurmaya yönelik olduğu söylenebilir.

¹²⁷Ali, a.g.e., s. 13.

¹²⁸Ali, a.g.e., s. 40.

Anlatıcı, kişilerin bilinci dâhil her şeyden haberdar olmasına rağmen ilgi çekmek adına ara sıra belirsiz bir gelecek zaman vurgusu yapmış, kendi ile anlatı arasına “yapay” bir mesafe koymuştur: “Yusuf’un böylelerinden birine çatması, kendisi için iyi olmayabilirdi. İhtimal Yusuf’un Kaymakam’ın oğlu olması biraz daha ihtiyatlı hareket etmelerine ve beklemlerine sebep oluyordu.”¹²⁹; “Nedense bu baba-oğul birbirilerinin sözünden çıkamıyorlardı. Hatta Hilmi Bey’in oğluna karşı biraz da çeküngence bir hali vardı.”¹³⁰ Ayrıca anlatıda yanılısama etkisi yaratılarak, anlatı düzlemleriyle oynanmıştır. Anlatının dünyası ile yazar arasındaki sınırın aşağıdaki örneklerde olduğu gibi zaman zaman ihlal edildiği (metalipsis) gözlemlenmiştir: “Anlattığımız vak’alardan beri iki hafta geçmiş”, “Kaymakam Salahattin Bey ise, ileride anlatacağımız haller yüzünden, bu işle meşgul olamadı.”¹³¹, “Kaymakam Salahattin Bey’e üzüntülü günleri atlattıktan sonra geldiğini söylediğimiz gevşeklik geçici bir şey değildi.”¹³²

Zaman, anlatıda teknik açıdan kolay fark edilebilen ancak daha karmaşık bir söylemle dile getirilir. Metni donduran, erteleyen, hızlandıran ya da şimdikleştiren bu teknik dil, önceki anlatılardan farklı olarak, eserde “sıklıkla” kullanılmış ve daha akronik bir öykü zamanı elde edilmiştir. Örneğin, ikinci kısmın onuncu bölümü, öyküyü erteleyici proleptik bir ifadeyle başlar: “Hâlbuki Yusuf ona bu fırsatı vermez, vereceğe de benzemez.” Bu sözlerden sonra başka bir zamansal kırılmayla Yusuf, Muazzez’in söylediklerini hatırlamıştır. Ali’ye verdiği sözü tutmak için kızı feda eden Yusuf, Muazzez’in “Kimi istiyorum anladın mı?” dediği akşamı aklından çıkaramamıştır. Bölümün devamında Yusuf’un iç dünyasına ve yinelemeli eylemlerine yer verilir: Yusuf “eskisi gibi” eve sadece yatmaya geliyor, diğer zamanlarını zeytinlikte ve kırlarda geçiriyordur. Doğrudan aktarılan iç söylemle de onun ileriye yönelik çıkarımları açığa çıkarılır: “Kaymakam’ın evlatlığı ‘otuzuna kadar’ boşta gezip hazır ekmek yemekte devam mı edecekti? Ondan sonra? Hangi sanatı öğrenmişti? Hayatta ne iş tutabilirdi?” Karakterlerin iç monologları/doğrudan aktarılan iç söylemlerinde açığa çıkan proleptik göndermelerle ve betimlemeli durağan söylemle daha karmaşık bir zaman yaratılmıştır. Klasik bir anlatıda olduğu gibi bunlar “münavebeli olarak” kullanılmıştır. Söz gelimi, bir çevre ya da kişi betimlemesinden sonra özet ve sahne art arda yer almış, bu geçişler belli bir sıra gözetilerek tekrarlanmıştır. Bu nedenle

¹²⁹Ali, a.g.e., s. 40.

¹³⁰Ali, a.g.e., s. 62.

¹³¹Ali, a.g.e., s. 90, s. 103,

¹³²Ali, a.g.e., s. 106.

olayların gerçeklikte sırası ile kurmacadaki sırası arasında tam bir uyuşmadan da söz edilemez.

Kuyucaklı Yusuf'ta ilk anlatı “1903 senesiyle” başlar ve ilk kısımda üç temel olay vardır: Yusuf'un Şakir'le kavgası, Salahattin Bey'in kumar masasında Hilmi Beylere borçlanması ve Kübra ile annesinin Hilmi Beylerde başlarından geçen tatsız olay. Yusuf ile fabrikatör Hilmi Bey ve oğlu Şakir arasında yaşananlar, Yusuf ile Salahattin Bey'in kızı Muazzez arasındaki aşk, anlatı gerilimini arttırmıştır. Hilmi Beylerle Yusuf arasındaki çatışma dışa dönük, eylem merkezli, daha çok ardışık olaylarla ifade edilirken Yusuf'la Muazzez arasındaki aşk durağan, bilince dayalı ve tekrarlı bir söylemi açığa çıkarmıştır. Yusuf ile diğerleri, Yusuf ile iç dünyası, Yusuf ile kardeşi saydığı Muazzez arasındaki aşk anlatının bütününe kapsayan ve kronolojik öykü zamanını kesintiye uğratan temel çatışmalar olarak metinde dikkat çekmektedir.

İkinci kısımda, anlatıdaki gerilim artmaya devam eder. Yusuf, arkadaşı Ali'den Salahattin Bey'in borcunu kapatmak için para ister ve Hilmi Beylere olan borcunu öder. Bunun karşılığında, kardeşi Muazzez'i Ali'yle evlendirecektir. Ancak Ali, bir düğünde Şakir tarafından öldürülür. Şakir yalancı tanıklar ve sahte delillerle aklanır. Kaymakamın karısı Şahinde ise Hilmi Beylerle gece gezmelerine katılmış, Muazzez'i de bu âlemlere dâhil etmiştir. Bunun üzerine Yusuf, Hilmi Beylerin başına giderek Muazzez'i kaçırmıştır.¹³³ Son kısımda, Yusuf ve Muazzez evlenirler. Kaymakam Salahattin Bey, Yusuf'u yanına kâtip olarak alır. Salahattin Bey öldükten sonra yeni kaymakam İzzettin Bey onu tahsildar olarak görevlendirir. Köylere giden ve uzun süreler evine dönmeyen Yusuf'un yokluğunda Şahinde evdeki yoksulluğu fırsat bilmiş ve Muazzez'i de ikna ederek, çalgılı gece âlemlerine katılmıştır. Bunu fark eden Yusuf, bu âlemlerden birini basarak Muazzez'i kaçırmıştır. Yaralanan Muazzez ölmüş, Yusuf ise dağlara sığınmıştır.¹³⁴

Kuyucaklı Yusuf'ta kronoloji bu şekilde ilerlerken olaylar bütünüyle kesintisiz ve çizgisel olarak aktarılmaz. Anlatıda kişilerin geçmişlerinin aydınlatılmasında “geriye sapma” tekniğinden yararlanılmış, ileriye yönelik zamansal hareketlere varsayımsal ya da hayalî bir gelecek tasavvurunda başvurulmuştur. Ayrıca kişilerin yinelemeli eylemleri ve betimlemeli söylemlerle de anlatı değişken bir ritim

¹³³Ali, a.g.e., s. 70-135.

¹³⁴Ali, a.g.e., s. 135-220.

kazanmıştır. Buna göre metindeki ilk zamansal kırılma, Yusuf'un anne babasını hatırlamasıyla başlar. Sonrasında Yusuf'un tekrarlı-kişisel zamanı aktarılır. Çünkü Yusuf "ilk geldiği günlerde" kimseyle konuşmaz, "iş gösterilmediği zamanlarda" Kuyucak dağlarına bakar, onun bu hâlleri Salahattin Bey'in Edremit'e tayin edilmesine kadar da devam eder.¹³⁵ Ardışık zaman, Kübra ile annesinin başından geçenlerin¹³⁶ ve on beşinci bölümde Şakir'in bayram günü Yusuf'la kavga ettikten sonra yaptıklarının anlatılmasıyla yeniden bozulur. Burada, Şakir'in sarhoşlukla söylediklerine yer veren anlatıcı, onun ve babasının planlarını aktarmıştır.¹³⁷

Benzer şekilde, ikinci kısımda ilk zamansal kırılmayla Kübra'nın başından geçenler, ikinci kırılmayla Yusuf'un babasının kumar borcunu ne şekilde ödediği anlatılmıştır. Bölüm Ganimet Hanım'ın geçmişi, Ali'nin Yusuf'u beklerken hissettikleri ve planlarıyla devam etmiştir.¹³⁸ Bu nedenle *Kuyucaklı Yusuf'ta* tipik olana ulaşmak mümkündür ve anlatıda kronoloji şu söylem olanaklarından oluşmaktadır:

1. Merak uyandırıcı bir olayın aktarımıyla hikâye başlatılır.
2. Anlatı kişilerinin geçmişlerini aydınlatmak için genellikle ilk anlatının sınırları dışında kalan ve öykü zamanını hızlandıran özetlerden ve kişilerin yinelemeli eylemlerinden yararlanır.
3. Betimlemeli anlatımla öykü zamanı yavaşlatılır. İlk anlatıyla ilişkili bu betimlemelere hayalî bir gelecek zaman eşlik eder.
4. Özetlere dâhil olan betimlemeli söylemden sonra kısa sahnelere yer verilir.

Kuyucaklı Yusuf'ta, bölümler hemen hemen aynı hacme sahip olmasına rağmen bölümlerde kullanılan dil farklı özellikler taşımaktadır. İlk bölüm, Yusuf'un anne babasının eşkıyalar tarafından öldürülmesiyle başlatılır. Ancak bölümün devamında anlatı ritmi, roman kişilerinin tek tek tanıtılması, araya giren tasvirler ve özellikle kişilerin tekrarlı zamanı nedeniyle yavaşlar. Yusuf'un Kuyucak günleri, Edremit'e taşınması, okula başlaması ve okul çağındaki çocukların tanıtılması, cuma gezintilerine kadar anlatının içeriğinde "hızlı" fakat "tekdüze" bir ritim

¹³⁵Ali, a.g.e., s. 21-23.

¹³⁶Ali, a.g.e., s. 44-50.

¹³⁷Ali, a.g.e., s. 60-66.

¹³⁸Ali, a.g.e., s. 75-80.

gözlemlenmiştir. Ancak Yusuf'un Şakir'le kavgasından sonra hareket kazanan anlatıda gerilim artmıştır. Salahattin Bey'in kumarda kaybettiği paralar, Kübra ve annesinin Hilmi Beylerde yaşadıkları, Ali'nin ölümü, Yusuf'un Muazzez'i kaçırmayı aynı özelliklere sahip diğer parçalardır.

İkinci kısımda Kübra ile annesinin hikâyesinin anlatılmasıyla kronoloji kesintiye uğrar. Diğer karakterlerin (Yusuf, Muazzez, Şahinde Hanım ve Ali) bilincinin açığa çıkarılmasıyla geçmiş, şimdi ve gelecek arasında zikzaklı bir yapı ön plana çıkar. Dolayısıyla roman kişilerinin bilinci anlatıda birden fazla zaman yaratmıştır: Geçmişin bugüne taşınması, bugünün esnetilmesi ve fantezileştirilen hayalî bir gelecek. Öykü zamanı, karakter bilincinin devreye girmesiyle geri planda kalmış, esnemiş ve söylem yavaşlamıştır.

Metinde, üçüncü bölümün sonu ile ikinci bölümün sonu birbirine benzeyen eylemlerden oluşmaktadır. Son bölümde Şahinde Hanım yine gece gezmelerine katılmış, Muazzez'i bu gezmelere götürmüş ve Yusuf Muazzez'i kaçırmıştır. Ancak son bölümde Yusuf'un eylemleri ve iç dünyası daha belirgindir. Bu bölümde, genel olarak belirsiz eksiltilemlerle öykü zamanı hızlanmış, onun iç dünyasının gözler önüne serilmesiyle yavaşlamıştır. Ayrıca karakterlerin geçmişteki planlarına yer verilerek daha karmaşık akronik yapılar da kullanılmıştır. Diğer bölümlerde olduğu gibi son bölümde, kişilerin yinelenmeli eylemleri özet şeklinde sunulmuş, betimlemelerle öykü zamanı durdurulmuştur. Anlatı ritmi, Yusuf'un Hilmi Beylerin bağ evini basmasına kadar tekdüzedir. Seri eylemlerle yaratılan öykü zamanında gerilim diğer bölümlerle kıyaslandığında daha azdır. Yusuf'un yalnızlığına, yabancılığına dolayısıyla iç dünyasına yapılan vurgu, bu bölümde daha belirgindir.

Bilindiği gibi kişilerin iç dünyaları zaman uyumsuzluklarına neden olmakta ve ikinci bir anlatı oluşturmaktadır. İlk sırada yer alan anlatı, 1903 senesinde Yusuf'un anne-babasının öldürülmesidir. Fakat ilk anlatı roman kişilerinin iç dünyalarının sergilenmesiyle bu ayrıcalıklı konumunu zaman zaman yitirmiştir. Olayların sıralanması sırasında ortaya çıkan bu söylemler, anlatıdaki mantık ilişkisinin bozulmasına ve akronik yapıların açığa çıkmasına neden olmuştur. Böylece zamanın sürekliliği tartışmalı hâle gelmiştir.

Akronik yapılar anlatıda bazı karakteristik özellikler taşımaktadır. Buna göre anlatıda öngörünün öngörüsüne ya da bir öngöründen sonra geçmişe yönelik

sapmalara rastlanmazken geçmişin aktarımı üzerinden geleceğe yönelik planlara (analepsis üzeri prolepsislere) yer verilir. Söz gelimi, ilk kısım roman kişilerinin geçmişinin tanıtılmasına yöneliktir ve onların yinelemeli eylemlerinden oluşmaktadır. Dolayısıyla metnindeki ilk yetmiş sayfa, ilk anlatının sınırları içinde kalan (içsel art zamanlı) analeptik yapılarla ile bunun dışında kalan (dışsal art zamanlı) kişilerin uzak geçmişinin aktarımına dayalı analeptik yapılardan ve tekrarlı zamansal hareketlerden kurulmuştur.

Anlatı zamanına sadık kalan (içsel art zamanlı) bu zamansal hareketler dışında, anlatı zamanının sınırlarını aşan (dışsal art zamanlı) uzak geçmişini aydınlatmaya yönelik göndermeler de özellikle ilk kısımda kullanılmıştır. Buna karşılık, ikinci ve üçüncü kısımda analeptik yapılara gelecek zamana yönelik planlar, tahminler de eklenerek daha karmaşık zaman uyumsuzlukları elde edilmiştir: “Demek beni böyle dolandırdınız?” demek olacağını biliyor ve daha bunu düşünürken vücudunun ter içinde kaldığını hissediyordu.”¹³⁹, “Hâlbuki Yusuf ona bu fırsatı vermedi. Vereceğe de benzemez.”¹⁴⁰, “Öyle ya, Muazzez’i aldıktan sonra kızın nafakası tamamen kendisine ait olacak, babasıyla bir alakası bulunmayacaktı.”¹⁴¹, “Sanki yarım kalmış bir işin tamamlanması lazımdı ve günün birinde Kübra herhangi bir yerde bu işi tamamlamak için karşısına çıkacaktı.”¹⁴²

Kuyucaklı Yusuf’ta, roman kişileri özellikle geçmişe yönelik anlatımlarla tanıtılmış, kişilerin davranışlarında hiçbir değişikliğe neden olmayan “biçimsel sapma”lar kullanılmıştır. Salahattin Bey, eşi Şahinde Hanım, Hilmi Bey, oğlu Şakir, bakkalın oğlu Ali, Hacı Etem hakkında verilen bilgiler ile kişilikleri arasında okuru şaşırtacak eylemlere rastlanmaz. Kişiler anlatının sonuna kadar tipik olanı sergilemektedir. “İşlevsel sapma”da olduğu gibi geçmişe ya da geleceğe yönelen anlatımda, metne yeni bir öykü eklenerek içerik düzleminde belirgin bir değişiklik yaratılmaz. Anlatıda, kişilerin geçmişini aydınlatmaya yönelik sapmalarla ileriye yönelik hayalî sıçramalarla olayın akışı değişmekte fakat nesnelere yeni bir görünüş verilmemektedir.

Anlatının başlangıç noktasına uzaklığı (erim) ve bu uzaklığın anlatıda kapladığı değer ise (kapsam), genellikle “belirsiz” zaman parçalarıyla ifade edilmiştir. Buna göre Yusuf 1903 senesinde anne babasını kaybeder, “ertesini gün”

¹³⁹Ali, a.g.e., s. 85.

¹⁴⁰Ali, a.g.e., s. 111.

¹⁴¹Ali, a.g.e., s. 113.

¹⁴²Ali, a.g.e., s. 149.

Kaymakam'ın evine gider. Doğrudan doğruya anlatıyla ilişkili zamansal hareketlerle başlayan metin, anlatı dışı ve uzak geçmişi aktarmaya yönelik parçalarla devam eder. Dışsal/kısmi sapmayla Salahattin Bey'in ve eşi Şahinde Hanım'ın geçmişleri gözler önüne serilir. Burada, erim belirsiz bir uzak geçmişi ve bu geçmişe ait belirsiz bir kapsamı karşılamaktadır. Salahattin Bey "otuz yaşına kadar" bekârdır, Şahinde ile evlenir ve "pek az zaman sonra" onu tanımaya başlar.¹⁴³ Sonrasında anlatı kaldığı yerden devam eder. Yusuf'un evdeki "ilk günleri" anlatılır.¹⁴⁴

Romanda zaman birimleri içsel, kısmi, belirsiz ve kesikli yapılarıyla ön plandadır. Ardışıklık ya dışsal, kısmi ve belirsiz bir uzak geçmişle ya da içsel, tekrarlı ve kısmi parçalarla bozulmuştur: Yusuf, "her akşamüstü" Ali'yle Çınarlıçeşme'ye su doldurmaya giderken Şahinde Hanım kafa dengi arkadaşlar edinmiş, Salahattin Bey ise "gündüz" hükûmet işleriyle ilgilenmiş, "gece" rakı meclislerine katılmış, "bazen haftalarca" çocukları ve eşini görmemiştir.¹⁴⁵ Yusuf Kuyucak'tan çikalı "altı sene" olmuş, "yazın" kırlarda dolaşmış ya da Cennetyatağı'ndaki bağda ağaçların altında yatmış; "kışın" ilk senelerde küçük değneklerle oyun oynayarak geçirmiş ya da Salahattin Bey'in aldığı zeytinliğin toplanmasına nezaret etmiştir. Yaş "on altı" olunca babasının işini alan Ali ile dükkânın önüne iskemle atıp "saatlerce" hiç konuşmadan yan yana oturmuştur. Muazzez ise on yaşındadır. İlkokulu bitiren Muazzez, nakış ve dikiş öğrenir, akranlarıyla Mürüvvet Hanım'dan ud dersi alır. Yusuf'un isteği üzerine "pek az sonra" ud derslerine gitmez. Yusuf "artık" evde sözü geçen kişi olur.¹⁴⁶ Burada, altı sene belirli bir uzaklığı karşılarken kapsam "saatlerce", "pek az sonra", "artık" şeklinde belirsiz parçalarla dile getirilmiştir.

Benzer şekilde Yusuf, Muazzez ve Ali "bir Ramazan Bayramı"nın birinci günü, sabahleyin namazdan sonra "öğleye kadar" vakit geçirmek için bayram yerine giderler. Yusuf aynı gün sarhoş Şakir'i yumruklar.¹⁴⁷ Bölümde, anlatı zamanının dışına çıkılarak Hacı Etem'in geçmişine ait özet şeklinde bilgiler verilir. Belirsiz bir zamana ait (bir Ramazan Bayramı) belirli zamanlar (sabahleyin, öğleye kadar) kullanılmış, ardından anlatı kronolojisinin dışına çıkılarak, Hacı Etem'in geçmişi belirsiz bir erim ve kapsamla aktarılmıştır. Bunlar aynı zamanda anlatının hızı

¹⁴³Ali, a.g.e., s. 18-20.

¹⁴⁴Ali, a.g.e., s. 25.

¹⁴⁵Ali, a.g.e., s. 27-29.

¹⁴⁶Ali, a.g.e., s. 29-34.

¹⁴⁷Ali, a.g.e., s. 34-38.

dolayısıyla ritmiyle ilgilidir ve anlatının ritmi için şu genelleyici sonuçlara ulaşılabilir:

1. Zamansal geçişlerin anlatıya uzaklığı ve anlatıda kapladığı süre genel olarak belirsiz zaman birimleriyle dile getirilir.
2. Zamansal hareketler anlatının şimdiden uzak bir mesafeye işaret eden dışsal anakronik yapılar ile anlatının şimdisiyle ilgili içsel, yinelemeli ve özet şeklinde bilgilerden oluşmaktadır. İçsel sapmalarda şimdiden sonraya; dışsal bir anakronide ise anlatının şimdiden önceye yer verilmiştir. Dışsal anakronilerle geçmiş aydınlatılırken içsel anakroniler doğrudan doğruya içerikle ilgilidir.
3. Anlatı; belirsiz ve kesik kesik zamansal birimlerle yaratılan ardışık bir ritimle ve bu ritmi bozan yine belirsiz, geçmiş aydınlatıcı, tekrarlı zamanlarla ilerlemektedir.

Kuyucaklı Yusuf'ta sahneler dışındaki zaman uyumsuzlukları anlatıcı tarafından yaratılır ve dış anlatıcıdır. Bakış açıları karakterlere ait olmasına rağmen, “ses” anlatıcısıdır. İçsel anakroniler, anlatı akışıyla ilişkili ve homodiegetik; dışsal anakroniler öyküye karışmadığı için heterodiegetiktir. Örneğin, ”birkaç gün sonra” Yusuf Hacı Etem’e rastlar ve ondan kaymakama imzalattıkları senedi ister. “Akşamüsü” senedi getirmesini ve paralarını vereceğini söyler. Etem, Hilmi Beylerin evine gider ve “iki saat kadar” onlarda kalır, durumu anlatır. Akşamüstü Çınarlı Kahve’de buluşurlar. Yusuf parayı verip, senedi alır ve orayı terk eder.¹⁴⁸ Bu bölümde kullanılan zaman parçaları anlatı sınırları içindedir ve ardışıktır. Buna karşılık, Şakir’in avukatı Hami Bey’in, Ali’nin ninesi Ganimet Hanım’ın ve diğer roman kişilerinin geçmişini aydınlatmaya yönelik zamansal hareketler anlatı sınırları içinde değildir. Bu anakronik yapılar aracılığıyla roman kişileri ile onların davranışları arasında nedensellik bağı kurulmaya çalışılmıştır.

Anlatı kronolojisinden bağımsız olan ve herhangi bir benzerlik tarafından yönetilen anakronik öbekler (silepsisler) de anlatıda tespit edilmiştir. Örneğin, Muazzez’in saten entarisi, ilk kaçırıldığı zaman ile son kaçırıldığı zamanı birleştirmektedir: “[Yusuf] pembe saten entarisi olduğunu fark etti. Arkasına bıçak yemiş gibi sallandı. Bir eliyle yanı başındaki ağaca tutunmasa düşecekti. İlk kaçırıldığı akşam da Muazzez’in

¹⁴⁸Ali, a.g.e., s. 71-74.

sırtında bu entari vardı.”¹⁴⁹ Yusuf, Muazzez’i ilk kaçırdığı günü daha önce bir kez daha hatırlamış, çocukların kovaladıkları arıyı düşünmüştür. “O anda” kendini o arıya benzetmiştir. O arı gibi hem kuvvetli hem zayıftır. Tıpkı onun gibi etrafını insafsız kimseler sarmıştır.¹⁵⁰ Arı ile Yusuf ya da Muazzez’i kaçırdığı zaman ile “o an” arasında benzerliğe dayalı bir ilişki kurulmuştur. Başka bir yerde ise tabiattaki değişim, ona zaman bakımından bir zıtlığı hatırlatır. Karın ve sisin olduğu gece ile ılık bir yaz gecesini karşılaştıran Yusuf, iki gece arasındaki farka değinir: “O zaman geniş ve açık olan tabiat bile şimdi böyle iki kaya arasına sıkışmış ve o zaman uçsuz bucaksız, büyük görünen gökyüzü, şimdi beyaz ve yumuşak bir örtü halinde üzerlerine çökmüştü.”¹⁵¹

Anlatıda Yusuf’un yabancılığı, yalnızlığı ve diğerleriyle uyuşamaması da belli aralıklarla yinelenen bir unsur olarak (laytmotif) dikkat çekmiştir. Onun yabancılığı, yalnızlığı, metnin sonunda herkesi öldürüp dağlara kaçmasının nedenlerinden biri olarak değerlendirilebilir. İlk yana kaydırılan (paraliptik) bir öge olan yabancılık, metin ilerledikçe daha çok vurgulanmış, bir cinayetle başlatılan anlatı başka bir cinayetle sonlandırılmıştır. Burada yana kaydırılan şey, bir zaman parçası değil, bir bilgidir: İlk günlerde Yusuf, kimseyle konuşmak istememektedir, şehirlilere alışamaz.¹⁵² “Yusuf, bir sur harabesi üzerinde çıkan bir yabani incir ağacı gibi biraz sıkıntılı ve şekilsiz, fakat serbest ve istediği gibi büyüyor, geliyordu[r].”¹⁵³ O kendisini sürekli olarak ayrı bulmuş ve şehirlilere alışamamıştır.¹⁵⁴ Sadece bayram günlerinde yabancı kaldığı şehirlilere uyum sağlamış, yaşamaya başladığını hissetmiştir.¹⁵⁵ Yaptığı hareketler ona hiçbir yere bağlı olmadığını düşündürmüştü, etrafındakilerden ne kadar farklı olduğunu daha iyi anlamıştır.¹⁵⁶ Anlatının sonunda Muazzez’in yarası (boynundaki çukur), sembolik bir işlev üstlenerek bütün hayatını hatırlatmıştır. Bunun üzerine Yusuf ömrünün en korkunç senelerinin geçtiği kasabayı terk ederek dağlara sığınmıştır.¹⁵⁷

¹⁴⁹Ali, a.g.e., s. 219.

¹⁵⁰Ali, a.g.e., s. 206.

¹⁵¹Ali, a.g.e., s. 218.

¹⁵²Ali, a.g.e., s. 22-23.

¹⁵³Ali, a.g.e., s. 24.

¹⁵⁴Ali, a.g.e., s. 32.

¹⁵⁵Ali, a.g.e., s. 35.

¹⁵⁶Ali, a.g.e., s. 81, s. 183

¹⁵⁷Ali, a.g.e., s. 220.

3.1.5. *Üç İstanbul*'da Düzen: Tarihsel-Kişisel Zamanlar

Üç İstanbul (1939) art arda dizilmiş kişisel ve tarihsel zamanlardan oluşmaktadır. Avukat Adnan'ın hikâyesi üç tarihsel zamanı kapsamaktadır: Abdülhamit Dönemi, Meşrutiyet Dönemi ve Mütareke Dönemi. Kişisel zaman, Adnan'ın yirmili yaşlarında *Yıkılan Vatan* isimli romanı yazmasıyla başlar ve ölümüyle sona erer. Öldüğünde Adnan elli yaşın üzerindedir. Metinde tarihsel/nesnel zaman arka fon olarak kullanılmış, bu zamanlara çok sayıda kişisel zaman eklenerek ardışıklık uzak/yakın geçmişe ait parçaların aktarımıyla bozulmuştur.

Üç İstanbul'da, her dönemin toplumsal yapısı hem kurmacaya hem tarihsel gerçekliğe dayandırılarak dile getirilmiştir. Romanda, bir taraftan belgelere dayalı bir geçmiş, öbür taraftan Adnan ve diğer roman kişilerinin hikâyeleriyle iç içe geçen ve birbirini izleksel bakımdan tamamlayan parçalar vardır. Yanlış Batılılaşma, toplumsal yozlaşma, kişisel hırslar, toplumsal sorunlar, siyasi ortamın etkisi, adalet kavramı, sınıfsal ayrımlar şeklinde ön plana çıkan temalar aracılığıyla nesnel/tarihsel zamanlar kurmacaya taşınmış, roman kişilerinin bilincinin aktarımıyla da kişisel zamanlar yaratılmıştır. Genel olarak, ardışık olarak ilerleyen anlatı, bilince özgü zaman dışında uzak/yakın geçmişin bugüne taşınmasıyla sarsılmıştır.

Metinde, tanrısal bir bakış açısıyla geçmiş bugüne taşınmış, anlatının dışında (extradiegetik) kişilerin iç dünyalarını bilen ve öyküde karakter olarak yer almayan (heterodiegetik) bir anlatıcı ve onun baskın söylemiyle ilerleyen bir öykü zamanı vardır. Bununla birlikte *Üç İstanbul*'da iki anlatı düzeyi saptanmıştır. Birinci düzeyde, anlatıcı bütün hikâyeyi aktarmaktadır. İkinci düzeyde Adnan'ın dağınık ve kesikli yapısıyla dikkat çeken romanından bazı bölümler ve bu romanın anlatıcısı (extradiegetik/heterodiegetik) vardır. Dolayısıyla anlatıda aynı özelliğe sahip iki düzey vardır:

1. Dış anlatıcılı ve öykü dışı anlatıcılı birinci hikâye
2. Dış anlatıcılı ve öykü dışı anlatıcılı ikinci iliştilirilmiş hikâye

Metinde öykülemenin sırası ile kurmacanın sırası genel olarak kronolojiktir ve metin daha çok olaylar üzerinden ilerlemektedir. 133 bölümden oluşan anlatıda Abdülhamit Dönemi, 65 bölümdür ve 294 sayfada anlatılmıştır. İlk dönem roman kişilerinin geçmişlerini aydınlatmaya yönelik yinelemeleri ve özetleri kapsamaktadır. Meşrutiyet Dönemi, 34 bölümden ve 121 sayfadan; Mütareke Dönemi 34 bölümden

ve 160 sayfadan oluşmaktadır. Dönemler değişmesine rağmen söylem olanakları neredeyse aynıdır. Değişen dönemler içinde anlatı dili dolayısıyla zamanı “karakteristik” olanı gözler önüne sermiştir: Ardışık öykü zamanı önemli siyasi gelişmeler dışında roman kişilerinin özet şeklinde yinelemeli eylemlerinden, iç seslerinin doğrudan ya da dolaylı şekilde aktarımından oluşmaktadır. Ayrıca varsayımsal öngörüler, planlar, iç içe geçen geriye sapsmalar ve geçmişteki öngörüler romandaki diğer akronik yapılarıdır.

Üç İstanbul'da birbirine bağlı eylemler kişilerin bilincini ortaya koyan monologlarla iç içedir ve sahneler bu iki zıt ögeyi barındırmaktadır: Eylem odaklı ardışık zamana karşı bilincin durağan zamanı. Benzer şekilde, hikâyeyi “ertelemek” ve “merak uyandırmak” için yana kaydırılan boşluklar (paralipsisler) sonrasında tamamlanmış, zamanlar/mekânlar özdeşliklere ya da zıtlıklara (silepsislere) dayandırılarak bir araya getirilmiştir. Bu karakteristik yapılar ve tekdüze söylemlerle yaratılan ardışık zaman; esnetilmiş ya da duraklatılmıştır. Bilinçte ve betimlemeli ifadede “an”lar, özette hızlandırılmış öykü zamanına eşlik eden yinelemeli zamanlar ve sahnede şimdikleştirilen canlı anlatı dünyası bu eserin de temel belirlenimleridir.

Üç İstanbul, olaylar dizisinin zamansal düzeni ile bunların anlatıda yer alma biçimi genel olarak doğrusaldır. Oldukça hacimli bu metin, kolay saptayabilecek zamansal geçişlerden oluşmaktadır. Metinde olayların sunuluş biçimi klasik anlatı geleneğini çağrıştırmaktadır. Zikzaklı zamansal hareketlerle, monologlarla geciktirilen olay örgüsü, diğer metinlerde olduğu gibi, okurun ilgisini çekmeye yöneliktir. Anlatıda “Ve Adnan bu gece haberi olmadan bütün ömrünce sürececek bir düşman kazanıyordu: Sakallı Vasfi!”¹⁵⁸, “Şu zalimi haklayacak bir fedai çıkmadı! Ama çıkmayacak mı? Çıkacak! Hem de çok yakında... Hepiniz göreceksiniz!”¹⁵⁹ şeklinde uyarılara/erken anlatmalara başvurulur. Anlatıcının bütün ayrıntılarıyla aktardığı hikâyelerde postmodern bir anlatıda rastlanabilecek belirsizliklere rastlanmaz. Bütün boşluklar doldurulur, bütün kişiler tanıtılır, ileriye sarkıtılan olaylar nedensellik ilişkisine dayandırılarak açıklanır ve kronoloji ihlali metnin nihai hedefine/izleğine hizmet edecek şekilde kullanılır.

Anlatının zımnî noktası ya da referans noktası Adnan'ın romanının bir bölümünü yazmasıyla başlar: “93 Muharebesi”. Adnan'ın ölümüyle de anlatı sona

¹⁵⁸Mithat Cemal Kuntay, *Üç İstanbul*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2016, s. 79.

¹⁵⁹Kuntay, a.g.e., s. 105.

erer. Adnan'ın kişisel zamanı romanın toplam zamanını karşılamaktadır. Adnan 93 Harbi'nde sekiz yaşındadır.¹⁶⁰ Romanını yazdığında ise hukuk fakültesini bitirmiş, yirmili yaşlarında bir gençtir.¹⁶¹ Dolayısıyla *Üç İstanbul*'da öykü zamanının 1890-1920'li (?) yılları kapsadığı söylenebilir.

Anlatıya yakından bakıldığında ise zamansal geçişlerin bir karmaşaya neden olmadığı ancak anlatı doğrusallığını kesintiye uğrattığı fark edilir. Anlatının şimdisine başta Adnan olmak üzere çok sayıda kişisel zaman ve üç tarihsel zaman sığdırılır. Metinde, öykü zamanına dahıl edilebilecek kişisel/nesnel zamanlar ile öykü zamanının dışında kalan ve uzak geçmişe ait yine kişisel/nesnel zamanlar vardır. Söz gelimi, II. Bölüm olan “Bir Köşkte Batan Bir İmparatorluk”ta ilk anlatı konusu (A) 1877/1878 tarihli 93 Harbi'dir; ikincisi (B) bu tarihsel zamanla ilgisi olmayan ve “dün” hukukta verdiği sınavdır. Üçüncüsü (C) onun romanında “bir gün” yapmak istediklerini; dördüncüsü (D) uzak geçmişini içermektedir. Bölümde sırasıyla Şair Raif'in onu “sekizde” ziyareti (E) ve Raif'in geçmişi (F); Hidayet'in gelişi (G) ve onunla ilgili yakın geçmişe ait bir dipnot (H) aktarılır. Adnan ve Hidayet'in diyalogunda, Abdülhamit'in Beylerbeyi Sarayı'nda Nikola'ya yaptığı ziyaret (I) ve Adnan'ın “bu gece” hukuktan arkadaşlarıyla Beyoğlu'nda gidecekleri evin hayali (İ) vardır.¹⁶²

Bu on zamansal hareketin hikâyedeki kronolojik konumu anlatı zamanının dışında kalan (dışsal analepsis) uzak geçmişe ait parçalardan (93 Harbi, Adnan'ın çocukluğu); içsel geri dönüşlerde yakın geçmişe ait parçalardan (Hidayet ve Şair Raif'in geçmişi) ve anlatı zamanına dâhil edilebilecek öngörüden (evin hayali) oluşmuştur. Tarihsel sıralama ile bunun metinde yer alma biçimi şu şekilde formüleleştirilebilir: A1-D2-I3-F4-H5-B6-E7-G8-İ9-C10. Zamanın bu işleyişi *Üç İstanbul*'un bütününde dikkat çekmektedir: Anlatının şimdisine eklenen ve geçmişi aydınlatmaya yönelik içsel/dışsal geri dönüşler ve karakterin gelecekle ilgili planlarını sergileyen ileriye sıçramalar.

Mikro-anlatı düzeyindeki zamansal konumlar ile makro-düzeydeki konumlar arasındaki benzerlik *Üç İstanbul*'un “her yerde olan” yapısını yansıtmaktadır. Zikzaklar, okurun hikâyenin şimdisi ile geçmiş arasında net ayrımlar yapmasını

¹⁶⁰Kuntay, a.g.e., s. 12.

¹⁶¹Kuntay, a.g.e., s. 12.

¹⁶²Kuntay, a.g.e., s. 10-16.

sağlayan zamansal göstergelerden oluşmaktadır. Anlatıya çok sayıda geri dönüş eklenmiş, geçmiş ile şimdi arasındaki zamansal hareketler “yinelemeli bir söylemi” açığa çıkarmıştır. Örneğin, Adnan’ın Moiz ve Tevfik Hoca’yla birahaneye gittiği bölümde; Moiz’in, Tevfik’in, kadınların (Filareti ve Uranya) yakın geçmişleri, Adnan’ın uzak geçmişi, onun ve Tevfik Hoca’nın öngörülerini arasındaki ritmik geçişler anlatının genelinde dikkat çekmektedir.¹⁶³ 1(şimdi), 2 (geçmiş) ve 3 (gelecek) ile gösterildiğinde bu üç zamansal konum arasında bölünmüş on dört kısım ortaya çıkacaktır ve bunlar şöyle formüle edilebilir: A1-B3-C2-D2-E1-F1-G2-H2-J1-K1-L1-M3-N3

- A. Birahaneye gidiş
- B. Adnan’ın gelecekle ilgili planları
- C. Tevfik Hoca’nın geçmişi, 93 Harp’inde kaybettiği iki kardeşi
- D. Moiz’in geçmişi
- E. Birahaneden çıkıp eve gitmeleri
- F. Uranya’yla karşılaşma
- G. Kadının geçmişi
- H. Yeniden Tevfik Hoca’nın geçmişi, kaybettiği kardeşler
- İ. Hoca-Uranya diyalogu
- J. Adnan’ın Filareti’yle yakınlaşması
- K. Moiz’in gelişi
- L. Sabaha yakın evden ayrılmaları
- M. Moiz’in Polikseni’yle ilgili planları
- N. Tevfik Hoca’nın kendisiyle ilgili planları

Anlatıcı hikâye dışından biri olarak roman kişilerinin iç dünyaları da dâhil olmak üzere her şeyi “nesnel” bir tutumla aktarır. Bu nedenle bütün zamansal konumlar birbirine bağlı olarak ve bütün boşlukları kapatacak şekilde ilerlemektedir. Nesnel/öznel bir geçmişe sapsmadan sonra şimdiye yapılan basit dönüşler ve bu dönüşlerde yer alan öznel öngörüler *Üç İstanbul*’un karmaşık olmayan yapısını gözler önüne sermektedir.

Kitabın 294 sayfasını kaplayan ilk zamansal kısım, Adnan ve diğer roman kişilerinin tanıtıldığı bölümdür. Onun annesi, hukuktan arkadaşları Moiz, Tevfik Hoca ve Sakallı Vasfi; Hidayet, Süleyman, Süreyya, Belkıs, Senih Efendi, Macide,

¹⁶³Kuntay, a.g.e., s. 17-25.

Fransızca Muallimi Kadir ve Zehra ile ilişkileri ardışık olarak sıralanır. Özellikle Hidayet'in konağında geçirilen zamanlar ya da yapılan sohbetler, Süheyla'ya Bozboğan Kemeri'nde verdiği edebiyat dersleri, Mermer Yalı'da Belkıs'la yaşadığı karşılıksız aşk ve Macide ile yakınlaşması öncelikli parçalar olarak dikkat çekmiştir.¹⁶⁴

İkinci kısımda Meşrutiyet ilan edilmiş, Adnan sürgünden dönmüştür. Zenginleşen Adnan Belkıs'la evlenmiş, Moiz'le yakınlaşmıştır. Moiz'in karısı Raşel'le katıldığı balolar, onun Nişantaşı'ndaki konağında, Prens Hasan ve Moiz'in konaklarında verilen davetler bu dönemi temsil eden parçalardır.¹⁶⁵ Üçüncü kısım 30 Ekim 1918 Mondros Mütarekesi'yle başlamış, Adnan bu dönemde bütün parasını kaybetmiş ve Belkıs'tan ayrılmıştır. Prens Hasan'a sığınan Adnan hastadır ve burada Süheyla'yla karşılaşmış, onunla evlenmiştir. Cevat'ın Uşak Ahmet tarafından öldürülmesi üzerine Ahmet'in idamı için uğraşır ve duruşmada Sakallı Vasfi'den Ahmet'in kendi çocuğu olduğunu öğrenir. Hastalığı artar, Adnan ölür ve Ahmet af kanunu (10 Ocak 1924) nedeniyle idam edilmez. Süheyla ise konağı satıp çocuğuyla bir köşke yerleşir, gördüğü fotoğraf üzerine (Belkıs) de Adnan'a ait her şeyi yaktırır.¹⁶⁶

Üç İstanbul'da hareket kronolojik sıraya göre ilerlerken bütün nesnel/öznel zamanlar kronolojiye eklenir fakat "tekdüze" bir anlatı ritmi elde edilir. Dolayısıyla metin klasik anlatı zamansallığına yakın ve kolay ayırt edilebilen biçimlerden oluşmuştur. Adnan'ın yirmili yaşlarından (hukuktan mezun olduğu seneler) ölümüne kadar (ellili yaşlar) ilk anlatının kapsamı dışında kalan çok sayıda dışsal geriye sapma ve bu kapsamın içinde yer alan içsel geriye sapma vardır. Ortadan başlayan anlatıda, Adnan'ın bütün hayatı geri getirildiği için "tam geriye sapma" (tam analepsis) tespit edilmiştir. Diğer roman kişilerinin öznel zamanları ya da nesnel/tarihsel zaman dağınık ve kesikli yapıdadır.

Şöyle ki özellikle ilk 300 sayfa, geçmişteki boşlukları doldurmaya yöneliktir. Bu bölümlerde anlatıya müdahale edilmemiş, daha çok uzak geçmişle ilgili dışsal ve ayrık zaman dilimleri geri getirildiği için kısmi analepsisler ön plandadır. Bütün boşluklar tamamlandıktan sonra, ikinci ve üçüncü bölümlerde yakın geçmişle ilgili

¹⁶⁴Kuntay, a.g.e., s. 9-294.

¹⁶⁵Kuntay, a.g.e., s. 294-408.

¹⁶⁶Kuntay, a.g.e., s. 408-575.

ve anlatının şimdisiyle çakışan içsel analeptik parçalar belirginleşmektedir. Geleneksel işleviyle kullanılan bu geriye dönüşlerde amaç, kronolojiye katkı sağlamak, olaylar ve kişiler arasındaki nedensellik ilişkilerini gözler önüne serebilmektir. Adnan'ın hırsları, Tevfik Hoca'nın zaafı, Hidayet'in züppeliği, Vasfi'nin hainliği ya da Belkıs'ın kibri geçmişle bağı gözetilerek açığa çıkarılan çıkarımlardır.

Metinde kronoloji terk edilmeden bütün kişiler tek tek tanıtılır. Geriye dönüşlerde geçici atlamalar, basit eksilteler kullanılır. Şöyle ki 30 Ekim 1918 Mondros Mütarekesi'nin başlamasıyla Adnan Nişantaşı'ndaki konağı terk eder. 19 Mayıs 1919'da Belkıs ve Adnan ayrılırlar. Belkıs Rus Prens'le "altı ay" evli kalır ve Amerika'da "üç ay" kaldıktan sonra intihar eder. Sonrasında II. İnönü Zaferi (1921) kazanılır ve Lozan Antlaşması (1923) imzalanır. Ardışıklık çalınan inci gerdanlığın hikâyesinin, 1918 mütarekesi konulu bölümün, Adnan'ın 1918 sonrası geçirdiği "üç ay"ın, Rus Prens Nebinski'nin, Cevat'ın ve Raşel'in geçmişinin aktarımıyla bozulur.¹⁶⁷ Bu türden zamansal boşluklar II. İnönü, Lozan gibi net tarihlere "farazi" şekilde yerleştirilebilecek zaman uyumsuzluklarıdır. Ayrıca erimi ilk anlatının başlangıcından geriye giden ve sonraki bir noktaya doğru genişleyen iç içe geriye sapmalar da metinde kullanılır. Bütün roman kişilerinin geçmişleri ya da nesnel zaman yakın geçmişten uzak geçmişe doğru genişletilerek aktarılır. 93 Harbi ve sonrasında yaşananlar, Adnan'ın bu savaşta kaybettiği babası; Tevfik Hoca'nın yakın geçmişi üzerine eklenen uzak geçmişi, kaybettiği ailesi bu grupta değerlendirilebilecek yapılarıdır. Geçmişin şimdije taşınması, metinde bir karmaşaya neden olmamış, bütün zamansal konular birbirinden kolaylıkla ayırt edilebilmiştir.

Üç İstanbul'da herhangi bir dönem içinde konumlanamayan ya da hikâye dışında kalan olaylar yoktur. Açık uçlu zamansal göndergelerin anlatıdaki yeri, önce mi sonra mı olduğu üç nesnel zaman sayesinde belirlenebilir. Genel olarak, ardışıklığı meydana getiren her olay, zamansal sırasına göre anlatılır. Üç dönemin sınırları çizilmiş, dönemlerin toplumsal koşulları, insan ilişkileri Adnan ve diğerleri üzerinden aktarılmıştır.

Karmaşık akronilerde ya geçmişteki planlar aktarılır (analepsis üzeri prolepsis) ya da bir öngörü üzerinden geçmiş (prolepsis üzeri analepsis) hatırlanır. Ancak akronik yapılar *Üç İstanbul*'da nadiren görülür. Tipik akroni karakterlerin iç

¹⁶⁷Kuntay, a.g.e., s. 409-465.

seslerinde belirginleşen geçmiş/gelecek arasındaki bölünmede (analepsis üzeri prolepsis) ve şu şekilde ortaya çıkmıştır: “Adnan, bugün Rumeli kıyısındaki Mermer Yalı’nın büyük kapısından girerken kızın babası için eskiden beri duyduğu korkunç sıfatları düşündü ve bu Erkanharp Müşiri’nin kızına ders vereceği için kendi gözünde küçüldü.”¹⁶⁸, “10 Temmuz’u yapmak için o kadar yıl Paris’te çalışmış iken ola ola Adnan’a Vekilharç Süleyman, Adnan’ın refahını kâfi bulmuyor, Adnan’ı Belkıs’ın biriyle aldatmasını bekliyordu.”¹⁶⁹

Adnan’ın “eskiden beri” düşündüğü şeylerden sonra “ders vereceği saatler”e dönüşü; hayalde canlandırılan şeyle gelecek arasındaki ikili hareketi gözler önüne sermiştir. Süleyman’ın monoloğuna ise nesnel bir geçmişten sonra Belkıs’la ilgili bir fantezisi bindirilir. “Şimdi”nin gelecek karşısındaki üstünlüğü diğer akronik yapıdır. Şimdi, metinde yerini aldığı bir geleceğe kendini dayatarak, öngörüü çürütmektedir (prolepsis üzeri analepsis): “Fakat Adnan emindi: Bir gün bu ayak seslerinden bir tanesi odasına mutlaka girecekti. O zaman Adnan işi başından aşan avukat olacaktı; kimsenin davasını almaya vakti olmayacaktı [...] Ancak Adnan bunları düşünürken biteviye öksürüyordu.”¹⁷⁰ ya da Adnan bir haftaya kadar kalkacak, yine romanını yazmaya başlayacaktır. Ancak öksürürken gelen kan bu hayalleri gölgede bırakır.¹⁷¹ Süheyla ise oğlu Salim ve Adnan’la ilgili hayallerinden sonra Adnan’ı yakında kaybedeceğini fark eder.¹⁷² *Üç İstanbul*’un bütününde dikkat çeken bu yapıda, kişiler gelecek/bugün arasında mekik dokurken hep “hayalkırıklığı”na uğrar. Onların nesnel gerçeklikleri ile fantezileştirdikleri gelecek arasındaki ilişki zıttır.

Art zamanlı bir kısmın atlanması dışında bir durumun temel taşlarından birinin yana kaydırılmasıyla (paralipsis) oluşan boşluklar metinde belirgindir. Anlatıcı ilk olarak bir olayı aktarır, sonrasında o olayla ilgili olarak atlanmış bir bilgiyi paylaşarak boşlukları tamamlar ya da anlatılan şeyin başka bir şeyle ilişkisi ortaya çıkar (paralipsis üzeri analepsis). Örneğin, Prens Hasan’ın evindeki gölgenin Süheyla olduğu anlaşılır.¹⁷³ Moiz’in intiharının Raşel-Cevat ilişkisi yüzünden değil, bir hesap meselesi yüzünden¹⁷⁴ ya da Uşak Ahmet’in Adnan’ın oğlu olduğu kitabın sonunda duruşma salonunda ortaya çıkar. Sakallı Vasfi’nin duruşma için Adnan’a yaptığı yardımın ve bulduğu yalancı tanıkların gerçek nedeni anlaşılabilir olur.

¹⁶⁸Kuntay, a.g.e., s. 123.

¹⁶⁹Kuntay, a.g.e., s. 403.

¹⁷⁰Kuntay, a.g.e., s. 478.

¹⁷¹Kuntay, a.g.e., s. 562-563.

¹⁷²Kuntay, a.g.e., s. 560.

¹⁷³Kuntay, a.g.e., s. 459-463.

¹⁷⁴Kuntay, a.g.e., s. 465-470.

Böylece Vasfi, okul arkadaşı Adnan'dan intikam almıştır.¹⁷⁵ Uşak Ahmet, idamla cezalandırılır. Ancak Cumhuriyet'in ilanından sonra çıkan bir kanunla cezasının on beş sene küreğe çevrildiği söylenir.¹⁷⁶ Bu boşluklar, olay gerçekleşikten bir süre sonra anlatıcı tarafından doldurulur. Yana kaydırılan öğelerin *Üç İstanbul*'da merak uyandırıcı işleviyle ya da klasik anlatılarda ertelemeye olan ilgi nedeniyle kullanıldığı söylenebilir. Bilerek seçilmiş ve kronolojiyi pekiştiren atlanmış boşluklardan bir bilgiyi düzeltmek için yararlanılır. Okur, gerçek bilgiye ulaşıncaya kadar bazen birkaç sayfa bazen de yüzlerce sayfa bekleyecektir.

Öngörüşel ifadeler (prolepsisler) ise *Üç İstanbul*'da tek tük kullanılır. Öngörüşler, ilk anlatının zamansal alanının içinde (içsel prolepsis) yer alıp karakterlerin varsayımsal bir gelecekteki planlarını kapsamaktadır. Birkaç cümleye sığdırılan ileriye sıçramalarda Adnan'ın planları¹⁷⁷, annesini Heybeliada'ya götürme isteği¹⁷⁸, Beyoğlu'nda gideceği evin hayali¹⁷⁹, Sakallı Vasfi'nin Adnan'la ilgili bir öngörüşü¹⁸⁰, Raif'in Süheyla-Adnan evliliği için tahmini¹⁸¹ ve Cemile'nin Adnan için planladıkları¹⁸² aktarılır. *Üç İstanbul*'da, öngörüşye dayalı zamansal hareketler öykü zamanını eşlik etmiş ve konudan sapmamıştır. Öngörüş, dış-anlatıcılı olduğu için izleğe müdahale sorunu oluşmaz. Anlatıcı önden giderek herhangi bir boşluğu kapatmaz ya da öngörüşlü ifadede tekrara neden olmaz. Bununla birlikte karakterlerin planları "hatırlatma" işlevi görerek, sonraki gelişmeler noktasında okuru uyarmaktadır. Bir süre sonra önceden duyurulanların içi doldurulur, bir sonuca bağlanır. Vasfi, Adnan'ın oğlunu idam etmesini sağlar, Adnan Belkıs'la boşanır, Moiz Polikseni'yle evlenir ve Şair Raif, Adnan'ın düştüğü kötü durumu önceden kestirir. Böylece önceden duyurulan planlar/hayaller metin ilerledikçe tamamlanır (tam prolepsis).

Ardışıklığa eşlik eden bazı zamanların ise öykü zamanıyla tesadüfe dayanan bir bağı vardır. Anlatıda mekânsal, zamansal ya da tematik benzerlikler/zıtlıklar (silepsisler) kronoloji içinde bir araya getirilmiştir. Anlatı çizgiselliği beraber alınan bu zamansal eklentilerle yeni anlamlar kazanır. Mermer Yalı'da yemek masasında

¹⁷⁵Kuntay, a.g.e., s. 545-554.

¹⁷⁶Kuntay, a.g.e., s. 573-574.

¹⁷⁷Kuntay, a.g.e., s. 17.

¹⁷⁸Kuntay, a.g.e., s. 39.

¹⁷⁹Kuntay, a.g.e., s. 16.

¹⁸⁰Kuntay, a.g.e., s. 79.

¹⁸¹Kuntay, a.g.e., s. 116.

¹⁸²Kuntay, a.g.e., s. 130.

Adnan'ın gördüğü kadınla 93 Harp'inde gördüğü kadın aynıdır ve kadın (Belkıs'ın kaynanası) iki farklı zamanı bir araya getirmektedir: 1877-78 Osmanlı-Rus Harbi yılları ile Abdülhamit Dönemi.¹⁸³ Ayrıca Senih Efendi'nin karısı Macide Yunanlı fahişe Lais'e (mö. 4.yy.)¹⁸⁴, Abdülhamit Hanibal Barca'ya (mö. 247-183)¹⁸⁵, Hamit Dönemi'nde Tapu Müdürü Senih Efendi'ye, Arap Avnullah Paşa'nın gelişi Meşrutiyet Dönemi'nde Prens Hasan'ın Adnan'ın konağına gelişine¹⁸⁶ benzetilir. Adnan ve Raşel'in (Moiz'in eşi) baloya gitmek için bindikleri araba da Raşel ve Adnan arasındaki mesafeyi gözler önüne sermektedir. Bir zamanlar aynı otomobil Raşel'le Adnan arasında bir mesafeye neden olmuş, şimdi o mesafe yok olmuştur.¹⁸⁷

Benzer şekilde, Hamit Dönemi'nde Hidayet'in konağı ile Meşrutiyet Dönemi'nde Adnan'ın konağı özdeş işlevleriyle iki zamanı bir araya getirmektedir¹⁸⁸ ya da Adnan'ın bakış açısıyla Hamit Dönemi'nde Bahriye Miralay'ı Hüsrev'in kasketi ile Meşrutiyet'te dilencilik yapan Hüsrev'in kasketi arasındaki ayrım gözler önüne serilir.¹⁸⁹ Beraber alınan mekânlar, nesnelere, kişiler İstanbul'un farklı dönemleri arasındaki benzerliği ya da zıtlığı göstermek amacıyla kullanılır. Ardışıklık, birkaç cümle ile birkaç paragrafa sığdırılan zamanlarla ve tematik bir işlevle katmanlaşır. Anlatı zamanında özerklik bunlar aracılığıyla kısa süreliğine sağlanır, izlek desteklenir ve sonrasında hikâyeye kaldığı yerden devam ettirilir.

3.1.6. *Fahim Bey ve Biz*'de Düzen: Bilincin Zamanı

Fahim Bey ve Biz (1941) geçmiş üzerine bir anlatıdır. Geçmiş ile şimdi arasında mekik dokuyan anlatıcı, bu ikili zamanı eser boyunca hissettirmiştir. Anlatıda geçmiş olaylar ve anlatıcının şimdiye ait izlenimleri “çift zamanlı hikâyeye etme” yoluyla aktarılır. Ayrıca öykü, anlatıdaki karakterlerden biri tarafından anlatılmış (homodiegetik-birinci kişili anlatım) ve anlatıcının olay örgüsündeki karakterlerden biri (öykü içi) olduğu tespit edilmiştir.

Fahim Bey ve Biz yirmi iki bölümden oluşan dağınık yapıya sahip bir anlatıdır. Olayların aktarımında anlatıcının sesi anlatı boyunca hissedilir. Buna rağmen, romanda diğer kişiler anlatıcı izin verdiği ölçüde söz sahibi olmuş, konuşurulmuştur.

¹⁸³Kuntay, a.g.e., s. 171.

¹⁸⁴Kuntay, a.g.e., s. 222.

¹⁸⁵Kuntay, a.g.e., s. 256.

¹⁸⁶Kuntay, a.g.e., s. 321-324.

¹⁸⁷Kuntay, a.g.e., s. 372..

¹⁸⁸Kuntay, a.g.e., s. 381-382.

¹⁸⁹Kuntay, a.g.e., s. 406.

Roman kişilerinin izlenimlerine yer veren anlatıcı, olayları onların bakış açısından fakat kendi sesiyle sunmuştur. Bu nedenle anlatıcı sesi, metnin bütününe hâkimdir.

Anlatının son beş bölümünde ise anlatıcı ve onun hisleri/izlenimleri vardır. Olay örgüsünün askıya alındığı bu bölümlerde, öykü zamanına müdahale edilmiştir. İç seslerle ölüm, ihtiyarlık ve zaman gibi kavramların tartışıldığı anlatıda, gerçekte kurgu arasındaki sınır ihlal edilmiştir (metalepsis). Metalepsisle yaratılan etki anlatı düzlemlerinin yer değiştirmesine neden olmuş, anlatıcının olay örgüsünden uzaklaşması anlatının inandırıcılığına gölge düşürmekten çok, yeni bir boyut kazanmasını sağlamıştır.

Zamansal ilişkiler, Fahim Bey'in ölümünden sonra geriye dönüşlü olarak başlamaktadır. Öykü zamanı, anlatıcı tarafından aktarılan 65 ya da 70 yıllık tahminî bir süreyi kapsamaktadır. Fahim Bey, anlatının 17. bölümünde "altmış beşine yaklaşmış", 19. bölümde ise "altmış beşini aşmış, kim bilir, belki de yetmişine yaklaşmış bir adamdır".¹⁹⁰ Düzen başlığı altında bu toplam sürenin metinde yayılma şekli irdelenmiştir. Yaklaşık olarak 70 yıllık öykü zamanı anlatıda şu şekilde konumlanmıştır:

1. Fahim Bey'in Ölümü¹⁹¹
2. Anlatıcının Fahim Bey'le tanışması ve babasının Fahim Bey'le ilgili anlattıkları¹⁹²
3. Fahim Bey döneminde kullanılan alaturka ve alafranga saatler, Fahim Bey'in evliliği¹⁹³
4. Okuduğu gazeteler¹⁹⁴
5. Eniştenin ve halanın gözüyle Fahim Bey-Saffet Hanım: Alışkanlıkları, Saffet Hanım'ın saatlerle ilişkisi¹⁹⁵
6. Fahim Bey'in bilgisi¹⁹⁶
7. Özel teşebbüsle ilgili girişimleri ve Londra seyahati¹⁹⁷
8. Huriye Hanım'ın onunla ilgili izlenimleri¹⁹⁸

¹⁹⁰Abdülhak Şinasi Hisar, *Fahim Bey ve Biz*, 4.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1966, s.

¹⁹¹Hisar, a.g.e., s. 7-10.

¹⁹²Hisar, a.g.e., s. 10-24.

¹⁹³Hisar, a.g.e., s. 24-29.

¹⁹⁴Hisar, a.g.e., s. 29-35.

¹⁹⁵Hisar, a.g.e., s. 35-40.

¹⁹⁶Hisar, a.g.e., s. 40-46.

¹⁹⁷Hisar, a.g.e., s. 46-54.

¹⁹⁸Hisar, a.g.e., s. 54-59.

9. Fahim Bey'in rüyası¹⁹⁹
10. Anlatıcının onun hakkında ilk hisleri²⁰⁰
11. Anlatıcının değişen hisleri²⁰¹
12. Fahim Bey ve İstanbul²⁰²
13. Fahim Bey'in dosyaları²⁰³
14. Delilik söylentileri²⁰⁴
15. İhtiyarlık yılları, hastalıkları²⁰⁵
16. Anlatıcının Fahim Bey hakkında son hisleri²⁰⁶
17. Anlatıcının talih-talihsizlik, zevahir-bâtını hayat, ölüm ve Fahim Bey'le ilgili fikirleri²⁰⁷

Yukarıdaki sıralama olay örgüsünün yapısını ortaya koymaktadır. Olaylar, roman kişinin geçmişini belli bir kronoloji etrafında bugüne taşıyacak şekilde sıralanmıştır. Ne var ki olayların aktarımında zaman zaman çizgiselliğin dışına çıkmıştır. Ölüm ilanından anlatıcı hislerine kadar olan bölümde, metnin çizgiselliği ön plandadır. Çizgisel anlatıda, öykü ve anlatının söylemi arasındaki uyum belirgindir. Anlatıcı hislerinin, İstanbul'la Fahim Bey arasındaki ilişkinin ele alınmasıyla kronoloji sarsılmış, sonrasında onun biriktirdiği dosyalar ve hakkında çıkan delilik söylentileriyle çizgisellik kaldığı yerden devam etmiştir. Son bölümlerde ise anlatıcı izlenimleriyle anlatının kronolojisi yeniden bozulmuştur. Özellikle son beş bölümde anlatıcının iç sesleri nedeniyle olay örgüsünün neredeyse yok olduğu söylenebilir. Olaylar, özellikle on ikinci bölüme kadar (Fahim Bey Hakkında İlk Hislerim) çizgisel olarak ilerlemiş, on ikinci bölümden sonra kronoloji sarsılmıştır.

Fahim Bey ve Biz, roman kişinin hayatı ile anlatıcının izlenimleri arasında dolayısıyla geçmişle bugün arasında mekik dokuyan bir anlatı olarak değerlendirilebilir. Zaman ve hareket ilişkisi anlatıcı zihninin ön plana çıkmasıyla son bulmuştur. Anlatıcı tasarrufundaki zaman hareketin değil, bilincin ölçüsüdür.

¹⁹⁹Hisar, a.g.e., s. 59-69.

²⁰⁰Hisar, a.g.e., s. 69-78.

²⁰¹Hisar, a.g.e., s. 78-84.

²⁰²Hisar, a.g.e., s. 84-87.

²⁰³Hisar, a.g.e., s.8 7-93.

²⁰⁴Hisar, a.g.e., s. 93-98.

²⁰⁵Hisar, a.g.e., s. 98-113.

²⁰⁶Hisar, a.g.e., s. 113-118.

²⁰⁷Hisar, a.g.e., s. 118-132.

Bilinç, kamusal alanla olan bağını koparmış, kendi zamanını yaratmıştır. “Bir Ölüm Haberi” başlıklı ilk bölümde erken anlatmaya başvuran anlatıcı, bir gün gazetelerde çıkan ölüm haberiyle anlatıyı başlatır. Okurda merak uyandırmak fikriyle hareket etmeyen anlatıcı, konuya dair ipuçlarıyla hikâyeyi aktarır. Genel olarak olayın işlenişinde şu yapı ön plana çıkmaktadır: Erken anlatmayla konuya giriş yapılır, yorumlamalarla ya da sahne tekniğiyle olayın çizgiselliği bozulur, sonrasında hikâye kaldığı yerden devam ettirilir.

Öykünün temel zamanı “geçmiş”tir. Ancak yorumlamaların ya da diyalogların yer aldığı bölümlerde zaman “şimdi”dir. Bir gün gazetede çıkan ölüm haberinin bilgisini paylaşan anlatıcı, haberi anlatının şimdisine taşıyarak eş zamanlı bir söylemi gözler önüne sermiştir: “Bursa eşrafından, eski maslahatgüzarlarımızdan, Tütün İdaresi mütercimi Ahmet Fahim Bey eceli mev’udiyle vefat etmiştir.”²⁰⁸ Ardından şimdiki zamanlı bir monoloğa yer vermiştir: “İşte, ölünün cesedi üstüne atılan birkaç kürek toprak gibi hâtırası üzerine kapanan birkaç satır! O ölüyü bilmeyenlerden bu yazıyı okuyanlar sanki ne duyarlar? İnsanlar, birbirinden uzak mesafelerle ayrılmış yıldızlar gibi kendi hususi boşlukları içinde dönen, hepsi yalnız, hepsi mahrem ve başkalarına kapalı birer dünyadır.”²⁰⁹ Anlatıyı bugüne taşıyan anlatıcı, aforizmalara dayalı bir söylemle de okuru metne dâhil etmiştir. Yorumun ardından sözü ölüm haberine getirmiş, ölenle ilişkisine değinmiş, ölüm haberinden sonra “bütün bir gün” onun hatırasıyla yaşamıştır. Ertesi gün bazı gazetelerin haberin bir noktasını yalanladığını söyleyerek bu gazetelerdeki yalanlamayı aktarmış, sözü yeniden Fahim Bey’e getirerek onunla ilgili birtakım bilgiler paylaşmıştır: “Meşrutiyet’ten bilmem kaç sene evvel, Çetine’de mi nerede, o bilmem kaçınıcı kâtipken, oradaki elçilik boş kalınca bilmem kaç gün maslahatgüzarlık etmişti.”²¹⁰

Fahim Bey’in sesinin işitildiği ilk bölümde, anlatıcı onun bir gün, bir gece sürmüş bir hastalıktan sonra bir sabah öldüğünü söylemiş, gazete haberleri ise eş zamanlı olarak aktarılmıştır. Anlatıcının Fahim Bey’i hatırlamasından sonra olay örgüsü, söz merkezli söylemden eylem merkezli söyleme dönüşmüştür. Metin, genel olarak, ilk bölümden on ikinci bölüme kadar şöyle ilerlemiştir:

1. Erken anlatma yoluyla okurun nelerle karşılaşabileceği önceden bildirilir.
2. Bir diyalogla ya da kişisel izlenimlerle bu öngörüler pekiştirilir.
3. Yorumlamalarla olay akışı kesintiye uğratılır.

²⁰⁸Hisar, a.g.e., s. 7.

²⁰⁹Hisar, a.g.e., s. 7.

²¹⁰Hisar, a.g.e., s. 8.

4. Yorumlardan sonra olay örgüsü kaldığı yerden devam ettirilir.

Yirmi iki bölümden oluşan anlatıda bu yapı belirgindir. Ancak “Delilik Rivayetleri” başlıklı on altıncı bölümden sonra olay örgüsü tamamen durmuş, anlatının söz merkezli yapısı ön plana çıkmıştır. Anlatıcı izlenimleri ve öykünün eylem odaklı yapısı arasındaki yer değiştirmeler, anlatıya özgü bir ritmi açığa çıkarmıştır:

1. Birinci bölümden on ikinci bölüme kadar eylem merkezli ardışık zaman (yaklaşık 70 sayfa)

2. On ikinci bölümden on dördüncü bölüme kadar söz merkezli kişisel zaman (yaklaşık 18 sayfa)

3. On beşinci ve on altıncı bölümde eylem merkezli ardışık zaman (yaklaşık 11 sayfa)

4. On yedinci bölümden kitabın sonuna kadar söz merkezli kişisel zaman (yaklaşık 27 sayfa)

Eylem odaklı anlatımda olay örgüsünün kronolojisi, söz ağırlıklı bölümlerde bilincin zamanı ön plana çıkmış ve bu bölümlerde kronolojiden ya tamamen uzaklaşmış ya da kronoloji kesintiye uğratılmıştır. Metnin anakronik yapısı, karakterin geçmişi ile anlatıcı yorumlarına/diyaloglara dayanan anlatının şimdisi arasında açığa çıkmıştır.

Bu zaman uyumsuzluklarının başlangıç noktasına uzaklığı (erim) ve bu uzaklığın genişliği ise (kapsam) anlatıda genel olarak belirsizdir. Karakterin geçmişi bugüne taşınmış, bu nedenle olay örgüsünün ardışıklığı zaman zaman bozulmuş ancak bütünüyle ortadan kalkmamıştır. Şöyle ki Fahim Bey ölür, öldükten sonra anlatıcı onu hatırlamaya başlar. Zamansal bakımdan ilk kırılma, ertesini gün bazı gazetelerde ona yapılan yorumlarda ortaya çıkmaktadır. İleriye yönelik bu hareketin başlangıç noktasından uzaklığı yani erimi yaklaşık olarak bir gündür. Kapsam ise bu bir günlük zamana dâhil olan belirsiz birimlere işaret etmektedir. Dolayısıyla yetmiş yıllık öykü zamanında Fahim Bey’in hayatı anlatılırken dışsal bir ileriye sıçramayla öykü zamanının dışına çıkılarak, ileriye yönelik bir zaman diliminden söz edilmektedir. Bu zaman uyumsuzluğundan sonra anlatının başlangıç noktasına dönen anlatıcı, roman kişinin hayatını gözler önüne sermeye başlar. İçsel fakat geriye yönelik sapmalarla, Fahim Bey’le tanıştığı akşamı ve babasının onun hakkında

söylediklerini anlatır. Onun ailesi, okul hayatı, Bursa'ya gidişi, İstanbul'da kiraladığı konak, geriye dönüşlü ve çizgisel olarak aktarılır.

Dağınık parçalardan oluşan bu geçişlerin başlangıç noktasına uzaklığı için net bilgiler verilmemiştir. Şöyle ki anlatıda Bursa eşrafından olan babanın tanıtılmasından sonra Fahim Bey'in mektebin son sınıfında arkadaşı için yaptığı özverili davranışa geçilir, mektepten çıktıktan sonra Bursa'ya gidişi, sonrasında babasının takdirinin kazanmak için tuttuğu boş konak hakkında bilgi verilir. Bir hayli zaman geçtikten sonra Fahim Bey, maaşa geçmek için bir yıl beklemiş, babası ölmüş, Fransız bir aktrise âşık olmuş, köpeğini kaybetmiştir.²¹¹ Burada, olaylar sıralı fakat dağınıktır. “Bir sene” dışında anlatıda belirli bir zaman dilimi kullanılmamıştır. Bu nedenle metinde içsel, belirsiz ve kesik kesik zaman dilimleriyle yaratılan karmaşık bir anlatı zamanı dikkat çekmiştir.

“Esvaplar” ve “Fahim Bey’le Saffet Hanım” başlıklı bölümlerde, onun Londra’da elçilik kâtipliği için diktirdiği giysilerin hikâyesine ve evliliğiyle ilgili detaylara geçilir. Anlatının belirsiz fakat doğrusal yönü bu bölümlerde de vardır. Ancak bölümler kendi içinde akroniktir. Geriye dönüşlü olarak aktarılan hikâyede, anlatıcı müdahaleleriyle ilkin yakın geçmişe gidilmiş, sonra hikâyeye bugüne taşınmıştır. Anlatıcı geçmişe babasının aracılığıyla gitmiş, onun Fahim Bey hakkında yorumlarına yer vermiş, ardından kendi izlenimleriyle anlatının geçmişini askıya alarak şimdisini açığa çıkarmıştır. Onun içsel yönelimi nedeniyle metin kendi içinde zamansal katmanlara bölünmüştür.

Benzer şekilde, Fahim Bey ve Saffet Hanım’ın evliliği, saatlerle ilişkileri aktarıldıktan sonra bunlarla ilgili öngörülere ve tahminlere yer verilmiştir. Anlatının geçmişine dâhil edilen ileriye yönelik bu zamansal sıçramalarla birkaç zaman üst üste binmiştir. Söz gelimi, “Onların İstanbul’un o kadar iyi bildiğim o iç mahallelerinden birindeki gecelerini tahayyül ediyorum” sözleriyle karakterin geçmişinden uzaklaşan anlatıcı, onu iç dünyasında yeniden yaratmıştır. Fantezileştirilen bir geçmiş ile geçmişin yeniden anlamlandırılmasına dayalı ikili algı bu bölümde bir arada kullanılmıştır.²¹²

Beşinci bölümle birlikte öykü zamanının çizgiselliği dolayısıyla hareket odaklı yapısı terk edilir. Roman kişisiyle ilgili bir dipnottan sonra onun okuduğu

²¹¹Hisar, a.g.e., s. 12-18.

²¹²Hisar, a.g.e., s. 29.

gazetelere yer verilir. Bu bölüme kadar, daha çok babasının anlattıklarından yola çıkan anlatıcı bu bölümden sonra kendi gözlemlerini ön plana çıkarır: “ilk önceleri ben de Fahim Beyi babamın onu süsleyen ve hususileştiren bu sözlerinin perdeleri ve sisleri arkasından görmeye alışmıştım.”²¹³ Saffet Hanım’ın saatlerle ilişkisi, eniştesiyle Fahim Bey arasındaki ideolojik çatışmadan sonra Fahim Bey’in bazı özellikleri anlatılır. Bunlar, zamansal sıra gözetilmeden bir araya getirilmiş ayrıcalıklı parçalar olması dışında, anlatı ritmini durduran ve yinelemeli özellikler sergileyen birimler olarak değerlendirilebilir. Yinelenen belirsiz bir geçmiş, “Bu, her şeyin ciddiye alındığı, biraz bilgi ile bir hayli malumatlı geçinildiği ve biraz malumatfuruşluğun da insana muhitinde bir alim şöhreti temin ettiği zamanlardı”²¹⁴ şeklinde kalıp ifadelerle örtülü olarak belirtilmiş, ardından karakterin özelliklerine yer verilmiştir. Fahim Bey’in teşebbüsü şahsi modasına uyma çabaları aktarılırken öykü zamanı hareket kazanmış fakat olay örgüsünün kronolojisi bozulmuştur ya da Saffet Hanım’la evliliği anlatıldıktan sonra sıralama bakımından daha eski bir zaman dilimi gözler önüne serilmiştir. Ayrıca bu bölümde, anlatının başlangıç noktasına uzaklığı için belirli bir tarih vardır: Meşrutiyet’in ikinci ilanından önce başlamış olan teşebbüsü şahsi âlemi.

Burada moda uymak için Londra’ya giden Fahim Bey’in Fransız işadamıyla pamuk ticaretine başlama girişimlerine yer verilmiştir. “Aradan geçen bir hayli zamandan sonra” olay örgüsü kaldığı yerden devam etmiş, onun Tütün Reji İdaresi’nde çalışmaya başlaması, rejiden ayrılıp idarehane tutması, tuttuğu dosyalar, delilik söylentileri, gördüğü rüya peş peşe sıralanmıştır.²¹⁵ “Fahim Bey Hakkında İlk Hislerim”, “Fahim Bey Hakkında Değişen Hislerim”, “Fahim Bey ve İstanbul” başlıklı bölümlerde ise geçmiş yerine anlatıcı yorumlamalarına dayalı eş zamanlı bir anlatım vardır. Bu bölümler, öykü zamanının dışında kalan yapılar olduğu için dışsaldır. Burada, öykü dolayısıyla eylem odaklı çizgisel zaman durmuş, anlatıcı izlenimleriyle metin yeni bir zamansallık kazanmıştır. Ancak on beşinci bölümde, Fahim Bey’in biriktirdiği dosyaların aktarımında, kronoloji kaldığı yerden devam etmiştir. Daha önce bahsi geçen dosyalar ve delilik söylentileri başka bir gözle tekrar ele alınmıştır.²¹⁶ Aradan bir hayli zaman geçmiş, ihtiyarlayan Fahim Bey’le karşılaşan anlatıcı onunla arasındaki diyalogu paylaşmış, hastalıklarından söz etmiştir.

²¹³Hisar, a.g.e., s. 35.

²¹⁴Hisar, a.g.e., s. 41.

²¹⁵Hisar, a.g.e., s. 42-70

²¹⁶Hisar, a.g.e., s. 71-98.

“Yaşlanan, İhtiyarlanan Adam” bölümüyle birlikte olay örgüsü tamamen durmuş, romanın yaklaşık olarak yirmi yedi sayfasında anlatıcı bilinciyle yaratılmış olan ve şimdikleştirilen bir anlatı yapısı açığa çıkmıştır. Dolayısıyla öykünün yetmiş yıllık zamanı, özellikle anlatıcı bilinciyle çizgiselliğini yitirmiştir. *Fahim Bey ve Biz*, bu zamansal hareketler bakımından değerlendirildiğinde şu sonuçlara ulaşmak mümkündür:

1. Anlatı roman kişinin geçmişini geri getirmeye yönelik olduğu için zaman uyumsuzlukları daha çok “analeptik” ve “içsel zamanlı” bir yapı sergilemektedir. Bununla birlikte anlatının girişinde “dışsal zamanlı” ve “gelecek”e yönelik bir zaman uyumsuzluğu da tespit edilmiştir.
2. Geriye dönüşlü her yapı aynı zamanda kendi içinde sistematik olarak birkaç zamanı barındırmıştır: Öykü zamanının geçmişe yönelik yapısı, özne edimlerinin şimdi zamanı, anlatıcı bilinciyle ortaya çıkan ve yoruma dayalı anlatının şimdisi.
3. Geriye dönüşlü yapılar kendi içinde akroniktir.
4. Anlatı, “Bir Ölüm Haberi” başlıklı bölümden sonra, zamansal boşluklara rağmen, on sekizinci bölüme kadar çizgisel olarak ilerlemiştir. Sıralama ilk olarak altıncı ve yedinci bölümlerde; sonrasında on ikinci, on üçüncü ve on dördüncü bölümlerde; son olarak on sekizinci bölümden kitabın sonuna kadar kesintiye uğramıştır. Ardışıklığın bozulmasının temel nedeni, anlatıcının bilinciyle yaratılan öznel zamandır. Diğer bölümlerde ise roman kişinin hayatı kronolojiye dayandırılmıştır. Kronolojik anlatıda sadece biçimsel sapmalar yapıldığı için roman kişinin davranışlarında bir değişiklik yoktur. Ancak kronolojinin bozulduğu son bölümlerde belirgin bir değişiklik yaratılmıştır. Olayın akışı durmuş, anlatıcının yönlendirdiği işlevsel sapmalarla bazı kavramlara yeni bir görünüş verilmiştir.
5. Kesik ve dağınık parçalar nedeniyle daha çok “kısmi geriye sapmalar” kullanılmıştır. Fahim Bey’in bütün geçmişi geri getirilmiştir. Geçmiş başlangıç noktasıyla birleştiği için “tam geriye sapma” ilkesi tespit edilmiştir. Bunlar parçalı yapılarına rağmen çizgiselliğe eklenmiş ve böylece eylem odaklı bir anlatım yaratılmıştır. Belirsiz zaman dilimleri

nedeniyle uyumsuzlukların, başlangıç noktasına uzaklığı ve genişliği varsayımsaldır.

6. Anlatıcının söz odaklı anlatımı ile anlatının eylem odaklı anlatımı, geçmiş zamanla şimdiki zaman arasındaki gerilimi açığa çıkarmıştır.

3.1.7. *Kürk Mantolu Madonna*'da Düzen: İç İç Zamanlar

Kürk Mantolu Madonna (1943) birden fazla anlatıdan dolayısıyla zamandan oluşmaktadır. Romanda anlatıcının hikâyesi, Raif Efendi'nin hikâyesi ile bunlara bağlı öncelikli konumda olan bazı zaman dilimleri vardır. Yeni bir işe giren küçük memur, Raif Efendi'yle karşılaştıktan sonra ilk anlatı evreni; Raif Efendi'nin tuttuğu "kara kaplı defter"in okunmasıyla ikinci anlatı evreni başlamaktadır.

Defterde bahsi geçen zaman homojen bir zaman değildir. Otuz beş yaşındaki Raif Efendi'nin hayatının anlatıldığı bu defterde, Maria Puder'le yaşanan aşk ayrıcalıklı zamansal birimdir. İlk hikâyede, anlatıcının Raif Efendi'yle tanışmasıyla başlayan birkaç aylık süre, bu kategoride değerlendirilebilecek diğer zaman dilimidir. Ayrıca Raif Efendi defteri yazmak, anlatıcı da bunu okumak için yaklaşık olarak bir gecelik zaman ayırmıştır. Dolayısıyla anlatıda üç tip zaman vardır:

1. Anlatıcıya ait "birkaç aylık" zaman
2. Defterin yazıldığı ve okunduğu yaklaşık "bir gecelik süre"
3. Raif Efendi'nin hayatının aktarıldığı otuz beş yıllık zaman

Esas anlatı ve çerçeve anlatı romanın sonunda birleşmiştir. İlk anlatının temel izleği Raif Efendi, ikinci anlatının izleği onun bütün hayatıdır. İlk anlatıda, Raif Efendi gözlemci biri tarafından, ikinci anlatıda kendi bakış açısıyla okura tanıtılır. Bu nedenle ilk hikâye düzleminin işlevsel olmadığı söylenebilir. Bu düzlem, *Yaban*'da olduğu gibi, anlatıda süsleme amacıyla kullanılmış ve oldukça kısa tutulmuştur: Birinci öykü zamanına 46 sayfa, ikinci öykü zamanına 114 sayfa ayrılmıştır.

Kürk Mantolu Madonna'da diğer roman kişilerinin "ses"lerine yer verilmesine rağmen, eylemler iki farklı bakış açısından sunulur: Anlatıcı ve Raif Efendi. Maria Puder hariç, olayları gören ve yorumlayan kişiler anlatı boyunca değişmemektedir. Anlatıcılar karakterlerin iç dünyalarını kendi izlenimleriyle aktarmışlardır. Maria Puder'in tanıtımında ise sahne tekniğinden ve iç monologlardan yararlanılmış, onun kendisini aracısız anlatmasına izin verilmiştir. Okur; Maria Puder, Raif Efendi ve anlatıcının iç dünyalarının içinde ve onlarla yan

yanadır. Her iki anlatıda, öyküde yer alan (öykü-içi) karakterler, anlatıcı rolünü üstlenerek, kendi öykülerini (birinci kişili anlatım) aktarmaktadırlar.

Anlatıda, olayları karakterlerin gözünden ve dünya görüşünden algılama söz konusudur. Bu durum, kişiye özgü bir zaman yaratmış, geriye yönelik aktarımlarda zamansal bir mesafe açığa çıkmıştır. Ancak karakterlerin bakış açısının baskısı nedeniyle anlatıda objektif bir tutumdan söz edilemez. Zaman, Raif Efendi'ye ait ve onun tasarrufunda olan kişisel bir zamandır. Dolayısıyla anlatıda kronoloji göz ardı edilmemiş olmasına rağmen, bilincin hareketine bağlı yeni zamanlar yaratılmıştır.

Romanda kişisel zamanın nasıl gerçekleştiğini belirlemek için anlatının “başlangıç noktası” belirlenmelidir. Bunun için iki anlatı ayrı ayrı ele alınacaktır. İlk anlatının başlangıç noktası eserin başında şöyle ifade edilmiştir: “Şimdiye kadar tesadüf ettiğim insanlardan bir tanesi benim üzerimde belki en büyük tesiri yapmıştır. Aradan aylar geçtiği hâlde bir türlü bu tesirden kurtulamadım.”²¹⁷ Geriye dönüşlü olarak aktarılan ilk anlatının öykü zamanı belirsiz bırakılmıştır. Ancak ilerleyen bölümlerde anlatıcı “şimdiye kadar” olan zamana bir açıklık getirir: “Ben de henüz gençtim, yirmi beş yaşımı doldurmamıştım.”²¹⁸ Romanın girişinde, anlatıcı içeriği önceden bildirerek erken anlatmaya başvurmuştur. Okuru meraklandırmak için örtülü bildirimlerle anlatı başlatılmıştır. Bir kişinin hikâyesinin anlatılacak olması romanda nettir fakat bu kişinin tesirinden kurtulamadığını söyleyen anlatıcı romanda bir gizem yaratmıştır.

Anlatıcı, 20 Haziran 1933 tarihli defteri okuyarak romandaki ikinci zamanı başlatmaktadır. Burada, ses anlatıcınınındır fakat anlatının perspektifi ya Raif Efendi'ye ya da Maria Puder'e aittir. İkinci öykü zamanı, anlatıda şöyle başlamaktadır: “Dün başımdan garip bir hadise geçti ve bana on sene evvelki birtakım hadiseleri yeniden yaşattı.”²¹⁹ Esas anlatı ile iliştilmiş anlatının giriş cümleleri merak uyandırıcı yönüyle birbirilerine benzemektedir. Hikâyeyi geciktirmek için yapılan bu uyarılara anlatı ortalarında da rastlanmaktadır: “Ve bir gün her şey bitti. [...] Yalnız biraz şaşırdım, bir hayli üzüldüm; fakat bu hadisenin hayatım üzerinde bu kadar büyük, bu kadar değişmez bir tesiri olacağını asla düşünmedim.”²²⁰ Anlatıcı, ilk anlatıda olduğu gibi, toplam süre konusunda okuru bilgilendirmiş, “bir hadise geçti” şeklinde örtülü ifadelerle bunu ilgi çekici

²¹⁷Sabahattin Ali, *Kürk Mantolu Madonna*, 63.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014, s. 11.

²¹⁸Ali, a.g.e., s. 28.

²¹⁹Ali, a.g.e., s. 43.

²²⁰Ali, a.g.e., s. 136.

hâle getirmiştir. Her iki hikâye düzlemi, bu toplam süreyi geri getirmeye yönelik olduğu için metinde “tam geriye sapma” ilkesi tespit edilmiştir.

İlk düzlemde, anlatıcının Raif Efendi’yle tanıştıktan sonra aktardığı “birkaç aylık” zaman dilimi; ikinci anlatıda otuz beş yıllık sürenin özellikle son on senesi anlatılmaktadır. Metinde Raif Efendi’nin ve Maria Puder’in anlatıldığı birkaç aylık zaman dilimi, ayrıcalıklı zamansal birimler olarak dikkat çekmektedir. Anlatıda olay örgüleri kronolojik olmasına rağmen zamansal geçişler çeşitlilik sergilemektedir. Anlatıcının Raif Efendi’nin defterini “yaklaşık olarak bir gecede” okumasıyla, iliştilirilmiş anlatı ilk anlatıda olduğu gibi geriye dönüşlü olarak başlamaktadır.

Anlatıda, ilkin merak uyandıran ve üstü kapalı ifadelerle içerik konusunda bilgi verilmiş, sonrasında geçmiş bugüne taşınmıştır. Geçmiş bugüne taşınırken kronoloji, hem geçmişe ait parçalarla hem de anlatıcı öngörülerıyla sarsılmıştır. İlk hikâye düzlemi anlatıcının Raif Efendi’yle bir tesadüf eseri karşılaşmasıyla başlatılır, ilk düzlemde olaylar geriye dönüşlü ve sıralı olarak aktarılır. İkinci hikâye düzlemi defterin okunmasıyla başlar. Defter ise “yirmi dört saatten biraz fazla bir zaman” içinde ve Raif Efendi tarafından yazılmıştır. Bundan sonra, iliştilirilmiş anlatıda uzak geçmiş sona ermiş, anlatı yakın geçmişin aktarımıyla devam etmiştir. Gece boyunca uyuyamayan Raif Efendi kızını, Maria Puder’i ve onunla geçirdiği “dört beş aylık zamanı” hatırlamış, onu haksız yere suçladığı için kendine kızmıştır. On sene boyunca boşuna herkesten kaçtığını ve insanlara haksızlık ettiğini düşünmüştür.²²¹ Anlaşıldığı gibi anlatıda olay örgüsü çizgiseldir. Ancak anlatı boyunca aynı çizgisellikten söz edilemez. Zamanın yönü diyaloglarla, özellikle anlatıcı monologlarıyla esnemıştır.

Hikâyenin başında erken anlatmaya başvurularak içerik konusunda bilgi verilmiştir. Bunlar, olay örgüsünün sınırları dışında olduğu için “dışsal” ve anlatının şimdisiyle çakıştığı için “eş zamanlı” parçalardır. Anlatıya başlamadan önce, “Acaba bunlar neden yaşıyorlar? Yaşamakta ne buluyorlar? Hangi mantık, hangi hikmet bunların yeryüzünde dolaşıp nefes almalarını emrediyor?”²²²; “Şu koskocaman dünyada benim kadar yapayalnız dolaşan bir insan daha var mı acaba? Kime anlatabilirim? [...] bundan sonra başka türlü yapabilir miyim?”²²³ şeklinde iç seslerle yaratılan bir eş zamanlılık da göze çarpmaktadır. İki anlatının başında kullanılan “şimdiye kadar” ifadesi anlatı ilerledikçe açıklık kazanmıştır. İlk

²²¹Ali, a.g.e., s. 157-160.

²²²Ali, a.g.e., s. 11.

²²³Ali, a.g.e., s. 46.

anlatıda bu süre yaklaşık olarak yirmi beş yıl, ikinci anlatıda otuz beş yıldır. İlk anlatı yirmi beş yılın son birkaç ayını ve bir gecelik okuma süresini; ikinci anlatı özellikle son on yılı ve yine bir gecelik yazma süresini karşılamaktadır. Öykü sınırları içinde olan ya da olmayan zamansal hareketlerle romana özgü bir ritim yaratılmıştır. Anlatıda zamansal kırılmalar şu parçalarda ortaya çıkmıştır:

1. Anlatıcı, Raif Efendi'yle karşılaştıktan sonra “dışsal” ve “kısmi” geriye sapmalarla Raif Efendi'nin geçmişine gitmiştir.²²⁴
2. Raif Efendi hastalandığında, “dışsal”, “kısmi” öngörülere yer verilerek, yinelemeli eylemler anlatılmıştır.²²⁵
3. Ailesinin anlatıldığı bölümde, anlatının çizgiselliği tamamen durmuş, “dışsal” ve “kısmi” geriye sapmalardan yararlanılmıştır. Özetten yararlanılarak baldızı Ferhunde'nin eşi Nurettin Bey'in, Raif Efendi'nin eşi Mihriye Hanım'ın, kızı Neclâ'nın geçmişine gidilmiş, evdeki herkes tek tek tanıtılmıştır. Raif Efendi'nin ikinci kez hastalanmasıyla kronoloji kaldığı yerden devam etmiştir.²²⁶
4. Anlatıcının ikinci hasta ziyaretinden sonra “dışsal” ve “kısmi” fakat ileriye yönelik sıçramalarla öykü zamanının dışına çıkılmıştır.²²⁷

İlk anlatıda anlatıcının işsiz kalması, arkadaşıyla karşılaşması, bankada çalışmaya başlaması ve Raif Efendi'yle karşılaşması çizgiselliğe bağlı kalınarak aktarılmıştır. Burada, çizgiselliğe eşlik eden sahneler ve anlatıcı yorumları vardır, zamanın yönü ise doğrusaldır. Anlatının ilk on sekiz sayfası anlatıcıyla ilgilidir, on sekizinci sayfadan kırk üçüncü sayfaya kadar Raif Efendi anlatılır. Raif Efendi'nin geçmişi aydınlatılırken bu çizgisellik kesintiye uğramış, analeptik yapı başka bir analeptik yapı tarafından ihlal edilmiştir: “Daha bu şirket kurulmadan evvel, şimdi bizim bağlı olduğumuz bankanın mütercimiymiş, oraya ne zaman geldiğini kimse hatırlamıyordu. Başında oldukça kalabalık bir aile bulunduğunu, aldığı ücretle ancak geçinebildiği söyleniyordu.”²²⁸

Burada, ilk anlatının birkaç aylık zaman diliminin dışına çıkıldığı için geriye dönüşlü anlatım “dışsal”dır. Bu zamansal kırılmadan sonra geçmişteki bir öngörüye yer verilmiştir: “Halbuki Almanca'yı gayet iyi bildiğini ve yaptığı tercümelelerin pek doğru ve güzel

²²⁴Ali, a.g.e., s. 18-22.

²²⁵Ali, a.g.e., s. 23.

²²⁶Ali, a.g.e., s. 24-34.

²²⁷Ali, a.g.e., s. 37-44.

²²⁸Ali, a.g.e., s. 19.

olduğunu sonradan öğrendim.”²²⁹ Dolayısıyla kronoloji ilkin dışsal geriye sapsayla, sonrasında içsel ileriye sıçramayla bozulmuştur.

Raif Efendi'nin hastalanması üzerine evine giden anlatıcı, özdeş bir yapıyı gözler önüne sermiş, bu yapı Raif Bey ikinci kez hastalandığında tekrarlanmıştır: Anlatıcı Raif Efendi'yi ziyarete gitmiş, aile tanıtmış ve bununla ilgili öngörülerine yer vermiştir. Ancak burada anlatının geçmişi değil, şimdisi aktarılmıştır. Dolayısıyla ifadeler “içsel” ve “eş zamanlı”dır. İlk anlatının doğrusallığını ortadan kaldıran bu parçalar şöyle sınıflandırılabilir:

- a. Analepsis üzeri analepsisler: Anlatıcı ilk olarak geçmişe yönelir, sonrasında geçmişe ait başka zaman parçalarıyla kronoloji sarsılır. Bu parçalar, ilk anlatının “birkaç aylık” zaman diliminin dışında olduğu için “dışsal” kabul edilir: “Senelerce evvel geçirdiğini söylediği bir zatülcenap onu fazla ihtiyatlı yapmıştı”²³⁰, “Arkadaşlarının anlattığına göre o oldum olası böyle yaşamaktaydı. Kendisinin herhangi bir şekilde heyecanlandığını şimdiye kadar gören yoktu.”²³¹
- b. Analepsis üzeri prolepsisler: Geçmişe yönelik anlatıda anlatıcı öykü zamanının dışına çıkarak gelecekle ilgili bir tahminde ya da öngöründe bulunmaktadır: “Mesut bir aile babası, diye düşündüm, bir an evvel çoluğuna çocuğuna kavuşmaya can atıyor. Sonradan bunun hiç de böyle olmadığını gördüm, fakat bunlardan daha ileride bahsedeceğim.”²³², “Odanın içinde kaldıkça, Raif Efendi'nin bir daha bu iskemleyle oturmaması ve bu çekmeceyi bir daha açmaması ihtimali zihninden çıkmıyordu.”²³³, “Herkesten sakladığı ruhunu ihtimal ki bu deftere dökmüştü ve şimdi onunla beraber gitmek istiyordu.”²³⁴

İkinci anlatının kronolojisini sarsan zaman dilimleri, Raif Efendi'nin sokakta giderken (dün) iki kişiyle karşılaşmasıyla başlar. Raif Efendi, içsel ve doğrusal bir analepsisle kendi geçmişi hakkında okuru bilgilendirir. Özet şeklindeki sunulan bu geriye dönüşlerle ailesi, Edremit İdadisi'ne başlaması, on dokuz yaşında harp döneminde “bir sene” askerde kalması, savaş bittikten sonra kasabaya dönmesi, okulu bırakması ve mütareke sonrası ülkenin genel durumu anlatılır.²³⁵ Metnin devamında Raif Efendi birkaç ay sonra İstanbul'a gittiğini söyler ve çocukluk

²²⁹Ali, a.g.e., s. 19.

²³⁰Ali, a.g.e., s.20.

²³¹Ali, a.g.e., s. 21.

²³²Ali, a.g.e., s. 19-20.

²³³Ali, a.g.e., s. 41.

²³⁴Ali, a.g.e., s. 44.

²³⁵Ali, a.g.e., s. 47.

anılarını aktarır. Bu bölümde, yeniden çocukluk yıllarına döndüğü için öykü zamanının akışı bozulmuş, iç içe geriye sapsmalarda (analepsis üzeri analepsislerde) roman kişinin geçmişi aydınlatılmış ve geçmiş kronolojiye bağlı kalınarak aktarılmıştır. Aynı bölümde geçmişteki öngörüler dolayısıyla geleceğe yönelik sıçramalar da tespit edilmiştir. Raif Efendi fantezileştirilen şimdide, çocukluk hayallerinden bahsetmiş, öyküdeki nesnel zaman hem kişisel hem kurgusal/fantastik zamanlarla durdurulmuştur.

O, babasının isteği üzerine “bir hafta içinde” ve “dört günlük” yolculuktan sonra Berlin’e gider. Bu bölümde, şimdide kadar sadece romanlarda rastladığı insanları Avrupa’da bulacağını söyleyerek ileriye yönelik bir tahminde bulunmuştur. Onun bu öngörüsüyle kronoloji yeniden askıya alınmıştır. Almanya’ya gidişle on yıllık ayrıcalıklı süre başlamıştır. Bu bölümde çocukluğu, ailesi ve anılarının aktarımıyla öykü zamanının içinde yer alan fakat anlatı doğrusallığını sarsan parçalar kullanılmıştır. Ayrıca Raif Efendi, Turgenyev’in “Klara Miliç” isimli hikâyesini anlatmış, öykü-dışı bir anlatıyla hikâye zamanının dışına çıkmıştır. Öyküde kahraman, yaşadığı aşkı kimseyle paylaşamamış, içinde yaşamıştır. Onun bu yönünü kendine yakın bulan Raif Efendi, bir benzerliği (silepsisi) de açığa çıkarmıştır.²³⁶ Raif Efendi de âşık olduğunda âşktan kaçmış, onu içinde yaşatmış ya da bir genç kız gibi mahcup olmuştur.²³⁷

Berlin’de “bir sene sonra “ gazetede bahsi geçen sergiye gittikten sonra Raif Efendi, orada kürk mantolu bir kadın portresini önünde geç vakte kadar ve “saatlerce” durur.²³⁸ O, kürk mantolu portre ile yedi yaşından beri okuduğu kitaplar ve beş yaşından beri kurduğu hayaller arasında bağlantı kurmuş, böylece anlatıda yeni bir benzerlik ilişkisi açığa çıkmıştır. Ayrıca onu Halit Ziya’nın Nihal’ine, tarih kitaplarından tanıdığı Kleopatra’ya benzetmiş, hayalindeki bütün kadınlarla bu tablo arasında fiziksel açıdan ortaklığa işaret etmiştir. Bu bölümde, anlatıcı geçmişte kafasında canlanan hayallere değinmiş, varsayımsal bir gelecek yaratmıştır. Bu bölümde, iç içe analepsislerle ya da analepsis üzeri prolepsislerle öykü zamanının doğrusallığı bir kez daha sarsılmıştır.

²³⁶Ali, a.g.e., s. 54.

²³⁷Ali, a.g.e., s. 80.

²³⁸Ali, a.g.e., s. 54-55.

“Bir gün” sergi salonunda genç bir kadın tarafından fark edildikten sonra sergiye gitmekten vazgeçer. Genç kadının portredeki kadın olduğu (Maria Puder) kitabın ilerleyen bölümlerinde açıklanmıştır: “Bu kakkahayı da hatırladım. Sergide o resmin karşısında dalgın dalgın otururken yanıma gelip bu resimde ne bulduğu soran, [...] kadın buydu.”²³⁹ Bu nedenle sergideki genç kadın, anlatıda “paralipsis” işlevi görmektedir. İlk kadının kimliği anlatıcı tarafından özellikle saklanmış, sonrasında açıklanmıştır. Buradaki boşluk, zamansal değil fakat bir bilginin atlanmasından kaynaklanmıştır. Anlatının devamında Raif Efendi portredeki kadınla karşılaşır ve yakınlaşır. Bu bölümlerde onun geleceğe yönelik hayalleri vardır. Söz gelimi, Raif Efendi fantezileştirilen “şimdi”de Maria’nın nasıl nefes aldığını ve saçlarını düşlemektedir.²⁴⁰

Ayrıca Raif Efendi, Maria’yla karşılaştıktan sonra geçmişle bugün arasındaki bir zıtlığı da açığa çıkarmıştır. Eskiden hiç kimse onu anlamaya çalışmamıştır. Oysa Maria’dan sonra, ömrünün bütün senelerinden daha çok yaşadığını hissetmiştir. Sileptik yapı, burada doğrudan doğruya zaman algısındaki iki zıt tutumu yansıtmaktadır. Maria’nın ağaçlar ile kendisi arasında kurduğu yakınlık ise başka bir sileptik yapıdır. O, uzak memleketlerden getirilip suni tedbirlerle yaşatılan ağaçlar ile kendisi arasındaki benzerliğe işaret etmiştir. Prag’dan Almanya’ya gelip burada yaşamak zorunda olması, “yurtsuzluk” kavramını, tematik bir benzerliği, açığa çıkarmıştır.²⁴¹

İkisi “aralık ayının sonlarına doğru” yılbaşı gecesinin sabahında yaklaşık beş günlük bir ayrılıktan sonra yeniden bir araya gelirler.²⁴² Ayrılık sonrası kendi geçmişini hatırlayan Raif Efendi, geçmişle bugünü karşılaştırmış, senelerden beri kapatamadığı boşluğun Maria’yla kapandığını belirtmiş, ardından Maria’yla II. Frederik’in sarayına yaptıkları geziyi hatırlamıştır. Bugünle geçmiş arasındaki bu zikzaklı hareketler anlatı akışını durdurmuştur. Raif Efendi tarafından ve iç içe geriye sapmalarla ayrılık sonrası anlatılmış, Jacop Wassermann’ın “Hiç Öpülmemiş Ağız” hikâyesinin aktarımıyla öykü zamanının dışına çıkılmıştır.²⁴³

²³⁹Ali, a.g.e., s. 75.

²⁴⁰Ali, a.g.e., s. 85.

²⁴¹Ali, a.g.e., s. 86-92.

²⁴²Ali, a.g.e., s. 120.

²⁴³Ali, a.g.e., s. 131-132.

Maria Puder'in yirmi beş gün hastanede kaldığı zaman diliminde²⁴⁴ ise öngörüye dayalı iki yapı dikkat çekmektedir. Raif Efendi, kurgusal dünyasında Maria'nın öldüğünü hayal eder. Onu kaybettikten sonra yapacaklarını etraflıca anlatır. Geleceğe yönelik bu tahminleri, öngörünün öngörüsü şeklinde bir zamansal yapıyı açığa çıkarmıştır. Şubat sonlarında babasının ölüm haberini bildiren telgrafın gelmesinden sonra (ertesı gün) Maria Prag'a annesinin yanına, "dört gün sonra" Raif işleri düzeltmek için Havran'a döner.²⁴⁵ Raif Efendi, Maria'nın gittiği günü hatırlayarak onun gidişiyle ilgili bazı çıkarımlarda bulunur. Havran'da yapmayı planladığı köşkü ve Maria'nın oraya geleceği günleri hayal eder. Aynı bölümde babasını hatırlar. Bu bölümde öykü zamanı, geçmişin anımsanması dışında geçmişin ve geleceğin öngörüsüyle askıya alınır.

Ekim başlarında mektuplar birdenbire kesilir, birbirlerinden haber alamazlar. Raif Efendi, Maria'nın öldüğünü ve ölmeden önce hamile olduğunu "tam on sene sonra" Maria'nın akrabası olan pansiyon arkadaşı Frau van Tiedemann'dan öğrenir. Burada, geriye sapımla evliliğini ve aile hayatını anlatmış, uzak geçmişe giderek Maria'yla gittikleri operayı ve onunla ilgili anılarını paylaşmıştır. Raif Efendi trendeki kız çocuğunu düşünmüş, ardından Maria'yı ve onunla geçirdiği dört beş aylık zamanı yeniden hatırlamış ve hayatıyla ilgili bazı tahminlerde bulunmuştur. Defterin bitmesiyle ikinci anlatı sona ermiş, ilk anlatı kaldığı yerden devam etmiştir.²⁴⁶ Anlatı akışı, uzak/yakın geçmişe ait bazı zamansal sapmalarla ve varsayımsal öngörülerle bozulmuştur.

Eserde zamansal sapmaların ve sıçramaların başlangıç noktasına uzaklığı (erimi) ise belirsizdir fakat bu uzaklıkların genişliği (kapsamı) tespit edilebilmektedir. İlk anlatıda yirmi beş yıllık sürede birkaç aylık zaman, daha çok belirsiz fakat doğrusal parçalarla ilerlemektedir. Yirmi beş yılın öncesinin aktarımında atlanmış hikâye süreleri vardır ve ilk düzlemde birkaç ayla sınırlı bir öykü zamanı anlatılmıştır. Benzer şekilde, ikinci anlatıda Raif Efendi otuz beş yaşındadır. Burada otuz beş yılın son on yılı ile Maria'yla yaşadığı aşkın birkaç ayı aktarılmıştır. Raif Efendi'nin çocukluğu, gençlik yılları, babasıyla ilgili ayrıntılarda öykü zamanı hızlanmıştır. İlk anlatı bulunduğu noktadan ileriye, ikinci anlatı ise başlangıç noktasından geriye giden bir zamansal hareketi karşılamaktadır. Özellikle

²⁴⁴Ali, a.g.e., s. 129-131.

²⁴⁵Ali, a.g.e., s. 137-141.

²⁴⁶Ali, a.g.e., s. 143-156.

ikinci anlatıda, roman kişinin bütün geçmişi başlangıç noktasıyla çakıştığı için “tam geriye dönüş” tekniği saptanmıştır.

İlk anlatıda, “uzun bir müddet” iş araması, “bir hafta sonra” lokanta karnesinin sona eriyor olması, “bir sonbahar günü” arkadaşıyla karşılaşması ve “ertesi gün” arkadaşının şirketine gitmesi, orada Raif Efendi ile tanışması, günlerce konuşmalarını şeklindeki ifadeler, içsel art zamanlı parçalar olmasına rağmen başlangıç noktalarına uzaklıkları bakımından belirsizdir. Bunların birkaç aylık zaman dilimine uzaklığı tespit edilemez. Benzer şekilde, Raif Efendi’nin kış ortalarında hastalanıp bir hafta işe gelmemesi, şubat ayında “bir gün” yeniden hastalanması, anlatıcının saat sekizde otele dönmesi, defteri bir gecede okuması şeklindeki zaman bildirimlerinde “erim” yine belirsizdir fakat kapsam varsayımsal olarak ya da belirli zaman aralıklarından hareketle tespit edilebilmektedir.

İlk anlatı sonbaharda başlamış, şubat ortalarında bitmiştir. Ne var ki sonbaharın hangi ayında başladığı ya da şubatın hangi gününde bittiği bilinmemektedir. Anlatıda başlangıç noktası belirsiz bırakıldığı için erim tahmine dayalıdır. Kapsam ise “bir hafta”, “bir gün” ve “bir gece” gibi belirli zaman aralıklarıyla ifade edilmiştir. İkinci anlatıda da benzer bir durumdan söz edilebilir. Burada, Raif Efendi’nin otuz beş yıllık hayatı anlatılmaktadır. Otuz beş yıllık toplam sürenin son on yılı ile Maria’yla geçirdiği birkaç aylık zaman anlatıda daha fazla yer kaplamıştır. İkinci anlatıda erim, genellikle belirsiz bir mesafeye işaret etmektedir ancak bu kuralın dışında zaman aralıklarına da rastlanmaktadır. Kapsam ise daha çok belirli zaman aralıklarını karşıladığı için saptanabilmektedir.

Raif Efendi’nin hikâyesinde, “dün” iki kişiyle karşılaşması, “birkaç ay sonra İstanbul’a gitmesi”, “uzun bir süre” İstanbul’da hiçbir iş yapmaması, “bir gün” sergide bir kadın tarafından fark edilmesi, “birkaç hafta sonra” kadının iyileşmesi gibi tamamen belirsiz zaman parçaları ile “bir hafta içinde dört günlük yolculukla” Berlin’e gitmesi, orada “bir sene” kalması, “bir ekim günü”nde sergiye gitmesi, “Maria Puder’in “yirmi beş gün” hastanede kalması, “ekim başlarında” mektupların kesilmesi ve Maria’nın yaklaşık on yıl önce ekim başlarında ölmesi şeklinde daha açık zaman aralıkları vardır. Bu zamansal göndergelerin başlangıç noktasına uzaklığı ve kapladıkları alan bu nedenle belirlenebilmektedir.

3.1.8. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Düzen: Öngörüsül Zaman

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu (1949), erteleyici/geciktirici ifadelerle ortaya çıkan birden fazla zaman ve birden fazla hikâye düzleminden oluşmaktadır: Ferit'in pansiyonda geçirdiği yaklaşık "bir haftalık süre"²⁴⁷, adadaki "dört günlük süre"²⁴⁸ ile *Matmazel Noraliya'nın* tuttuğu defterlerde bahsi geçen "26 yıllık" (1898-1924) süre"²⁴⁹.

İlk hikâye düzleminin konusu Ferit'tir, ikinci düzlemde Noraliya anlatılır. Bunun yanı sıra Noraliya'nın aktardıklarıyla üçüncü hikâye düzlemi; Ferit'in rüyaları, Yahya Aziz'in ve pansiyon sahibi Vafi Bey'in kitaplardan yapmış olduğu alıntılar ya da dipnotlarla da ikinci hikâye düzlemi başlamıştır.

Ferit'in yaşadığı tuhaf olaylardan sonra kendi benini bulma isteği, iç çatışmaları romanın temel meselesi kabul edilebilir. Ferit'in yaşadığı "boşluk" hissi; madde-ruh, duyu-sezgi, gerçeklik-gerçek dışılık, fert-toplum gibi temel tartışmalar üzerinden aktarılır. Anlatı dışında olan, her şeyi bilen fakat metne müdahale etmeyen anlatıcı, diğer romanlarda olduğu gibi burada da vardır. Kitabın sonunda ise klasik bir anlatıdan farklı bir müdahale (metalepsis) fark edilmiştir. Anlatıcı sesiyle fakat Fotika'nın bakış açısıyla Noraliya'nın geçmişi aktarılırken "Buralarını geçsin Fotika"²⁵⁰ ya da "Durun, şimdi onu da anlatacak Fotika. Zihni karışmasın"²⁵¹ şeklinde uyarılar yapılmıştır. Esrarengiz olaylar, bu olayları çözmeye çalışan Ferit ve onun arada kalmışlığı, çelişkileri okuru tekinsiz bir anlatı atmosferiyle karşı karşıya getirmiştir. Polisiye bir romanda olduğu gibi ilkin anlatı gerilimi artmış, sonra bütün garip olaylar bir nedenselliğe dayandırılarak açıklanmıştır.

Matmezel Noraliya'nın Koltuğu art zamanlı bir anlatıdır. Ferit'in rüyasıyla başlayan anlatı, onun ve diğer kişilerin geçmişini anlatının şimdisine taşımıştır. Ferit'in yaşadığı olaylar, bilincinin yarattığı karmaşaya rağmen, sırasıyla dile getirilir. Bununla birlikte Ferit'in hayalleri, planları nedeniyle romanda varsayımsal bir "gelecek" de bulunur. Anlatının şimdisi uzak/yakın geriye sapsmalar dışında bu öngörüsül ifadelerle bozulur. Bilinç akışının yansıtıldığı bölümlerde ise dağınık, kesik kesik parçalar bir araya getirilerek zamansal karmaşa yaratılır. Bu zamansal

²⁴⁷Peyami Safa, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, 32.b, Ötüken Yayınları, İstanbul, s. 7-208.

²⁴⁸Safa, a.g.e., s. 208-267.

²⁴⁹Safa, a.g.e., s. 267-280.

²⁵⁰Safa, a.g.e., s. 255.

²⁵¹Safa, a.g.e., s. 259.

analizde şimdi/gelecek/geçmiş arasında bölünmüş parçalar fark edilmiştir. Anlatının bu yapısı şöyle örneklendirilebilir: “Bugün ne? Çarşamba. Meseledir. Suzy’ye gitmezsem küçük bir komplikasyon. Ne demiş Sema’ya? ‘Ferit, Ferit Bey bizden hoşlanmıyor.’ Ferit....d harfi onun diliyle damağı arasında, babamı ve Vafi Bey’i isyan ettirecek bir yumuşaklıkla eriyor.[...] Haydi gözüm, fırla. Uhh... Bu saatsizlik. Şilte de belimin altında yumruluyor, kol demiri gibi sertleşiyor: Vafi Bey’e bir somya uydurmasını söylesem mi?”²⁵² Ferit’in bilinci bugün, geçmiş ve gelecek arasında zikzaklar çizer. Ancak bu zikzaklar okur tarafından kolayca belirlenebilecek yapıdadır.

Ferit’in rüyaları, bilincinin yarattığı karmaşa ve yaşanan garip olaylar hikâyeyi geciktirici özellikleriyle dikkat çeker. Ne var ki merak uyandıran, ertelenen anlatıda her parça zamansal konumu bakımından okurda kafa karışıklığına neden olmaz. Gerilime dayalı anlatı atmosferi geciktirilir sonrasında da tutarlı hâle getirilir. Metinde her zamansal parça için harflerden; üç temel zaman için ise sayılardan (anlatının şimdisi için 2, geçmiş için 1 ve gelecek için 3) yararlanılarak zamansal hareketler için bir formülleştirmeye gidilebilir.

İlk bölümde, Ferit’in gördüğü rüyayla öykü zamanı başlar, çok geçmeden yan taraftan gelen sesler bu zamana katılır. Rüya-gerçeklik arasındaki kısa geçişlerden ve Ferit uyandıktan sonra (A2) pansiyon sahibi Vafi Bey’in geriye dönüşlü aktarımı (B1), karakterin şimdiki izlenimleriyle aktardığı tanbur sesi (C2), öngörüsül bir saptaması (D3), başka bir geriye saptamada aktarılan fakülte yılları (E1), yeniden içeriği gözetlemesi (F2), yeniden geçmişi (G1), anlatının şimdisinde yatağa oturması (H2), yan odadaki uyurgezer kızla (Zehra) gözleri arasındaki benzerliğe yapılan vurgu (I2), bitişik odadan gelen gürültü (İ2), bunlar arasına sıkıştırılan sahne (J2), kısa bir geriye dönüşle ihtiyarın merdivende düşme hikâyesi (K1), yeniden işittiği ses (L2), kızın yüzü ile rüyasında gördüğü yüzün benzerliğine yapılan başka bir vurgu (M2), kısa bir sahneden sonra Ferit’in odasına gelip uyuması (N2).²⁵³

Burada, rüya zamansal olarak Ferit’in pansiyondaki ilk gününde gerçekleşmektedir. Vafi Bey’in geçmişi bu başlangıç noktasıyla ilişkisi bakımından geriye dönüşlüdür. Tanbur sesi, basit bir dönüşle başlangıç noktasına doğru ilerleyen parçadır. Ferit’in saptaması ileriye yönelik bir çıkarımdır, fakülte yıllarıyla da metin yeniden geçmişe sapar. Bu parça, metnin genelinde dikkat çeken zaman ilişkilerini küçük ölçekte göstermektedir: Anlatının şimdisi, buna eklenen öznel geri dönüşler ve

²⁵²Safa, a.g.e., s. 54.

²⁵³Safa, a.g.e., s. 7-19.

öznel öngörüler. Bu iç içe geçişleri kapsayacak diğer formül ise şöyledir: A2 [B1] C2 [D3] [E1] F2 [G1] H2 I2 İ2 J2 (K1) L2 M2 N2. Belirsiz bir güne hatta yarım saate²⁵⁴ sığdırılan bu parçalar arasındaki dinamik ilişkide zamansal sapmalar/sıçramalar köşeli ayrıçlarla ya da parantezlerle ifade edilmiş, anlatının şimdisine dönüş söz konusu olduğunda ayrıçlar ortadan kalkmıştır.

Büyük ölçekli analizde ise roman için aynı genellemelere ulaşılabilir: İki zamansal konum ve bu konumlara dağılmış içsel/dışsal geriye dönüşler ile Ferit'in bilinciyle ortaya çıkan öngörüsül ifadeler. Kronolojik sıraya göre pansiyondaki iki günlük süre şu zamansal konumlardan oluşmaktadır: İkinci gün sabah: (A2) Ferit'in Uyanması ve saati sormak için yan odaya Eda Hanım'a gitmesi, (B1) Pansiyondakilerin zamanla ilişkisi, (C1) Eda Hanım'ın geçmişi, (D2) Zehra'nın el hareketleriyle saati söylemesi, (E1) Eda Hanım'ın ölen kocası Yusuf, (F2) Ferit'in Küllük'te Saim'le buluşması, (G1) Saim'in okura tanıtılması, (H1) Bugün yaşananların yeniden anlatılması, (I2) Pansiyona giderken merdivende gördüğü çıplak kadın, (İ2) Pansiyon hizmetçisi Fatma Hanım'la karşılaşma, (J1) kadının tuhaf olaylardan oluşan geçmişi, (K1) Geçmişte Ferit'i takip eden siyah köpek, (L2) Ferit'in odasına dönüşü.²⁵⁵ Bu zamansal konumlar şöyle olacaktır: A2 [B1] [C1] D2 [E1] F2 (G1) (H1) I2 İ2 [J1] [K1] L2.

Üçüncü gün sabah: (A2) Ferit'in bilincine ait dağınık parçalar/zamanlar, (B2) Arkadaşıyla (Muhtar) buluşması, (C1) Muhtarın anlattıkları: Mister Joe, Suzy ve diğerleri, (D1) Ferit'in anne-babası, (E2) Önce berbere ardından muhallebiciye gidişi, (F1) Yeniden ailesi, (G2) Suzy'nin evinde buluşma, (H1) Haldun, Selma ve diğer arkadaşları hakkında geriye dönüşlü bilgiler, (I2) Selma'nın gelmesi ve ikisinin oradan ayrılması, (İ1) Manto meselesi, (J3) Ferit'in hayalleri, (K2) Selma'yla yaklaşması ve başka bir mekâna gitmeleri, (L2) Tartışmaları üzerine Selma'nın orayı terk etmesi, (M2) Selma'nın annesi Belkıs, (N3) Ferit'in Selma'yla ilgili bazı çıkarımları, (O1) Geçen yaz ve yirmi gün önce yaşananlar, (Ö2) Nimet'le karşılaşma, (P1) Selma'nın annesinin geçmişi, (R3) Selma'yı bulma planları, (S2) Pansiyona dönüş ve Vafi Bey'le sohbet, (Ş1) Vafi Bey'in anlattığı hikâyeler-Ebusuud, Ashab-ı Keyf-, (T1) Pansiyonun ve pansiyondakilerin geçmişi, (U2) Ferit'in odasına dönmesi, (Ü1) Yakın/uzak geçmişi: Vafi Bey'in söyledikleri, arkadaşı Nedime, anne-

²⁵⁴Safa, a.g.e., s. 19.

²⁵⁵Safa, a.g.e., s. 23-37.

babası, (V2) Uyuması ve bir kadın hayaliyle uyanması, (Y2) Yeniden uyuması.²⁵⁶ Üçüncü günün kronolojisi ise şöyledir: A2 B2 (C1) [D1] E2 [F1] G2 (H1) I2 (İ1) [J3] K2 L2 M2 [N3] [O1] Ö2 [P1] [...].

Mayıs ayının yaklaşık bir haftası ile haziranda adadaki dört günlük zaman, yukarıdaki analizlerde özdeş bir söylemden ya da özdeş zamansal hareketlerden oluşmuştur. Dolayısıyla ardışık olaylara eklenen içsel art zamanlı yakın geçmişe ait parçalar, dışsal art zamanlı uzak geçmişe ait parçalar ve bilincin varsayımsal gelecek zamanı anlatının tipik zamansal hareketleri olarak değerlendirilebilir. Ardışıklık ya geriye dönüşlerle ya da varsayımsal bir gelecek ile ihlal edilir, sonrasında anlatı kaldığı yerden devam ettirilir. Söz gelimi, yukarıdaki örneklerde A, B'ye; B, E'ye; E G'ye ya da G, I'ya birtakım geri dönüşlerle/öngörülerle bağlanır. Anlatının şimdisine eklenen kısmi, parçalı ve tekrarlı zamanlar hikâyedeki olayların sırasını belli aralıklarla ve açık şekilde kesintiye uğratar. Bununla birlikte bilinçle yaratılan karmaşa da kronolojiyi aksatmamış, kısa bir süre için akışı durdurmamıştır.

Ferit'in uyku hâli istem dışı hafızası, fantastik zamanlar yaratır ancak anlatının başlangıç noktasını unutturacak bir karışıklık yaratmaz. Şöyle ki uykusu bastıran Ferit; bir filin hortumunda havaya kalkan bir apartman, anlaşılmaz cümleler, bir itfaiye arabasının etrafında koşan üç deve, tanburunu elinden bırakan yaşlı bir adam, ampule uzanan bir kadının haykırışları gibi birbiriyle bağlantılı olmayan birçok olayı peş peşe sıralar.²⁵⁷ Ancak ertesi sabah kronoloji art zamanlı olarak devam eder. Hem büyük ölçekli analizde hem küçük ölçekli analizde akronik yapıdan sonra açık şekilde öykü zamanına dönülür.

Rüyalar, sanrılar(?) Ferit'in hayatındaki boşlukları veya karmaşayı temsil etmiş, bunlar üzerinden geçmişi, çatışmaları ortaya çıkarılmaya çalışılmıştır. Ferit'i tanıtmaya yönelik rüyalar, iç sesler, serbest çağrışımlar ve yaşanan tuhaf olaylar aynı zamanda metni geciktirici özellikleriyle dikkat çeker: Anlamın sarkıtılması ve ertelenmesi. Merdivendeki çıplak, Ferit'in odasındaki kadın, duyduğu sesler, adada Noraliya'yla karşılaşması, Zehra'nın saati tahmin edebilmesi ya da cinayeti önceden bilmesi, hizmetçi Fatma Hanım'ın halüsinasyonları gibi çok sayıda parçada, ilk olarak anlatı gerilimi arttırılmış, sonrasında her parça nedensellik bağı gözetilerek açıklanmıştır. Hikâyenin arka planını oluşturan bu teknik dil aracılığıyla gerçekler

²⁵⁶Safa, a.g.e., s. 37-113.

²⁵⁷Safa, a.g.e., s. 21-22.

için okur bekletilir. Ayrıca uyku öncesi ve sonrası arasındaki fark kolayca ayırt edilebilir. Her geri dönüş net zamansal ifadelerle dile getirilmemesine rağmen kronolojideki yeri bakımından saptanabilmektedir. İliştirilmiş hikâyeler ve uzak geçmiş ilk anlatının nerede başladığı ya da nerede bittiği noktasında okuru kararsız bırakmaz.

Ferit'in, Matmazel Noraliya'nın, diğer roman kişilerinin ya da pansiyonun geçmişi, öykü zamanına müdahale etmeden metnin izleğini destekleyen "dışsal" ve "tamamlayıcı" geri dönüşlerdir. Geçmiş hakkında bilgilendirme işleviyle kullanılan bu sapmalar, ilk anlatıyı doldurmaktadır. Ferit'in kendi geçmişine dönük anıştırmalar ise "yinelemeli" sapmalardır. Anne-babası, kız kardeşi Nilüfer, ölen ablaları, kız arkadaşı Selma ve on yıl boyunca onu takip eden köpek bu tür geriye dönüşlerdir. Bütün dönüşler, kendi ben'ini bulmaya çalışan Ferit'in madde-ruh ikiliğini gözler önüne sermiş veya bunu pekiştirmiştir. Arkadaşı Aziz Yahya, Vafi Bey, Noraliya, kadının koltuğu, gördüğü rüyalar boşlukta kaybolan Ferit'in hayatına anlam kazandıran kişiler ya da nesnelere. Ferit'in anımsamalarının en belirgin özelliği, bir değişimi temsil etmeleridir. Örneğin, Ferit'in Selma hakkındaki ilk yorumları olumsuzdur, sonrasında olumludur. Metnin sonunda kimlik arayışı ya da kararsızlığı kaybolur. Hâlbuki ilk parçalarda onun "boşluk" hissi ön plandadır.

Öngörü/prolepsis ise klasik bir anlatıdaki gibi anlatıyı ertelemek amacıyla ve daha çok Ferit tarafından kullanılır. Ferit, bilincinin ön plana çıktığı parçalarda öngörüselle ifadelerle hikâyenin geri kalanı hakkında tahminler yürütür. "Önceden duyurmalar" aynı zamanda onun çatışmalarının, belirsizliklerinin de sembolüdür. Şöyle ki "Hemen buradan çıkmazsa Küllük'te Saim'i bulamayacaktı. Sordu: 'Saatin dokuzu çeyrek geçtiği doğru mu? Zehra nereden öğrendi?' Kadın boşalma humması içinde 'Anlatacağım, bazen bilir o, sabret biraz,' dedikten sonra mâhut seriye devam etti"²⁵⁸ ya da "Vafi Bey'i uyandırıp onu merdivenin ortasına çıkarıncaya kadar çıplak oradan uzaklaşabilirdi. Hem de artık Ferit'in, korkunçluğu gidip cazibesi artan hâdise ile baş başa kalmaktan endişesi olmamalıydı."²⁵⁹ şeklinde açık öngörülerle hikâyenin devamı için bekletilen okur bazısında onun iç dünyasına tanıklık eder: "Şimdi Saim bin defa imtiyazlı burjuva cemiyeti, iki bin defa teknik seviye, üç bin defa enfra-strüktür diyebilirdi; ve Ferit sabırla dinleyecekti. Marksizmin ilmihalini sevmez, fakat

²⁵⁸Safa, a.g.e., s. 28.

²⁵⁹Safa, a.g.e., s. 41.

ruhunu severdi. Asla gerçekleşmeyeceğini bildiği büyük emellerinden biri de bu ruhu o ilmi halden kurtarmaktı.”²⁶⁰

Ancak ilk örnekte kadının (Eda Hanım) anlatacağı hikâye, ilk anlatının bir haftalık zamansal alanını ihlal ettiği için dışsaldır, ilk anlatıya ani dönüşe neden oldukları için de kısmidir ve “önceden bahsetme” işlevi görmektedir. Buna karşılık, diğerleri ilk anlatının sınırları içinde yer alan kişisel çıkarımları ve planları vurguladığı için içseldir. Ferit öngörüsünde hem şimdiye tanıklık etmiş hem de geçmişini doğrulamıştır. Birden fazla zaman onun bakış açısıyla bir araya gelmiş ve kaynaşmıştır.

Metinde genellikle birkaç cümlelik bu basit anıştırmalar dışında yinelemeli özellikleriyle dikkat çeken prolepsisler de vardır. Necmiye Teyze'nin ölümünden sonra bitişikteki komşusu Ahmet Tosun kadını öldürdüğünü itiraf etmiş ve kadından aldığı paraları Ferit'e vermiştir. Ferit o paralarla adaya yerleşmiş fakat Ahmet Tosun'un her şeyi itiraf etmesinden korkmuştur. Bunun üzerine birbirine yakın öngörülerde bulunmuştur: “Şimdi polisler gelebilirler, onu ayaklarından tutup karakola kadar sürükleyebilirlerdi. Belki taşlara çarpan başı da acımayacaktı.”²⁶¹; “Ferit titredi. Muhakkak ki şimdi içeri gireceklerdi. [...] Belki Ferit'in kaçmasını önlemek için arka kapıyı da emniyet altına alacaklar. [...] Şimdi gelecekler. Yalnız bir gece karakolda yatmak onu öldürebilirdi.”²⁶² Anlatının şimdisinde olan ve belli aralıklarla ortaya çıkan bu öngörülerle anlatı geciktirilmiş ve anlatıya müdahale edilmiştir. Bunlar anlatıda bir “tekrar”a neden olmuş, daha fazla yer kaplamış ve önceden duyurma rolü oynamıştır. Geri dönüşlerde geçmişe ait bir boşluk kapanırken öngöründe ilk olarak anlatıda bir boşluk yaratılmış ve metin ilerledikçe o boşluk aydınlatılmıştır. Ayrıca, daha önce de belirtildiği gibi, diğer prolepsisler birkaç cümleden oluşmuş ve hikâyenin öncesi/sonrası noktasında okuru meraklandırmak amacıyla kullanılmıştır. Ferit'in izlenimleri/öngörülerini ise metinde çok daha fazla yer kaplamıştır. Hikâyenin başka bir yerinde, başka bir düzeyde bunlar belirleyici olmuş, metni yönetmiştir. Pansiyonda ya da adada yaşanan garip olaylar Ferit tarafından önceden duyurulmuş, tahminler yürütülmüş, planlar yapılmış en sonunda hepsi için geçerli olabilecek açıklamalar yapılmıştır. Söz gelimi, Aziz Yahya Amerika Duke ve Colorado Üniversitelerinden “duyu dışı idrak” (Extra Sensory Perception) ve ruhun madde üzerindeki doğrudan etkisini inceleyen “psycho

²⁶⁰Safa, a.g.e., s. 36.

²⁶¹Safa, a.g.e., s. 223.

²⁶²Safa, a.g.e., s. 225.

kinesis” hakkında bilgi vermiş, Profesör J. B. Rhine’nin bununla ilgili çalışmalarını anlatmış ve Ferit’in doğüstü deneyimlerini sağlam bir gerekçeye dayandırmıştır.²⁶³

Matmazel Noraliya’nın Koltuğu’nda daha karmaşık zamansal hareketler (akroni) de vardır. Bir öngörünün öngörüsü (Ahmet Tosun’un itirafının öngörüsü üzerine Ferit’in yakalanmasının, hapse atılmasının öngörüsü), prolepsis üzeri analepsis (cinayet sonrasında bir öngörü üzerinden Vafi Bey’in söylediklerinin hatırlanması), analepsis üzeri prolepsis (Ferit’in geçmişteki planları) şeklinde iç içe geçen zamanlar metinde dikkat çekmektedir.

Aşağıdaki parçada ele alınan tipik durum (geçmişin öngörüsü), Ferit’in yaşadığı çatışmayla ortaya çıkan zamansal hareketi karşılamaktadır: “Tosun’u karakola haber vermişse belki de çoktan esrarkeşin peşine düşmüşlerdi. Anadolu’ya gideceğini söylüyordu o. Eskisi gibi kaçma refleksleri kuvvetli değildi. Bu sefer yakalanabilirdi. Ferit’i ele verir miydi? Polis dayağı şuurun hazinesini patlatır ve boşaltır.²⁶⁴ [...] Belki Ferit yukarıda iken, demin karşı kaldırımda duran siviller eve daha evvel girip ona bir şeyler söylemişlerdi [...] Polisler gelip Ferit’i yakalayınca kadar, onun yeni kiracısı hakkındaki iyi zanları devam edecekti.”²⁶⁵ Tosun’a haber vermişse” ya da “belki Ferit yukarda iken” şeklinde bir geri dönüşten hemen sonra onun hayalinde canlandırdığı bir gelecek dikkat çeker. Ardından iki hareket bir araya gelerek birbirini dengeler.

Öngörünün öngörüsü şeklinde göndermelerde ise gelecek üzerinden başka bir geleceğe yer verilir: “Bir ucuyla çıplağın fotoğrafını gizlice satın alacak liseli genç çocuğun hayali zinasına, öbür ucuyla da Vafi Bey’in taifesine ve ayetülkürsisine ve Ferit’in çıldırma korkularına kadar giden hâdiseyi küçük bir Zeiss ve Kodak, en basit ve gerçek esasına nasıl götürüverecekti! Bu resimden bir tane de Ferit alıp somnambül Zehra’nın çıplağı önünde gerçeğin hurafelerden nasıl soyunduğunu görmek istedi.”²⁶⁶; “Sonra yalnız Selma’yı değil, Nedime’yi de memnun etmek ve bir arkadaş çevresinde kendi aleyhine doğabilecek yeni cereyanları önlemek arzusu da var; fakat belki merhamet de var.”²⁶⁷ Böylece varsayımsal bir gelecekte olabilecekler aracılığıyla geçmiş ya çürütülür ya da geçmişin telafisi yapılır. Yapılan planlarda hayali bir gelecek ve bu geleceğe ait eylemler vardır. Ferit’in ya da Ferit’in bakış açısıyla anlatıcının edimi, önceden gerçekleşmiş bir olayın gelecekte ne şekilde sonuçlanabileceğiyle ilgili çıkarımlardan oluşmaktadır.

²⁶³Safa, a.g.e., s. 248-249.

²⁶⁴Safa, a.g.e., s. 212.

²⁶⁵Safa, a.g.e., s. 213.

²⁶⁶Safa, a.g.e., s. 158.

²⁶⁷Safa, a.g.e., s. 87.

İç içe analepsisler, ilk anlatı dışında kalan özetli anlatımlarda belirgindir. Söz konusu olaylar ya da kişiler bu geri dönüşlerle bir araya getirilir. Saati öğrenmek isteyen Ferit, Vafi Bey'den “beş hikâye” dinler²⁶⁸; Eda Hanım'ı, Selma'yı ya da diğer kişileri tanıtıcı parçalarda birden fazla geri dönüş vardır. Benzer şekilde, Noraliya tanıtılırken kadının uzak/yakın geçmişi dağınık şekilde aktarılır: “Noraliya on sekiz yaşına kadar babaannesinin yanında kalmış. Olmuş çok malûmatlı bir Müslüman kızı. [...] ‘biz ona hep Matmazel Noraliya deriz. Adada hep öyle tanınır. [...] Nasıl severdi ama bilseniz... Nasıl içini çekerdi, gözleri sulanırdı babaannesinden bahsederken. [...] Babaanesi ölür. Mecit Bey de – kadın düşkünü imiş- karısının üstüne başka hanımla evlenir.”²⁶⁹

Kitapta, farklı zamansal, mekânsal ya da izleksel benzerliğe dayalı anakronik öbekler de kullanılır: “Merdivendeki temasın hatırasını şimdiki duygusunun yanına koyarken, tıpkı aşağıda avucunun içindeki yuvarlağın silkinmesi ve çırpınmasına benzer bir titreme duyunca kadının isyanından evvel ayağa kalktı. Tamam. Bu göğüs o göğüstür.”²⁷⁰ Geçmişe ait bir görüntü (merdivendeki çıplak) ile şimdiki görüntü arasında kurulan ilişki kronolojiye aykırılık olarak değerlendirilebilir. Bu tür bir araya getirmelerin metne özerklik sağladığı düşünülür. Benzer şekilde Ferit, Eda Hanım'ın on dokuz yıllık evliliğinde yaşadığı sıkıntılar ile Beethoven'ın yaşadıklarını²⁷¹; Zehra'nın yüzü ile rüyasındaki yüzü²⁷² ya da berberdeki yüzle muhallebicideki yüzü²⁷³; Selma'nın “dün” pastacıdaki yüzü ile geçen yaz vapurdaki yüzünü ve bu zaman dilimlerini²⁷⁴; cinayetten önceki bir zamanda yaşadığı kederle şimdiki korkusunu²⁷⁵; Yahya Aziz'in *The Greater World* isimli kitaptan okuduğu kemancı hikâyesi ile kendi yaşadıklarını²⁷⁶ ya da Noraliya ile kendini kıyaslamıştır: “Bazan ben o imişim gibi geliyor bana.”²⁷⁷ Ferit farklı zamanları, kişileri ve olayları benzerlik/zıtlık ilişkilerinden yola çıkarak bir araya getirmiş, akış zamansallığının baskısıyla ve başka bir yolla ihlal edilmiştir.

3.2. DEĞERLENDİRME

Analizin bu basamağında, dönemin romanından hareketle zamanın yönü noktasında evrensel yasalara ulaşılmaya çalışılacaktır. Sekiz roman, nakledilen

²⁶⁸Safa, a.g.e., s. 24..

²⁶⁹Safa, a.g.e., s. 251-252.

²⁷⁰Safa, a.g.e., s. 45.

²⁷¹Safa, a.g.e., s. 27.

²⁷²Safa, a.g.e., s. 18.

²⁷³Safa, a.g.e., s. 68.

²⁷⁴Safa, a.g.e., s. 134-135.

²⁷⁵Safa, a.g.e., s. 214.

²⁷⁶Safa, a.g.e., s. 241.

²⁷⁷Safa, a.g.e., s. 282.

olaylar ve bu olayların öznenin edimiyle/bilinciyle ilişkisi bakımından incelenmiş, öykü ve anlatı zamanı arasındaki gerilimden birbirine yakın zamansal yapıların açığa çıktığı tespit edilmiştir.

Anlatının zamanı ile anlatılan şeyin zamanı üzerinden “bir taslak” ortaya çıkmıştır. Bunun için toplam zaman ile olayların dizilişlerinin zamansal düzeni arasındaki bağlantılar ilk başlıkta ele alınmıştır. Romanlar önceki başlıkta etraflıca incelendiği için bu bölümde tekrara düşmemek amacıyla metinlerdeki özdeşlikler ve farklılıklar üzerinden “tutarlı” ve “kapsayıcı” sonuçlara yer verilmiş, çözümlemede sadece “sıra sorunları” üzerinde durulmuştur.

Dikmen Yıldızı (1928), *Kokotlar Mektebi* (1929), *Yaban* (1932), *Kuyucaklı Yusuf* (1937), *Üç İstanbul* (1939), *Fahim Bey ve Biz* (1941), *Kürk Mantolu Madonna* (1943) ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) anlatılarında olayların dizilme düzeniyle aynı olayların hikâye içinde konumlanma şekli karşılaştırılmış, kişisel zamanla metnin nesnel zamanı arasında zikzaklar çizen bir anlatı dili tespit edilmiştir.

Yaban, *Kürk Mantolu Madonna* ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda anlatıcılar öykü içi (homodiegetik), diğerlerinde öykü dışıdır (extradiegetik). Ayrıca birden fazla hikâye düzleminden oluşan *Yaban*, *Kürk Mantolu Madonna* ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda anlatıcı ilkin öykü içindeki karakterlerden biridir, ikinci düzlemde sonra gözlemci anlatıcı konumuna geçmiştir. Bu nedenle anlatılarda ses diyaloglar dışında neredeyse sabittir, üçüncü kişili anlatımla aktarılır fakat bakış açısı karakterlere aittir. Kronolojiye yapılan müdahale her şeyi bilen anlatıcı tarafından ve farklı bakış açılarıyla yapılmıştır. *Yaban* ve *Kürk Mantolu Madonna*'da ise ses ve bakış açısı karaktere aittir.

İlk grupta yer alanlarda akışa müdahale anlatıcı aracılığıyla yapılır, diğerlerinde doğrudan doğruya karaktere bağlıdır. Bütün metinlerde art zamanlı bir anlatımla geçmiş bugüne taşınmıştır. Anlatılan hikâyeye dair her detayı bilen anlatıcılar, zamansal ya da mekânsal olarak her yerdedir. Anlatıcılar koşullandırılmış bir dille metinlerdeki temel çıkarımlara hizmet etmektedir. Dönemin romanında dış gerçeklik farklı noktalardan eleştirilir ve kurmacaya taşınır. Dolayısıyla romanlarda gerçekliğin “yanılsama”lı aktarımı yerine doğrudan aktarımı söz konusudur.

Anlatı zamanı “tipik” özellikler sergilemesine rağmen özellikle *Yaban* ve sonrasında yazılan eserlerde ardışık, olaya dayalı klasik söyleme modern romana özgü bilince dayalı, anakronik söylemler de eklenmiştir. Yirmili yılların ardışık, araçsal, destansı ya da yalın dili otuzlu yıllardan sonra değişmiştir. Bu anlatılarda kronoloji bütünüyle terk edilmemiş fakat daha karmaşık bir dil ön plana çıkmıştır.

Roman kahramanlarının izlenimleri, bilincin kesintisiz hareketi anlatı çizgiselliğini askıya almış, kişiye özgü zaman ile öykü zamanı iç içe geçmiştir. Bu nedenle otuzlu yıllardan sonra romanın modern özellikler taşıdığı gözlemlenmiştir. Özet, betimleme, sahne ve iç monolog arasında “tekdüze” geçişlerde ise klasik üslup ön plana çıkmıştır. Ancak bu, her romanda aynı değildir. Kaldı ki olay merkezli saf ardışık zamanın bütünüyle ortadan kalkmadığı ya da kullanışsız bir duruma getirilmediği gözlemlenmiştir. Metinlerde devamlılık kronolojik sırayla uyumludur. Ancak bu genel çerçeveye bağlı çok sayıda zaman uyumsuzluğu (anakroni) da vardır.

Kronolojinin dönemin sonlarına doğru yazılan eserlerde klasik anlatı zamansallığından daha fazla uzaklaştığı ya da daha incelikli bir dille ele alındığı, dönemin başında yazılanlarda ise tersi bir durumun ön plana çıktığı söylenebilir. Özellikle *Fahim Bey ve Biz*, *Yaban*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Kürk Mantolu Madonna*'da anlatı akışının belli aralıklarla baltalandığı; *Kuyucaklı Yusuf* ve *Üç İstanbul*'un ilk gruptan farklı olarak daha fazla olay daha az kişisel zaman barındırdığı; buna karşılık *Dikmen Yıldızı*, *Kokotlar Mektebi*'nde olayların sırasının basit geri dönüşlere veya öngörülere rağmen değişmediği tespit edilmiştir.

Anlatılar arasındaki bu ayrım, “insan bilinci”nin yer alma şekli ya da genişliğiyle doğru orantılıdır: Bilincin ön plana çıktığı anlatılarda zamansal hareketler daha karmaşık, olayların ön plana çıktığı anlatılarda basit zamansal geçişler göze çarpmaktadır. Bu zıtlığa rağmen her metnin zaman uyumsuzlukları için ortak yasalardan ya da tipik olandan söz edilebilir. Metinler arası fark, söyleme ilintilidir. Dili kullanma biçimi, *Dikmen Yıldızı* ile *Matmazel Noraliya*'da ya da *Kokotlar Mektebi* ile *Üç İstanbul*'da aynı değildir. Söylemdeki çeşitliliğe/inceliklere rağmen zamansal hareketler için ortaklıklar söz konusudur. Dolayısıyla metinlerde dil ayrı olsa da işlev neredeyse aynıdır.

Anlatı ile öykü arasındaki ilişkilerin saptanması için ilk olarak varsayımsal bir başlangıç noktası belirlenmiştir. Bu referans noktasından hareketle, örneğin, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda yaklaşık 11 günlük, *Üç İstanbul*'da 50 yıllık, *Fahim Bey ve Biz*'de ise 70 yıllık öykü zamanı geriye dönüşlü olarak anlatılır. Art zamanlı olarak ilerleyen anlatılarda, zamansal hareketler ise karmaşıktır. Bir halk anlatısındaki bilindik kronolojik sıra yerine bazı uyumsuzluklar göze çarpmıştır. *Dikmen Yıldızı* ve *Kokotlar Mektebi* gibi en yalın söyleme sahip anlatılarda bile tipik uyumsuzluklar vardır. Olayların çıkış sırası ile kronolojik konum zaman zaman ihlal edilmiş ya da geçmiş, şimdi ve gelecek arasında bölünmüş parçalar kullanılmıştır.

Ne var ki metinlerde şimdi ve geçmiş arasındaki geçişler okurda büyük bir kafa karışıklığına neden olmamış, belirsiz zamansal göstergelere rağmen her parçanın yeri belirlenebilmiştir. Başlangıç noktasına uzaklığı, yönü ve genişliği dolayısıyla anlatı veya öykü zamanına ait her birimin konumu anlatılarda açıktır. *Fahim Bey ve Biz*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, *Yaban* ve *Kürk Mantolu Madonna*'da diğerlerine göre daha karmaşık zamansal geçişler dikkat çekmektedir. Bu anlatılarda baskın konumda olan insan bilinci/istem dışı hafıza, zamanlar arasında zikzaklar çizmiştir. *Dikmen Yıldızı* ve *Kokotlar Mektebi*'nde ardışık/tek yönlü zaman belirgindir. *Üç İstanbul* ve *Kuyucaklı Yusuf*'ta ise bilincin tetiklediği kişisel zamanla nesnel zamanın dağılımı neredeyse denktir. Bununla birlikte bütün anlatılarda hem kişisel hem nesnel zamanlar vardır. Zamanların metinde kullanılma sıklığı ve genişlikleri anlatıları birbirinden ayırmıştır. Dönemin romanında saf bilincin yönettiği bir anlatı zamanı olmadığı gibi olaya dayalı saf ardışık bir zamandan da söz edilemez.

Anlatılarda net ya da belirsiz zamansal dilimlerle aktarılan anakroninin “erim”i ilk anlatının kesildiği yerden ya uzak geçmişe ya da yakın geçmişe uzanmaktadır. Anlatının başlangıç noktasını aşan bu zamansal mesafe (dışsal erim) ile anlatı sınırları içindeki uzaklıklar (içsel erim) kişileri tanıtmak ya da olayların perde arkasını göstermek amacıyla kullanılmıştır. Aynı işlevle kullanılan bu zamansal hareketler anlatının sınırları içinde olup olmamaları bakımından farklılık sergilemektedir. Bununla birlikte zamansal mesafenin hikâyede kapsadığı bir alan (kapsam) da vardır. Bu alan metinlerde yine özdeş işleviyle dikkat çekmiştir. Bütün metinlerde ilk olarak kişilerin uzak geçmişine gidilir, kişiler tanıtılır ve bu boşluklar doldurulurken ayrıcalıklı parçalara daha fazla yer verilir. Söz gelimi, *Üç İstanbul*'un

özellikle ilk 300 sayfası geçmişteki boşlukları doldurmaya yöneliktir. Bu bölümlerde anlatıya müdahale edilmemiş, daha çok uzak geçmiş geri getirildiği için kısmi analepsisler ön plana çıkmıştır. Bütün boşluklar tamamlandıktan sonra, ikinci ve üçüncü bölümlerde yakın geçmişle ilgili ve anlatının şimdisiyle çakışan içsel analeptik parçalara yer verilmiştir.

Geleneksel işleviyle kullanılan bu geriye dönüşlerde amaç, kronolojiye katkı sağlamak, olaylar ve kişiler arasındaki nedensellik ilişkilerini gözler önüne serebilmektir. *Kokotlar Mektebi*'nde sonbaharda ve belirsiz zaman dilimlerinde gerçekleşen olaylar için “bir sabah”, “bir gün”, “başka bir zaman”, “haftalardır”, “henüz” gibi zaman belirteçleri kullanılmıştır. Sonbaharda herhangi bir zaman aralığını temsil eden bu çizgisel olay örgülerinin “erim”i ve “kapsam”ı için net sınırlar tespit edilememiştir. Benzer şekilde, Dikmen Yıldızı'nın son beş ayda yaşadıkları bir sabaha sıkıştırılır. Metnin yarısı bu beş aylık zamana ayrılır. İlk anlatıyla mesafesi genellikle belirsiz bırakılan zamansal hareketler birkaç satırdan on beş sayfaya (mağara günleri) uzanan kapsama sahiptir.

Yaban'ın başlangıç noktası olan üç yıl, Mehmet Ali'nin Ahmet Celal'i köyüne götürmesiyle başlar. İlk dört bölüm, anlatıdaki boşlukları doldurmaya yönelik bilgilerden, çevre tahlillerinden dolayısıyla ilk anlatıyla uzaklığı belirsiz olan çok sayıda parçadan oluşmuştur. *Kuyucaklı Yusuf* ise daha çok anlatı sınırlarının dışında kalan ve uzak geçmişi aktarmaya yönelik parçalarla durdurulur. Metinde dışsal/kısmi sapmalarla roman kişilerinin geçmişlerine; içsel/kısmi sapmalarla Yusuf'un kişisel zamanına yer verilir.

Anlatılar, genellikle belirsiz bir geçmişi ve bu geçmişe ait belirsiz bir kapsamı karşılamaktadır. Geçmiş bugüne taşınırken olay örgüsünün ardışıklığı zaman zaman bozulduğu hâlde bütünüyle ortadan kalkmamıştır. Bu nedenle geriye sapma (analepsis), dönemin temel zamansal hareketi olarak görülebilir. Sonradan hikâye etme yoluyla ve geri dönüşlerle aktarılan Fahim Bey, Ahmet Celal, Ferit, Raif Efendi, Yıldız, Yusuf, Adnan ve İrfan Yekta konulu parçalar ilk anlatı, diğer sapmalar ilkinine bağlı ikinci anlatı konumundadır.

Bu ikili ilişki *Kürk Mantolu Madonna*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Yaban*'da diğerlerinden daha karmaşıktır: Birden fazla hikâye düzleminin yer alması nedeniyle bir anakronik yapı yanında getirdiği bir diğerine göre ilk anlatı rolüne

soyunmuştur. Noraliya'nın, Ahmet Celal'in ve Raif Efendi'nin tuttuğu defterlerle ilk hikâye düzlemi durdurulup ikincisine geçilmiş ve -*Yaban* hariç- metnin sonunda iki düzlem birleşmiştir. Ferit'in, Raif Efendi'nin iş arkadaşının ve Sakarya Savaşı sonrası defteri bulan kişinin art zamanlı anlatımı durmuş, başka bir anakroni ilk anlatı konumuna yükselmiştir. Ancak dönemin romanında geri dönüşler ortak işleviyle dikkat çekmiştir. İlk anlatının kapsamı dışında kalan (dışsal) sapmalar, kişileri tanıtmak ve metindeki boşlukları doldurmak amacıyla kullanılmış, ilk anlatının başlangıcından geriye giden ve sonraki bir noktaya doğru genişleyen iç içe geri dönüşlerle de kronoloji askıya alınmıştır. Geçmiş birden fazla analeptik parçayla bugüne taşınmıştır.

Genel olarak dönemin romanında geri dönüşler, anlatıdaki bir boşluğu tamamlamaktadır. Anlatı, farklı uzunlukta olan ve metnin akışından bağımsız/geçici zamansal atlamalarla örgütlenmiştir. Roman kahramanı ile diğer roman kişilerinin geçmişi, bu “tamamlayıcı sapmalarla” aktarılmıştır. Bu nedenle geçmişin anlatılarda değişmez bir işlevi vardır: Anlatının temel çatışmalarını/kavramlarını somutlaştırmak ve anlamı pekiştirmek. Söz gelimi, *Dikmen Yıldızı*'nda ve *Yaban*'da Millî Mücadele Dönemi, *Kokotlar Mektebi*'nde kadın-erkek ilişkileri, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda pozitivism, *Üç İstanbul*'da Hamit, Meşrutiyet ve Cumhuriyet Dönemleri, *Kuyucaklı Yusuf*'ta yabancılık/yalnızlık hissi ön plana çıkan izleklerdir. Romanlar izlekler doğrultusunda şekillenmiş, temel çatışmalar bunlar üzerinden verilmiştir. *Dikmen Yıldızı*'nda destansı bir dille yüceltilen Millî Mücadele Dönemi, *Yaban*'da eleştirilmiştir. Yeni rejim *Fahim Bey ve Biz*'de karakteri hayalkırıklığına uğratmış; *Kuyucaklı Yusuf*'ta rejim sonrası sınıfsal farklılıklar, adaletsizlikler vurgulanmış; *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda ise yirmi birinci yüzyılın kavramları (madde-ruh, sezgi-bilgi, realizm-mistisizm) tartışılmıştır. Metnin zamanı, bu koşullandırılmış dilden etkilenmiştir. Olaylar, mekânlar ve kişiler anlatının temel yargısını destekleyecek şekilde kullanılmıştır. Anlatıdaki epizotlar, bu izlekler doğrultusunda şekillenmiştir.

Metinler; hürriyet, kanun, kadın-erkek ilişkileri, adalet, kişisel hırslar, vatanperverlik gibi birtakım temel izleklerin tartışıldığı, yorumlandığı alanlara dönüşmüştür. Bunun sonucunda anlatıda sabit söylemlerle yaratılan sabit zamanlar elde edilmiştir. Ancak bu noktada da ilk dönemin diliyle dönemin sonlarında kullanılan dilin aynı olmadığı söylenebilir. *Yaban*'dan sonra geleneksel anlatıların

yalın, açık ve anlatmaya dayalı söylemi yerine daha kapalı, karmaşık ve göstermeye dayalı bir dil ortaya çıkmış, zaman ilişkilerini bu farklılıklar belirlemiştir.

Her metinde, dış anlatıcılı/dışsal sapmalar aracılığıyla ilk anlatının sınırları dışında yer alan bir geçmiş anlatının şimdisine taşınmıştır. Dışsal sapmaların kullanılması ilk anlatıya müdahale sorununu ortadan kaldırmış, ilk anlatıyla birleşmeyip eksilti içinde sona eren geri dönüşlerle (kısmi sapma) geçmiş geri getirilmiştir. Dış anlatıcılı/içsel sapmalarda da kısmi geri dönüşler vardır. Ancak bunlar ilk anlatının zamansal alanı içinde olduğu için anlatı akışını belirlemiştir. Şöyle ki bütün metinlerde roman kişilerine ya da kahramana ait bilgiler, dipnotlar şeklinde ilk anlatıyı dolduran parçalar metnin akışını bozmamıştır. Buna karşılık ilk anlatıyla çakışan parçalar metnin akışını belirlemiştir. Örneğin, Ferit'in geçmişini konu alan parçalar 11 günlük öykü zamanının dışındadır. Bu bilgiler metnin kronolojisinde büyük bir değişikliğe neden olmamış, sadece geçmişi aydınlatmıştır.

Genellikle kapsamı eriminden az olan bu kısmi dönüşler art arda sıralandıktan sonra metin, geriye dönüşü kesip içinde bulunduğu sahneye döner. Böylece geriye sapmalar, kahramanın hayatının bazı kısımlarını karanlıkta bırakacak bir ileriye sıçramayla son bulur. Buna karşılık, öykü zamanının sınırları içinde gerçekleşen her olay ya da Ferit'in tanık olduğu garip olaylar metnin yönünü belirlemiştir. Benzer şekilde, *Kokotlar Mektebi*'nde öykü zamanı bir sonbahar mevsiminde; *Üç İstanbul*'da ise 1890-1920'li yıllarda yaşanan olayları kapsamaktadır. İrfan Yekta ve Adnan dışındaki kişiler kesik kesik ve dağınık parçalarla tanıtılırken anlatı sınırlarının dışına çıkmış, sonrasında ani dönüşlerle öykü zamanı kaldığı yerden devam ettirilmiştir.

Ayrık duran ve bir bilginin aktarımına dayanan kısmi analepsisler dışında, metnin ortasından başlayıp bütün geçmişini geri getirmeyi amaçlayan geri dönüşler (tam sapmalar) de vardır. Anlatının önemli bir bölümünü kaplayan bu dönüşlerle Fahim Bey, Raif Efendi, Yıldız, Noraliya ve Ahmet Celal'in geçmişi geri getirilmiştir. Bu romanlarda ilk anlatı son bulmuş ve ikinci bir anlatı başlamıştır. Ancak anlatı hareketi bazısında tam bir daire çizmiş ve kapsam erime eşitlenmiştir. Kısmi sapmalarda anlatısal bağlanma gerçekleşmez, tam sapmalarda ise geçmiş başlangıç noktasıyla birleşir. Fahim Bey, Raif Efendi ve Ahmet Celal'in hikâyesinde metin başlangıç noktasıyla çakışmıştır. Buna karşılık, *Dikmen Yıldızı* ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda ortadan başlayan anlatıda karakterlerin son birkaç ayı ya

da yılı aktarılmış, sonrasında anlatı eş zamanlı olarak ilerlemiştir. İlk grupta yer alan anlatılarda geçmişin aktarımında içsel/tam sapmalardan, ikinci grupta ise dışsal/tam sapmalardan yararlanılmıştır. Kaldığı yerden devam etme noktasında anlatılar büyük bir karmaşaya neden olmamış, zamansal sıçramayı keşfetmede bir güçlkle karşılaşmamıştır. Kapsamı eriminden büyük olan veya okurda kafa karışıklığına neden olan sapmalara da metinlerde rastlanmaz. Özellikle postmodern ya da bazı modern anlatılarda dikkat çeken “kendi ayak izlerini tasdik etmekten kaçınma”²⁷⁸ fikri yerine, dönemin romanında yeri saptanabilen, nerede sona erip nerede başladığı açık olan zamansal hareketler kullanılmıştır.

Bir zaman parçasının atlanması dışında bir durum, bir olay ya da kişi gibi anlatının temel taşlarından birinin yana kaydırılmasıyla (paralipsis) oluşan boşluklar da vardır. Mesela, *Fahim Bey ve Biz*'de izlek olarak zaman, *Kürk Mantolu Madonna*'da portredeki yüz ya da *Üç İstanbul*'da Uşak Ahmet ilk olarak yana kaydırılan öğelerdir, sonrasında bunlarla ilgili boşluklar tamamlanır. Kitapta, Prens Hasan'ın evindeki gölgenin Süheyla olduğu sonradan anlaşılır.²⁷⁹ Moiz'in intiharının Raşel-Cevat ilişkisi yüzünden değil, bir hesap meselesi yüzünden olduğu²⁸⁰ kitabın sonunda duruşma salonunda ortaya çıkar. Burada, eksiltide olduğu gibi bir zaman parçası atlanmamış, metnin devamında bir bilgi ya da izlek geriye dönüşlü olarak doldurulmuştur.

Bu boşluklar Yıldız'ın anlattığı hikâyelerde merak uyandırıcı öge olarak kullanılmıştır. Anlatıcılar ilk olarak Murat'la ilgili sır başta olmak üzere, Murat'ın boğulması, Yıldız'ın köşkte zorla alıkonulması ve cinayetlerden bahsetmiş, anlatı ilerledikçe hikâyelerin başka bir şeyle ilişkisi ortaya çıkmıştır (paralipsis üzeri analipsis) ya da Yusuf'un yabancılığı, yalnızlığı ve diğerleriyle uyuşamaması belli aralıklarla yinelenmiştir. Onun yabancılığı, yalnızlığı aynı zamanda metnin sonunda herkesi öldürüp dağlara kaçmasının nedenlerinden biridir. İlk “yana kaydırılan (paraliptik) bir izlek olan yabancılık, metin ilerledikçe daha çok vurgulanmış, bir cinayetle başlatılan anlatı başka bir cinayetle sonlandırılmıştır.

İleri sıçramalar (prolepsis), metinlerde anlatsal ertelemeye duyulan ilgi nedeniyle çok nadir kullanılmıştır. Böyle kullanımlar aynı zamanda anlatı

²⁷⁸Genette, a.g.e., s. 59.

²⁷⁹Kuntay, a.g.e., s. 459-463.

²⁸⁰Kuntay, a.g.e., s. 465-470.

sabırsızlığının bir işareti olarak değerlendirilebilir. Klasik anlatıda sık sık başvurulan hikâyelerin ortadan başlatılması ise tam bir ileri sıçrama tekniği olarak görülmez. Genellikle her şeyi bilen anlatıcılar ya da karakterler, geleneksel kurmacada olduğu gibi anlatılan hikâyenin keşfi için ortaya çıkmış okuru hikâyenin devamı noktasında uyarılmıştır. Hem içsel hem dışsal sıçramalar romanlarda tekdüze işlevleriyle dikkat çekmektedir: Merak uyandırmak. Dolayısıyla ileriye sıçramada ortaklık “anlamın ileriye sarkıtılması” ya da “ertelenmesi”nde ortaya çıkmıştır. Anlatıcının/karakterin merak uyandırmak ve okuru ayık tutmak için sarf ettiği sözler, açık bir şekilde arka plana ya da norma dönüşmüştür. Gerçeklerin açığa çıkması için okur bekletilmiştir. Yıldız’ın uydurduğu hikâyeler, Ferit’in başından geçen tuhaf olaylar, İrfan Yekta’nın, Adnan’ın ve Yusuf’un hayatındaki bazı kesitler için aynı söyleme başvurulmuştur: Anlatının devamı için okur önceden uyarılmış, sonrasında bütün boşluklar doldurulmuştur.

Ayrıca metinlerde ilk anlatının zamansal sınırları içinde olan (içsel sıçramalar) ve karakterlerin varsayımsal bir gelecekte planlarını/öngörülerini içeren başka bir kanonik yapı daha vardır. Konudan sapmadan birkaç cümleyle geçiştirilen ileri sıçramalar hem sayıca azdır hem de sayfa düzeyinde kapladıkları alan bakımından sınırlıdır. Bunun tek istisnası *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu*’nda Ferit’in iç sesleriyle açığa çıkan göndermelerdir. Ferit’in iç dünyasında baskın konumda olan zaman gelecektir. Ne var ki burada da ertelenen bir anlatı vardır, öngörülerin diğerlerinden farkı sayıca çok olmasıdır. Onun hafızası, şimdiki olaylara tanıklık eder, sonrasında belirsiz ve kurgusal bir geleceğe yönelir: “Vafi Bey’i uyandırıp onu merdivenin ortasına çıkarıncaya kadar çıplak oradan uzaklaşabilirdi. Hem de artık Ferit’in, korkunçluğu gidip cazibesi artan hâdise ile baş başa kalmaktan endişesi olmamalıydı.”²⁸¹ Zamanı geldiğinde açıklığa kavuşan ya da Ferit’in çıkarımlarındaki gibi bütünüyle hayali bir olaya “önceden göndermede” bulunan bu sıçramalar romanda hatırlatma işleviyle kullanılmıştır.

Şimdiki zamandaki bazı öngörüler, sözeleme edimini işin içine kattığı için, anlatıların çoğunda yazarın/karakterin müdahalesiyle ortaya çıkabilmektedir. *Fahim Bey ve Biz*’de karakterin iç sesleriyle ölüm, ihtiyarlık ve zaman gibi kavramlar tartışılmış, gerçekle kurgu arasındaki sınır neredeyse bilerek ortadan kaldırılmıştır (metalepsis). Bu içsel sıçramalar, içsel sapmalarda olduğu gibi müdahalecidir.

²⁸¹Safa, a.g.e., s. 41.

Mesela, *Kokotlar Mektebi*'nin ve *Dikmen Yıldızı*'nin anlatıcısı, bir anlatı düzeyini (kurgu) başka bir anlatı düzeyi (gerçeklik) tarafından ihlal etmiş, yazar özellikle kitabın sonunda doğrudan doğruya okurla iletişim kurmuştur: “Artık bütün çekingenlikler, kuşklar ortadan kalkmıştı. Herkes tamamiyle inanmıştı ki Yıldız bütün manasıyla metin, akıllı bir kızdır. O hâlde konuya yeniden dönülebilir.”²⁸² Benzer şekilde, *Kokotlar Mektebi*'nde anlatı başlamadan önce yazar okurları olayın gerçekliğe aykırılığı noktasında uyarılmaktadır: “Kokotlar Mektebi’ni İstanbul’un hiçbir semtinde nafîle aramayınız. Bulamazsınız.[...] Bazen de fantezimize göre hikâye biçemez miyiz?”²⁸³ Aynı uyarılar, metnin içinde de yer almış, kurmaca ile okur arasındaki mesafe zaman zaman ortadan kaldırılmıştır: “Müdirenin mümkün olduğu kadar suret-i haktan görünerek döndürdüğü dolabın marifetlerinden diğer numuneleri de görelim...”²⁸⁴

Böylece anlatıcı, kişilerin bilinci dâhil her şeyden haberdar olmasına rağmen, ilgi çekmek adına ara sıra belirsiz bir gelecek zaman vurgusu yapmış, kendi ile anlatı arasına “yapay” bir mesafe koymuştur: “Yusuf’un böylelerinden birine çatması, kendisi için iyi olmayabilirdi. İhtimal Yusuf’un Kaymakam’ın oğlu olması biraz daha ihtiyatlı hareket etmelerine ve beklemelerine sebep oluyordu.”²⁸⁵ *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda ise klasik bir anlatıdan farklı bir müdahale (metalepsis) fark edilmiştir. Anlatıcının sesiyle fakat Fotika'nın bakış açısıyla Noraliya'nın geçmişi aktarılırken “Buralarını geçsin Fotika”²⁸⁶ ya da “Durun, şimdi onu da anlatacak Fotika. Zihni karışmasın”²⁸⁷ şeklinde uyarılar yapılmıştır. Bir bölümün sonunda yer alan ve bir sonraki bölümü ima eden bu ihlaller, genel olarak kısa erimlidir. Bunlar anlatının devamında çözülecek önceden duyurmaları kapsayan kullanımları örneklemeğdir.

Cumhuriyet Dönemi Türk romanında karmaşık zamansal hareketlerin (akroni) de örnekleri bulunmaktadır. Bir öngörünün öngörüsü (ikinci derece prolepsisler), iç içe geri dönüşler (ikinci derece analepsisler), bir öngörü üzerinden geriye dönüş (prolepsis üzeri analepsis) ve geçmişteki öngörüler (analepsis üzeri prolepsis) türünde ikinci ve üçüncü derece zaman uyumsuzlukları dönemin romanında nadiren kullanılmış ya da birkaç cümleyle geçiştirilmiştir. Tipik durum karakterin boşluk, yalnızlık hissiyle yaşadığı bölünmede ortaya çıkmaktadır. Raif Efendi, Yusuf, Fahim Bey, Ferit, Adnan, Ahmet Celal iç dünyaları ile dış gerçeklik

²⁸²Gündüz, a.g.e., s. 235.

²⁸³Gürpınar, a.g.e., s. 5.

²⁸⁴Gürpınar, a.g.e., s. 3.

²⁸⁵Ali, a.g.e., s. 40.

²⁸⁶Safa, a.g.e., s. 255.

²⁸⁷Safa, a.g.e., s. 259.

arasında bocalayan ve ikiye bölünen karakterlerdir. Bu nedenle onların hayali dünyalarında geçmiş-şimdi, şimdi-gelecek arasında zikzaklar çizen zamansal hareketlerle karşılaşmak mümkündür. Dış dünyanın kahramanlar tarafından reddedilmesi, fanteziye dayalı kurgusal dünyanın açığa çıkması böyle yapıları görünür kılmıştır.

Adnan kişisel hırsları ile idealleri arasında; Ferit madde ve ruh arasında, Ahmet Celal ve Yusuf dış dünya ile iç dünyaları arasında; Fahim Bey ile Raif Efendi geçmiş ve şimdi arasında kalmıştır. Onların bu çatışması, daha karmaşık zamansal hareketleri açığa çıkarmıştır. Söz gelimi, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda, bir öngörünün öngörüsü, prolepsis üzeri analepsis, analepsis üzeri prolepsis şeklinde iç içe geçen zamanlar dikkat çekmektedir.

Akronik yapıda anlatının şimdisi yerini geleceğe veya geçmişe bırakmış, bu sayede fantastik/kişisel zamanlar yaratılmıştır. Ne var ki bu karmaşık zamansal geçişler olayların metindeki sırasını tersyüz etmemiş, sadece karakterlerin iç dünyalarının açığa çıkmasını sağlamıştır. Önceden duyurular/anımsamalarda önce ve sonranın yer değiştirmesi metnin yönünü en fazla birkaç cümle ya da paragraf kadar baltalamıştır. Örneğin, *Dikmen Yıldızı*'nda geçmişte dile getirilen bir öngörü (analepsis üzeri prolepsis) karakterin geçmişteki planlarıyla ilgilidir ve iki cümleyle dile getirilmiştir: “[Nedim'in] bana karşı bir kalp duygusu yoktu da ihtimal beni korumak için soylu bir ağabeylikle uyandırmağa çalışıyordu.”²⁸⁸ Benzer şekilde, *Kokotlar Mektebi*'nde Ulviye Melek'in ya da *Yaban*'da Ahmet Celal'in geçmişi aktarılırken geriye sapmalara öngörüselle ifadeler eklenmiş, akronik bir yapı elde edilmiştir: “Şark'ın bin bir gece hikâyelerini dinleye dinleye bu güneş, aşk memleketi için kafamda bir iştihak sarhoşluğu peyda olmuştu. Tül gömleklili, sırma cepkenli, dökme şalvarlı, ipek kuşaklı, içleri hülya dolu ahu gözlü İstanbul güzellerinin yumuşak sedire bir haile perisi gibi uzanarak sedefli iskemleler üzerinde fokurdayan elmastraş nargilelerini süzüle süzüle çekişlerini görmek istiyordum.”²⁸⁹; “Mehmet Ali bana “Gel beyim seni bizim köye götüreyim” dediği vakit, bu köyü, kafamın içinde olduğu gibi görmüştüm.”²⁹⁰ Raif Efendi'nin geçmişi aydınlatılırken de akış kesintiye uğramış, analeptik yapı başka bir analeptik yapı tarafından ihlal edilmiştir: “Daha bu şirket kurulmadan evvel, şimdi bizim bağlı olduğumuz bankanın mütercimiymiş, oraya ne zaman geldiğini

²⁸⁸Gündüz, a.g.e., s. 26.

²⁸⁹Gürpınar, a.g.e., s. 16.

²⁹⁰Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 17.

kimse hatırlamıyordu. Başında oldukça kalabalık bir aile bulunduğunu, aldığı ücretle ancak geçinebildiği söyleniyordu.”²⁹¹

Üç İstanbul'da ise şimdi, geleceğe kendini dayatarak öngörüyü çürütmektedir (prolepsis üzeri analepsis): “Fakat Adnan emindi: Bir gün bu ayak seslerinden bir tanesi odasına mutlaka girecekti. O zaman Adnan işi başından aşan avukat olacaktı; kimsenin davasını almaya vakti olmayacaktı [...] Ancak Adnan bunları düşünürken biteviye öksürüyordu.”²⁹² ya da Adnan bir haftaya kadar kalkacak, yine romanını yazmaya başlayacaktır. Ancak öksürürken gelen “kan” bu hayalleri gölgede bırakır.²⁹³ Bu akronik yapıda, kişiler gelecek-şimdi arasında mekik dokurken hep “hayalkırıklığı”na uğramıştır. Onun nesnel gerçekliği ile fantezileştirdiği gelecek arasındaki ilişki zıttır.

Hemen hemen bütün metinlerde kullanılan bu türden uyumsuzluklar, ilk dönem eserler ile son dönem eserlerde farklıdır. Bilincin artan önemi, yarattığı karmaşa nedeniyle dönemin sonlarında yazılan eserlerde akronik geçişler daha karmaşık ve çok yönlüdür. Buna karşılık, yirmili yıllarda karakterin gelecekteki planları gibi tekdüze ya da sabit zaman uyumsuzlukları tespit edilmiştir.

Bazı zaman uyumsuzlukları ise herhangi bir benzerlik (silepsis) tarafından yönetilmiştir. Anlatı kronolojisinden bağımsız olan ve herhangi bir benzerlik tarafından yönetilen bu anakronik öbeklerde farklı iki şey arasındaki karşılaştırma, istemdişi bir hafızayla gerçekleşmez. Bu dönüş, anlatılarda geçmiş bir zaman parçasına kendi zamanında da geçerli olabilecek bir anlamı geriye dönüşlü olarak kazandırmıştır. Bu benzerlik ve zıtlık ilişkileriyle kronolojiye eklenen dipnotlar, roman kahramanları, kitaplar, tarihi olaylar/kişiler ya da metne ait zamansal, mekânsal benzerliklere yapılan vurgular Genette'e göre klasik epizodik romana özgü kullanımlardır.²⁹⁴ Örneğin, *Dikmen Yıldızı*'nda zamansal benzerlikle hava subayı Murat ile Aşil, anne-babasının geçmişi ile bugün ya da İzmir'in işgal öncesi ile sonrası kıyaslanmış; *Üç İstanbul*'da Hamit Dönemi'ni temsil eden Hidayet'in konağı ile Meşrutiyet Dönemi'nde aynı işlevi gören Adnan'ın konağı iki zamanı bir araya getirmiştir. Bu beraber alınan öğelerle kronoloji dışlanmış, farklı iki zaman, mekân ve insan yan yana getirilmiştir. Benzer şekilde, *Yaban*'da Ahmet Celal, köy ve Hitit

²⁹¹Ali, a.g.e., s. 19.

²⁹²Kuntay, a.g.e., s. 478.

²⁹³Kuntay, a.g.e., s. 562-563.

²⁹⁴Genette, a.g.e., s. 82.

heykeli arasındaki benzerliğe dikkat çekmiş ya da *Kuyucaklı Yusuf*'ta Muazzez'in saten entarisi, iki farklı zamanı birleştirmiştir.

Kokotlar Mektebi'nde ise anlatının şimdisi ile kurgusal geçmiş bir araya getirilmiştir. Romanda dramatik zamanın şimdisi ile kübist ressam, Schopenhauer, Herodot ve Otello arasında benzerlik ilişkisi kurulmuştur. *Kürk Mantolu Madonna*'da Raif Efendi portreyi Halit Ziya'nın Nihal'ine, tarih kitaplarından tanıdığı Kleopatra'ya benzetmiş, hayalindeki bütün kadınlarla bu tablo arasında fiziksel açıdan ortaklığa işaret etmiştir. Anlatı akışı içinde ortaya çıkan bu zamansal, mekânsal ya da başka türlü ortaklıklarla/zıtlıklarla metinler arasında kronolojiden bağımsız, izleksel bir bağ kurulmuştur.

3.3. SÜRE

3.3.1. *Kokotlar Mektebi*'nde Süre: Yavaşlayan Zaman

Süre başlığı altında romanın öykü zamanı ile anlatı zamanı arasındaki ilişki incelenmiştir. *Kokotlar Mektebi*'nde “318 sayfaya” sığdırılan “birkaç aylık” varsayımsal bir zaman vardır. Bu zaman diliminin anlatıda konumlanma şekli anlatı zamanını karşılamaktadır. Anlatı zamanı, toplam sürenin sayfalara ne şekilde ya da hangi yollarla aktarıldığıyla ilgilidir. 318 sayfanın birkaç ayı karşılaması, metinde öykü zamanının yavaş ilerlediğini ya da anlatı zamanının öykü zamanının hareketini engellediğini göstermektedir. Süre başlığı altında, bir gösterilen olarak “birkaç ay”ın bir gösteren olarak söylemde ifade edilmiş şekli açığa çıkarılmaya çalışılmıştır.

Anlatıda “eylem” dolayısıyla hareket unsuru belirgindir. Ardışık/belirsiz eksilteler ve sahnelerle ilerleyen öykü zamanı, birtakım fikirler, mektuplar ya da anlatılarla kesintiye uğramıştır. Sahne anlatıda oldukça uzun tutulmuş, özet, eksilti ve tasvirin “mekân”ı hâline gelmiştir. Sahnede, öykü zamanının dışına çıkılarak ya uzak geçmiş anlatılmış ya da öykü-üstü anlatılara yer verilmiştir. Aynı zamanda öyküyle ilgili betimlemelerin, mektupların aktarımında bu eş zamanlı söylemden yararlanılmıştır.

Ardışık zaman; öykü dışı anlatılarla, fikir tartışmalarıyla, *Meşru Metres* kitabından yapılan doğrudan alıntılarla²⁹⁵ ya da Anafor'un²⁹⁶, Şefkât'in²⁹⁷ ve İrfan

²⁹⁵Gürpınar, a.g.e., s. 192-201.

²⁹⁶Gürpınar, a.g.e., s. 222-227.

²⁹⁷Gürpınar, a.g.e., s. 285-288.

Yekta'nın²⁹⁸ mektuplarıyla ertelenmiştir. Bununla birlikte hem dramatik sahnelerde hem anlatımlı sahnelerde neredeyse aynı zamansal yapılar kullanılmıştır:

1. Kısa ve betimlemeli bir dille öykü zamanı başlamış,
2. Kısa özetlerle öykü zamanı hızlanmış, öngörüye dayalı ifadelerle öykü zamanı ertelenmiş,
3. Sahnelerde iki zaman eşitlenmiştir.

Anlatı ritmi, küçük farklar dışında bu döngüye dayandırılmıştır. Şöyle ki ilk olarak, “Misafirlerimin kıyafetlerinde karttaki hüviyetlerini müspit bir hal göremedim. Elbiseler diz kapaklarından çok aşağı... Renkler zarif, kibar... Zamanenin kıpkısacık düttürü Leyla modasını adeta tashihen kabul etmişler...”²⁹⁹ şeklinde betimlemeli bir dille öykü zamanı yavaşlatılır. Sahnede öykü ve anlatı zamanı eşitlenir, eksiltileyle geçmiş özetlenir: “Cariyenis aslen Fransız bir mühtediyeyim [...] Anam, babamı çok aldatırdı. Babam da bazen bu hakikatlerle karşılaşırđı. Fakat anamı çok sevdiği için bir şey yapmazdı.”³⁰⁰

Geçmiş, her zaman doğrusal ya da sıralı şekilde sunulmaz. Sahnede, uzak ve yakın geçmiş iç içedir ve bazı kişilerin “tanıklık”larına (*Kamelyalı Kadın*) başvurularak öykü zamanından uzaklaşılır. Roman kişinin geçmişini iç içe analeptik yapılarla “dağınık” şekilde aktarılır. Sahnenin dağınık kronolojisi zaman zaman “parasız fakat küstah genç sevdalılar arasında yaşamaktansa zengin yaşlıyı tercih ederim” şeklinde kişisel ve genelleyci saptamalarla durdurulur. Örneğin, birinci kısım, üç kadının fiziksel betimlemelerine, bu betimlemelere eşlik eden sahnelere ve anlatıcı yorumlarına dayanır. Esneyen öykü zamanında anlatıcı, Ulviye Melek ve iki kızın makyajlı olmamasına dikkat çeker, ardından makyaj hakkında düşüncelerini paylaşır, tavsiyelerde bulunur: “[...] insan böyle güzel değil ancak bir moda karikatürü olabilir. Sahne haricinde makyaj iğfalkâr bir nevi sahtekârlıktır. Düzgün belli olmamak şartıyla kadın çehreleri için mubah bir süs olabilir [...] Çok itinalarla belirsiz yapmaya uğraşılmalıdır.”³⁰¹ Anlatıcının bu söylemi kurmaca bir anlatıyı değil, düşünce yazısını akla getirmektedir ve böyle göndermeler anlatının bütününde dikkat çekmektedir.

Anlatıda, sahnenin eş zamanlı söylemi ile anlatıcı izlenimlerine dayalı söylem aynı zamansal özellikler sergilemiştir. Aralarındaki fark, sahnenin olay örgüsüyle dolayısıyla eylemle; yorumun anlatıcı izlenimleriyle dolayısıyla sözle ilintili

²⁹⁸Gürpınar, a.g.e., s. 314-316.

²⁹⁹Gürpınar, a.g.e., s. 11.

³⁰⁰Gürpınar, a.g.e., s. 13.

³⁰¹Gürpınar, a.g.e., s. 9.

olmasıdır. Yorum, izlenim ya da hislerle öykü zamanının akışı durmuş, böyle bölümlerde akronik yapıyla zamansal geçişler de kullanılmıştır: “Zihnim karıştı. Şer olmazsa hayır olmaz. Soğuk olmazsa sıcak, karanlık olmazsa aydınlığı takdir edemeyiz. Bu lazımluluk arasında kıvranıp duruyoruz. Kötülüğün iyiliğin melzumu olunca kötüye ne salahiyetle buğz ediyoruz? Her şeyi zıddıyla taayyün etmek zaruretinde bulununca dünyadan yekpare bir huzur ve asayiş nasıl beklenir?”³⁰² Örnekte olduğu gibi öykü zamanının dışına çıkılır, anlatıcı aforizmalarını sıraladıktan sonra son cümlede gelecek zamanla ilgili bir beklentisini ortaya atar. Sahnede hareket kazanan öykü zamanına karşı sözle durdurulan ve geciktirilen anlatı zamanı arasındaki gerilim, romanda belirgindir. İlk bölümde bir sabaha sığdırılan üç biyografi (Şefkat, Şayan ve Ulviye Melek) vardır. Bununla birlikte ilk kısımda, sahne aralarına yerleştirilen anlatıcı his ve düşünceleri dışında, bütünüyle izlenime dayalı durağan anlatı zamanı 3 sayfadır, buna karşılık sahneler için 65 sayfa ayrılmıştır.

Benzer şekilde ikinci kısımda, “bir gün sabah öğle arası” ile “bir sabah” yaşanan iki farklı olay, 52 sayfada anlatılmıştır. İki olay yaklaşık olarak 20 sayfada anlatılırken diğer bölümler roman kişilerinin gözlemlerinden, düşüncelerinden oluşmuş, bunlar 32 sayfaya sığdırılmıştır: Mektebin betimlenmesi, Ulviye Melek’in mektep hakkındaki düşünceleri, Prenses Diçeski’nin kokotluk, fuhuş, kadın-erkek ilişkileri ve evlilik üzerine yaptığı konuşmalarda öykünün eylem düzeyi durmuş, zamanı genişlemiştir. Bu kısımda, eş zamanlı söyleme dayalı anlatımla birbirinden bağımsız içerikler peş peşe sıralanmıştır. Aram Tefeciyan’ın “bu esnada” gelmesiyle hareket kazanan öykü zamanı, Prenses Diçeski’nin Türk edebiyatı, Doğu-Batı medeniyetleri arasındaki fark, resim ve müzik üzerine sohbetiyle yeniden kesintiye uğramış, bölüm Faust’un hikâyesinin (iliştirilmiş anlatının) aktarımıyla sona ermiştir.³⁰³ *Kokotlar Mektebi*’nde izlenim ve eylem arasında dikkat çeken bu zikzaklı yapı şöyle sınıflandırılabilir:

1. I. Kısım: İzlenime dayalı/durağan anlatı zamanı
2. II. Kısım: İzlenime dayalı/durağan anlatı zamanı
3. III. Kısım: Harekete dayalı/hızlandırılmış öykü zamanı
4. IV. Kısım: Harekete dayalı/hızlandırılmış öykü zamanı
5. V. Kısım: Harekete dayalı/hızlandırılmış bir öykü zamanı

³⁰²Gürpınar, a.g.e., s. 63.

³⁰³Gürpınar, a.g.e.,s. 72-123.

Kokotlar Mektebi'nde, gelenekte olduğu gibi roman kişilerinin izlenimleri genellikle olay örgüsüyle ilişkili, tezli dolayısıyla koşullu bir söylemi açığa çıkarmıştır. Öykü zamanı, anlatıcının öykü dışı genelleyici yorumlarıyla ya da öykü evrenine ait bir kişinin, bir çevrenin ve bir durumun betimlemesiyle durdurulur. Betimlemeli söylemde olay örgüsü ertelenir, anlatı zamanı uzar; yorumlamada konu dışına çıkıldığı için öykü zamanı ani bir kesintiye uğrar. Dolayısıyla anlatı dışı yorum olay örgüsünü dondurur, betimleme esnetir. Eylemler ise öykü zamanını “eksiltir” yardımıyla hızlandırarak seri bir söylemi açığa çıkarır. Böylece, *Kokotlar Mektebi*'nde ardışık eylemler ve “belirsiz eksilti”lerle hızlandırılmış öykü zamanı, dağınık izlenimlerle ya da betimlemelerle durdurulmuştur. Bunun yanı sıra öykü üstü anlatılarla yeni bir anlatı düzeyi elde edilmiştir.

3.3.2. *Dikmen Yıldızı*'nda Süre: Değişken Ritimli Zaman

Dikmen Yıldızı'nda İzmir'in işgaliyle başlayan ve kurtuluşuyla sona eren üç yıllık öykü zamanı vardır. Üç yıllık öykü zamanının sayfa düzeyinde kapladığı alan, metnin zamansal ilişkilerini gözler önüne sermektedir. Bu sürenin yayılımı/genişliği ise metinde değişkendir.

Daha çok sahnelerle ilerleyen anlatı, büyük zamansal sıçramalardan, boşluklardan ve yinelemeli söylemlerden oluşmaktadır. Bunlar, toplam öykü süresinin ne şekilde yayıldığını açığa çıkarmış, anlatı zamanı ile ilgili genelleyici sonuçlara ulaşmayı sağlamıştır.

Dikmen Yıldızı'nda süre, karakterlerin aktardığı art zamanlı kişisel ve nesnel zamanlardan oluşmaktadır. Savaş yılları ile kadının beş ay önce yaşadıkları metinde iç içe geçerek yakın ve uzak zamanlar arasında zikzaklı bir yapıya neden olmuştur. Bunlar, geçmişi geri getirmeye dönük geçişlerdir fakat her birinin sayfa düzeyinde konumu farklıdır ve anlatı değişken ritme sahip parçalara rağmen doğrusaldır.

Diyaloglarla şimdikleştirilen anlatıda Yıldız, “iki saat içinde” başından geçenleri anlatır (yaklaşık 30 sayfa). Savcı, kadının anlattıkları üzerine düşünmüş (yaklaşık 5 Sayfa), ardından yeniden uzak geçmişe gidilerek kadının anlattığı hikâyeler ve dönemin önemli olayları daha ayrıntılı şekilde aktarılmıştır (yaklaşık 100 sayfa). Öykü ve anlatı zamanı arasındaki mesafe, olayların gerçek yüzünün açığa

çıkmasıyla kapanmış ve olaylar arasında nedensellik ilişkisi kurulmuştur (yaklaşık 30 sayfa).

Bundan sonra, art zamanlı anlatım tamamen terk edilmemesine rağmen, kronoloji ileriye yöneliktir. Yıldız'ın İnebolu'ya yaptığı yolculuk ve Ankara'ya dönüşü (yaklaşık 70 sayfa) anlatılır. Metnin geri kalanında ise temel izlek Büyük Taarruz'dur (yaklaşık 60 sayfa). Karakterlerin geçmişi ve dönemin önemli olayları arasındaki gelgitler, değişken hıza sahip bir anlatı zamanını açığa çıkarmıştır. Metin ilerledikçe karakterlerin zamanı ile öykü zamanı arasındaki fark kapanmış³⁰⁴, buna karşılık ilk bölümlerde geçmişin ayrıcalıklı konumu, karakter ile öykü zamanı arasındaki mesafeyi arttırmıştır.³⁰⁵

Kitabın yarısına kadar üç yıllık nesnel zamanla son beş aylık kişisel zaman aktarıldığı için ritim hızlıdır, diğer yarısında öykü-anlatı zamanı kesiştiği için öykü zamanının yavaşladığı gözlemlenmiştir. Mektuplar da öykü zamanını yavaşlatan yinelemeli söylemler olarak değerlendirilebilir (yaklaşık 20 sayfa). Yıldız ve diğer roman kişilerinin geçmişlerinin aktarıldığı ilk bölümlerde hızlanan öykü zamanı, anlatının sonuna kadar neredeyse tek tip bir ritmi gözler önüne sermiştir. Burada, anlatı süresi ile uzunluğu arasında sabit bir hız (isokronik) tespit edilmiştir.

İlk bölümler geçmişteki boşlukları doldurmaya yönelik olduğu için seridir. Sık sık zamanlar arası geçişlere başvurulduğu için bu bölümlerde ritim değişkendir. İki zamanının eşitlenmesiyle yavaş bir anlatı ritmi ortaya çıkmıştır. Bununla birlikte ilk bölümlerde daha belirgin olmasına rağmen özet, tasvir ve eksilti arasındaki hızlı geçişler tekrarlı, sabit bir söyleme neden olmuştur. Sahnelerle katmanlaşan bir geçmiş veya sahnelerle ortaya çıkarılmaya çalışılan bir gelecek, benzer ifade olanaklarıyla dile getirilmiştir.

Anlatının şimdisi ve öykünün geçmişi dağınık fakat saptanabilir bir kronolojiden oluşmaktadır. Kırk beş bölümden oluşan anlatıda, her parça genellikle belirli bir zamanı karşılamaktadır. Bu nedenle metinde zamansal verilerle hız çeşitliliklerini saptamak mümkündür. Anlatının ritmini belirleyen öykü-anlatı zamanları arasındaki geçişler ve bunların genişlikleri şöyledir:

1. Anlatının Geçmişi

³⁰⁴Gündüz, a.g.e., s. 5-104.

³⁰⁵Gündüz, a.g.e., s. 104-269.

- “Beş ay önce” yaşananlar, (30 sayfa)
- Savcının planları, (5 sayfa)
- Kadının mağarada geçirdiği 26 gün, (15 sayfa)
- Kütahya ve Bursa’nın düşüşü, 1921 İnönü Savaşları, (9 sayfa)
- 23 Ağustos-13 Eylül Sakarya Savaşı ve Murat’ın Ankara’ya dönüşü, (10 sayfa)
- Yıldız ve Murat’ın nişanı, (6 sayfa)
- Murat’ın bir sonbahar günü Ankara’ya gelişi ve bir gün sonra dönüşü, (10 sayfa)
- Nedim’in Yıldız’a yazdığı mektup, (5 sayfa)
- Murat’ın boğdurulma hikâyesi, (6 sayfa)
- Yıldız’ın köşkten kaçtığı sabah, (4 sayfa)

2. Anlatının Şimdisi

- Olayların gerçek nedeninin anlaşılması, (16 sayfa)
- Murat’ın babası Osman Bey’in Ankara gelmesi, (5 sayfa)
- Ankara’dan ayrılmaları, (14 sayfa)
- İnebolu’ya yerleşmeleri, (22 sayfa)
- Yıldız’ın iyileşmesi, (4 sayfa)
- Yıldız’ın savcıya yazdığı mektup, (5 sayfa)
- Savcının ve Nedim’in Yıldız’a yazdığı mektuplar, (20 sayfa)
- Ankara’ya dönüş, (9 sayfa)
- Büyük Taarruz’un başlaması, yurttaki son gelişmeler, (21 sayfa)
- 8 Eylül’de yapılan düğün, (4 sayfa)
- Murat’ı bulmak için İzmir’e yapılan yolculuk, (4 sayfa)
- Murat’ı bulmaları, (20 sayfa)

Görüldüğü gibi anlatının şimdisi, metinde daha çok yer kaplayan ve zamansal sürekliliği olan parçalardan oluşmuş; geçmiş ise parçalı zamanların bir araya geldiği süreksiz zamanı gözler önüne sermiştir. Geriye dönüşlü olarak aktarılan bu süreksiz zaman dilimlerinden bazıları anlatı boyunca yinelenmiştir. Söz gelimi, Yıldız’ın anlattığı hikâyeler Ankara’ya döndüğü tarihe kadar birçok kez anlatılır (yaklaşık 200

sayfa) ya da Yıldız'ın, Murat'ın ve diğer roman kişilerinin kahramanlıkları ile millî mücadele dönemi farklı içeriklerle birçok kez sunulur.

Sahneler ise metinde birtakım izleklerin tartışıldığı mekâna dönüşmüştür. Örneğin, “Hangi Türk kadını kaldı ki dertsiz olsun hanımım? Dert bizim aslımız oldu. Derman bakalım kimden olacak?”³⁰⁶ Güzel İnebolu kızı bunları söylerken duvara yapıştırılan Atatürk resmine bakıyordur. Metinde yinelenen pek çok ifade sahnelere yerleştirilmiştir. Sahne karakterlerin kahramanlıklarını sergilediği “bir fon” olarak kullanılmıştır: “Bu tarihin sesini verecek bestekârı mutlaka dinleyeceğiz.”³⁰⁷, “Murat Bey, yalnız senin, benim, beyefendinin değildir küçük hanım! Murat Bey bugünkü işlerin mayasıdır.”³⁰⁸, “Hele bir İzmir’e varalım, hepsine gösteririz günlerini, İzmir’i, İstanbul’u nasıl alacaksak, esirliğimizin öcünü de öyle alacağız.”³⁰⁹

Dikmen Yıldızı eylem odaklı yapı, okurun ilgisini arttırmaya yönelik sırlar ve cinayetler ile iyiler/kötüler arasında çizilen net sınırlar nedeniyle klasik bir anlatı olarak değerlendirilebilir. Metinde sahne-özet, sahne-tasvir ve sahne-eksilti arasındaki ilişki klasik anlatıları çağrıştırmaktadır: Özet geçmişi bugüne taşımış, eksilti öykü zamanını hızlandırarak ayırt edici parçaların ön plana çıkmasını sağlamış, tasvir ise dış gerçekliği olduğu gibi aktarmak amacıyla kullanılmıştır.

Gelenekteki gibi özetlerle geçmiş aydınlatılmış ve temel izlek pekiştirilmiştir. Öykü zamanı, özellikle ilk bölümde özetlerle hızlanır. Geri dönüşlerde özet eksiltiyle kullanılmış, anlatı zamanı durdurularak öykü zamanı seri hâle getirilmiştir. Yıldız'ın, Murat'ın, Kamil Bey'in ve diğer kişilerinin geçmişleri ile dönemin önemli olayları nedeniyle öykü zamanı ilk yüz sayfada hızlanmış, hikâyelerin arka planı aydınlatıldıktan sonra ritmin yavaşladığı gözlemlenmiştir.

Yıldız'ın bir kış sabahı “iki saatte” anlattığı son beş ay, 1920-1921 yıllarını kapsamaktadır. Bu olaylar 30 sayfada anlatılmıştır. 15 Mayıs 1919 İzmir'in işgaliyle başlayan ve Sakarya Savaşı'nın bittiği 13 Eylül 1921 tarihine kadar olan önemli gelişmeler ile bazı kişisel dipnotlar yaklaşık olarak 70 sayfada; Yıldız'ın akıl sağlığının bozulduğunun anlaşılması ve iyileşmesi için yapılan planlar anlatının şimdisinde ve 30 sayfada aktarılır. Osman Bey'le Yıldız'ın “1921 yazının ortasında” İnebolu'ya gitmeleri 30 sayfada; 1922 baharına kadar burada geçirdikleri süre 50

³⁰⁶Gündüz, a.g.e., s. 161.

³⁰⁷Gündüz, a.g.e., s. 177.

³⁰⁸Gündüz, a.g.e., s. 179.

³⁰⁹Gündüz, a.g.e., s. 216.

sayfada; Ankara'ya dönmelerinden sonra 1922 yazında gerçekleşen önemli gelişmeler (Büyük Taarruz ve İzmir'in işgalden kurtarılması) 50 sayfada anlatılmıştır.

Önemli siyasi olayların net tarihleri sayesinde de zaman aralığının metinde yayılımı tespit edilebilir. Buna göre son beş ay ve son üç yıl için 100 sayfa, 1921 yılı için 60 sayfa ve 1922 yılı için 100 sayfa ayrılmıştır. Son beş ayın ve son üç yılın anlatıldığı 100 sayfada, atlanmış hikâye süreleri diğerlerinden daha fazladır. Eksiltiyle birlikte kullanılan özetler ilk bölümlerde tempoyu arttırmış, son bölümlerde bu tempo düşmüştür. Ayrıca eksilti, dönemin siyasi olaylarını karşıladığında açık ve belirli; kişisel bir zamanı karşıladığında belirsizdir. Örneğin, 1921 yılında Yıldız “üç ay” için bir ev tutar.³¹⁰ Sonrasında zimni bir eksiltiyle 1922 yılının “ılık bir kış günü”nde³¹¹ ve başka bir zimni eksiltiyle “bahar” mevsiminde yaşananlar aktarılır. Bu bölümlerde Ahmet Çavuş'un kız kardeşinin³¹² ve Osman Bey'in eşi Güler Hanım'ın³¹³ belirsiz eksiltiyle aktarılan uzak geçmişleri de anlatının şimdisine taşınmıştır. “Baharın sonlarına doğru” yeniden Ankara'ya dönerler ve kitabın sonuna kadar bu mevsimde yaşananlar aktarılır.

Öykü zamanına ait bu eksilteler açıktır ya da belirlidir, ancak uzak geçmiş “bu vakit”, “o anda”, “o zaman”, “iki saat sonra”, “bir gün” gibi belirsiz ya da kapalı zaman birimleriyle ifade edilmiştir. Atlanmış sürelere, uzak/yakın geçmişin önemli olayları eklenerek öykü zamanı ertelenmiştir. Anlatı geçmişinin aktarımında bu geçişler daha seridir, şimdinin aktarımında ise tamamen yok olmamakla birlikte yazar bunları kullanmaya devam etmiştir.

Birkaç satır ile birkaç paragrafı geçmeyen betimlemeler ise sahne içinde/dışında konuyla bağlantılı karakter/anlatıcı izlenimlerinde belirgindir. Betimlemelerde ya dış gerçeklik olduğu gibi yansıtılmış ya da gerçeklik kişisel algıya göre şekillendirilmiştir. Söz gelimi “Dikmen Yıldızı” sağ avucunu başına koyarak ve sağ yanağını bileğiyle dirseği arasına koyarak masaya yaslandı. Çukurdan bakan gözleri yerdeki kırmızı sarı çubuklu kilime takıldı.[...]”³¹⁴ şeklinde bir betimleme mimetiktir. Ancak “Murat, öteki insanlar gibi değildi. Bir kuştı sanki. Patates püresinden kanatları çamaşır ipeklerinden sinirleri

³¹⁰Gündüz, a.g.e., s. 160.

³¹¹Gündüz, a.g.e., s. 166.

³¹²Gündüz, a.g.e., s. 167-169.

³¹³Gündüz, a.g.e., s. 173-176.

³¹⁴Gündüz, a.g.e., s. 17.

olan bir kuş.”³¹⁵ şeklinde bir betimlemede kişinin iç dünyası yansıtıldığı için gerçekliğe yeni bir bakış açısı kazandırılmıştır. *Dikmen Yıldızı*’nda tasvir öykü zamanını ertelemek dışında gelenekteki gibi metni destekleyen yapısıyla dikkat çekmiştir. Betimlemenin işlevi ise sabittir: Eylem merkezli anlatı, bu küçük molalarla geciktirilir.

3.3.3. *Yaban*’da Süre: Zikzaklı Zaman

Süre başlığı altında metnin üç yıllık zamansal düzleminin mekânsal düzleme (sayfalara) aktarılma biçimi ele alınmıştır. Anlatının süresi, çeşitli söylemlere ve özel koşullara göre değişiklik gösterebilmektedir. Burada, düzen ilkesinde olduğu gibi, bir başlangıç noktasından söz edilemez. Toplam süre olan üç yıl ile bu sürenin karşılaştırılması sonucunda öykü zamanı ile anlatı zamanı arasındaki ilişki belirlenmiştir. İki zamanın metinde yer alma biçimi, öykü zamanının nasıl dağıtıldığını ya da örgütlendiğini göstermektedir.

Yaban’da Ahmet Celal yaklaşık olarak 33 yaşındadır.³¹⁶ Onun tuttuğu defter ise “üç yıllık” süreyi kapsamaktadır. Amaç, üç yıllık sürenin anlatıda kullanılma şekli noktasında kapsayıcı fikirlere ulaşmaktır. Bu öykü zamanının süresini ölçmek için anlatının iç kronolojisinden de yararlanılacaktır. *Yaban*’da süre, anlatının şimdisi ile öykü zamanı dışında kalan parçalar arasındaki gerilimle açıklanabilir. Diyaloglar dışında, karakterin izlenimleriyle “şimdikleştirilen” anlatı zamanı ile karakterin geçmişi bugüne taşımaya yönelik art zamanlı söylemi arasındaki ilişki, hem değişken hem de kronolojik açıdan tutarlı bir anlatı ritmini açığa çıkarmıştır. Zamansal ve mekânsal kırılmalar bunun ortaya çıkmasında yol göstericidir. Köyün şimdisi ile geçmiş arasında mekik dokuyan Ahmet Celal, anlatının süresini de belirlemiştir.

Yaban, genel olarak öykü ve anlatı zamanında eşitliği sağlayan sahnelerden, sahneyle eksilti arasındaki boşluğu kapatan özetlerden ve özet-sahne arasındaki nöbetleşe geçişlerden oluşmaktadır. Anlatı, edebî geleneğe uygun olarak, karakterin izlenimleriyle (öykü içi-öykü dışı) genişletilir, sahnelerle eş zamanlı hâle getirilir. Bu yapı, sahnelerin baskın konumda olduğu son bölümlere kadar dikkat çekmektedir. Son bölümlerde ise sahnelerin ön plana çıktığı ve öykü zamanının yavaşlamaya başladığı başka bir kanonik yapı dikkat çekmektedir. Dolayısıyla dramatik sahne ile dramatik olmayan özetler arasındaki değişim anlatının temel ritmini karşılamaktadır.

³¹⁵Gündüz, a.g.e., s. 22.

³¹⁶Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 99.

Savaşın anlatıldığı sayfalar dramatik olanın ön plana çıkarılmasını sağlayan, güçlü eylem dönemlerini kapsayan “vurucu” sahnelerden oluşmaktadır.³¹⁷ Son bölümlerde karakter ile anlatı arasındaki fark kapanmış, ilk bölümlerde ise özetlerden yararlanılmış, karakter ile öykü zamanı arasındaki mesafe artmıştır.

Genel olarak Ahmet Celal ve diğer roman kişilerinin geçmişlerinin aktarımında ivme kazanan öykü zamanı, karakter izlenimiyle yavaşlamıştır. Kurtuluş Savaşı'nın ön plana çıktığı bölümlerde ise anlatı süresi ile uzunluğu arasında sabit bir hız (isokronik) tespit edilmiştir. Roman kişilerinin geçmişlerinin aydınlatıldığı ilk bölümlerde anlatı ritmi seridir ve değişken bir ritim vardır. Kurtuluş Savaşı konulu son bölümlerde iki zaman birbirine yaklaştığı için ritim yavaşlamış, neredeyse sabit bir hız ortaya çıkmıştır. *Yaban* genel yapısı bakımından değerlendirildiğinde şu sonuca ulaşılabilecektir: Anlatının seri ve eksilteli ritmi savaşın aktarılmasıyla birlikte tekdüze bir özellik kazanmıştır. Bununla birlikte dağınık fakat saptanabilir anlatı kronolojisi, her roman kişinin bununla ilişkisini gözler önüne serebilecek açıklıktadır. Anlatı şu zamansal verilerden ve hız çeşitliliklerinden oluşmaktadır:

İliştirilmiş anlatı zamanı: Sakarya Savaşı sonrası, (2 sayfa)

Ahmet Celal'in köyde geçirdiği süre: 1919-1921 (üç yıl için 196 sayfa)

Köydeki ilk yılı: 1919, (38 sayfa)

Köydeki üçüncü yılı: 1921, (158 sayfa)³¹⁸

Köyde güz: 1921 sonbaharı, (55 sayfa)³¹⁹

Köyde kış: 1921 kışı, (2 sayfa)³²⁰

Köyde bahar: 1921 baharı, (15 sayfa)³²¹

Köyde yaz: 1921 yazı, (87 sayfa)³²²

Yaban'da I. İnönü Zaferi (Ocak 1921), II. İnönü Zaferi (Mart 1921) ya da Sakarya Savaşı şeklinde açık zamansal değerler Ahmet Celal'in ve diğerlerinin geçmişini geri getirmeye yönelik atlanmış süreleri ortaya çıkarmada kolaylık

³¹⁷Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 111-198.

³¹⁸Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 39.

³¹⁹Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 39-94.

³²⁰Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 94-96.

³²¹Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 96-111.

³²²Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 111-198.

sağlamıştır. İlk yılın anlatıldığı bölümlerde öykü zamanı hızlanmış, bir yıllık eksiltiden sonra 1921 yılı etraflıca anlatılmıştır. İlk bölümlerin süreksizliğine karşı son bölümlerin artan sürekliliği anlatının karakteristik yapısını gözler önüne serer.

Yaban'da, 1921 yılının aktarımında ilk bölümlerin akıcılığına bütünüyle ters bir anlatı zamanı vardır. İlk 40 sayfada Ahmet Celal'in izlenimleri ve özetler ön plandayken savaş yaklaştıkça geçmiş yok olmuştur. Burada, anlatı zamanının şimdisi belirgindir. Ahmet Celal'in köye geldiği ilk yılın anlatıldığı bölümlerde ise diğer roman kişilerinin (Zeynep Kadın, Mehmet Ali, muhtarın karısı, İsmail) geçmişlerini açığa çıkaran “birkaç satırlık” özetlerle öykü zamanı hızlanmış, anlatıcının aynı uzunlukta izlenimleriyle de yavaşlamıştır. Dolayısıyla *Yaban*, üç yıl için 196 sayfadan, otuz yıl için 5 satıra uzanan hız çeşitlilikleri sergilemektedir.

Özetler, geçmişi aydınlatan ve Ahmet Celal'in düşüncelerini pekiştiren ifade olanakları şeklinde değerlendirilebilir. Anlatı zamanı, çeşitli uzunluktaki özetlerle hızlanır. Geçmişe gelişigüzel sıçramalarda ve eksiltiyle kullanılan özet, anlatı zamanını durdurarak öykü zamanını seri hâle getirir. Anlatı zamanının temposu bu ani geçişlerle durdurulur. Savaşın anlatıldığı bölümlerde (1921 yılı) uzun sahnelerin arttığı ve anlatının yavaşladığı görülür. Öte taraftan ilk bölümlerde yavaşlayan öykü zamanı, 1920 yılının atlanmasıyla oluşan büyük bir “zımnî eksilti” ya da geçmişin aydınlatılmasına yönelik “bu vakit”, “köye ilk geldiği günden beri”, “buraya gelişinin ilk haftası” ve “bir gün” şeklinde belirsiz eksiltiyle hızlanır. Atlanmış sürenin metinde genellikle belirsiz bırakıldığı, geçmişteki boşlukları doldurmaya yönelik olduğu fark edilmiştir.

1919 yılının “ilk günleri”, “ilk iki haftası”, “sekizinci ayı” otuz sekiz sayfaya sığdırılırken 1921 yılı “yaz”, “kış”, “güz”, “bahar” şeklinde belirli ve biçimsel açıdan açık olan eksiltiyle yüz elli sekiz sayfada anlatılmıştır. Bu eksilti nedeniyile, bahar ve güz mevsiminde öykü zamanının temposu artmış, sonbaharda düşmüş ve yazın anlatıldığı bölümlerde neredeyse durmuştur. Aynı zamanda metinde her bölüm, belirli eksiltiyle ya da “birkaç senenin ardından” şeklinde hızlı özetlere yapılan vurguda ortaya çıkan açık eksiltiyle oluşmaktadır.

Birkaç satır ile birkaç paragrafı geçmeyen tasvirler ise konu dışı sapmalarda ve konuyla bağlantılı izlenimlerde belirgindir. Özellikle ilk bölümden 1921 yazının

anlatıldığı bölüme kadar çok sayıda tasvir kullanılmıştır.³²³ Bazı tasvirler ise yinelemelidir. Bunlar öyküdeki köyün, köylünün ya da karakterin iç dünyasının sergilenmesine yöneliktir. Böyle tasvirlerde “eylem” askıya alındığı için anlatı yavaşlar. Anlatının zamansallığıyla doğrudan ilişkili olmayan bu duraklamalar kesikli bir söylemi meydana getirmiştir. Ritim, tasvirin durağanlığı ile öykü zamanının eylem odaklı hızlandırılmış yapısı arasında zikzaklar çizer.

Yaban'da tasvir, sadece bir karakter tarafından okuru bilgilendirmek, anlatı içeriğini pekiştirmek amacıyla yapılır. Şöyle ki Ahmet Celal'e göre köy; çıplak, çirkin ve kabadır. Boz topraklarla çevrilidir. Boz topraklar Porsuk Çayı'nda çürümüş ve pıhtılaşmıştır. Tepeler birer urdur³²⁴ ya da köy çöl ortasında donmuş bir konaktır.³²⁵ Köy düğünü, erkeği az; dişisi çok bir küçük insan kümesinden ibarettir.³²⁶ Çocuklar kırk yaşında bir adam maskesi takmış kederli cücelerdir.³²⁷ Şeyh Yusuf, teke gibi kokmaktadır.³²⁸ Bir nesne veya kişi hakkında izlenimlerini paylaşan Ahmet Celal, nesneyi/kişiyi olduğu gibi betimlemekten ziyade kendi algısının bir parçası hâline getirmektedir. Sonuç olarak, *Yaban*'da betimleme gelenekteki gibi “mola” işlevi görerek anlatıcının iç yaşantısını desteklemiştir. Oysa Genette'in vurguladığı gibi tasvir, Proust'ta anlatımın içine çekilmiş, bir mola olma dışında her anlama gelen ve çoğu zaman fiziksel bir faaliyettir. Proust'ta tasvir diğerleri kadar bir anlatıdır.³²⁹

3.3.4. *Kuyucaklı Yusuf*'ta Süre: Nöbetleşe Zamanlar

Anlatı 1903 senesi sonbaharında başlar, bir kış gününde Muazzez'in ölümü ve Yusuf'un dağlara sığınmasıyla son bulur. Anlatıcının verdiği bilgilere göre Salahattin Bey Kuyucak'tan Edremit'e tayin edilir ve Yusuf bu sırada “on yaşında”dır. On sene Edremit'te yaşayan Yusuf, bu insanlara bir türlü alışamaz ve anlatımın sonunda şehirlileri bırakıp dağlara sığınır.³³⁰ Bütün olaylar bu yirmi senelik zaman diliminde gerçekleşir. Dolayısıyla öykü, yaklaşık olarak “yirmi yıllık” bir zamanı kapsamaktadır. Ancak anlatı, öykü ve öyküleme arasındaki ilişki nedeniyle bu zaman, bütünüyle ardışık bir biçimde ilerlememiştir.

³²³Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 17-111.

³²⁴Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 29.

³²⁵Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 32.

³²⁶Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 34.

³²⁷Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 38.

³²⁸Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 46.

³²⁹Genette, a.g.e., s. 106.

³³⁰Ali, a.g.e., s. 113.

Düzen başlığında ifade edildiği gibi anlatıdaki olayların doğal sıralamasıyla, söylemin sunduğu sıralama zaman zaman bozulmuştur. Öykü zamanıyla yaratılan gerçeklik (gösterilen), anlatı zamanıyla (gösteren) yeni bir ritim kazanmıştır. Öykü ve söylem zamanı arasındaki bu ilişki iç monolog ve diyaloglarda eş zamanlı (isokronik); özet, betimleme ve eksiltide değişken zamanlıdır (anisokronik). Çakışan öykü ve anlatı zamanına karşı birbirinden kopan iki anlatı zamanı, sürenin metinde kapladığı genişliği temsil etmektedir. Roman, Yusuf'un geçmişini ve anlatının şimdisini bir araya getirmek gibi bir görevi yerine getirmektedir.

Metinde her zaman dilimi farklı genişliğe sahiptir. Anlatıda sahneler uzun tutulmaz. Betimlemeler zaman kaybına neden olurken kısa ve özlü bir tonla anlatılan öykülerde yüzeysel olan yavaş, esas olan hızlı bir biçimde ifade edilir. Gerilimi yüksek bir olay için bekletilen okur, önemli olmayan olaylarda zaman kaybetmektedir. Şöyle ki İhsan'ın düğünü en ince ayrıntısına kadar anlatılır. Düğünde “bir nefes alımı” kadar sürede Ali öldürülür. Düğünün betimlemesi beş sayfada, esas olay bir sayfada anlatılır.³³¹ Benzer şekilde, Muazzez'in ilk kaçırıldığı gecedan önce uzun betimlemelerle Hilmi Beylerin bağı tanıtılır. Kaçırılma sahnesi ise karşılıklı konuşmalarla ifade edilir ve kısa tutulur.³³² Romanın sonu anlatıcının ifasesiyle “iki dakikadan daha az bir zaman içinde”³³³ gerçekleşmiştir. İki dakikalık bu süre yedi sayfada anlatılır. Buna karşılık, Yusuf, Muazzez'in boynundaki çukura bakarken “şimdiye kadar geçen bütün hayatını”³³⁴ hatırlamış, anne-babasını kaybettiği gün kopan başparmağı ona Kuyucak'ı, olay gecesini, “bir anda” hatırlatmıştır.³³⁵ Onun bütün hayatı ve olay gecesini sadece iki cümleye sığdırılmıştır.

Bu söylem olanakları anlatının ironik yanını temsil etmektedir. An ise burada önemli bir zaman dilimidir. “An” sürekliliği bozmuş, kişinin bilincinin açığa çıkmasıyla öykü zamanı askıya alınmıştır. Örneğin, Yusuf gittiği köylerden birinde hastalanmış ve “tam dört gün” kendine gelememiştir. Öykünün nesnel zamanı Yusuf'un bilincinin dolayısıyla ona ait bir anın belirmesiyle ortadan kalkmıştır: “Birdenbire görülmemiş derecede inkişaf eden muhayyilesinin, önüne sıraladığı çeşit çeşit manzaralar, hayaller onu yatakta mütemadiyen kımıldamaya ve yüzünü ıstırap ile buruşturmaya sevk ediyordu.

³³¹Ali, a.g.e., s. 92-98.

³³²Ali, a.g.e., s. 125-130.

³³³Ali, a.g.e., s. 213.

³³⁴Ali, a.g.e., s. 220.

³³⁵Ali, a.g.e., s. 161.

Yanan gözkapakları, sanki beyindeki hayalleri boyuna değiştiren acayip levhalar idi [...]”³³⁶ Ne var ki klasik bir anlatıda olduğu gibi sahneden önce yer alan özet ve tasvirler, açıklayıcılık işleviyle ya anlatıcı tarafından ya da roman kişilerinin bakış açısıyla dile getirilmiştir. İç monologlarda/sahnelerde öykü ve anlatı zamanı kesişmiş, betimlemelerle öykü zamanı ertelenmiş, eksilti ve özette hızlanmıştır.

Sahneler, dramatik ilkeleri birleştirmiş ve anlatıda öncelikli parçalarda sahnelerden yararlanılmıştır. Böylece sahnelerde metnin hızı artmış ve anlatı eş zamanlı hâle gelmiştir. Şöyle ki cinayetin ardından köye giden Kaymakam ve diğerleri, anne-babasının ölüsüne sabit gözlerle bakan Yusuf’u görürler. Yusuf’un kim olduğu, niçin beklediği, bu kötü durum karşısındaki soğukkanlı tavrı ve Kaymakam’ın onu evine götürme isteği³³⁷ sahne tekniğiyle aktarılır. Kübra ve annesinin başından geçenler³³⁸, Yusuf’la Hacı Etem arasındaki kavga³³⁹, Kaymakam ve Hilmi Bey’in kumar oynarken konuşmaları³⁴⁰, Şakir ve Hacı Etem’in planları,³⁴¹ Yusuf’la Muazzez’in yakınlaşmaları³⁴², Hacı Etem ve Cemal Çavuş’un Ali’nin ölümünü örtbas etmek için yaptıkları³⁴³ yine bu teknik dille açığa çıkarılır. Bu nedenle özet, betimleme ve sahne arasındaki geçişlerde, anlatı akışındaki kritik noktaları belirleyen tekniğin sahne olduğu söylenebilir.

Genette’in vurguladığı gibi modern bir anlatıda kahramanın içsel monoloğuyla anlatıcının “spekülatif” söylemi ayırt edilemeyecek ölçüde birbirine karışmaktadır. Böyle anlatılarda, bilindik sahne ve her türlü anlatı zamansallığından uzaklaşmış anlatsal anlar vardır.³⁴⁴ Hâlbuki *Kuyucaklı Yusuf*’ta her teknik kesin sınırlarla ya da anlatıcılar/karakterler kolay ayırt edilebilecek söylemle birbirinden ayrılmıştır. Anlatıcının varlığı roman boyunca hissedilir ve *Kuyucaklı Yusuf*’ta gelenekteki gibi olaya müdahale etmese de anlatının boşluklarını dolduran bir anlatıcı vardır. Anlatının bütününde dikkat çeken bu yapı, aşağıdaki örnek üzerinden açıklanabilir:³⁴⁵

³³⁶Ali, a.g.e., s. 210.

³³⁷Ali, a.g.e., s. 15-17.

³³⁸Ali, a.g.e., s. 41, s. 66-68.

³³⁹Ali, a.g.e., s. 48-49.

³⁴⁰Ali, a.g.e., s. 51-52.

³⁴¹Ali, a.g.e., s. 74-75.

³⁴²Ali, a.g.e., s. 82-84, s. 89.

³⁴³Ali, a.g.e., s. 99-101.

³⁴⁴Genette, a.g.e., s.113.

³⁴⁵Ali, a.g.e., s. 104.

“Bu rapor meselesi ortaya atılmadan evvel ifadeleri alınan şahitler, Şakir’in Ali’ye sıktığını söyledikleri tabancanın cinsini tayin edememişlerdi. Şerif Ağa sonradan bunların ifadelerini değiştirip:

‘Biz Şakir’in elinde büyük, toplu bir tabanca gördük!’ dedirtti ise de, bu ifadeler işe yaramadı.

Şakir kendisine o gece hakkında sorulan bütün suallere:

‘Bilmem, sarhoştum, bir şeyden haberim yok!’ diye cevap veriyordu.

‘Ali ile bir geçmişin var mıydı?’

‘Ne gezer? Mahalle bir komşuyuz. Ne geçmişimiz olacak?’

‘Peki, bak ona kurşun sıkarken görenler var!’

‘Yanlı, ben kimseye silah doğrultmadım. Havaya sıktım!’

Görüldüğü gibi anlatıcının yapmış olduğu özetlerden sonra Ceza Reisi ile Şakir arasındaki diyalog doğrudan verilmiştir. Hemen hemen aynı hacme sahip bölümler, kolay tespit edilebilecek zamansal birimler- ve genellikle doğrusal olarak ilerleyen öykü zamanı *Kuyucaklı Yusuf*’un sabit bir dile sahip olduğunu göstermektedir. Anlatı, öykü ve öyküleme ilişkileri bir postmodern anlatıyla kıyaslandığında, sıradışı bir söylemle dile getirilmez. Ancak, eser modern bir romanda gözlemlenebilecek bazı özellikler taşımaktadır. *Kuyucaklı Yusuf*’ta sabit “öykü zamanı”nı temsil eden yaklaşık yirmi yıllık süre, iç içe geçmiş zamansal hareketlerden veya kişisel zamanlardan oluşmaktadır. Bununla birlikte anlatıda iki temel mekân ve bunlara bağlı zaman vardır:

1.Yusuf’un Kuyucak’ta geçirdiği yaklaşık olarak on yıllık öykü zamanı (yaklaşık 22 sayfa)

2.Yusuf’un Edremit’te geçirdiği on yıllık öykü zamanı (yaklaşık 200 sayfa): Anlatı gerilimini arttıran olaylar Edremit’te gerçekleşir. Anlatı ilerledikçe gerilimle birlikte Yusuf’un iç çatışmaları da artar. Olaylar şu şekilde sıralanır:

Birinci Kısım

a. Yusuf’un Şakir’le kavgası

b.Salahattin Bey’in Hilmi Beylere Borçlanması

c. Kübra ve annesinin hikâyesi

İkinci Kısım

- d. Yusuf'un Salahattin Bey'in borcunu ödemesi
- e. Ali'nin Şakir tarafından öldürülmesi
- f. Şakir'in serbest bırakılması
- g. Şahinde Hanım ve Muazzez'in Hilmi Beylerin başına gitmesi
- h. Yusuf'un Muazzez'i kaçırmaması

Üçüncü Kısım

- 1. Yusuf'un Muazzez'le evlenmesi
 - i. Kaymakamlıkta işe başlaması
 - j. Salahattin Bey'in ölmesi
 - k. Yusuf'un tahsildarlıkla görevlendirilmesi
 - l. Şahinde Hanım ve Muazzez'in Hilmi Beylerle gece âlemlerine katılması
 - m. Yusuf'un Muazzez'i kaçırmaması ve Muazzez'in ölmesi
 - n. Yusuf'un dağlara sığınması

Anlatıdaki bu ardışık olay örgüsü belirsiz eksilteler, özetli ifadeler ve sahnelerle aktarılır. Örneğin, “bir müddet” mahalle işlerine karışmayan Yusuf “bir gün” bir arkadaşını döver. Yaşı on altı olunca evde sözü geçen kişi olur. “Bir bayram günü” Şakir’le kavga eder.³⁴⁶ “Ta kışa kadar” hiçbir olay yaşanmaz. “Soğuk bir günde” Kübra ve annesini fark eder ve “bir akşam” onların başlarından geçeni öğrenir.³⁴⁷ Öte taraftan Salahattin Bey, Hilmi Beylere borçlanır. “On beş gün” sonra Yusuf eve yaralı olarak gelir ve “yirmi gün” iyileşemez. Bölümün sonunda Kübra ve annesinin başından geçenleri öğrenirler.³⁴⁸ Benzer şekilde, Yusuf kaymakamlıkta memur olduğu zaman hadiseler “birdenbire” süratli bir şekilde değişir. Kaymakam Salahattin Bey yaklaşık “on yıl” Edremit’te yaşadıkdan sonra kırk altı yaşında ölür.³⁴⁹ Yusuf “iki ay” tahsildarlık yapar,³⁵⁰ bu iki aylık zaman diliminde Şahinde Hanım ve

³⁴⁶Ali, a.g.e., s. 27-38.

³⁴⁷Ali, a.g.e., s. 38-50

³⁴⁸Ali, a.g.e., s. 58-70.

³⁴⁹Ali, a.g.e., s. 158.

³⁵⁰Ali, a.g.e., s. 197.

Muazzez gece âlemlerine katılır, “iki dakikadan az bir zaman içinde”³⁵¹ cinayetler işlenir ve Muazzez ölür. Yusuf, “yarım saat” Muazzez’in boynundaki yarayı izler.³⁵²

Anlatıda daha çok “belirsiz eksiltilerle” çeşitli zaman parçaları peş peşe sıralanır. Anlatı, eksilti sayesinde hızlandırılmış bir ritim kazanmıştır. Ancak modern anlatıda beklenmedik biçimde ortaya çıkan eksiltiler burada kullanılmaz. Modern anlatıda sahne, daha az öykü zamanını kapsamaktadır. Eksilti ise sahneleri destekleyen öge olarak kullanılmaz. Bu nedenle anlatı zamanı ile öykü zamanı arasında ardışıklık yerine süreksizlik ön plana çıkmaktadır. Oysa Kuyucaklı Yusuf’ta eksilti sahneleri desteklemiş, kısa tutulan süreksizliklerden sonra kronoloji kaldığı yerden devam etmiştir.

Eksiltiler, tekrarlı bir yapı da sergileyebilmektedir. Söz gelimi, Şahinde Hanım’ın gece gezmeleri için şu yinelemeli zamansal atlamalar kullanılır: “Bundan sonra” her şey o kadar çabuk ve kolay olur ki “ilk günler” eski tanıdıklarına, komşularına ziyaretler yapan Şahinde Hanım, Hilmi Beylere bile sık sık gitmeye başlamıştır. “Haftada birkaç gün” onlarda akşam yemeğine kalınmıyor, geç vakit dönülyordur. “Bir müddet sonra” onlara Hilmi Bey ve oğlu Şakir de katılmıştır. “Birkaç kere” Şahinde Hanım’ın evinde geç saatlere kadar kalırlar. “İlk günlerde” bu duruma şaşırın Muazzez, “birkaç aydan beri” devam eden bu duruma alışır.³⁵³ Benzer şekilde, Yusuf “on beş günde bir” eve uğrar. “Birkaç akşam” Kaymakam da onlara konuk olmaya başlar, başta Muazzez Kaymakam’dan rahatsız olur. Fakat bu mukavemet uzun sürmez, “şimdi” onun kollarında birkaç altın bilezik vardır.³⁵⁴ Metinde yinelemeli eksiltiler olarak adlandırılan bu zamansal sıçramalar, özellikle özetlerle verilmiş, geçen sürenin sadece bir parçasına değil, birbirinin benzeri ve bir yere kadar mükerrer gibi düşünülen birkaç parçasına işaret etmiştir.

Özet, klasik bir anlatıda olduğu gibi iki sahneyi birbirine bağlamak amacıyla kullanılır. Anlatıda özet, okuru roman kişilerinin geçmişi hakkında bilgilendirir ve anlatıdaki boşlukları kapatır. Özellikle ilk bölümde bahsi geçen her karakter, kısa özetlerle tanıtılır. Sonraki kısımlarda özetler anlatının içeriğini aydınlatmaya yöneliktir. 19. yüzyıl romanlarında olduğu gibi özetler, anlatının başında ve geçmiş zaman kipindedir. Ancak kronolojik döngüleme aracılığıyla karakterlerin iç

³⁵¹Ali, a.g.e., s. 211.

³⁵²Ali, a.g.e., s. 219.

³⁵³Ali, a.g.e., s. 191-192.

³⁵⁴Ali, a.g.e., s. 194.

dünyasına girilmiş ve onların geçmişi daha karmaşık zamansal hareketlerle dile getirilmiştir.

Modern anlatıda özet, karakterler tarafından yapılmakta, bunun için karakterlerin zihninden ve diyaloglardan yararlanılmaktadır. Böyle anlatılarda özet, klasik anlamda özet olarak değerlendirilmemektedir. Oysa romanda özet daha çok anlatıcı tarafından yapılmıştır. Bununla birlikte Yusuf'un iç dünyasının, anılarının süresiyle, onları okumak için gereken süre arasında bir oran bulunmaktadır. Bu oran, modern bir anlatıda olduğu gibi eşittir ve sahneye denk gelmektedir. Karakterin bu iç sesleriyle yaratılan özetlerden birinde Yusuf, Muazzez'deki değişimi sorgular: “Ne olmuştu onun karısına? Hatıralar, dikkat edilmemiş küçük hadiseler, birbirine bağlı olmayan fikirler kafasının içinde dört tarafa koşup duruyordu. Kâh on sene evvel Muazzez'e söylediği bir sözü, kâh birkaç gün evvel, evden giderken, Şahinde'nin kendisine aldığı tavırları düşünüyor[du]”³⁵⁵ Başka bir bölümde Muazzez'e olan hislerini şöyle dile getirir: “Niçin hayatının bu en büyük arzusunu, şimdiye kadar belki yine içinde, fakat en gizli yerlerde saklı duran bir arzuyu, hapsedildiği yeri parçalayarak ortaya çıkar çıkmaz, öldürmeye mecbur kalıyordu?... Niçin? Kimin için?”³⁵⁶

Anlatıda, Yusuf'un bilincinin açığa çıktığı durumlar dışında özet ve sahne arasında düzenli geçişler göze çarpmaktadır. Özet yapılırken anlatıcının varlığı kendini doğrudan doğruya hissettirmektedir. Oysa modern bir anlatıda bu kadar açık bir söylem tercih edilmez. Seymour Chatman'ın vurguladığı gibi modern romanda herhangi bir şey tanımlanmak istendiğinde karakterler arasında etkileşim yaratılarak anlatıcı üzerindeki baskı kaldırılmaktadır. Klasik romanda sahne ve özet belli aralıklarla ve dönüşümlü olarak tekrarlanmaktadır. Hâlbuki modern romanda özetten kaçınan yazar, sahne tekniğini kullanarak okuyucunun anlatıdaki boşlukları doldurmasını beklemektedir.³⁵⁷ Sonuç olarak, anlatıda özetler iki temel işlevle kullanılmıştır: Öykü zamanı dışındaki boşlukları doldurmak ve anlatı zamanına ait parçalarla ilgili bilgi vermek:

Romanda, seri özetler, anlatı akışını sarsan betimlemeler ya da monologlar teknik açıdan değişken ritimli fakat “tek biçimli bir zaman”ı açığa çıkarmıştır. Şahinde Hanım ve Salahattin Bey'in evliliği³⁵⁸, Şakir ve babası³⁵⁹ şeklinde geri

³⁵⁵Ali, a.g.e., s. 199.

³⁵⁶Ali, a.g.e., s. 88.

³⁵⁷Seymour Chatman, *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, çev. Özgür Yaren, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008, s. 68-69.

³⁵⁸Ali, a.g.e., s. 17-21.

³⁵⁹Ali, a.g.e., s. 34-38.

dönüşlerde öykü hızlanmış; Edremit'in betimlenmesinde yavaşlamıştır.³⁶⁰ *Kuyucaklı Yusuf*'ta betimlemeler, anlatının estetik yönünü temsil eden ve açıklayıcılık işleviyle kullanılan oyalanmalar olarak genelleştirilebilir. Okur, tasvirle anlatıcının ya da karakterin zamanına yaklaşmış, bu söylemin baskısıyla öykü zamanı yavaşlamıştır. Edremit'in³⁶¹, sokağın³⁶², diğer roman kişilerinin³⁶³, yaz mevsiminin³⁶⁴ ve Yusuf'un³⁶⁵ betimlemeleri anlatı akışını kesintiye uğratmış fakat olay örgüsünü estetik açıdan tamamlamıştır.

Anlatının betimlemeleri dış dünya gerçekliğine bağlıdır. Anlatıcı ya roman kişilerinin bakış açısıyla ya da kendi gözlemleriyle gerçekliği detaylandırarak aktarmıştır. Dolayısıyla betimleme, 19. yüzyıl anlatı geleneğinde olduğu gibi doğrudan doğruya mimetik işleviyle kullanılmıştır. Her şeyi bilen anlatıcı, nesnel bir tavırla kendisi ve diğer roman kişileri adına dış dünyayı aktardığı için anlatı mimetiktir. Örneğin, anlatıcı bayram yerine giden roman kişilerini aktarırken dış gerçekliği olduğu gibi yansıtmaktadır: “Yusuf, Muazzez ve Ali, her üçü de yepyeni giyinmişlerdi. Ali'nin kavuniçi zifirden dikilmiş yakalıksız Frenk gömleği ve bir kenarı ceketinin yan cebinden sarkan sırma işlemeli çevresi bugüne mahsus lükslerdendi. Yusuf koyu yeşil şeytanbezinden elbisesi, basık ökçeli tulumbacı pabuçları ve arkaya doğru atılan fesi ile parlıyordu. [...] (Muazzez'in) sırtında mor atlastan ve güneşin altında pırlıtsı gözleri alan bir elbise, ayağında iri tokalı rugan iskarpinler, iki örgü arkaya bırakılan saçlarının ucunda geniş, kırmızı kurdeleler vardı.³⁶⁶; “İki küçük dere, kasabanın içinden ve kaldırımlı sokakların ortasından gelerek Aşağıçarşı dedikleri yerde birleşiyor, sonra biraz ilerde kasabayı yalayıp geçen Büyükçay'a kavuşuyordu.”³⁶⁷

Anlatıcı, aynı işlevi karakterlerin bilincine girerek yani dolaylı şekilde de gerçekleştirmektedir: “Sabah karanlığında, soğuktan büzülmüş, kollarında ufak bir ekmek sepeti ve sırtlarında çocukları ile, gülünç bir ücret mukabilinde çalışmak için kasabanın sokaklarından zeytinliklere akın eden bu sarı benizliler kafilesi, onun merakını çekiyordu.”³⁶⁸ Yusuf'un bakış açısıyla yapılan betimlemelerde yine anlatıcı sesi vardır: “Bu onun karısı mıydı? Muazzez'in yüzü yağlı yağlı parlıyordu. Saçları pösteki gibi dolaşmış ve yer yer terli yüzüne

³⁶⁰Ali, a.g.e., s. 25-27.

³⁶¹Ali, a.g.e., s. 25-27.

³⁶²Ali, a.g.e., s. 80-81.

³⁶³Ali, a.g.e., s. 77.

³⁶⁴Ali, a.g.e., s. 113.

³⁶⁵Ali, a.g.e., s. 130.

³⁶⁶Ali, a.g.e., s. 35.

³⁶⁷Ali, a.g.e., s. 25.

³⁶⁸Ali, a.g.e., s. 32.

yapımıştı. Burun delikleri genişlemiş gibi duruyor ve nefes aldıkça kanatları oynuyordu [...] Fakat Yusuf'u asıl korkutan, bu çehrenin kirli sarıya benzeyen rengi idi.”³⁶⁹

Bu nedenle betimlemelerin romanda simgesellikten uzak, natüralist denebilecek algıyla kullanıldığı dikkat çekmektedir. Dış dünyanın betimlenmesinin yerine betimlemenin metin içindeki yayılımına öncelik veren modern betimleme anlayışının *Kuyucaklı Yusuf*'ta tercih edilmediği söylenebilir. Anlatıcının metnin dışına çıkarak okuru bilgilendirdiği ve dış gerçekliğe bağlı kaldığı bu “yatay betimleme”ler, özellikle klasik anlatıda yer almıştır. Modern roman, seyredilen nesne yerine nesnenin karakterdeki algısını ortaya koymaktadır. Gerçeklik “düşey bir betimleme”deki gibi her defasında yeniden yaratıldığı için böyle bir romanda anlamını yitirmektedir.

Anlatıdaki bu yavaşlamalar, modern bir anlatıda betimlenen şeyin bir alegori ya da simge olarak okunması gerektiğine işaret eden örtülü anlamlar taşımaktadır. Oysa *Kuyucaklı Yusuf*'ta yavaşlamaların, verilen örneklerden hareketle, okuru ilerde olabilecek olaylara hazırlamak, bilgilendirmek ve dramatik yapıyı desteklemek amacıyla kullanıldığı söylenebilir. Bazı betimlemeler de anlatıyı süslemek niyetiyle vardır. Daha karmaşık bir söylemde ayırt edilemeyecek kadar birbirine karışan düş ve gerçeğin sınırları bu anlatıda nettir.

Betimlemeler, iç monologlar, sahneler ve eksiltilemlerle yaratılan değişken zamanlı ritme karşılık kişilerin zamanı, Yusuf dışında, hiçbir değişimin, dönüşümün yer almadığı “tek biçimli” bir zamandır. Şöyle ki Kaymakam Salahattin Bey, Hacı Etem, Şakir ve babası Hilmi Bey, Şahinde Hanım, Yusuf'un oda arkadaşları Hasip ve Nuri Beyler anlatıcı tarafından tanıtılır. Kişilerin yinelenmeli zamanı hakkında bilgi verilir ve bunlar geçmişleriyle uyum içinde hareket ederler. Şakir'in kendisine benzeyenlerden oluşan bir partisi vardır. Ne jandarma ne hükümet bunlara karışmaz ve bunlar paralarını yiyip bitirdikten sonra aralarına yeni katılanlardan istifade etmiştir. Şehrin en iyi aileleri arasında bile bunların istedikleri zaman alamayacakları kız yoktur.³⁷⁰ Benzer şekilde, Muazzez suçsuz, küçük bir kızdır. Hasip ve Nuri Beyler yol gösteren, sadık dostlardır. Şahinde Hanım, “Kapalı büyüyen ve bu şekilde bütün

³⁶⁹Ali, a.g.e., s. 198.

³⁷⁰Ali, a.g.e., s. 39.

tabii arzu ve ihtiyaçlarını içinde hapsedmeye mecbur olan genç kız[dır].³⁷¹ Onun bu istekleri, Hilmi Beylerle yakınlaşmasına, gece âlemlerine katılmasına neden olur.

Anlatının başında Yusuf için zaman tekdüze ve yinelemelidir: Yazın kırlarda dolaşmış ya da Cennetyatağı'ndaki bağda ağaçların altında yatmış; kışın ilk senelerde küçük değneklerle oyun oynayarak ya da Salahattin Bey'in aldığı zeytinliğin silkinip toplanmasına nezaret etmiştir.³⁷² Muazzez'e olan ilgisini bastıran ve onunla karşılaşmak istemeyen Yusuf, eve “pek az” uğramış, zamanının çoğunu zeytinlikte geçirmiştir. O, “gece yarısından sonra” eve gelmiş, “şafakla beraber” gitmiştir.³⁷³ Onun içsel zamanı “boşluk” ve “yalnızlık” vurgusuyla dile getirilir. Öykü zamanı bu ayrıntılarla kırılır, Yusuf dış gerçeklikten kopararak, kımıltısızlaştırılır. Bu tekdüze zaman Muazzez'i kaçırdıktan ve cinayetleri işledikten sonra hareket kazanır. Diğerlerinin zamanı kitabın başından sonuna kadar sabittir, Yusuf'un durağan zamanı ilkin Şakir'i vurmasıyla, sonrasında Muazzez'i iki kere kaçırmaları ve kötü adamları öldürmesiyle dinamik bir zamana dönüşmüştür.

Fakat anlatıda kullanılan dil, bir postmodern anlatıda olduğu gibi karmaşaya neden olmaz. Modern ya da postmodern bir anlatıda, Genette'in de vurguladığı gibi, araya girmeler, zamansal özetler, genellikle meşrulaştırılır. Anlatılarda tekrarlı söylemlerle birkaç olay tek bir anlatı şeklinde ifade edilir ya da eksiltilemlerle süre çarpıtılır. Bu nedenle modern bir anlatıda sahip olunan zamanın miktarı değişken kabul edilir.³⁷⁴ Ayrıca olay örgüsü, betimleme ve özet kişilerin bilinciyle ya da sahnelerle ilerlemez. Anlatıda her şeyi bilen, metni bölen bir anlatıcı, tüm akışı eksiltilemler yardımıyla aktarmıştır.

Kişilerin iç dünyası ile kişi-çevre ilişkilerinin sergilenmesindeki tarafsızlık düşünüldüğünde *Kuyucaklı Yusuf* modern bir anlatı olarak değerlendirilebilir. *Kuyucaklı Yusuf*'ta olay örgüsü gerilim yaratıp merak uyandırmaktadır ve anlatıcı metnin devamı noktasında okuru yönlendirmektedir. Ne var ki modern bir anlatıda böyle bir bilgiye ihtiyaç duyulmaz, olay metnin temel dayanak noktası değildir ve anlatıcı bir tezi kanıtlama çabası içinde değildir. Nöbetleşe geçişlerle yaratılan tekdüze söylem ise anlatının gelenekten kopmadığını göstermektedir. Romanda, klasik anlatı geleneğini çağrıştıracak özet ve sahne arasındaki münavebeli geçişlere,

³⁷¹Ali, a.g.e., s. 19.

³⁷²Ali, a.g.e., s. 31.

³⁷³Ali, a.g.e., s. 90.

³⁷⁴Genette, a.g.e., s.166-167.

sahne öncesi betimlemelere başvurulmuştur. Kaymakam'ın evlatlığının etrafında gelişen olaylar merkezde olmasına rağmen, hemen hemen bütün roman kişileri özet ve eksilti yardımıyla tanıtılmıştır. Önceki anlatılardan farkı, iç monolog ve iç söylemlerle kişilerin bilincinin dolaysız aktarılması ve anlatıcının Tanrısal bakış açısına rağmen metne müdahalesinin olmamasıdır. Bununla birlikte anlatıcı sesi roman boyunca hissedilir. Geçmişteki boşluklar geleneğe uygun olarak aydınlatılır ya da erteleyici ifadelerle öykü geciktirilir. Anlatıcı sesinin kişilerin bilincinin doğrudan ya da dolaylı olarak aktarımında tarafsız olduğu düşünülebilir. Böylece bir yazarın dayattığı gerçeklik yerini bireyin bilincini açığa çıkaran göreceli bir gerçekliğe dolayısıyla göreceli bir zamana bırakmıştır.

Göreceli zaman en çok Yusuf'un iç dünyasında somutlaşır. O, kendini Kuyucak'tan “dün ayrılmış gibi” hisseder. Kuyucak'ın çamurlu, dar sokakları, küçük evlerini, tarlada çalışan babasını, annesini ve olay gecesini anımsar.³⁷⁵ Düşünceleri bir yerde durmayarak “seneleri ve kilometreleri” ileri geri dolaşır.³⁷⁶ Kaymakam öldükten sonra “günlerce” Yusuf'un rüya hâli devam eder.³⁷⁷ Muazzez'in yüzünü seyreden ve onun değiştiğini fark eden Yusuf “tam iki aydır” karısına bakmadığını hatırlar: “Şimdi aradan iki ay değil, seneler geçtiğini sanıyordu[r].”³⁷⁸ Yusuf bilincinin aktarılması nedeniyle sıralı, ileriye yönelik ve değişmez niteliklere sahip öykü zamanından uzaklaşır. Bilincin zamanında anlar birikir, anlatı zamanı ön plana çıkar. Hızlı geçişlerle zamanlar arasındaki mesafe yok olur, Yusuf'a özgü zamanlar nedeniyle anlatı yavaşlar.

3.3.5. *Üç İstanbul'da Süre: Sabit Ritimli Zaman*

Üç İstanbul'da öykü zamanı 1870(?) -1924(?) yıllarını kapsamaktadır. 93 Harbi'nde sekiz yaşında olan Adnan³⁷⁹, Cumhuriyet'in ilanından sonra ellisini geçmiştir.³⁸⁰ Üç nesnel zaman, Adnan'ın bu kişisel zamanına sığdırılır. Dolayısıyla öykü, “elli küsur yıllık” bir zamanı kapsamaktadır. Bu süre ile anlatılan hikâyelerin süresi karşılaştırıldığında zamansal-mekânsal düzeyler arasındaki ilişki ortaya çıkacak, metnin süresi ile bu sürenin sayfalar üzerindeki uzunluğu da ritmi

³⁷⁵Ali, a.g.e., s. 161.

³⁷⁶Ali, a.g.e., s. 163.

³⁷⁷Ali, a.g.e., s. 168.

³⁷⁸Ali, a.g.e., s. 199.

³⁷⁹Kuntay, a.g.e., s. 12.

³⁸⁰Kuntay, a.g.e., s. 491.

belirleyecektir. *Üç İstanbul*'un açık ve tutarlı kronolojisi bu hız ilişkilerinin saptanmasını kolaylaştırmıştır.

Anlatıda genel olarak, olayların doğal sıralamasıyla söylemin sunduğu sıralama geriye dönüşlerle bozulmuş ve öykü zamanı birbirine yakın zamansal geçişlerden oluşmuştur. Bu geçişlerin sabit niteliklere sahip olduğu fark edilmiş, öykü ile anlatı zamanı arasında neredeyse tekdüze bir ilişki saptanmıştır. Örneğin, Adnan'ın ve diğer roman kişilerinin geçmişi anlatının şimdisine taşınırken özet, sahne, eksilti ve tasvir herhangi bir karmaşaya neden olmamıştır. Klasik bir anlatıda olduğu gibi iç monolog ve diyaloglarda öykü-anlatı zamanı eş zamanlıdır (isokronik), özet ve eksiltide hızlanmış, tasvirde yavaşlamıştır. Çakışan ve birbirinden uzaklaşan iki zaman, tanıdık bir söylemle metnin hızını belirlemiştir. Romanın art zamanlılığına pek çok nesnel-öznel zaman eklenmiş ve bunun sonucunda metinde eylem odaklı, hızlandırılmış bir anlatı temposu ortaya çıkmıştır. Zamansal ve mekânsal kırılmalarla açığa çıkan bu tutarlı tempo dikkate alındığında anlatı için genelgeçer sonuçlara ulaşmak mümkündür.

Metinde en çok yer kaplayan dönem Hamit Dönemi'dir (294 sayfa). Adnan'ın yirmili yaşlarında olduğu bu dönem, 1890'lı yılları içermektedir. Dolayısıyla Meşrutiyet'in ilanına kadar yaklaşık yirmi yıllık bir zamanı karşılayan ilk dönem, kitabın yarısını kaplamıştır. Meşrutiyet Dönemi'nde on yıllık zaman için (1908-1918) 114 sayfa ve mütareke yıllarında altı-yedi yıllık bir zaman (1918-1924?) için 167 sayfa ayrılmıştır. İlk dönem kitapta boşlukları doldurma ya da tanıtma bölümü olarak değerlendirilebilir. İkinci bölümde tanıtma bölümünü pekiştiren olaylar ve yakın geçmiş aktarılır. Son bölümde anlatının şimdisinde gerçekleşen olaylara eşlik eden iç sesler, sahneler göze çarpmaktadır. Dolayısıyla *Üç İstanbul*'da uzak geçmişten anlatının şimdisine uzanan bir sıralama vardır.

Genel olarak, her bölümde özet ve eksiltilerle hızlandırılmış öykü zamanı sahneler ve iç seslerle durdurulur. Uzak ve yakın geçmişin geri getirilmesiyle ivme kazanan zaman, diyaloglarda yavaşlar. Ancak özet ve eksiltinin baskısı kitabın ikinci yarısında azalmıştır. Burada, sahneler uzun tutulmuş, betimlemeler zaman kaybına neden olmuştur. Uzak geçmişi aydınlatmaya yönelik zaman hızlı, birçok çatışmanın ya da fikir ayrılıklarının olduğu sahnelerde/monologlarda zaman yavaştır. Başka bir deyişle, yüzeysel olanda öykü zamanının ritmi artmış, esas olanda yavaşlamıştır. Şöyle ki karakterlerin en ince ayrıntısına kadar tanıtıldığı ya da tarihsel zamanın

şimdiye taşındığı ilk dönem, diğer dönemlerle kıyaslandığında oldukça seridir. Adnan'ın çöküş dönemi olan Mütareke Dönemi'nde ise söylem gözle görülür şekilde yavaşlamaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi altı-yedi yıllık zaman 167 sayfada anlatılmıştır.

Sahneler, anlatıda belli bir mesafe gözetilerek çatışmaların sergilenmesini sağlamıştır. Söz gelimi, Hamit Dönemi'nde Hidayet'in konağında sekiz saatlik iftar yemeğine katılanların diyalogları³⁸¹, mermer yalıda “ikinci vakti” yemekte yapılan sohbet³⁸², “üç saat” süren duruşmada konuşulanlar³⁸³ kişiler arasındaki ilişkilerin niteliğini ve kişilerin karakteristik yapılarını, çatışmalarını göstermesi bakımından ayrıcalıklı bölümlerdir. Benzer şekilde, Süheyla'yla yakınlaştığı³⁸⁴, komitacıların Adnan'ın evinde buluştukları bölüm³⁸⁵ ile Adnan'la Hüsrev'in tanışması³⁸⁶ ya da kalpaklı misafirle “bir saat” süren konuşması³⁸⁷ sırasında ortaya çıkan anlaşmazlıklar, çatışmalar sahne aracılığıyla açığa çıkarılır. Sahnede, hem öykü/anlatı zamanı çakışmış hem de anlatı akışındaki kritik noktalar, aracısız şekilde gösterilmiştir. Ayrıca karakter-anlatıcı, bilindik bir dille ve birbirine karıştırılmayacak şekilde sahnede yer almıştır. Her şeyi bilen anlatıcı, müdahaleci olmamasına karşılık, sahne aralarında varlığını hissettirmiş, bazen de yanlış bir bilgiyi düzeltmiştir. Özet-sahne-tasvir arasındaki geçişler, metnin bütününde dikkat çeken ya da metnin bütünü temsil edecek bir yapıyı açığa çıkarmıştır. Metnin karakteristik yapısı şu örnek üzerinden açıklanabilir:³⁸⁸

Cevat: “Yavaş bağır diyorum. Ayıp.”

Raşel: “Yavaş mı bağırayım? ‘Yavaş bağır’ ha? Sen işin alayındasın demek?”

[...] Kadın, Cevat'a, bir erkeğin kelimeleriyle sövdü. Sonra yastığa kapandı: Oda dolusu ağlıyordu. Bu, bugün yedinci patırtı ve dördüncü gözyaşıydı. Cevat, düşünüyordu: Ne tuhaftı; insanın güleceği geliyordu: Kadınlar kızınca hep birbirlerine benziyorlardı: Onun Paris'te parasını çorabından aşırıldığı kadın; Nişantaşı'ndan gerdanlığını çaldığı Belkıs; beş ay evvel divanda başına bu “kaza”yı getirdiği Raşel... Üç kadın, üçü de hep aynı yüzle, aynı sesle kızıyorlardı.

³⁸¹Kuntay, a.g.e., s. 52-94.

³⁸²Kuntay, a.g.e., s. 169-179.

³⁸³Kuntay, a.g.e., s. 545-554.

³⁸⁴Kuntay, a.g.e., s. 94-102.

³⁸⁵Kuntay, a.g.e., s. 102-117.

³⁸⁶Kuntay, a.g.e., s. 126-137.

³⁸⁷Kuntay, a.g.e., s. 531-536.

³⁸⁸Kuntay, a.g.e., s. 465-466.

Beş dakika birbirilerine susarak baktılar.

Cevat: “Hekimler ‘mesele’ nin çaresini bulacaklar.”

[...]

Görüldüğü gibi sahne; özet ya da monologla şişirilmiş, bunlar tanıdık işlevleriyle metinde yer almış ve “dramatik yoğunluk” sahnede verilmiştir. Ancak, anlatıcının nesnel tutumu, kişilerin bilincinin müdahalesiz aktarımı eseri modern romana yaklaştırmıştır. Sabit “öykü zamanı” nı temsil eden elli küsur yıllık süre, pek çok kişisel/tarihsel zamanı ve bilince özgü içsel zamanı barındırmaktadır. Bu zamanlar, kronolojik bakımdan uyumludur. Her olayın bulunduğu dönem açıktır, yalnızca bu döneme mesafesi genellikle muğlaktır. Türdeş bir zaman ve bu zamana bağlı özdeş niteliklere sahip bir söylem vardır. Üç dönemin ayrıcalıklı parçaları ise şunlardır:

I.Dönem: Abdülhamit Dönemi

- a. “Bir akşam” Adnan ve arkadaşlarının Uranya’nın evine yaptıkları ziyaret, (yaklaşık olarak 10 sayfa)
- b. Zamansal ve mekânsal kırılmadan sonra “dört ay sonra” Hidayet’in konağındaki “sekiz saat”lik iftar yemeği ve Hidayet’le ilgili parçalar (yaklaşık olarak 55 sayfa)
- c. Hem zamansal (birkaç ay) hem de mekânsal (nazırın konağı) kırılmadan sonra Süheyla’yla ilişkisi (yaklaşık 28 sayfa)
- d. Zamansal (birkaç ay) ve mekânsal kırılmadan sonra (mermer yalı) Belkıs’la ilişkisi ve Mermer Yalı konulu parçalar (yaklaşık 34 sayfa)
- e. “On bir ay” süren Adnan-Zehra ilişkisi (yaklaşık 15 sayfa)
- f. “Birkaç ay” süren Macide-Süleyman/“üç ay süren” Adnan-Macide ilişkisi (yaklaşık 60 sayfa)
- g. “Belirsiz bir zaman”da Adnan’ın gözaltına alınması, tutuklanması ve sürgün edilmesi (yaklaşık 30 sayfa)

II. Dönem: Meşrutiyet

- a. Meşrutiyet’ten sonra belirsiz bir zamanı kapsayan Sakallı Vasfi ve Çilli Mahmut konulu parçalar (yaklaşık 9 sayfa)
- b. 1908-1914 ve sonrası Adnan-Belkıs konulu parçalar (yaklaşık 57 sayfa)

- c. 1914 ve sonrası Adnan-Raşel konulu parçalar (yaklaşık 33 sayfa)
- d. 1914-1918 yıllarında gerçekleşen diğer olaylar (yaklaşık 16 sayfa)

III. Dönem: Mütareke

- a. 1918-1924: Ahmet Cevat-Uşak Ahmet konulu parçalar (yaklaşık 8 sayfa)
- b. “Bir yıllık” varsayımsal zaman: Belkıs-Prens Nebinski (yaklaşık 11 sayfa)
- c. “Bir buçuk saat”: Adnan-Bihter ilişkisi (yaklaşık 20 sayfa)
- d. 1921-1924? yılları: Adnan-Süheyla (yaklaşık 30 sayfa)
- e. Ahmet Cevat-Raşel (yaklaşık 25 sayfa)
- f. 1918 sonrası ve “üç saat” süren duruşma: Uşak Ahmet’in idamı (yaklaşık 50 sayfa)
- g. 1924?: Adnan’ın hastalığı ve ölümü (yaklaşık 13 sayfa)
- h. Diğer parçalar (yaklaşık 10 sayfa)

Anlaşıldığı gibi *Üç İstanbul*’da sekiz saat için 50 sayfadan, altı yıl için 57 sayfaya uzanan hız çeşitlilikleri vardır. Dönemleri temsil eden bu ayrıcalıklı bölümlere çok sayıda kişinin geçmişi eksilti ve özet aracılığıyla yerleştirilir. Birkaç satır (93 Harbi, İnönü Zaferi, Sarıkamış olayı) ya da birkaç sayfayla bugüne taşınan tarihsel zamanlar (Mithat Paşa’nın kovulması) anlatının değişken ritmini sergileyen diğer parçalardır.

Zaman zaman ilk bölümlerde fakat daha çok metin ilerledikçe çok kısa bir hikâye süresinin uzun sahneler aracılığıyla aktarıldığı gözlemlenmiştir. Hidayet’in iftar yemeği, duruşma günü ve roman kişileri arasında geçen konuşmalarda yavaşlatılan zaman, bu konuşma aralarına ya da konuşma içine yerleştirilen eksiltile hızlanır. Gelenekte olduğu gibi eksilti/özet ya sahneden önce anlatıcı tarafından ya da sahne içinde karakterler aracılığıyla kullanılmış, sahneyi destekleyen bir öge olarak dikkat çekmiştir. Zamansal geçişler ise metinde bir süreksizliğe neden olmamış, metin zamansal atlamalardan sonra kaldığı yerden devam etmiştir. Eski olaylar yeni olayların içinde yer almış, zıt zamansal geçişler (geçmiş-şimdi) bir karmaşaya neden olmamıştır. Metnin sonunda bütünüyle yok olmayan bu yapıda “şimdi”nin üstünlüğüyle genişleyen bir zaman dikkat çekmiştir.

Anlatıda özet okuru roman kişilerinin geçmişi hakkında bilgilendirmek ve sahneyle eksilti arasındaki bütün mesafeyi kapatmak (tam analepsis) amacıyla sahneden önce ya da sahne içinde kullanılmış, bahsi geçen her karakter, yaşanan her

olay özellikle kısa özetlerle tanıtılmıştır. Karakterlerin mazisi hızlı bir özetle aktarılarak, olaylar ve kişiler arasındaki ilişkiler için bir zemin sağlanır. Örneğin, Hidayet'in geçmişini, konağına gelen Hariciye Mümeyyizi Burhan şöyle özetler: "Bilmezsin, bu Hidayet ne hokkabazdır. Kimse yokken Naima okur, misafir gelince elinde Plutarkos'la karşılar. Gece saraya söver, gündüz saraydan ihsan alır. Salonlarını döşeyen antika eşyalar gibi konağına aldığı misafirlerde de damga ve üslup arar; Hidayet'in konağını biraz da misafirleri döşer."³⁸⁹ Aynı bölümde anlatıcı da Müstantik Behçet'i ve Burhan'ı tanıtır: "Müstantik Behçet namuslu ve çirkin olduğu için kimse kendisini sevdirememiş, hakkının çok aşağısında müstantiklikte kalmıştı. [...] Burhan da Hidayet'in yardımıyla hariciyede mümeyyiz olmuştu. O zaman, bir iki gün Hidayet'i sevmişti [...]"³⁹⁰

Karakterler geçmişin aydınlatılmasında anlatıcı kadar söz sahibidir. Özette modern bir romanın kapalı söylemi yerine anlatıcı ya da karakterin açık söylemi tercih edilir. Metinde, okuyucunun doldurması gereken boşluk ya da ulaşması gereken örtülü bir anlam yoktur. Bilindiği gibi modern romanda özet çok tercih edilmez, bunun yerine okurun boşlukları tamamlaması beklenir. Buna karşılık *Üç İstanbul*'da özet iki temel işleviyle dikkat çekmiştir:

1. İlk bölümde öykü zamanı dışındaki boşlukları doldurmak: Roman kişilerinin geçmişini aydınlatmak
2. Diğer dönemlerde anlatı zamanına ait parçalarla ilgili bilgi vermek

Nesnel zamanlarda yer alan ve bu zamanlara mesafesi genel olarak belirsiz bırakılan eksilteler *Üç İstanbul*'da belirgindir. Örneğin, Mütareke Dönemi 30 Ekim 1918 Mondros Ateşkes Antlaşması'yla başlatılır. Bu gelişmeden "üç ay sonra" (Ocak 1919?) sonra konağını terk eden Adnan Naşit'e sığınır.³⁹¹ Aynı dönemde Belkis Prens Nebinski'yle tanışmış, "altı ay" evli kalmış, boşanmış ve Amerika'da "üç ay" kaldıktan sonra intihar etmiştir.³⁹² Sonra 1921 tarihli II. İnönü Zaferi'nden ve 1923 tarihli Lozan Antlaşması'ndan söz edilir.³⁹³ Adnan'ın hastalanması, Bihter'le yakınlaşması ve Cevat'ın annesinin Ahmet'in idamı için Adnan'a başvurması 1923'ten sonra gerçekleşen olaylardır.³⁹⁴ "Üç saat süren" duruşmadan sonra 8 Ocak 1924'te Ahmet'e idam cezası verilir. Adnan'ın ölümünden sonra Sakallı Vasfi 10 Ocak 1924 tarihinde çıkan kanunla Ahmet'in cezasının on beş sene küreğe

³⁸⁹Kuntay, a.g.e., s. 60.

³⁹⁰Kuntay, a.g.e., s. 62.

³⁹¹Kuntay, a.g.e., s. 408-416.

³⁹²Kuntay, a.g.e., s. 416-452.

³⁹³Kuntay, a.g.e., s. 452-465.

³⁹⁴Kuntay, a.g.e., s. 465-518.

çevrildiğini söyler.³⁹⁵ Anlaşıldığı üzere olayların 1918-1924? yıllarında gerçekleştiği saptanabilir. Diğer olaylar için ise tahmin yürütülebilir fakat net zamansal birimlerden söz edilemez. Adnan'ın 1919 yılında konağını terk ettiği saptanabilir, buna karşılık Belkıs'ın evliliği/intiharı 1921 yılından önceki belirsiz bir tarihi karşılamaktadır. Adnan'ın 1924 yılında mı, yoksa sonraki bir tarihte mi öldüğü tespit edilemez. Çünkü Vasfi'nin bu konuşmasının ne zaman yapıldığına dair net bir zamansal ifade yoktur.

Benzer şekilde, Meşrutiyet Dönemi 1908-1918 yıllarını kapsamış, bu dönem 13 Temmuz 1908'de Sultan Hamit'in düşmesi³⁹⁶, Meclis-i Mebusan'ın açıldığı ilk hafta (Aralık 1908) Sakallı Vasfi'nin ihtilalcilere katılması³⁹⁷, Trablusgarp Meselesi (1911-1912), Adnan'ın meşrutiyetin ilanından “altı sene sonra” (1916) zengin bir adam olması³⁹⁸ gibi yeri saptanabilecek belirli eksilteler dışında pek çok belirsiz eksiltiden/özetten oluşmuş zamansal gönderge dikkat çekmiştir. Vasfi'nin Melahat ve Cemalifer'le evliliği, mermer yalının yıkılması, Adnan'ın Belkıs'la evlenmesi ya da Raşel'le ilişkisi, Hidayet'in ölümü bu dönemin içinde yer alan ve yeri saptanamayan parçalar olarak değerlendirilebilir.

Bunun yanı sıra *Üç İstanbul*'da eksilteler tekrarlı bir yapı da sergileyebilmektedir. Yinelemeli eksilteler yine özetlerle verilmiş ve bunlarda geçen sürenin sadece bir parçasına değil, birbirinin benzeri gibi düşünülen birkaç parçasına işaret edilmiştir. Anlatının bütününde tekrara dayalı zamansal sıçramalar belirgindir. Söz gelimi, Adnan'ın Hidayet'in Cağaloğlu'ndaki konağına “haftada iki-üç defa”³⁹⁹, Filareti'ye “haftada üç kere”⁴⁰⁰, Koca Ragıp Paşa Kütüphanesi'ne “daima”⁴⁰¹ gitmesi, “her perşembe” Süheyla'ya verdiği edebiyat dersleri⁴⁰² ya da “bir müddetten beri” Zehra'yla görüşmesi⁴⁰³ bu grupta yer alan eksiltelerdir.

Öykü zamanının temposunu arttıran özetlere/eksiltelere karşılık, ritmi durduran betimlemelerle değişken ritimli ancak “tipik” bir söylem açığa çıkmıştır. Geri dönüşler, zamansal atlamalarla hız kazanan ardışıklık; betimlenmelerle

³⁹⁵Kuntay, a.g.e., s. 553-574.

³⁹⁶Kuntay, a.g.e., s. 294-297.

³⁹⁷Kuntay, a.g.e., s. 297-300.

³⁹⁸Kuntay, a.g.e., s. 323-333.

³⁹⁹Kuntay, a.g.e., s. 15

⁴⁰⁰Kuntay, a.g.e., s. 25.

⁴⁰¹Kuntay, a.g.e., s. 51.

⁴⁰²Kuntay, a.g.e., s. 47-48.

⁴⁰³Kuntay, a.g.e., s. 187.

yavaşlamıştır. Betimlemeler açıklayıcılık işleviyle kullanılmış, bunlar aracılığıyla kişilerin bilinci sergilenmiş ve öykü zamanı yavaşlamıştır. Anlatıcının olan biten her şeyi anlatma isteği, kişilerin sayıca çok olması eksilti kadar tasviri de öncelikli kılmıştır. Hikâyenin her anı sahne-özet-eksilti ve tasvirin alışılmış kullanımıyla desteklenir. Söz gelimi otuz beşinci bölümde, hastanede yatan Fransızca Muallimi Kadri'nin hastalığı, hastanede geçirdiği günler özetlenir. Kış mevsiminin bir betimlemesinden sonra Adnan'ın izlenimleri aktarılır. Hastane odasının ve Zehra'nın yüzünün betimlemesinden sonra Adnan-Kadri diyaloguna yer verilir. Bir eksiltiden sonra Kadri'nin öldüğünü bildiren anlatıcı, bu ölümden sonra Adnan'ın Zehra'yla ilgili planlarını art arda sıralar. Bölüm Adnan'ın annesinin tasviriyle biter.⁴⁰⁴

Üç İstanbul'un tamamında tasvir, anlatı akışını kesintiye uğratarak ikili işleviyle dikkat çekmiştir. Tasvir bir taraftan doğrudan doğruya anlatıcının bakış açısını yansıtmış, böyle parçalarda hem mimetik (yatay betimleme) hem simgesel (düşey betimleme) işleviyle kullanılmıştır. Dış gerçeklik karakterlerin bilincinin bir parçası hâline geldiğinde ise tasvir mimetik işlevinden tamamen uzaklaşmıştır. Mimetik işlevden uzaklaşma, betimlenen şeyin bir alegori olarak okunması gerektiğine işaret eden örtülü anlamlar taşımaktadır. Oysaki seyredilen nesneye bağlılık, bilgilendirme ve dramatik yapıyı destekleme amacıyla kullanılır. Tasvirin ikili işlevi aşağıdaki örnekler üzerinden açıklanabilir: “Eski Tapu Müdürü Senih Efendi yırtılmış gibi sarkan sakalı ile, çıplak yüzü ile aylardan beri, oda kapısına iki camdan gözle bakarak yatıyordu; bu oda bir zamandan beri mahallenin en pis köşesi. Kapı açılınca hastanın ölen, çürüyen kısımları odada koku halinde sofaya fişkırıyordu; aşağıda mutfağın, yukarıda odanın açık kalan kapılarından taşan iki koku merdivenin başında çarpışıyordu.”⁴⁰⁵ “Adnan şemsiyesinin altında çehresinin kibirini kaybederek hızlı hızlı eve gidiyordu. Birdenbire durdu. Kahvenin camında Dağistanlı Hoca'nın sarığını görmüştü. Hoca iki kısımdır: Kendi ve sarığı... Bu karmakarışık sarık, parmakla dokunulsa sönecek köpük gibi duran bu tülbent yığını birkaç okka şekil ve birkaç damla maddedir.”⁴⁰⁶

Bu örneklerden ilki mimetiktir, diğeri ise anlatıcı yorumu nedeniyle simgeseldir. Belkıs'ın şu ifadelerinde ise karakterin bilinci dolaylı şekilde aktarılmış, kadının seyredilen nesneye yani kendisine yönelik algısı (düşey betimleme) açığa çıkarılmıştır: “Vücudu yıkanmadığı için yüzü de temiz olmuyordu. Kirli vücutlu temzi yüzde pudra kabuk gibiydi. Kızıl boyalı her tırnağının ucunda temiz olmadığı hâlde beyaz olan çizgi duruyordu.

⁴⁰⁴Kuntay, a.g.e., s. 237

⁴⁰⁵Kuntay, a.g.e., s. 15

⁴⁰⁶Kuntay, a.g.e., s. 222.

Bizans çerçevesinde aynada kızıl saçlı surat, kesilmiş kanlı kafaydı. Belkıs bu başın kendisine yakıştığına henüz karar vermemişti.”⁴⁰⁷ Bazı tasvirler ise birden fazla zamanı/kişiyi bir araya getiren alegorik ya da simgesel dizilerden oluşmuştur. Örneğin, İstanbul’un üç şapkası vardır: Çamlıca tepesinden önce görülen bu şapkalar, Reji’deki Rambert’e, Düyun-ı Umumiye’ci Berje’ye ve Şimendiferci Hügnen’e aittir.⁴⁰⁸ Mermer yalıda ve ondan önce 93 Harbi’nde gördüğü Hotozlu Hanımefendi⁴⁰⁹; Macide ve Yunanlı Lais⁴¹⁰, Anibal ve Hamit⁴¹¹ ve Hüsrev’in kasketi⁴¹² şeklinde tasvirler geleneğe uygun olarak anlatının askıya alınmasına yol açar, ardışıklığa gölge düşürür.

3.3.6. *Fahim Bey ve Biz*’de Süre: Parçalı Durağan Zaman

Fahim Bey ve Biz’de öykü zamanı roman kişinin bütün hayatını temsil eden yetmiş yıllık zaman dilimidir. Bu zaman dilimi anlatıda farklı yollarla fakat benzer işlevlerle aktarılmıştır. Çözümleme şu temel sorular dikkate alınarak yapılmıştır: *Fahim Bey ve Biz*’de öykü zamanı ile anlatı zamanı çakışmakta mıdır (eş zamanlı) yoksa değişken zamanlı anlatılarda olduğu gibi roman, öykü süresiyle bunun sayfalar üzerinde gösterilme süresindeki farktan mı doğmaktadır? Değişken zamanlı bir anlatıda olayların yönü değil, genişliği dolayısıyla yetmiş yılın sayfalara yansıma biçimi göz önünde bulundurulur.

Fahim Bey ve Biz değişken zamanlı bir anlatı olarak değerlendirilebilir. Değişken ritmi belirleyen ise “özet”, “sahne”, “eksilti” ve “tasvir” gibi ifade olanaklarıdır. Romanda bu tekniklerle ilgili olarak bazı genelleyici sonuçlara ulaşmak mümkündür. Bu nedenle çözümlemede, ilk olarak örnek bölümlerden hareketle anlatının bu iç yasaları tanıtılacak, sonrasında da anlatının yapısı hakkında daha kapsamlı verilere ulaşılmaya çalışılacaktır.

Anlatı “Hazin bir vefat” başlığıyla ve eş zamanlı olarak başlar. Gazete haberinin sunumunda sahneden yararlanılarak, haber doğrudan verilir: “Bursa eşrafından, Tütün İnhisarı İdaresi mütercimi Ahmet Fahim Bey eceli mev’udiyle vefat etmiştir.”⁴¹³ Anlatıcının bu ölümle ilgili yorumundan sonra öykü zamanı ertelenir. Anlatıcı yorumları, öykü zamanını geciktirerek anlatıyı esnetir. Kişisel ritmin dayattığı bu

⁴⁰⁷Kuntay, a.g.e., s. 444.

⁴⁰⁸Kuntay, a.g.e., s. 63.

⁴⁰⁹Kuntay, a.g.e., s. 171.

⁴¹⁰Kuntay, a.g.e., s. 221-222.

⁴¹¹Kuntay, a.g.e., s. 256.

⁴¹²Kuntay, a.g.e., s. 406.

⁴¹³Hisar, a.g.e., s. 7.

esneklik öykü ile söylem arasındaki uyumu bozmaktadır. Ölenin haberinden sonra betimlemeli bir dille akış, belli aralıklarla kesintiye uğramaktadır. Söz gelimi, öykü zamanına giriş yapıldıktan sonra anlatıcının, “İşte, ölünün cesedi üstüne atılan birkaç kürek toprak gibi hâtırası üzerine kapanan birkaç satır! [...] Bir fâninin öldüğüne kimse şaşmaz ve kimse düşünmez ki o da kendisini ölümden bizim sandığımız kadar uzak sanırdı. Bir yıldız sönünce ondan uzaktakiler bir şey duymaz. Herkes ancak biraz kendi komşusuyla meşgul olur.”⁴¹⁴ sözleriyle öykü zamanı geciktirilir, kısa sahnelerle/monologlarla da iki zaman eşitlenir: “Kendi kâinatımızın da söndüğünü yabancılar ancak böyle hissiz ve manasız birkaç cümle duyacaklar.”⁴¹⁵

Burada, öykü hem iç söylemle hem de iç monologla durdurulur. Öykü zamanının dışına çıkarak, ertesi gün gazete haberlerindeki yalanlamaları dile getiren anlatıcı, sonrasında Fahim Bey hakkında tahminler yürütür: “Kim bilir, haklı ve haksız böyle tekzipler karşısında ne kadar müteessir olurlar! Kendi Kendime ‘O eğer ölmemiş olsaydı, belki bu tekzip yüreğine iner, bu vaka karşısında ölürdü!’ dedim.”⁴¹⁶ Metinde sahne tekniği, roman kişilerinin sözleri aktarılırken kullanılmıştır. Tasvir ya da diğer esnetme yolları, anlatıcının bilincinin aktarımında açığa çıkmıştır. Dolayısıyla anlatıyla ilgili şu sonuçlara varılabilir:

1. Anlatıcı öykü zamanını önceden duyurmuş,
2. Sahne tekniğiyle iki zaman eşitlenmiş,
3. Yorumlarla anlatı zamanı esnemiş,
4. Esneyen zamanın ardından akış kaldığı yerden devam etmiştir.

Eksilti atlanmış öykü süresidir. Anlatıda, Fahim Bey’in yetmiş yıllık hayatı 132 sayfaya sığdırıldığı için zamansal kısaltmalar yapılmıştır. Genellikle sınırları belirsiz olan bu atlanmış sürelerde yinelenmiş eksilteler dolayısıyla şu kalıp ifadeler kullanılmıştır: “İşte böylece zaman, bir hayli zaman geçmiştir”⁴¹⁷, “Bu daima güneşe teveccüh eden bir saatin kullanıldığı, onun battığı anın tam on iki sayıldığı ve akşam ezanı başladı mı saatlerin on ikiye ayar edildiği zamanlardı”⁴¹⁸, “Bu, refahlarını devlet kapılarının haricinde aramaya heves ettikleri zamanlardı”⁴¹⁹, “Bu, gece yatısı misafirliklerinin âdet olduğu zamanlardı”⁴²⁰, “Aradan Zaman Bir Hayli Zaman Geçmiş”⁴²¹

⁴¹⁴Hisar, a.g.e., s. 7.

⁴¹⁵Hisar, a.g.e., s. 8.

⁴¹⁶Hisar, a.g.e., s. 9.

⁴¹⁷Hisar, a.g.e., s. 14.

⁴¹⁸Hisar, a.g.e., s. 25.

⁴¹⁹Hisar, a.g.e., s. 46.

⁴²⁰Hisar, a.g.e., s. 54.

⁴²¹Hisar, a.g.e., s. 49, s. 51, s. 60.

Bunun yanı sıra anlatıda, “evvelce”, “bir gün”, “vaktiyle”, “bir zamanlar”, “bilmem kaç sene evvel”, “o zamanlar”, “bu akşamlar” gibi pek çok belirsiz ifade vardır. Belirsiz olmasına karşın anlatısal boşluklardan çıkarılabilen eksiltilemlerle hızlı bir öykü zamanı açığa çıkar. Özet ise roman kişinin geçmişini aydınlatmak ve sahneleri birbirine bağlamak için kullanılmıştır. Klasik bir anlatıda özetten sonra sahneye yer verilirken romanda özet ve sahne iç içedir. Anlatıcı yorumlarıyla açığa çıkan tasvirlerle ya anlatıcının iç dünyası yansıtılmış ya da dış gerçeklik tanıtılmıştır. Yatay betimlemelerle dış gerçeklikte parçalı ve donmuş bir görünüm elde edilmiş, düşey betimlemelerle öykü zamanının gerçekliğinden uzaklaşmıştır. Örneğin, “Babamın Anlattıkları” bölümü eksiltiyle başlar. Roman kişinin anlatıcıyla tanıştığı ilk gün anlatılır. Fahim Bey’in biyografisi yerine, anlatıcının bu günle ilgili hislerine yer verilir. Tasvirle duraklayan öykü zamanında Fahim Bey’in fiziksel özellikleri tanıtılır, kısa diyaloglarla öykü ve anlatı zamanı eşitlenir. Fahim Bey’in gözlerinin anlatıcı üzerindeki etkisi, onun akşam saatleriyle ilgili izlenimleri öykü zamanını yeniden durdurmuş, babasının Fahim Bey’i anlatmasıyla öykü zamanı hareket kazanmıştır.

Burada, roman kişinin babası, okul yılları, Bursa’ya gidişi, konağı kiralaması ve boş konakta saatlerce keman çalması belli bir kronolojiye bağlı kalınarak anlatılır. Ancak bu kesik kesik parçalardan oluşmuş öyküde zaman belirsizdir. Anlatısal devamlılık içinde tespit edilebilen kronoloji Fahim Bey’in babasının tanıtılmasıyla başlatılmış, anlatıda hem zımni eksiltilemler hem özet bir arada kullanılmıştır. Şöyle ki Fahim Bey’in çocukluğu, annesi ya da diğer aile bireylerinin bilgisine yer verilmemiş, bu zaman dilimleri atlanmış ve öykü onun lise yıllarıyla başlatılmıştır. Kısa özetlerde Bursa’ya gidişi, İstanbul’a dönüşü ve boş konağı tutması anlatılmıştır. Öykü zamanının kronolojisine bağlı olarak ilerleyen anlatı, anlatıcının iç sesleriyle yeniden durdurulmuş, akış onun boş konakta yaptıklarıyla devam etmiştir.⁴²²

“Aradan bir hayli zaman geçmiş”, Babıali’de maaşa geçmek için yaptıkları, babasına söylediği yalanlar, babasının ölümü, Fransız aktrise olan aşkı, köpeği anlatılmıştır. Babasının Fahim Bey hakkındaki hislerine yer verilmiş, öykü ilk olarak anlatıcının sonrasında babasının bakış açısı veya doğrudan aktarılan sözleri nedeniyle bir kez daha durdurulmuştur. Dolayısıyla eksilti ve özetle hız kazanan anlatı,

⁴²²Hisar, a.g.e., s. 10-13.

monologlarla yavaşlamıştır. Ayrıca iç monologlar ve kısa diyaloglarda iki zaman eşitlenmiş ve bu tekrarlı yapı özellikle öykü zamanını konu alan eylem merkezli bölümlerde ön plana çıkmıştır. Eylem odaklı bölümlerde belirsiz zaman dilimleriyle fakat daha çok çizgisel olarak ilerleyen bir öykü zamanı vardır. Burada öykünün art zamanlılığı, eş zamanlı söylemlerle parçalanmıştır.

Parçalı öykü zamanında sahneler, anlatıyı veya verilen bir bilgiyi doğrulamak amacıyla kullanılmış, oldukça kısa tutulmuştur. Anlatının bu yapısı şu örnek üzerinden açıklanabilir: “Babam arkadaşının meziyetlerini bizim neslimizin layığıyla takdir edemeyeceğinden korkuyormuş gibi onu anlatmakla bitiremiyordu. [...] ‘öyle bir adamdır ki ömürdür, Fahim Bey! Emsali dünyada bulunmaz’ diyordu.”⁴²³ Diyalog, önceki bilgiyi pekiştirmek amacıyla kullanılmıştır. Anlatının bu yapısı, öykü zamanının hareket odaklı bölümlerinde vardır. Anlatıcı iç seslerine dayalı bölümlerde ise eylem ya hiç yoktur ya da çok az kullanılmıştır. Çıkarımsal gezintiler yapmaya olanak sağlayan böyle bölümlerde anlatıcı, öykü zamanını yavaşlatarak “sezdirme”ye yönelik söylemden yararlanmışır. Anlatının dramatik yönünü pekiştiren bu betimlemeli dil, yalnızca hikâyeyi durdurmak ya da süslemek amacıyla yer almamıştır. “Bir Ölüm Haberi”yle başlatılan öykü zamanı, “Babamın Anlattıkları”, “Esvaplar”, “Fahim Bey’le Saffet Hanım”, “Küçük Ev ve Dünya Haberleri” ve “Saatler” bölümleriyle hareket kazanmıştır. İlk bölümler roman kişisini tanıtmaya yöneliktir. Fahim Bey kronolojik sayılabilecek bir akışla ve öncelikli konumda olan bazı parçalardan hareketle anlatılır. Bazı bölümlerde öykü zamanı daha belirgindir, bazısında öykü zamanına bağlı fakat durağan bir anlatım açığı çıkmıştır. Bazısında ise öykü zamanı kaybolmuştur. Anlatıdaki bu değişim şöyle ifade edilebilir:

1. Altıncı bölüme kadar (Saatler) eylem odaklı öykü zamanı: Yaklaşık olarak 40 sayfaya yayılan bu bölümlerde öykü zamanı belli bir akışa bağlı kaldığı için hızlanmıştır.
2. Yedinci bölümde (Ukalanın Dedikleri) söz odaklı zaman: Öykü zamanı durur, roman kişisi hakkında yapılan yorumlarla öykü zamanının çizgiselliği bozulur ve akış gecikir (yaklaşık olarak 5 sayfa).
3. Sekizinci bölümden on birinci bölüme kadar (Teşebbüsü Şahsi Âleminde, Hanımların Söyledikleri, Rüya, Rüya Tabiri) eylem odaklı öykü zamanı: Yeniden hareket kazanan öykü zamanında Fahim Bey’in ikinci Londra

⁴²³Hisar, a.g.e., s. 18.

seyahati, Tütün Reji İdaresi'nde kâtip olarak başlaması, Reji'den ayrılıp idarehane tutması, idarehane hakkında yapılan dedikodular, gördüğü rüya, eniştenin ölümü anlatılır. Londra seyahati, öykü zamanındaki akışı bozmuş, diğer eylemlerinde akış kaldığı yerden devam etmiştir. “Saatler” bölümünde Fahim Bey'in Saffet Hanım'la evliliği anlatılmış, bu bölümün başında daha uzak bir geçmişe yer verilmiştir. Aynı bölümde idarehane günleri, gördüğü rüya ve eniştenin ölümü peş peşe sıralanmıştır (yaklaşık 17 sayfa). Bu parçalarda, belirsiz fakat yeri saptanabilir zaman dilimleriyle öykü akışı devam etmiştir.

4. On ikinci bölümden on beşinci bölüme kadar devam eden söz odaklı anlatım: “Fahim Bey Hakkında İlk Hislerim”, “Fahim Bey Hakkında Değişen Hislerim” ve “Fahim Bey ve İstanbul” bölümlerinde öykü zamanı kaybolur. Üç bölümde, anlatıcı iç sesleriyle yaratılan durağan bir anlatı zamanı vardır. Anlatıcı bu bölümlerde roman kişisi dışında “değişim”, “zaman”, “görelilik” gibi kavramlara yer vermiş, “İstanbul” hakkındaki hislerini aktarmıştır. Burada, anlatıcı Fahim Bey hakkındaki hislerini, gözlemlerini, değişen fikirlerini bir sıralama gözetmeksizin anlatmıştır. Anlatı, olay örgüsünden tamamen uzaklaşmış ve öykünün anlatımı yeniden ertelenmiştir (yaklaşık olarak 17 sayfa).
5. On beşinci bölümden on sekizinci bölüme kadar devam eden eylem odaklı öykü zamanı: “Fahim Bey'in Dosyaları”, “Delilik Rivayetleri” ve “İhtiyarlık Duyguları” bölümlerinde, idarehanede biriktirdiği dosyalar, bunlarla ilgili dedikodular ile Fahim Bey'in ihtiyarlık zamanları, hastalıkları anlatılmıştır. Önceki bölümlerde anlatıcı hisleriyle durdurulan öykü zamanı, burada kaldığı yerden devam etmiş, öykü yeniden hızlanmış (yaklaşık olarak 18 sayfa).
6. On sekizinci bölümden kitabın sonuna kadar devam eden söz odaklı anlatım: “Yaşlanan, İhtiyarlayan Adam”, “Fahim Bey'in Son Zamanları ve Hakkında Son Hislerim”, “Her Şeye Rağmen Gönülleri Şâd Eden Hayat”, “Bir Gün Olur” ve “Fahim Bey'e Hitaplar ve Sualler” bölümlerinde öykü zamanı yeniden durdurulur. Anlatıcı söylemine dayalı, tek sesli bu parçalarda, Fahim Bey dışında hayat ve insanla ilgili çıkarımlar vardır. Burada, zamanın herkesi ve her şeyi dönüştürdüğü/değiştirdiği vurgulanmıştır (yaklaşık olarak 21 sayfa).

Anlaşıldığı üzere öykünün ritmiyle söylemin ritmi anlatı boyunca yer değiştirmiştir. *Fahim Bey ve Biz*'de 75 sayfalık eylem merkezli öykü zamanına karşılık, 57 sayfalık anlatı zamanı kullanılmıştır. Anlatıda, öykünün ivme kazandığı zamanla söylemle sabitlenen hatta dondurulan zaman art arda dizilmiştir. Bununla birlikte bu zamanlar kendi içinde karşıtını barındırmış, aynı işleyiş bölüm bazında da dikkat çekmiştir. Söz gelimi, "Saatler" bölümünde öykü zamanına bağlılık vardır. Ancak akış, alaturka ve alafranga saatlerin bilgisiyle durdurulur. Benzer şekilde, "Fahim Bey'in Son Zamanları"nda öykü zamanı durmasına rağmen öykü zamanıyla ilintili bazı göndermeler (giysileri, kişiliği) kullanılmıştır. Anlatıcının baskın konumda olduğu bölümlerde, olay örgüsünün dışında özel bir zaman yaratılmıştır. Zaman-hız, zaman-değişim ilişkisi dışında, kamusal alanla insanın iç dünyası arasındaki çatışmanın sorunsallaştırılmasıyla romanda iki tür zaman açığa çıkmıştır: Öykünün çizgisel zamanı ve bu çizgisel zamanı bozan anlatıcının öznel zamanı.

3.3.7. *Kürk Mantolu Madonna*'da Süre: İkili Zaman

Kürk Mantolu Madonna'da olayların doğal sıralaması ile söylemin sıralaması arasında eş zamanlı bir ilişkiden söz edilemez. Bazı zaman sürelerinin atlanması, roman kişinin geçmişini aydınlatmak için yapılan özetler ya da öykü/anlatı zamanını eşit hâle getiren diyaloglar anlatının değişken ritmini gözler önüne sermiştir. Ayrıca çerçeve anlatıların yer aldığı romanda esas hikâye ile iliştilmiş hikâyenin öykü zamanları belirlenebilecek açıklıktadır.

Daha önce de söylendiği gibi ilkinde bu süre birkaç aylık zamanı, ikincisinde otuz beş yıllık süreyi karşılamaktadır. Öykü zamanları artan ya da azalan değerler değildir. Buna karşılık, anlatı (söylem) zamanı, öykü zamanlarına ayrılan sayfa miktarlarıyla ya da zamanın ne şekilde ifade edildiğiyle ilgilidir.

Kürk Mantolu Madonna'da, diğer anlatılarda olduğu gibi, söyleme ve öyküye ait iki şimdiki zaman yer almaktadır. Söylemin şimdiki anlatıcısıyla ilgilidir. Anlatıcının yok olduğu bölümlerde ise öykünün şimdiki vardır. Anlatının şimdiki zamanı ile olayın geçmişi arasındaki zıtlık metnin hızını da belirlemiştir. Sözceleme ile öykü arasında zamansal ve mekânsal açıdan bir kopuş gerçekleşmektedir. Bununla birlikte anlatının şimdisinin konusu geçmiş zamandır.

İliştirilmiş anlatıda ise zamansal sıçrama nedeniyle yeni bir öykü zamanı ortaya çıkmıştır: Birkaç aylık zamana dâhil olan otuz beş yıllık süre. Burada, öykü

zamanının temposu ilkin hızlanmış, Maria'nın anlatılmasıyla yavaşlamıştır. Yavaşlayan anlatıda, öykü zamanı durmakta, anlatı zamanı ön plana çıkmaktadır. Anlatı zamanı, kendi içinde birbirine benzer sistemler barındırmasına rağmen, anlatının bütününde homojen bir zamandan söz edilemez. Romanda öykü zamanları, çeşitli tekniklerle ya durdurulmuş ya hızlandırılmış ya da esnetilmiştir.

Anlatı, bazı kalıplaşmış yapılardan oluşmaktadır. Dolayısıyla eksilti, sahne, özet ve tasvir gibi teknikler neredeyse aynı sıralamayla anlatıda kullanılmış, okuru sarsacak ya da zorlayacak bir söylemle karşılaşmamıştır. Sadece bazı olayların ya da durumların sayfada kapladığı alanla ilgili farklılıklar göze çarpmıştır. İlk anlatı, yirmi beş yıllık bir zamanı karşılayan “belirsiz bir eksilti”yle, ikincisi on yıllık zamanı karşılayan “belirli bir eksilti”yle başlatılır. İlk anlatıda süre yirmi beş yıllık bir zamana denk gelmiş ve bu belirsizlik metnin ilerleyen bölümlerinde anlatıcı tarafından giderilmiştir.⁴²⁴ Burada, “şimdiye kadar” tesadüf ettiği kişilerden birinin kendi üzerindeki etkisinden bahseden anlatıcı, kişisel yorumlarıyla hem merak uyandırmış hem öykü zamanını geciktirmiştir. Diğer anlatıda ise öykü zamanı otuz beş yıldır. Metinde anlatıcı tarafından son on yıl vurgulanmış olmasına rağmen bütün geçmiş özetlenerek aktarılmıştır.⁴²⁵

Anlatı girişlerinde, “Acaba bunlar neden yaşıyorlar? Yaşamakta ne buluyorlar.”⁴²⁶, şeklinde kısa bir sahneyle ya da “Şu koskocaman dünyada benim kadar yapayalnız dolaşan bir insan daha var mı acaba? Kime, ne anlatabilirim?”⁴²⁷ şeklinde iç monologlarla öykü ve anlatı zamanı eşitlenir. Sahne ve iç monologda anlatının söylemi şimdiki zamanda gerçekleşir. Ancak bu söylemde geciktirici bir anlatının ipuçlarını veren anlatıcı, öykü zamanını iç monologla yavaşlatmış, ardından sahne tekniğine başvurarak bu eş zamanlı söylemi başka bir eş zamanlı söylemle desteklemiştir: “Vaziyetin nasıl” diye sordukları zaman, “Fena değil... Tek tük muvakkat işler buluyorum!”⁴²⁸ Burada, atlanmış bir hikâye süresiyle (uzun bir müddet) bölüme giriş yapılmış, geçmiş özetlenmiş ve kısa bir sahneyle öykü durdurulmuştur.

Benzer şekilde, belirsiz bir eksiltiyle (bir gün) Ankara'nın sonbaharı betimlenir. Bu görüntüyle anlatıcının iç dünyası arasındaki ikilik dile getirildikten

⁴²⁴Ali, a.g.e., s. 28.

⁴²⁵Ali, a.g.e., s. 47-51

⁴²⁶Ali, a.g.e., s. 11.

⁴²⁷Ali, a.g.e., s. 46.

⁴²⁸Ali, a.g.e., s. 12.

sonra okul arkadaşıyla konuşması gözler önüne serilir.⁴²⁹ İliştirilmiş anlatı da öykü zamanını erteleyen ve içerik konusunda merak uyandıran ifadelerle başlatılır: “Dün başımdan bir hadise geçti ve bana on sene evvelki başka birtakım hadiseleri yeniden yaşattı.[...] Boşuna herkesten kaçmış, boş yere bütün insanları kendimden uzaklaştırmışım; ama bundan sonra başka türlü yapabilir miyim? Artık hiçbir şeyin değişmesine imkân yok”⁴³⁰ Anlatılarda akış, seri-kısa yer değiştirmelerle ya da esnetme ilkeleriyle devam etmiştir. Bu yapı, metnin tamamında küçük farklar dışında aynıdır. Anlatılarda işleyiş genel olarak şöyledir:

- a. Bir eksiltiyle ya da özetle anlatıya giriş yapılır.
- b. Anlatıcı erken anlatmaya başvurarak, içerik konusunda okuru bilgilendirir.
- c. İç monologlarla ya da betimleyici bir söylemle içerik pekiştirilir.
- d. Kısa bir sahneyle ya da iç monologla öykü zamanı durdurulur.
- e. Uzun sahnelere yer verilerek öykü ve anlatı zamanı eşitlenir.
- f. Uzun sahneler özet ya da anlatıcı yorumlarıyla desteklenir.

Söz gelimi, anlatıcının Hamdi’yle sahnesi şöyledir⁴³¹:

Sokuldum.

“Nereye gidiyorsun?” diye sordu.

“Hiç geziniyorum!”

“Gel, bize gidelim!”

Cevabımı beklemeden bana yanında yer açtı. Yolda anlattığına göre çalıştığı şirketin bazı fabrikalarını dolaşmaktan geliyordu:

“Geleceğimi ebe telgrafla bildirmiştim. [...]”

Görüldüğü gibi sahne arasında öykü zamanı ya kaldığı yerden devam etmiş, (Bana yer açtı) ya da özet bilgilerle (yolda anlattığına göre...) hızlanmış. Buna karşılık, iliştilmiş anlatıda sahne tekniğine ilk olarak Maria’yla sergide karşılaşıldığı zaman yer verilir.⁴³² Raif Efendi, sıralı fakat kesik kesik parçalarla geçmişi özetlemiş, iç monologlarla bunları yorumlamıştır. İlk uzun sahneye kadar, çocukluk ve gençlik dönemleri, Berlin’e gidişi ve orada yaptıkları açık eksiltiyle anlatılmıştır. Analeptik yapılarla iç sesler arasındaki gerilim, geçmiş ile şimdi arasında “testere görünümlü” bir zaman ortaya çıkarmıştır. Öykü zamanı, ya zamansal hareketlerle ya da anlatıcı

⁴²⁹Ali, a.g.e., s. 12-13.

⁴³⁰Ali, a.g.e., s. 46.

⁴³¹Ali, a.g.e., s. 13.

⁴³²Ali, a.g.e., s. 60.

müdahalesiyle durdurulmuş, eksilti ve özetlerle yeniden hızlandırılmıştır.⁴³³ *Kürk Mantolu Madonna* ‘da zaman şu ikili çatışmaları gözler önüne sermiştir:

- a. Hızlandırılmış öykü zamanına karşı yavaşlatılmış bir anlatı zamanı
- b. İç sesler ve sahnelerle yaratılan eş zamanlılığa karşı özet ve eksiltilerle yaratılan art zamanlılık
- c. Anlatıcı bilincinin zamanına karşı dış dünyanın zamanı

Esas anlatıda, birkaç aylık öykü zamanı, 46 sayfaya; iliştilmiş anlatıda 114 sayfaya yayılmıştır. Anlatının ritmi; eksiltilerle ya da özetlerle ilkin hızlanmış, ilk anlatıda anlatıcının Raif Efendi’yle, ikinci anlatıda Raif Efendi’nin Maria’yla karşılaşmasıyla ritim yavaşlamıştır. Anlatıcının işsiz kalması, arkadaşı Hamdi’yle ve Raif Efendi’yle karşılaşması 18 sayfada; Raif Efendi’nin kişilik özellikleri, çizdiği karikatür ve ailesi 28 sayfada anlatılmıştır. Benzer şekilde, Raif Efendi’nin geçmişi 4 sayfaya⁴³⁴, Berlin’deki ilk senesi 3 sayfaya⁴³⁵, sergi salonuna yaptığı ziyaretler 6 sayfaya⁴³⁶ sığdırılmıştır. Anlatının geri kalanı Maria’ya ayrılmıştır.⁴³⁷ Anlatının şimdisi, öznenin edimiyle ortaya çıkan söylemden ve öykünün şimdinden oluşmaktadır. Bu nedenle durağan bir dilin baskın olduğu yerlerde daha çok anlatının zamanı, hareketin ön plana çıkarıldığı yerlerde öykünün zamanı açığa çıkmıştır.

İç monologlar bir çevreyi, kişiyi dolayısıyla dış gerçeklikliği, anlatıcının doğrudan doğruya iç dünyasını veya ikisini birden yansıtmaya yöneliktir. Örneğin, betimlemeli bir şekilde Hamdi’nin evi, karısı tanıtıldıktan sonra iç monologla Hamdi’nin özensiz davranışları değerlendirilmiş, bu kısa monologdan sonra evde çalışan kadının tasviri yapılmıştır.⁴³⁸ Öykü zamanı, dış dünya ile anlatıcının iç dünyası arasındaki bu zikzaklı yapı nedeniyle durmuş, anlatı zamanı uzamıştır. Nesnel-öykü zamanı ile kişisel-anlatı zamanı arasındaki bu ayrım şöyle örneklendirilebilir⁴³⁹:

“E, nasılsın bakalım, anlat!” diye sordu.

“Hiç!.. Söyledim ya!”

⁴³³Ali, a.g.e., s. 47-60.

⁴³⁴Ali, a.g.e., s. 47-51.

⁴³⁵Ali, a.g.e., s. 51-54.

⁴³⁶Ali, a.g.e., s. 54-60.

⁴³⁷Ali, a.g.e., s. 60-159.

⁴³⁸Ali, a.g.e., s. 14.

⁴³⁹Ali, a.g.e., s. 14-16.

Bana rast geldiğinden memnun görünüyordu. İhtimal, eriştiği mertebeleri gösterebildiğine, yahut da, benim hâlimi düşünerek, benim gibi olmadığına seviniyordu. Nedense, hayatta bir müddet beraber yürüdüğümüz insanların başına bir felaket geldiğini, herhangi bir sıkıntıya düştüklerini görünce bu belaları kendi başımızdan savmış gibi ferahlık duyar ve o zavallılar ve [...]

Diyalogda iç seslerle varsayımsal tespitler yapılmıştır. Bu tespitlerle sahne akışı örtük şekilde sürdürülmüştür. Ardından öykü zamanıyla dolaylı olarak ilişkili olabilecek genellemeli ifadeler kullanılmış ve akış kesintiye uğramıştır. Benzer şekilde, anlatıcı, Hamdi'nin şirketine gider, iç sesleriyle konuyla ilgili sahici fikirlerini paylaşır ve kısa bir sahneden sonra öykü zamanına döner. Geri dönüşlü sapmaların eşlik ettiği bu duraklama zamanında, anlatıcının kamusal alanla çatışması iç seslerle sergilenir: “Hamdi önünde serili duran bir sürü kâğıt ve içeri girip çıkan bir sürü memurla meşguldü. [...] Dün akşam beni yoldan otomobiline alan mektep arkadaşım, on iki saatten biraz fazla bir zaman içinde, aramızda ne kadar büyük mesele hasıl olmuştu! İnsanlar rasındaki münasebetleri tanzim eden amiller ne kadar gülünç, ne kadar dıştan, ne kadar boş [...] şeylerdi.”⁴⁴⁰

İkinci anlatıda Maria'yla buluşan Raif Efendi, onun ellerini betimler, kısa bir sahneden sonra iç söylemle geleceğe yönelik tahminlerde bulunur: “Ne demek istiyordu? Bir kadın, bir erkeğe bu şekilde ne teklif edebilirdi? Hiçbir şey bilmiyordum, Hiç tecrübem yoktu ve insanları hiç tanıımıyordum.”⁴⁴¹ Raif Efendi'nin tahminlerinden sonra öykü zamanı kaldığı yerden devam eder ve anlatıda yeni bir sahne başlar. Bu yapı, metinde yinelemelidir. İlk olarak öykü zamanı özetle hızlanır, yorumlarla/izlenimlerle öykü zamanı durur, doğrudan aktarımla anlatıcının ya da diğer roman kişilerinin ifadelerine yer verilerek öykü zamanı ile anlatı zamanı eşitlenir ve betimlemeyle öykü zamanı esner. Kısa sahnelerle yeniden eşitlenen zaman, başka bir eylemle kaldığı yerden devam eder.

Anlatıda ön plana çıkan bu sınıflandırma söylemin niteliğini göstermektedir. Oysa söylemin niceliği dolayısıyla genişliği anlatı ritmini belirleyen diğer önemli öğedir. Bazı bölümler anlatıda, daha çok yer kaplamış, bazıları ise kısa tutulmuştur. Genel olarak, öncelikli parçalarda anlatı ritmi yavaşlamış, diğerlerinde hızlanmıştır. Bu nedenle ilk anlatıda anlatıcıyla, ikinci anlatıda Raif Efendi'nin uzak geçmişi ve Berlin'de geçirdiği bir yıllık süreyle ilgili bilgide hızlı bir öykü zamanı; Raif Efendi ile Maria'yla ilgili parçalarda yavaşlatılmış bir öykü zamanı ön plana çıkmıştır. Öykü zamanının bu değişken zamanlı ritmi, şu bölümlerde yavaşlamıştır:

⁴⁴⁰Ali, a.g.e.,s. 16.

⁴⁴¹Ali, a.g.e., s. 77.

- a. Hamdi'yle karşılaşması, onun evi ve şirketi, (5 sayfa)
- b. Raif Efendi'yle tanışma, (4 sayfa)
- c. Çizdiği karikatür, (4 sayfa)
- d. Raif Efendi'nin evi ve ailesi, (10 sayfa)
- e. İkinci kez hastalanması, (10 sayfa)
- f. Raif Efendi'nin sergide portreyi görmesi ve oraya sık sık uğraması, (5 sayfa)
- g. Maria'yla tanışması, (15 sayfa)
- h. Maria'yla ikinci buluşma, (17 sayfa)
- i. Yılbaşı gecesi, (11 sayfa)
- j. Ayrılık dönemi, (7 sayfa)
- k. Maria'nın hastalık dönemi, (11 sayfa)
- l. Raif Efendi'nin Türkiye'ye dönmesi, (9 sayfa)
- m. Frau van Tiedemann'la karşılaşması ve Maria'yla ilgili gerçekleri öğrenmesi, (10 sayfa)

Öykü içi karakterler tarafından ve sadece onların bakış açısıyla aktarılan hikâyede, ayrıcalıklı zaman dilimlerinde konu ya Raif Efendi'dir ya da Maria Puder'dir. Zımnî eksiltilerden sonra (öğleye kadar, bir haftadan beri) onların fiziksel özellikleri ve eylemleri betimlenmiştir. Kısa sahnelerde ise belirsiz eksiltilerden (günlerce, ara sıra, artık, bir gün, bundan sonra) özetten yararlanılmış ve roman kişilerinin geçmişi anlatılmıştır. Metnin devamında bu bilgiler ve kısa sahneler iç monologlarla desteklenmiştir.⁴⁴² Dolayısıyla romanda birbirine bağlı atlanmış zaman dilimleri, bunlara eşlik eden sahneler ve anlatıcı yorumlarıyla kendi içinde değişken ancak metnin bütününe bakıldığında tekdüze bir ritmi gözler önüne sermiştir. Öykü zamanı, bütün metinde neredeyse aynı sırayla fakat değişken bir tempoyla sunulur: Öykü zamanının hareket kazandığı bölümlerde özetin; anlatı zamanının ön plana çıktığı bölümlerde tasvirin metne dayattığı bir ritim vardır.

3.3.8. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Süre: Genişleyen Zaman

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda anlatı ve öykü zamanı arasında değişken bir ritim (anisokroni) göze çarpmaktadır ve bu ritim iç kronolojideki açıklık nedeniyle saptanabilir. Ritmi belirlemek için metindeki önemli zamansal ya da

⁴⁴²Ali, a.g.e., s. 18-24.

mekânsal kırılmaların varlığı dikkate alınmış ve öykü zamanının yayılımı için şu kapsayıcı sonuçlara ulaşılmıştır:

1. Ferit'in pansiyonda geçirdiği günlere ayrılmış birim, s. 7-208
 - a. Pansiyondaki birinci gün için 15 sayfa⁴⁴³: Yarım saatlik süre için 12 sayfa
 - b. Pansiyondaki ikinci gün için 20 sayfa⁴⁴⁴: Eda Hanım'ın geçmişi için 7 sayfa/ Fatma'nın geçmişi için 4 sayfa
 - c. Pansiyondaki üçüncü gün için 59 sayfa⁴⁴⁵:
 - d. Pansiyondaki dördüncü gün için 33 sayfa⁴⁴⁶
 - e. Pansiyondaki beşinci gün için 9 sayfa⁴⁴⁷
 - f. Pansiyondaki altıncı gün için 15 sayfa⁴⁴⁸
 - g. Pansiyondaki yedinci gün için 34 sayfa⁴⁴⁹
2. Mekânsal kırılmadan sonra adada geçirdiği süre, s. 208-320
 - a. Adadaki birinci gün için 22 sayfa⁴⁵⁰: Yahya Aziz'in adaya geleceği gün: Üç buçuk saatlik süre için 13 sayfa
 - b. Adadaki ikinci gün için 63 sayfa⁴⁵¹
 - c. Adadaki üçüncü gün için 13 sayfa⁴⁵²
 - d. Adadaki dördüncü gün için 10 sayfa⁴⁵³
3. Zamansal ve mekânsal kırılmadan sonra Noraliya'nın hayatının anlatıldığı birim
 - a. Fotika'nın anlattıkları için 16 sayfa⁴⁵⁴
 - b. Noraliya'nın tuttuğu defterler (1898-1924) için 13 sayfa⁴⁵⁵
4. Zamansal ve mekânsal kırılmalardan sonra anlatılan hikâyeler ya da kitaplardan alıntılanan bölümler

⁴⁴³Safa, a.g.e., s. 7-22.

⁴⁴⁴Safa, a.g.e., s. 23-53.

⁴⁴⁵Safa, a.g.e., s. 54-113.

⁴⁴⁶Safa, a.g.e., s. 114-147.

⁴⁴⁷Safa, a.g.e., s. 148-157.

⁴⁴⁸Safa, a.g.e., s. 158-173.

⁴⁴⁹Safa, a.g.e., s. 174-208.

⁴⁵⁰Safa, a.g.e., s. 209-231.

⁴⁵¹Safa, a.g.e., s. 232-295.

⁴⁵²Safa, a.g.e., s. 295-308.

⁴⁵³Safa, a.g.e., s. 309-319.

⁴⁵⁴Safa, a.g.e., s. 250-266.

⁴⁵⁵Safa, a.g.e., s. 267-280.

- a. Vafi Bey'in anlattığı hikâyeler (Eshab-ı Keyf, Ebusuud) için 3 sayfa⁴⁵⁶
- b. Yahya Aziz'in *The Greater World*'den aktardığı hikâyeler için 4 sayfa⁴⁵⁷

Ön plana çıkan bu saptamaya göre roman, bir günlük süre için 59 sayfadan, yirmi altı yıl için 13 sayfaya; yarım saat için 12 sayfadan yirmi yıl için 7 sayfaya dek uzanan hız çeşitliliği sergilemektedir. Ayrıca pansiyondaki üçüncü gün ve adadaki ikinci gün kendi içinde çok kapsamlı birimler olarak görülebilir. Adanın ikinci günü Noraliya'nın geçmişi 30 sayfada; Yahya Aziz'le sohbet 29 sayfada; Selma'yla hastanede karşılaşma 3 sayfada anlatılır. Benzer şekilde, pansiyonun üçüncü günü Ferit'in iç sesleri 4 sayfada; dışarıda geçirdiği zaman 5 sayfada; Suzy'nin evi 5 sayfada; Selma ve Nedime'yle karşılaşması/diyalogları 10 sayfada; sokakta geçirdiği yarım saatlik süre (6.30-6.57) 10 sayfada; pansiyona dönüşü, Vafi Bey'le sohbeti ve gördüğü rüya 19 sayfada anlatılmıştır.

Kısa süreleri karşılayan ve uzun diyaloglarla yavaşlayan ritme karşılık, uzak geçmişe ait birimler nedeniyle hızlandırılmış ritim, anlatının dikkat çeken özellikleri arasındadır. Anlatı sürekliliğe eklenen her parça belirsiz zaman birimlerine rağmen genel kronolojiye bağlanabilecek açıklıktadır. Dolayısıyla akışa dâhil edilen zamansal ya da mekânsal kırılmalar iç kronolojiyi destekleyen parçalardır. Eski olaylar anlatının şimdisine eklenerek kronoloji devam ettirilmiştir. Romanın uzun sahneleri, temel olarak, uzak/yakın geçmişe ait parçalarla zamansal açıdan katmanlaşır veya tasvirlerle kesintiye uğrar/yavaşlar. Uzak geçmişin dile getirildiği eksiltili/özetli anlatım ile sahnelerle/tasvirlerle genişleyen anlatının şimdisi arasındaki değişken tempo metnin bütününde dikkat çekmektedir.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda özet, roman kişilerinin tanıtılmasında, geçmişin aydınlatılmasında ya da yakın geçmişe ait bazı parçalarda kullanılır. Eski biçime bağlı kalınarak kişiler, olaylar birkaç paragrafta ya da sayfada anlatılır. Anlatının bu tipik kullanımını şöyle örneklendirilebilir: "Babasının annesi kazasker soyundan, Fotika'nın isimlerini hatırlayamadığı mollalar. Babası Mecit Bey, Sultan Aziz zamanında sarayın büyüklerinden. [...] Sultan Aziz onu Paris'e göndermiş. Bir iş için. Dönüşte Mecit Bey İtalya'dan geçmiş. Galiba Floransa'da, otelde mi, trende mi, bir yerde Matmazel Gianetti'yi (sonradan

⁴⁵⁶Safa, a.g.e., s. 97-99.

⁴⁵⁷Safa, a.g.e., s. 237-241.

Matmazel Noraliya'nın annesi olacak kadını) tanımış. Birbirlerine vurulmuşlar.”⁴⁵⁸; “Yahya Aziz, Nilüfer'i iyi bulmuştu. Kan durmuş. Dün gece son alınan derece 37,6 imiş, bu sabah 36,9. [...] Nilüfer gece hiç öksürmemiş gibi bir şey, ve iyi uyumuş. Neşeli uyanmış.”⁴⁵⁹; “Gülener ailesinin ciğerleri büyük manevi sarsıntılara dayanacak kadar sağlam betonarme hesaplarıyla yapılmamıştı. Babası her zaman böyle söyler, can sıkıcı hadiselerle karşı Epiktetos'a rahmet okutan bir tasasızlık öğüdü verirdi. Fakat aile içinde Ferit'ten başka onun mizacına yaklaşmaya niyet eden yoktu. Evden iki sene içinde üç cenaze çıkmıştı. Şimdi sıra Nilüfer'e gelirse, beşincisi Ferit olacaktı.”⁴⁶⁰

Böyle bölümler, anlatı boyunca daha çok sahne içine yerleştirilmiştir. Birkaç istisna dışında, kısa tutulan tasvirlerle tekdüze bir ritim açığa çıkmıştır. Ancak, özet iki sahneyi birbirine bağlamak ya da sahneye arka plan sağlamak işlevinden çok sahne içinde kullanılmış ve karakterler tarafından aktarılmıştır. Özet, geçmişe rastgele bakışlarla fakat aynı işlevi gerçekleştirmek (geçmişteki boşlukları doldurmak) için kullanılır ve bu sayede ritim hızlanır. Bu nedenle romanda eksilti ve özet bir aradadır. Dolayısıyla bu hız değişikliği metinde tekdüze ve belgeleyici niteliğiyle dikkat çekmektedir.

Tasvir, metinde sahne aralarında ve daha çok Ferit'in bakış açısıyla verilir. Birkaç paragraf ile bir iki sayfayı geçmeyen tasvirlerden bazıları (Zehra, Selma, Noraliya, Ferit'in rüyaları) tek bir “an” a değil, benzer anlara göndermede bulunan yinelemeli tasvirlerdir. Eylem; bir görüntü, bir nesne veya kişi nedeniyle askıya alınır ve öykü zamanı durdurulur. Bununla birlikte tasvir genellikle sahne aralarında yer almasına rağmen anlatı zamansallığıyla işbirliği içindedir. Dolayısıyla hikâyede kimsenin bakmadığı bir sahnenin betimlenmesi söz konusu değildir (zaman dışı tasvir kanonu). Anlatıcı sesiyle fakat karakterin bakış açısıyla sunulan tasvirlerde kronolojiye bağlılık ön plandadır ve herhangi bir konuda okur bilgilendirilir: “[...] cüce denecek kadar ufak yapılı, beyaz kırık bıyıklı, pembe bir ihtiyar çıktı. Eziyetli ve sarsak iki adım attıktan sonra, durdu. Öne doğru eğildi, avucunu sağ bacağına kalçası üzerinde baldırına doğru kuvvetle bastıktan sonra, ağır ağır doğruldu ve gülümsedi.[...] Kadının yüzünde, burnunun dudağına yakın sol tarafında bir Halep çıbanı vardı ve öfkeli anlatında bile, yalnız o yanağına bakılırsa gülümsediği hissini veriyordu”⁴⁶¹; “Asfaltın sesleri uzaklaştıkça inceliyor, gökyüzünü tamamıyla örten dalların ve yaprakların ince boşlukları arasından sızan mehtabın ormana dolan uçuk mavisinde renkler ve gölgeler uğulduyordu. Ferit durdu, derin bir nefes aldı. Her yer baygındı. Elenmişten elenmişe ve süzölmüşten süzölmüşe giden bir safiyetler silsilesi içinde, bütün mekânı saran ve ne

⁴⁵⁸Safa, a.g.e., s. 250

⁴⁵⁹Safa, a.g.e., s. 233.

⁴⁶⁰Safa, a.g.e., s. 225.

⁴⁶¹Safa, a.g.e., s. 10.

düşünülürse hemen sezip, cevabını dikkat edilmeyen işaretler halinde vermeye hazır, fakat herkese değil, müstesnalara açılan bir sır halveti içine çekilmiş, büyük bir anlayış var gibiydi.”⁴⁶²

İlk örnekte Tahir Bey ve Eda Hanım resimbetimle uyumlu betimlemeleri (yatay betimleme) ile Ferit’in dış dünyaya yönelik izlenimleri (düşey betimleme) farklı niteliklere ve kapsama sahiptir. Ne var ki bunlar aynı zamanda metnin akışına eşlik eden parçalardır ve eylemle iç içedir. Ferit’in izlenimleri metnin genel hareketini yönetmiştir. Dolayısıyla nesnenin tasviri ile karakterin o nesneyle ilgili izlenimleri, keşifleri ve bakış açısı bir aradadır. Genel olarak tasvir süresinin de sahneleri aştığı söylenemez. Bu yapı aşağıdaki örnek üzerinden açıklanabilir⁴⁶³:

Eda Hanım, Ferit’i görünce kollarını uzattı, kendisini denize atıyormuş gibi ileriye doğru fırlattı ve onu kaptı. İki kolundan da tutmuş, bağıırıyordu:

- Seni bana Allah gönderdi oğlum, bak şu halimize!

Babuş yataktaydı; elinde bir tas kusuyordu. [...] Eda Hanım, Babuş’u göstererek hıçkırıyordu:

- Dün sabahtan beri böyle. Bir şey yemedi. Kuru ekmek ve su. Açlıktan büzüldü midesi.[...]

Ferit elini cüzdanına götürdü.

- Beni sahiden Allah gönderdi, dedi, zaten sırf yardım için geldim [...]

Paraları alırken elleri titren Eda Hanım bağırdı:

- Dur oğlum, yeter, sevinçten bir yerime inecek.

Görüldüğü gibi Eda Hanım, Babuş ve Ferit’in betimlemelerinin ardından sahne devam ettirilir. Önce tasvir, sonra sahne ritmik bir hareketle peş peşe sıralanır ve ikisi arasında süre bakımından bir “denge” vardır. Ne var ki Ferit’in iç sesleri, rüyaları ve yaşadığı çatışmalar dolayısıyla monologları, anlatının şimdisinde yer alan, metni duraklatan ve daha fazla yer kaplayan sahneler olarak yukarıdaki örnekten farklı bir yapı sergilemektedir. Örneğin, anlatının girişinde Ferit’in rüyası ve iç sesleri 4 sayfaya yayılmış, kısa bir sahnenin ardından yeniden onun monoloğuna yer verilmiştir (yaklaşık altı 6 sayfa). Kısa sahne ve uzun monologlar arasındaki bu gelgitlerle eş zamanlı fakat farklı ritme sahip bir anlatı yaratılmıştır.⁴⁶⁴

⁴⁶²Safa, a.g.e., s. 317.

⁴⁶³Safa, a.g.e., s. 309.

⁴⁶⁴Safa, a.g.e., s. 7-22.

Ayrıca daha önce de belirtildiği gibi pansiyon günleri on iki bölümde; ada günleri sekiz bölümde anlatılmıştır. Kitabın ilk 70 sayfasına yayılan dört bölüm dışında sekizinci bölümde⁴⁶⁵ ve Noraliya'nın defterinin okunduğu beşinci bölümde⁴⁶⁶ monolog; diğer on dört bölümde diyalog üstünlüğü dikkat çekmektedir.

Monolog Ferit'in bilincinde aniden bir şeylerin belirmesi durumu, çatışma ya da uyku hâlidir ve başlı başına bir anlatı olarak bazı parçalarda öncelikli konumdadır. Diyalogda da temel çatışmaların, kavramların ortaya konduğu ve tartışıldığı gözlemlenmiştir. Özellikle Yahya Aziz ve Ferit diyalogları soru-cevap şeklinde ilerler ve bu durum Ferit tarafından da dile getirilir: "Bu konuşmamızın Eflatun diyaloguyla gazeteci anketi arasında sallanmasına gülüyorum. Fakat soracağım: Nasıl bir ekonomik nizam tasarlıyorsunuz?"⁴⁶⁷ Dolayısıyla, monoloğun ve diyalogun eş zamanlılığıyla durağanlaşan anlatı, bunların içinde konumlanan geri dönüşlerle hızlanır.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, metnin bütünü düşünüldüğünde, Ferit'in ön planda olduğu büyük bir sahneye dönüşmektedir. Ancak metin özet-sahne münavebesi, monoloğun ağırlıkta olduğu bölümler dışında, ritmik kabul edilebilir ve bunlar metinde tanıdık bir geçişle art arda sıralanır. Monolog, ya serbest çağrışıma dayalı gelişigüzel parçalardan ya da öykü zamanıyla ilintili iç seslerden oluşmakta ve anlatının başka bir karakteristik yanını açığa çıkarmaktadır. Şöyle ki Ferit'in arkadaşı Muhtar hakkında izlenimlerinden bir kısmı dağınık/kopuk yönleriyle dikkat çekmektedir: "Şimdi senin bana koyduğun teşhise... Bütün akıl doktorları iştirak edinceye kadar, velhasıl bilinmez hangi zamanın hangi, hangi delilik, ermişlik, hastalık, can çekişmeleri, kurtuluş, sevinç, bayram, kâinattan tiksinti, intihar, Selma'yı Saim'in odasına atmak ve... Para kazanmak [...]"⁴⁶⁸ Diğer monologlar ise sahne aralarında yer almıştır. Kronolojiyle işbirliği içinde olan ve değişik hacimlerdeki bu monologlarda parçalar birbirine bağlıdır ya da parçalar arasında nedensellik ilişkisi vardır: "Küllük'ün önünden geçerken, hiçbir üniversiteyle konuşmaya mecbur olmamak için koşuyordu. Muhtar'dan kaçıp bu hüviyetle baş başa kalmak, yağmurdan kaçıp doluya tutulmaktı. Bu muyum ben? [...] Yüzü ile içi arasındaki münasebetin ışığında ve onların bu kendiliklerinden soyunma anlarında her ikisini de çıplak yakalamak için, berberin aynası önünde hemen oturmalıydı."⁴⁶⁹

Zayıf dönemler (uzak geçmiş) anlatıda "özet"le, dramatik yoğunluğun fazla olduğu anlar "sahne" veya sahne aralarındaki monologlarla verilmiştir. Roman

⁴⁶⁵Safa, a.g.e., s. 129-147.

⁴⁶⁶Safa, a.g.e., s. 267-280.

⁴⁶⁷Safa, a.g.e., s. 287.

⁴⁶⁸Safa, a.g.e., s. 63.

⁴⁶⁹Safa, a.g.e., s. 64.

kişilerini tanıtıcı parçalar tempo hızlı, anlatının şimdisinde konumlanan güçlü eylem dönemlerinde yavaştır. Ferit'in Eda Hanım, Vafi Bey, Nilüfer, Fotika, Selma, Muhtar ya da Saim'le sahnesinde iç dünyası sahne aralarındaki monologlarla; Yahya Aziz'le sahnesinde doğrudan doğruya diyaloglarla verilir.

Romanın ikinci bölümü, Matmazel Noraliya'nın tanıtıldığı yaklaşık 30 sayfa dışında, ya sahnelerden ya da monologlardan oluşmaktadır. Uzun ve tipik anlatı sahneleri ilk bölümde yaklaşık olarak 120, ikinci bölümde yaklaşık olarak 80 sayfadır. Bu nedenle sahne, münavebeli geçişlere karşın metinde her tür bilginin verildiği, kavramların tartışıldığı yerdir ve daha fazla yer kaplamıştır. Tasvir, özet, eksilti ve monolog sahnede bir araya getirilmiştir. Genel olarak, monolog ve diyalogla yavaşlayan öykü zamanı, eksiltilerle hızlanır. Geleneksel ölçütlerle kullanılan eksiltide zamansal atlamalar yapılır. Metinde atlanmış hikâye süresi bazı bölümlerde belirtilmiş, bazısında ise belirsiz bırakılmıştır. Sahnelere eklenen uzak geçmişe ait geri dönüşlerde –Matmazel Noraliya dışında- eksilti genellikle belirsizdir, buna karşılık öykünün temel zamanı belirlenebilecek açıklıktadır.

Pansiyondaki bir haftalık zaman ile adadaki dört gün belirli eksiltilerle birbirinden ayrılır. Ne var ki bir günlük zaman birimine ait zamansal atlamalarda aynı açıklıktan söz edilemez. Anlatıda bazen yarım saatlik sürenin bütün ayrıntılarıyla aktarıldığı “açık/belirli eksiltiler”, bazen de okurun anlatısal devamlılık içindeki boşluktan çıkarabildiği “zımnî eksiltiler” kullanılmıştır.

Anlatının tipik yapısı şu örnek üzerinden açıklanabilir. Dördüncü gün, Ferit “uyumak üzere iken” rüya mı gerçek mi olduğunu bilmediği bir kadının onun boğazını sıkmasıyla uykusundan uyanır. Ferit'in bağırması üzerine de pansiyon sahibi Vafi Bey onu okuyup üfler ve Ferit yeniden uyur.⁴⁷⁰ Sonraki bölümde Ferit, Mister Joe'nun yanındadır: “Mister Joe bir kanun budalasıydı. Mister Joe'nun kafasında halledilmemiş ve kanunlaşmamış hiçbir mesele yoktu. Dün gece Ferit'in koynuna giren çıplağı iki Fransızca kelime ile hemen etmişti: *Cauchemar hallucinatoire*.”⁴⁷¹

Görüldüğü gibi “dün gece” vurgusu beşinci günü temsil eden belirli bir eksiltidir ve okur bu bilgidен hareketle metindeki zamansal boşlukları belirleyebilir. Bu diyalogdan sonra beşinci günün “sabah”ı özetlenir ve geri dönüşlerle atlanmış hikâye süresi tamamlanır: “Ferit bu sabah kızı yine evinde bulamayınca Suzylerde aramak için

⁴⁷⁰Safa, a.g.e., s. 144-147.

⁴⁷¹Safa, a.g.e., s. 148.

buraya uğramış ve Mister Joe'nun dik çizgili grafik suratıyla karşılaşmıştı.”⁴⁷² Sonrasında Ferit, Saim'le buluşur, sinemaya gider ve sinemadan çıktığında saat “yedi”ye geliyordu. Pansiyona dönen Ferit, Ahmet Tosun'la sohbet eder. Ahmet Tosun gördüğü çıplak kadını, Ferit'in teyzesi Altıparmak Necmiye'yi ve kendi geçmişini anlatır. Odasına dönen Ferit uyur, “ertesi sabah” Selma'ya gitmek için “iki saat”ten fazla bir zaman harcar.⁴⁷³

Geri dönüşlerle Ferit'in gün içinde yaptıkları okur tarafından tahmin edilebilir. Bununla birlikte metinde “saat yedi” gibi az sayıda net zamansal ifadelere de rastlamak mümkündür. Adada ilk gün, Yahya Aziz'i “üç buçuk saat” bekleyen Ferit, bu zamanı bütün ayrıntılarıyla aktarırken belirsiz bir gelecekte Selma'yı ve cinayetle yargılanabileceği günü hayal eder. Belirli eksiltileyle ilerleyen hikâyenin şimdisine eklenen belirsiz eksiltileler, Matmazel Noraliya'nın geçmişinin ya da pansiyondaki üçüncü günün -yarım saatlik zamanın- aktarımında da dikkat çekmektedir. Anlaşıldığı gibi öykü zamanına ait birimlerde eksiltileler genellikle açıktır, geçmişe ait parçalarda ise eksiltileler belirsizdir ve bir günlük öykü zamanına ait eksiltileler daha çok “zımnî”dir.

3.4. DEĞERLENDİRME

Süre, anlatıların zamansal düzleminin (öykü zamanı) mekânsal düzleme (anlatı zamanı) ya da sayfalara aktarılma biçimi, sürenin yayılımı dolayısıyla genişliğiyle ilgilidir. Çözümlemede iki zamanının sayfalara ne şekilde ya da hangi yollarla aktarıldığı incelenmiş, bir gösterilen olarak “öykü zamanı”nın bir gösteren olarak “söylem”de ifade edilmiş şekli açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu yolla dönemin romanının genel yapısına ulaşılmıştır. Türk romanında süre, bütün anlatılarda olduğu gibi öykü zamanı ile anlatı zamanı arasındaki gerilimden etkilenmiştir.

Metinlerde, öykü zamanındaki değişim özet, sahne, eksiltile ve tasvir gibi ifade olanaklarıyla açığa çıkmış ve bu ifade olanakları öykü zamanının nasıl dağıtıldığını ya da örgütlendiğini göstermiştir. Anlatılarda bu ritmin sabit niteliklere sahip olduğu, öykü ile anlatı arasında neredeyse tekdüze bir ilişkinin ön plana çıktığı saptanmıştır. Romanların kronolojisi, dağınık ve kesikli yapısına rağmen tutarlı ve açıktır. Bütün metinlerde, anlatıya ve öyküye ait iki şimdiki zaman yer almaktadır. Karakterin/anlatıcının izlenimleriyle şimdikleştirilen anlatı zamanı ile geçmiş

⁴⁷²Safa, a.g.e., s. 149.

⁴⁷³Safa, a.g.e., s. 149-158.

bugüne taşımaya yönelik art zamanlı söylem arasındaki ilişki, hem değişken hem de kronolojik açıdan tutarlı ve doğrusal bir anlatı ritmini açığa çıkarmıştır.

Bu zamansal geçişler, anlatı ile öykü arasında zamansal ve mekânsal açıdan bir kopuşa da neden olmuştur. İki zaman çakıştığı zaman anlatı eş zamanlı, geçmişini geri getirmeye yönelik olduğunda art zamanlı yapı ortaya çıkmıştır. Sahnelerle ilerleyen anlatılar olduğu için *Dikmen Yıldızı* ve *Kokotlar Mektebi*'nde eş zamanlı anlatım, diğer metinlerde ise art zamanlı anlatım dikkat çekmiştir. Bütün metinlerde anlatının şimdisi ile geçmiş arasında mekik dokuyan anlatıcılar veya karakterler anlatının süresini belirlemiştir. Bu nedenle *Kokotlar Mektebi* ve *Dikmen Yıldızı*'nda diyalog; *Fahim Bey ve Biz*, *Yaban*, *Kürk Mantolu Madonna* ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda monolog; *Üç İstanbul* ve *Kuyucaklı Yusuf*'ta diyalog ve monolog bu zamansal geçişleri sergileyen ifade olanakları olarak görülebilir. Bütün anlatılarda, sonradan hikâye etme yoluyla geçmiş, anlatının şimdisine taşınmıştır. Özet ve eksiltide hareket kazanan öykü zamanına karşı sahne ve monologla durdurulan/geciktirilen anlatı zamanı arasındaki gerilim, dönemin romanında dikkat çekmiş ve klasik anlatıya özgü yapılar ön plana çıkmıştır.

Kokotlar Mektebi'nde, gelenekte olduğu gibi, roman kişilerinin izlenimleri genellikle olay örgüsüyle ilişkili, dolayısıyla koşullu bir söylemi açığa çıkarmıştır. Benzer şekilde, *Dikmen Yıldızı*'nda hamasi söylem, eylem odaklı yapı ile iyiler/kötüler arasında çizilen net sınırlar, metni geleneğe yaklaştırmıştır. Bununla birlikte *Dikmen Yıldızı*, *Fahim Bey ve Biz*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Üç İstanbul*'da ilk olarak geçmiş bugüne taşınır, ardından anlatı eş zamanlı olarak ilerler. Bu metinlerde öykü zamanı, gelenekteki gibi karakterlerin ve dönemin aktarımıyla genişlemiş, öykü ve anlatı zamanı eşitlendikten sonra gelecek odaklı doğrusal bir zaman ön plana çıkmıştır. Kitapların ilk bölümünde geçmiş aktarıldığı için ritim hızlıdır, diğer yarısında öykü-anlatı zamanı kesiştiği için öykü zamanının yavaşlamaya başladığı gözlemlenmiştir. Burada, anlatı süresi ile uzunluğu arasında sabit bir hız (isokroni) tespit edilmiştir. Öykü ve anlatı zamanının eşitlenmesiyle tekdüze ve yavaş bir anlatı ritmi ortaya çıkmıştır. *Kuyucaklı Yusuf*, *Yaban* ve *Kürk Mantolu Madonna* ise biyografik eserler olarak değerlendirilebilir ve bunlarda öykü ve anlatı zamanı arasında sadece art zamanlılık ilişkisi vardır.

Öykünün konumlanma şekli anlatıların ritmini belirlemiştir. Toplam sürenin yayılımı, romanların değişken özellikler taşıdığını göstermektedir. Söz gelimi,

Kokotlar Mektebi'nde birkaç ay için 318 sayfa; *Dikmen Yıldızı*'nda İzmir'in işgaliyle başlayan ve kurtuluşuyla sona eren üç yıllık öykü zamanı için 250 sayfa; *Matmazel Noraliya*'da yaklaşık iki haftalık süre için 300 küsur sayfa ayrılmıştır. Benzer şekilde *Yaban*'da üç yıl için 196 sayfadan otuz yıl için 5 satıra; *Üç İstanbul*'da sekiz saat için 50 sayfadan, altı yıl için 57 sayfaya; *Kürk Mantolu Madonna*'da bir günlük süre için 59 sayfadan, yirmi altı yıl için 13 sayfaya ya da yarım saat için 12 sayfadan yirmi yıl için 7 sayfaya; *Fahim Bey ve Biz*'de yetmiş yıllık süre için 75 sayfadan, anlatıcı izlenimlerinden oluşan 57 sayfaya dek uzanan hız çeşitlilikleri tespit edilmiştir. Buna göre *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Kokotlar Mektebi* gibi kısa öykü zamanlarına sahip metinlerde öykü zamanı yavaş ilerlemiş ya da anlatı zamanı öykü zamanının hareketini engellemiştir. *Üç İstanbul*, *Kürk Mantolu Madonna*, *Yaban*, *Fahim Bey ve Biz*, *Dikmen Yıldızı* gibi uzun öykü zamanlarına sahip metinlerde öykü zamanı seridir.

Anlatılarda, öykünün ivme kazandığı zamanın ardından söylemle sabitlenen hatta dondurulan zamanlar bir aradadır. Yirmili yılların metinlerinde roman kahramanlarının (İrfan Yekta, Yıldız) bilinci tamamen yok olmamasına rağmen geri plandadır ve bu metinlerde harekete dayalı anlatım baskındır. Yusuf, Adnan, Ahmet Celal, Ferit, Fahim Bey ve Raif Efendi'nin iç dünyaları, izlenimleri, hisleri ile harekete dayalı öykünün zamanı arasındaki çatışma ise iki tür zamanı açığa çıkarmıştır: Öykünün çizgisel zamanı ve bu çizgisel zamanı bozan anlatıcının öznel zamanı.

İki zaman arasındaki gerilime rağmen metinlerde eksilti, sahne, özet ve tasvir neredeyse aynı işlevle kullanılmış, okuru sarsacak ya da zorlayacak bir söylemle karşılaşılmemiştir: İç sesler ve sahnelerle yaratılan eş zamanlılığa karşı özet ve eksiltile yaratılan art zamanlılık. Sahne, özet, tasvir ve eksilti arasındaki ilişkiler ise klasik anlatıları çağrıştırmaktadır. Özet geçmişi bugüne taşımış, eksilti öykü zamanını hızlandırarak ayırt edici parçaların ön plana çıkmasını sağlamış, tasvir ise dış gerçekliği olduğu gibi aktarmak veya karakterin dış gerçeklik algısını yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. Dolayısıyla iç monolog/diyaloglarla yaratılan eş zamanlı anlatıma (isokroni) karşın özet, tasvir ve eksiltide “değişken” zamanlı anlatım (anisokroni) açığa çıkmıştır.

Dönem romanlarının geleneksel bir anlatıdan farkı ise iç monolog-iç söylemle kişilerin bilincinin daha fazla önem kazanması, dolaysız aktarılması ve

anlatıcının tanrısal bakış açısına rağmen metne müdahalesinin olmamasıdır. Bununla birlikte anlatıcı sesi roman boyunca hissedilir. Geçmişteki boşluklar geleneğe uygun olarak aydınlatılır ya da erteleyici ifadelerle öykü geciktirilir. Göreceli zaman en çok karakterlerim iç dünyasında somutlaşır.

Bu nedenle niteliksel değil fakat niceliksel farklar metinleri birbirinden ayırmıştır. Şöyle ki *Fahim Bey ve Biz*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, *Yaban* ve *Kürk Mantolu Madonna*, *Kuyucaklı Yusuf* ve *Üç İstanbul*'da roman kahramanlarının bilincinin anlatıda konumlanma şekli arasında sayfa düzeyinde farklılıklar vardır. *Fahim Bey ve Biz*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda karakterlerin kişisel zamanı daha baskındır ve öykü bazı bölümlerde neredeyse durmuştur. Buna karşılık, diğerlerinde öykünün nesnel zamanı ile kişisel zamanlar iç içedir ve iki zaman arasında nöbetleşe geçişler göze çarpmaktadır. Geçmiş ile karakter bilinci arasındaki gelgitler, geçmiş ile şimdi arasında “testere görünümlü” bir zamanı ortaya çıkarmış, anlatılar bütünüyle ardışık bir biçimde ilerlememiştir.

Genette'in vurguladığı gibi modern bir anlatıda kahramanın içsel monoloğuyla anlatıcının “spekülatif” söylemi ayırt edilemeyecek ölçüde birbirine karışmaktadır. Böyle anlatılarda, bilindik sahne ve her türlü anlatı zamansallığından uzaklaşmış anlatısal anlar vardır.⁴⁷⁴ Ne var ki metinlerde sahne, tasvir, eksilti ve özet, küçük farklılıklar dışında, alışılmış işlevleriyle kullanılmış, anlatı zamansallığına bağlı kalınmıştır. Dolayısıyla anlatı, öykü ve öyküleme ilişkileri bir postmodern anlatıyla kıyaslandığında, metinlerde sıradışı bir söylemden söz edilemez.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda serbest çağrışımla bir karmaşa yaratılmış ancak bu karmaşa metnin bütününe yayılmamış, en fazla birkaç sayfayla sınırlandırılmıştır. Diğer metinlerde ise sabit öykü zamanı, iç içe geçmiş zamansal hareketler veya kişilere özgü içsel zamanlarla ritim kazanmıştır. Bilinç, öykü zamanının sürekliliğini bozmuş, nesnel zamanı askıya almıştır. Zamansal ve mekânsal kırılmalar bunun ortaya çıkmasını sağlamış fakat anlatıların doğrusallığı bütünüyle ortadan kalkmamıştır.

Genel olarak, metinlerde zayıf dönemler (uzak geçmiş) “özet”le, dramatik yoğunluğun fazla olduğu anlar “sahne” veya sahne aralarındaki “monolog”larla verilmiştir. Roman kişilerini tanıtıcı parçalarda tempo hızlanmış, anlatının

⁴⁷⁴Genette, a.g.e., s.113.

şimdisinde konumlanan güçlü eylem dönemlerinde yavaşlamıştır. *Kokotlar Mektebi*, *Dikmen Yıldızı* ve *Üç İstanbul*'da sahne anlatıda oldukça uzun tutulmuş, özet, eksilti ve tasvirin “mekân”ı hâline gelmiştir. *Üç İstanbul*'da sahnelere çok sayıda kişinin geçmişi eksilti ve özet aracılığıyla yerleştirilir. Birkaç satır (93 Harbi, İnönü Zaferi, Sarıkamış olayı) ya da birkaç sayfayla bugüne taşınan tarihsel zamanlarla (Mithat Paşa'nın kovulması) değişken ritimli bir anlatı zamanı yaratılır. *Kokotlar Mektebi*'nde sahne aralarına yerleştirilen anlatıcı his ve düşünceleri dışında, bütünüyle izlenime dayalı durağan anlatı zamanı 3 sayfadır, buna karşılık sahneler için 65 sayfa ayrılmıştır. *Dikmen Yıldızı*'nda sahnede, öykü zamanının dışına çıkılarak uzak/yakın geçmiş anlatılmış, öykü-üstü anlatılara yer verilmiştir. Her iki anlatıda öyküyle ilgili betimlemelerin, mektupların aktarımında bu eş zamanlı söylemden yararlanılmıştır.

Sahnede, uzak/yakın geçmiş iç içe geçmiş, genelleyici fikirlere, bazı kişilerin “tanıklık”larına (*Kamelyalı Kadın*) başvurularak öykü zamanından uzaklaşmış, karakterin ve diğer roman kişilerinin geçmişi iç içe analeptik yapılarla “dağınık” şekilde aktarılmıştır. Kronoloji, *Kokotlar Mektebi*'nde zaman zaman “parasız fakat küstah genç sevdalılar arasında yaşamaktansa zengin yaşlıyı tercih ederim” şeklinde kurmaca bir anlatıyı düşünce yazısına yaklaştıran aforizmalarla durdurulmuştur. *Dikmen Yıldızı*'nda sahne, karakterlerin kahramanlıklarının, vatan için yapılanların sergilendiği ve birtakım izleklerin pekiştirildiği zemin olarak kullanılmıştır.

Diğer metinlerde de anlatı, edebî geleneğe uygun olarak, karakterin izlenimleriyle genişler, sahnelerle eş zamanlı hâle gelir. Hem *Kokotlar Mektebi*'nde hem *Dikmen Yıldızı*'nda önce tasvir, sonra sahne ritmik bir hareketle peş peşe sıralanır ve ikisi arasında süre bakımından bir “denge” vardır. Ancak *Üç İstanbul*'un da içinde bulunduğu ikinci grupta, anlatıcının doğrudan müdahalesi, koşullu dili yerine karakterlerin bilinci ön plana çıkarılır ve anlatıdaki denge bilincin ön plana çıkmasıyla daha fazla sarsılmıştır. Adnan, Ferit, Fahim Efendi, Ahmet Celal, Yusuf ve Raif Efendi'nin iç sesleri, rüyaları ve yaşadığı çatışmalar dolayısıyla monologları hem anlatıda daha fazla yer kaplamış hem de öykü zamanını durdurarak ilk gruptan farklı bir yapıyı açığa çıkarmıştır. Sahne ve uzun monologlar arasındaki bu gelgitlerle eş zamanlı fakat farklı ritme sahip bir anlatı zamanı yaratılmıştır. Ancak bu metinlerde özet-sahne münavebesi monoloğun ağırlıkta olduğu bölümler dışında ritmik kabul edilebilir ve tanıdık bir geçişle art arda sıralanır.

Yaban, *Kürk Mantolu Madonna*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Üç İstanbul*'da kitabın sonuna doğru sahnelerin ön plana çıktığı ve öykü zamanının yavaşlamaya başladığı başka bir kanonik yapı dikkat çekmektedir. Dolayısıyla böyle metinlerde dramatik sahne ile dramatik olmayan özetler arasındaki değişim anlatının temel ritmini karşılamaktadır. *Yaban*'da savaşın anlatıldığı sayfalar, *Üç İstanbul*'da Cumhuriyet Dönemi, *Kürk Mantolu Madonna*'da Maria Puder-Raif Efendi ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Ferit-Yahya Aziz diyalogları dramatik olanın ön plana çıkarılmasını sağlayan, “vurucu” sahnelerden oluşmaktadır. Sahneler, anlatıda belli bir mesafe gözetilerek çatışmaların sergilenmesini sağlamıştır. Bundan dolayı “dramatik yoğunluk” sahnede verilmiştir.

Metin ilerledikçe çok kısa bir hikâyeye süresinin uzun sahneler aracılığıyla aktarıldığı gözlemlenmiştir. Sahnede kişiler arasındaki ilişkilerin niteliği, kişilerin karakteristik tarafları, çatışmaları anlatıcı müdahalesi olmadan açığa çıkarılır ancak anlatı ritmi monotonlaşır. Dolayısıyla bu romanlar yapı bakımından değerlendirildiğinde şu sonuca ulaşmak mümkündür: Anlatının seri ve eksilteli ritmi bazı sahnelerin aktarılmasıyla birlikte tekdüze bir özellik kazanmıştır.

Kuyucaklı Yusuf ve Fahim Bey ve Biz'de ise sahneler uzun tutulmaz. Kısa ve özlü bir tonla anlatılan Yusuf'un hikâyesinde yüzeysel olan yavaş, esas olan hızlı bir biçimde ifade edilir. Gerilimi yüksek bir olay için bekletilen okur, önemli olmayan olaylarda zaman kaybetmektedir. Şöyle ki İhsan'ın düğünü en ince ayrıntısına kadar anlatılır. Düğünde “bir nefes alımı” kadar sürede Ali öldürülür. Düğünün betimlemesi beş sayfada, esas olay bir sayfada anlatılır.⁴⁷⁵ Fahim'in hayatının aktarımında tersi bir durumdan söz edilebilir. Metinde, Fahim Bey aracılığıyla zaman ya da zamanın bazı nitelikleri ön plana çıkarılır. Dolayısıyla romandaki esas öge karakter değil, bir izlektir. Fahim Bey'in hayatının aktarımında hızlanan anlatı, izleğin aktarımında yavaşlamış ve bazı bölümlerde durmuştur.

Cumhuriyet Dönemi Türk romanında özet, bütün metinlerde karakteristik kullanımıyla dikkat çekmiştir: Geçmişteki boşlukları doldurmak ve okuru bilgilendirmek. Ayrıca özet, klasik bir anlatıda olduğu gibi iki sahneyi birbirine bağlamak amacıyla kullanılır. *Kokotlar Mektebi*, *Kuyucaklı Yusuf* ve *Dikmen Yıldızı*'nda özet daha çok öykü dışı bir anlatıcı tarafından; *Fahim Bey ve Biz*, *Üç İstanbul*, *Yaban*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Kürk Mantolu Madonna*'da ise

⁴⁷⁵Ali, a.g.e., s. 92-98.

karakterler tarafından yapılır. İkinci grup anlatılarda özet, modern bir anlatıda olduğu gibi karakterlerin zihninden yararlanılmaktadır. Ne var ki metinlerde modern bir romanın kapalı söylemi yerine anlatıcının/karakterin açık söylemi tercih edilir. Dolayısıyla metinde, okuyucunun doldurması gereken boşluk ya da ulaşması gereken örtülü anlamlar yoktur. Karakterlerin iç dünyasının/anılarının süresi, anlatıcının geçmişi bugüne taşıma çabası ile onları okumak için gereken süre arasında birkaç satır ile birkaç paragraf arasında değişen sabit bir oran bulunmaktadır. Bu nedenle özet yapılırken anlatıcının varlığı kendini doğrudan doğruya hissettirmektedir.

Modern romanda ise özetin dolayısıyla bu kadar açık bir söylemin çok tercih edilmediği, bunun yerine okurun boşlukları tamamlaması gerektiği düşünülür. Bu nedenle modern anlatıda özet, klasik anlamda özet olarak değerlendirilmemektedir. Chatman'ın vurguladığı gibi modern romanda herhangi bir şey tanımlanmak istendiğinde karakterler arasında etkileşim yaratılarak anlatıcı üzerindeki baskı kaldırılmaktadır. Oysa anlatılarda etkileşim temel izlekleri, çatışmaları desteklemek; özet de sahne yerine, sahne öncesinde ya da aralarında boşlukları doldurmak amacıyla kullanılmıştır. Örneğin, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda özet, anlatı boyunca daha çok sahne içine yerleştirilmiştir. Dramatik sahnelerde Noraliya'nın, Eda Hanım'ın, Fotika'nın, Yahya Aziz'in ve pansiyonun geçmişi hakkında okur bilgilendirilmiş, özet iki sahneyi birbirine bağlamak ya da sahneye arka plan sağlamak işlevinden çok sahne içinde kullanılmış ve karakterler tarafından aktarılmıştır. Burada da özet geçmişe rastgele bakışlarla fakat aynı işlevi gerçekleştirmek (geçmişteki boşlukları doldurmak) için kullanılır ve bu sayede öykü zamanının ritmi hızlanır. Bu nedenle eksilti ve özetin bir arada kullanıldığı romanlarda hız değişiklikleri hemen hemen tekdüze ve belgeleyici niteliğiyle dikkat çekmektedir.

Özellikle ilk bölümlerde bahsi geçen her karakter, kısa özetlerle tanıtılmıştır. Sonraki kısımlarda özetler anlatının içeriğini aydınlatmaya yöneliktir. Yüzeysel olanda öykü zamanının ritmi artmış, esas olanda yavaşlamıştır. Şöyle ki karakterlerin en ince ayrıntısına kadar tanıtıldığı ya da tarihsel zamanın şimdiye taşındığı ilk bölümlerde metnin hızı seridir. Kişisel/nesnel zamanlara yapılan parçalı geri dönüşlerde özet eksiltiyle kullanılmış, anlatı zamanı durdurularak öykü zamanı seri hâle getirilmiştir. Anlatıların son bölümlerinde ise söylem gözle görülür şekilde

yavaşlamaktadır. Bu zamanlar arası geçişler hem değişken zamanlı bir anlatı ritmini, hem de süreksiz bir anlatı zamanını gözler önüne sermiştir.

Geriyeye dönüşlü olarak aktarılan bazı zaman dilimleri ise neredeyse laytmotif gibi anlatı boyunca yinelenmiştir. Örneğin, Yıldız'ın mağarada geçirdiği 26 gün, Ferit'in babası/çocukluk anıları, Adnan'ın 93 Harbi'nde yaşadıkları, Ahmet Celal'in kaybettiği kolu ya da köyde geçirdiği ilk günler ve Raif Efendi'nin Berlin'de geçirdiği birkaç aylık süre yinelemelidir. Karakterlerin geçmişi (özet) ve anlatının şimdisi (sahne/monolog) arasındaki gelgitler, değişken hıza sahip bir anlatı zamanını açığa çıkarmıştır. Metin ilerledikçe karakterlerin zamanı ile öykü zamanı arasındaki fark kapanmış, buna karşılık ilk bölümlerde geçmişin ayrıcalıklı konumu, karakter ile öykü zamanı arasındaki mesafeyi arttırmıştır.

Eksilti atlanmış hikâye süresidir. Anlatılar eksilti sayesinde hızlandırılmış bir ritim kazanmış, metinlerde olay örgüsünün ve karakterlerin geçmişi noktasında okuru bilgilendirmek özet kadar eksiltiyi de gerekli kılmıştır. Söz gelimi, Fahim Bey'in yetmiş yıllık hayatı, Ahmet Celal'in köydeki üç yılı, Yusuf'un yirmi yılı ya da Adnan'ın üç döneme ve elli küsur yıla yayılan geçmişi eksiltilemlerle anlatılmıştır. Genel olarak anlatılarda -gelenekte olduğu gibi- eksilti sahneyi desteklemiş, ya sahneden önce anlatıcı tarafından ya da sahne içinde karakterler tarafından aktarılmıştır. Eksiltilemlerle yaratılan bu zamansal geçişler ise metinde bir süreksizliğe neden olmamış, kronoloji zamansal atlamalardan sonra kaldığı yerden devam etmiştir.

Metinlerin ilk bölümlerinde atlanmış hikâye süreleri genellikle belirsiz bırakılmıştır. Bunlar geçmişteki boşlukları doldurmaya yöneliktir ve “bu vakit”, “köye ilk geldiği günden beri”, “buraya gelişinin ilk haftası”, “bir gün”, “o gün”, “bazen”, “her hafta”, “eskiden” şeklinde belirsiz eksiltilemlerle oluşmuştur. Dolayısıyla her romanda eksiltilemler birim açıktır fakat “birkaç senenin ardından”, “uzun zaman sonra”, “evvelce”, “bir gün” gibi hızlı özetlere yapılan vurguda ortaya çıkan eksiltilemler net zamansal ifadeleri karşılamadığı için belirsizdir. Genellikle belirsiz bırakılan bu zamansal sıçramaların yeri, kronolojideki sırası ise tahmin edilebilir.

Bununla birlikte varlığı metinde telaffuz edilmeyen ve okurun anlatısal devamlılık içinden çıkarabildiği “zımni eksiltilemler” de dönemin romanında vardır. Öykü zamanına mesafesi bakımından netlik içermeyen bu eksiltilemler için tahmin

yürütülebilir. Söz gelimi, Adnan'ın, Yusuf'un, Ahmet Celal'in ya da Raif Efendi'nin gelişigüzel şekilde sıralanan geçmişleri, anlatı içindeki boşluklardan yararlanılarak saptanabilir.

Bazı anlatılarda ise eksilti, nesnel bir zamanı yani dönemin siyasi olaylarını karşıladığı için açık ve belirli; kişisel bir zamanı karşıladığı için belirsizdir. Örneğin, *Üç İstanbul*, *Dikmen Yıldızı* ve *Yaban*'da I. İnönü Zaferi, II. İnönü Zaferi ya da Sakarya Savaşı şeklinde açık zamansal değerler, kahramanın ve diğer roman kişilerinin geçmişini geri getirmeye yönelik atlanmış süreleri ortaya çıkarmada kolaylık sağlamıştır. *Kokotlar Mektebi*'de bu nesnel zaman bir sonbahar mevsimini, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda bir-iki haftayı; *Kuyucaklı Yusuf*, *Fahim Bey ve Biz* ile *Kürk Mantolu Madonna*'da roman kahramanlarının kişisel zamanlarını karşılamış, eksiltelerin öykü zamanlarına uzaklıkları genellikle belirsiz bırakılmıştır. Sınırları belirsiz olan bu atlanmış süreler “her gün”, “her hafta”, “iki günde bir”, “evvelce”, “her perşembe” şeklinde yinelenmiş eksiltilerden ya da “İşte böylece zaman, bir hayli zaman geçmiş”⁴⁷⁶, “Bu daima güneşe teveccüh eden bir saatin kullanıldığı, onun battığı anın tam on iki sayıldığı ve akşam ezanı başladı mı saatlerin on ikiye ayar edildiği zamanlardı”⁴⁷⁷ şeklinde bazı kalıp ifadelerden oluşmuştur. Metinlerde, özetin içinde yer alan bu yinelemeli eksilteler, geçen sürenin sadece bir parçasına değil, birbirinin benzeri ve bir yere kadar mükerrer gibi düşünülen birkaç parçasına işaret etmiştir.

Özetle birlikte kullanılan eksilteler nedeniyle ilk bölümlerde metinlerin temposu artmış, son bölümlerde bu tempo giderek azalmıştır. Eski olaylar yeni olayların içinde yer almış ancak bu zıt zamansal geçişler (geçmiş-şimdi) anlatılarda bir karmaşaya neden olmamıştır. Metinlerin sonunda bu yapı bütünüyle yok olmamış, anlatının şimdinin üstünlüğüyle genişleyen bir anlatı zamanı dikkat çekmiştir. Örneğin, *Kokotlar Mektebi*, *Dikmen Yıldızı*, *Kuyucaklı Yusuf* ve *Üç İstanbul* gibi olay anlatılarında öykü zamanı eksiltilerle hızlanmış ve seri bir söylem açığa çıkmıştır. *Fahim Bey ve Biz*, *Yaban*, *Kürk Mantolu Madonna* ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* gibi eylemin geri planda kaldığı söz anlatılarında ise aynı işlevle kullanılan eksilteler sayıca daha azdır, söylem daha yavaştır. Ardışık eylemler, belirsiz eksilteler ve hızlandırılmış öykü zamanıyla dikkat çeken ilk grup anlatılara karşılık, ikinci grup anlatılar daha fazla karakter izlenimine, hislerine ve çatışmasına

⁴⁷⁶Hisar, a.g.e., s. 14.

⁴⁷⁷Hisar, a.g.e., s. 25.

dayandırılmıştır. Bununla birlikte bütün anlatılarda ilk olarak hızlanan ritim sonrasında yavaşlamıştır. İlk bölümlerin süreksizliğine, kesikli yapısına karşı son bölümlerin artan sürekliliği anlatıların bu karakteristik yapısını gözler önüne sermektedir.

Modern anlatıda beklenmedik biçimde ortaya çıkan eksilteler dönemin romanında yoktur. Modern anlatıda sahnenin öykü zamanını daha az kapsadığı düşünülür. Böyle eserlerde, eksilti sahneleri destekleyen öge olarak kullanılmaz ve anlatı zamanı ile öykü zamanı arasında ardışıklık yerine süreksizlik ön plana çıkmaktadır. Oysa dönemin romanında eksilti sahneleri desteklemiş, kısa tutulan süreksizliklerden sonra kronoloji kaldığı yerden devam etmiş ve eksilti bir karmaşaya neden olmamıştır. Bunun sonucunda da kolay fark edilebilecek sabit ve değişmez bir anlatı ritmi açığa çıkmıştır. Bu ritim dönemin ilk eserlerinde daha yalın ve eylem odaklıyken dönemin sonlarına doğru bilincin baskısıyla söz odaklı ve daha değişkendir.

Tasvir de anlatılarda, açıklayıcılık işleviyle kullanılmıştır. Tasvir aracılığıyla ya dış dünya ya da kişilerin bilinci sergilenmiş, böylece öykü zamanı yavaşlamıştır. Ayrıca anlatıcının olan biten her şeyi anlatma isteği, eksilti kadar tasviri de öncelikli kılmış, tasvir de alışılmış kullanımıyla dikkat çekmiştir: Öykü zamanı, ya öykü dışı yorumla ya da öykü evrenine ait bir kişinin, bir çevrenin veya bir durumun betimlenmesiyle esnemiştir.

Genette'in vurguladığı gibi tasvir, söz gelimi Proust'ta anlatımın içine çekilmiş, bir mola olma dışında her anlama gelen ve çoğu zaman fiziksel bir faaliyettir. Proust'ta tasvir diğerleri kadar bir anlatıdır.⁴⁷⁸ Romanlarda ise sahne aralarında dikkat çeken tasvirler, karakterin iç dünyasını, bir nesneyi ya da mekânı tanıtmak amacıyla kullanılmış ve sahne için arka fon işlevi görmüştür. Genel olarak, romanlarda betimlemeli söylemle öykü zamanı ertelenmiş, buna karşılık anlatı zamanı uzamış ya da yorumlamada konu dışına çıkıldığı için hikâyeye ani bir kesintiye uğramıştır. Böylece anlatı dışı yorum olay örgüsünü dondurmuş, betimleme esnetmiştir. Bütün tasvirlerde eylem askıya alındığı için anlatı yavaşlamış, anlatımın zamansallığıyla doğrudan ilişkili olmayan bu duraklamalar kesikli bir söylemi meydana getirmiştir. Ritim, tasvirin durağanlığı ile öykü zamanının eylem odaklı hızlandırılmış yapısı arasındaki gelgitler üzerine kurulmuştur.

⁴⁷⁸Genette, a.g.e., s. 106.

Birkaç satır ile birkaç paragrafı geçmeyen betimlemeler sahne dışında konuyla bağlantılı karakter/anlatıcı izlenimlerinden ya da anlatıcının/karakterin hikâye dışına çıkarak yaptıkları yorumlardan oluşmaktadır. Betimlemelerde ya dış gerçeklik olduğu gibi yansıtılmış ya da gerçeklik kişisel algıya göre şekillendirilmiştir. Şöyle ki “Dikmen Yıldızı” sağ avucunu başına koyarak ve sağ yanağını bileğiyle dirseği arasına koyarak masaya yaslandı. Çukurdan bakan gözleri yerdeki kırmızı sarı çubuklu kilime takıldı.[...]”⁴⁷⁹ şeklinde mimetik bir betimleme dışında “Murat, öteki insanlar gibi değildi. Bir kuştı sanki. Patates püresinden kanatları çamaşır ipeklerinden sinirleri olan bir kuş.”⁴⁸⁰ şeklinde kişinin iç dünyasını yansıtan ve gerçekliğe yeni bir bakış açısı kazandıran betimlemeler de kullanılmıştır. Metinlerde, tasvir öykü zamanını ertelemek dışında gelenekteki gibi sahneyi destekleyen yapısıyla dikkat çekmiştir ve tasvirin işlevi sabittir: Eylem/söz merkezli anlatı, bu küçük molalarla geciktirilir. Ne var ki kişisel algıya dayalı tasvir dönemin sonlarına doğru önem kazanmış, dış dünyanın dolaysız aktarımına dayalı “yatay tasvir”ler tamamen yok olmamakla birlikte, gerçekliğin kişisel algıdan yola çıkılarak yorumlanmasına dayalı “düşey tasvir”ler ön plana çıkmıştır.

Dikmen Yıldızı ve Kokotlar Mektebi’nde betimlemeler, dış dünya gerçekliğine bağlıdır. Anlatı ya roman kişilerinin bilinciyle ya da kendi gözlemleriyle gerçekliği detaylandırarak aktarmıştır. Dolayısıyla betimleme, 19. yüzyıl anlatı geleneğinde olduğu gibi doğrudan doğruya mimetik işleviyle kullanılmıştır. Her şeyi bilen anlatıcı, nesnel bir tavırla kendisi ve diğer roman kişileri adına dış dünyayı aktardığı için anlatı mimetiktir. Anlatıcının metnin dışına çıkarak okuru bilgilendirdiği ve dış gerçekliğe bağlı kaldığı bu “yatay betimleme”lerin özellikle klasik anlatılarda yer almış ve böyle betimlemeler anlatıyı süslemek niyetiyle kullanılmıştır. Dış dünyanın betimlenmesinin yerine betimlemenin metin içindeki yayılımına öncelik veren betimleme anlayışının diğer anlatılarda tercih edildiği söylenebilir. Böyle metinler kimsenin bakmadığı veya seyredilen bir sahnenin, nesnenin betimlenmesi yerine (zaman dışı tasvir kanonu) nesnenin karakterdeki algısını ortaya koymaktadır. Gerçeklik “düşey bir betimleme”deki gibi her defasında yeniden yaratıldığı için anlamını yitirmektedir.

Kuyucaklı Yusuf, Kürk Mantolu Madonna, Fahim Bey ve Biz, Üç İstanbul, Yaban ve Matmazel Noraliya'nın Koltuğu’nda yavaşlamaların, okuru ilerde

⁴⁷⁹Gündüz, a.g.e., s. 17.

⁴⁸⁰Gündüz, a.g.e., s. 22.

olabilecek olaylara hazırlamak, bilgilendirmek ve dramatik yapıyı desteklemek amacıyla kullanılmıştır. Daha karmaşık bir söylemde ayırt edilemeyecek kadar birbirine karışan düş ve gerçeğin sınırları bu anlatılarda da nettir. Tasvir, okuru bilgilendirmek, karakterin çelişkilerini görünür kılmak ve tematik etkiyi pekiştirmek amacıyla yapılır. Ne var ki bir nesne veya kişi hakkında izlenimlerini paylaşan Ahmet Celal, Adnan, Raif Efendi, Yusuf, Fahim Bey ve Ferit, nesneyi/kişiyi olduğu gibi betimlemekten ziyade kendi algısının bir parçası hâline getirmektedir. Böylece betimleme gelenekteki gibi “mola” işlevi görerek anlatıcının iç yaşantısını desteklemiştir.

Öte taraftan dış gerçeklik karakterlerin bilincinin bir parçası hâline geldiği için tasvir bu anlatılarda mimetik işlevinden uzaklaşmıştır. Mimetik işlevden uzaklaşma, betimlenen şeyin örtülü anlamlar taşıdığını göstermektedir, seyredilen nesneye bağlılık ise sadece bilgilendirme ve dramatik yapıyı destekleme amacıyla kullanılır. Genellikle sahne aralarında yer almasına rağmen tasvir, anlatı zamansallığıyla işbirliği içindedir. Bu işbirliği ilk dönem eserlerde daha belirgin, diğerlerinde örtülüdür. Bu nedenle karakterin bakış açısıyla sunulan tasvirlerde de kronolojiye bağlılık vardır, kronoloji tamamen terk edilmez.

3.5. SIKLIK

3.5.1. *Kokotlar Mektebi*'nde Sıklık: Anlatı Bildirimlerinin Zamanı

Sıklık ilişkilerinde tekrarların anlatıda yer alma şekli, bunların anlatı alanının içinde/dışında konumlanıp konumlanmadığı ve kapladığı alan incelenmiştir. *Kokotlar Mektebi*'nde bu ilişkiler, genellikle karakterlerin eylemlerini karşılamaktadır. Diğer tekrarlar söz düzeyindedir ve belli aralıklarla yinelenen izleklerle ilgilidir. Bu nedenle anlatıda tematik etki ön plandadır. Romanda medeniyet, cinsiyet, kadın-erkek ilişkileri, sanat, kanun, evlilik, karamsarlık üzerine fikirler sık sık ön plana çıkarılır. Anlatı bildirimleri düzeyindeki bu tekrarlar dışında, tekilci yapılar ile anlatılan hikâyeye ait yinelemeli yapılar da eserde kullanılmıştır.

Metinde eylem düzeyinde ve öykü evreninin içinde yer alan yinelemelerle anlatı ritmi hızlanmış, söz düzeyinde öykü evreninin dışında yer alan yinelemelerle ritim yavaşlamıştır. Klasik bir anlatıda olduğu gibi yinelemeli kısımlar tekilci bir sahneye bağlıdır ve bu sahneler için bir arka plan sağlamaktadır. Bir modern romanda alışılmadık bir bütünlük kurma girişimi gözlemlenebilir. Ancak *Kokotlar*

Mektebi'nde sahneye bağı yinelemeli eylemler ve sözler belirgindir. Anlatı, bir iki cümlelik ve alışkanlık hâline gelmiş eylemlere karşılık, yüzlerce sayfalık söz düzeyinde tematik tekrarlardan oluşmaktadır. Anlatının yinelemeli yapısı için şu kapsayıcı sonuçlara ulaşılabilir:

1. Tekilci yapılar
2. Öykü zamanıyla ilgili eylem merkezli yinelemeli yapılar (azaltma kipi)
3. Öykü zamanı dışında yer alan söz merkezli yinelemeli yapılar (çoğaltma kipi)

Tekilci yapılar, kronolojik öykü zamanına ait olaylardan oluşmaktadır. “Bir defa gerçekleşmiş bir şeyin bir kere anlatılması”na dayanan bu yapılar, anlatıda hareket odaklıdır. Şefkât-İrfan Yekta, Nevvare-Baha Bey, Ragıp Şeyda Bey-Nevvare, Baha Bey-Fahriye Şeyda, Şefkât-Ali Vahit, İrfan Yekta-Ali Vahit, İrfan Yekta-Nevber Fikri Hanım kadın/erkek ilişkilerini somutlaştırmak ve tematik etkiyi görünür kılmak için kullanılan “deneysel parçalar” olarak görülebilir. İyiler, kötüler, aldatanlar, aldatılanlar üzerinden ilerleyen kurmacada karşıt fikirlere yer verilmiş ve bu tekdüze ritim yinelemeli bir söylemin de açığa çıkmasını sağlamıştır. Bu nedenle tekil olay-yinelemeli söylem anlatının bütünü için geçerli olabilecek bir sıklık ilişkisini gözler önüne sermiştir.

Öykü-içi azaltma kipi, sileptik ifadelerden oluşmakta ve burada bir cümle aynı olayın hepsini karşılamaktadır. Benzerlikleri açısından farklı olaylar azaltma kipiyle anlatıda bir araya getirilmiştir, bunlar sahnenin kendi zaman aralığına yayıldığı için “içsel” ve “birleştirici”dir. Tekil sahneler, Proust'ta olduğu gibi gelişigüzel bir şekilde yinelemeli sahnelere dönüşmez. Burada, olaylar ardışık bir biçimde ve belirsiz zamanlarla birbirine eklenirken yinelemeli eylemlere başvurulmuştur.

Tekilci mekânlar (mektep, yazıhane, apartman dairesi, köşk, park) ile bunlara bağı yinelemeli eylemler romanda belirgindir. Bu nedenle anlatıda yinelemeli yapılar rahatlıkla formüle edilebilir yapıdadır. Tekilci sahneler içinde dikkat çeken bu tekrarlar şöyle örneklendirilebilir: Anlatıcının “her günkü tahrir-i meşgalesi (yazma uğraşı)⁴⁸¹, kitabı yazıp yazmama konusunda “birkaç gün” düşünmesi⁴⁸², İrfan Yekta'nın “yine” evden kaybolması⁴⁸³, “kaç zamandır” İrfan Yekta'nın kıskançlıkla

⁴⁸¹Gürpınar, a.g.e., s. 3.

⁴⁸²Gürpınar, a.g.e., s. 48.

⁴⁸³Gürpınar, a.g.e., s. 50, s. 60, s. 63

baş edememesi⁴⁸⁴, İrfan Yekta ile Nevber Hanım'ın bahçe tesadüfleri⁴⁸⁵, Kokotlar Mektebi'nde "ara sıra" çıkan gürültüler ve Ulviye Melek'in bunları uygun bir gerekçeyle "hep" açıklamaya çalışması, aynı intihâ ile "daima" çevirdiği dolaplar, bir sabah "yine" mektebin ziline çalması, mektebin "daima" işlemesi⁴⁸⁶, Fahire Şeyda ile Baha Bey'in "her gün" parkta ve sonrasında "haftada bir iki apartman dairesinde buluşmaları",⁴⁸⁷ Ragıp Şeyda'nın "hep" Nevvare'yle meşgul olması.⁴⁸⁸ Metnin karakteristik yanını ortaya koyan öykü-içi yinelemelerde hafıza, ideal ya da soyut bir "an"ın geri getirilmesine dayalı değildir, metin bütünüyle kurmaca gerçekliğe bağlı olarak ilerlemektedir. Öykü-dışı azaltma kipinde ise tekrarlı kısım, dışsal döneme aittir ve az sayıda genelleştirici ifadeden oluşmuştur. Ulviye Melek'in babasının "bazen" aldatıldığını fark etmesi⁴⁸⁹, "üç sene" boyunca aldığı resim dersleri⁴⁹⁰ bu grupta değerlendirilebilecek yinelemelerdir.

Bir nesne de anlatıda yinelemeli öge olarak dikkat çekmektedir. Söz gelimi, Ulviye'nin bıraktığı kart, birinci kısımda laytmotif unsur olarak kullanılır. İlk olarak karttan bahseden anlatıcı, sonrasında karttaki yazıyı okurla paylaşmış, kart üzerine yorumlar yapmıştır. Bölümün devamında kartın arkasındaki yazıyı okumuş ve onu yeniden yorumlamıştır⁴⁹¹ ya da dördüncü kısımda "Tophane Marangoz Sokağı'ndaki 18 numara" art arda tekrarlanmıştır.⁴⁹² Benzer şekilde, George Angetil'in *Meşru Metres* isimli kitabı Ulviye Melek tarafından tanıtılmış, ilerleyen bölümlerde kitabın adı geçmiş,⁴⁹³ sonrasında kitabın içeriğinden doğrudan alıntılar yapılmıştır.⁴⁹⁴ Laytmotiflerde, okuru meraklandırmak amacıyla bir nesne ya da bir adres belli aralıklarla gündeme getirilmiş, öykü zamanı geciktirilmiştir.

Öykü dışı söz merkezli yinelemeler (çoğaltma kipi) özellikle bir izleğin tekrarına dayanan çıkarımlardan oluşmaktadır. Öykü zamanının durmasına neden olan ve metnin büyük bir kısmını işgal eden bu tür yinelemelerle çeşitli konularda fikir tartışmaları yapılır. Karakterlerin kendi sesleriyle veya kitaplardan,

⁴⁸⁴Gürpınar, a.g.e., s. 203.

⁴⁸⁵Gürpınar, a.g.e., s. 309.

⁴⁸⁶Gürpınar, a.g.e., s. 71, s. 85, s. 87, s. 191.

⁴⁸⁷Gürpınar, a.g.e., s. 164-165

⁴⁸⁸Gürpınar, a.g.e., s. 171.

⁴⁸⁹Gürpınar, a.g.e., s. 13.

⁴⁹⁰Gürpınar, a.g.e., s. 15.

⁴⁹¹Gürpınar, a.g.e., s. 3-6.

⁴⁹²Gürpınar, a.g.e., s. 174-177.

⁴⁹³Gürpınar, a.g.e., s. 46.

⁴⁹⁴Gürpınar, a.g.e., s. 41, s. 192-200.

mektuplardan yapılan alıntılarla kurmaca düzey ortadan kalkar, eser “ikna etmek”, “bilgilendirmek” ve “yol göstermek” kaygısıyla hareket eden, bunun için söylemlerin peş peşe sıralandığı bir mekâna dönüşür. Türk edebiyatına yönelik eleştiriler, kadın-erkek ilişkileri üzerine çıkarımlar, farklı dönemlerin karşılaştırılmasına dayalı bu ihlaller şöyle örneklendirilebilir: “Türklüğünüz Arap, Acem edebiyatına asırlarca mağlup olmuş... Şimdi de ananevî ruhunuzu Avrupa'nın medeniyetleri yutuyor.”⁴⁹⁵; “Fuhuş nedir? İnsanlar arasında bunun izalesi kabil midir? Fırsat düştükçe hemen herkes bu kirli havuza girer, çıkar.”⁴⁹⁶; “Gayrimeşru masumların katli vakalarında babaların da aranıp cezalandırıldıklarını ne gördüm, ne işittim. Günah hep ananıdır. Lanet hep anayadır”; “Ruhunda şuhluk fıkrıdayan her kadın bir parça ‘kokot’tur.”⁴⁹⁷; “Zevce, ailesinden ziyade metres için kazanır, zevce kocasından ziyade amanı için giyinir.”; “Bu yuvarlak dünyanın bütün işleri karının üzerinde toplanır.”⁴⁹⁸; “[...] Medeni duygu iki cinsi şeklen birbirine yaklaştırıyor. Erkek, yüzünün tüylerini kazıdır. Kadın, saçlarını kırptı. Fazla kıl daima vahşete alamettir.”⁴⁹⁹; “Evvelden kadın içinin kirini üstünün süsüyle örtebilirdi. Şimdi kadın, kabuğu açılmış istiridye gibi meydana çıktı. Gizli tarafı kalmadı. Cismen böyle lakin ruhen böyle değildir.”⁵⁰⁰; “Diyorlar ki dünyanın moral’i bozuldu. Hayır efendim, bu eskiden beri bozuğdu. Fakat tencerenin ağzı kapalı kaynıyordu. Şimdilik kapağı kaldırdılar, her şey dibinecek görünür oldu.”⁵⁰¹; “Bir zamanlar tahrir ve mütalaa âlemlerinde bedbinlik moda imiş. Şimdi de herkes gözyaşlarından kahkahaya doğru koşmak hevesiyle çırpınıyor.”⁵⁰²; “Hayatın her ufkundan görünen diğer bir ufuk vardır ki saadet orada zannolunur ve bu nihayeti gelemeyen bir hayalden ibarettir.”⁵⁰³

Süreklilik anlamı taşıyan bu tekrarlı yapılar, anlatı zamanına aittir. Tekilci sahne, yinelemeli izleklerle durdurulur ve anlatı zamanı uzar. Uzayan tekrarlı zamanın sınırları, sıklığı ve genişliği ise anlatıda muğlaktır. Örneğin, belirlenim, anlatıda gerçekte sınırsız gibi ele alınabilecek bir tekrarı karşılar ve bu nedenle anlatıda yinelemelerin art zamanlı sınırları belirsizdir. Olaylar belirsiz bir zamanda başlayıp yine belirsiz bir zamanda sona ermiştir. Bunun tek istisnası Anafor’un mektubunda belirtilmiş olan zamandır: 24 Eylül 1924. Doğrudan doğruya öykü zamanının sınırları içinde yer alan bu belirlenimler, art zamanlı ve yinelemeli parçalardan kurulmuştur. Saptama ise olayın sıklık derecesini açığa çıkarır. Anlatıda saptama, “her gün”, “her sabah”, “yine” gibi belirsiz ve basit yapıları tekrarlılardan

⁴⁹⁵Gürpınar, a.g.e., s. 18.

⁴⁹⁶Gürpınar, a.g.e., s. 31, s. 39, s. 45

⁴⁹⁷Gürpınar, a.g.e., s. 35, s. 37, s. 101, s. 129, s. 186, s. 202

⁴⁹⁸Gürpınar, a.g.e., s. 245

⁴⁹⁹Gürpınar, a.g.e., s. 99.

⁵⁰⁰Gürpınar, a.g.e., s. 107.

⁵⁰¹Gürpınar, a.g.e., s. 246.

⁵⁰²Gürpınar, a.g.e., s. 303.

⁵⁰³Gürpınar, a.g.e., s. 307.

oluşturmuştur. Bununla birlikte “her pazartesi perşembe sabahtan akşama” kadar şeklinde iç içe geçen birden fazla yinelemeli yapı (karmaşık saptama), az sayıda olmasına rağmen, kullanılmıştır. Her pazartesi-perşembe şeklindeki basit bir saptama ve sabahtan akşama kadar şeklindeki basit bir saptama, karmaşık saptama olarak bir arada kullanılmıştır.

Kaplam, yinelemeli birimlerin anlatsal genişlikleriyle ilgili bir kavramdır. Eylem düzeyinde yinelemeli birimler anlatsal genişlemeye hiçbir destek vermeyecek kadar az bir süreyi karşılamaktadır. İrfan Yekta, Ulviye Melek ve diğer roman kişilerinin yinelemeli eylemleri bu grupta değerlendirilebilir. Buna karşılık, tematik sohbetlerde genişlemiş bir anlatı tespit edilmiştir. Bir iki cümlelik yinelemeli olaylar ile sayfalarca süren tematik tartışmalar arasında belirgin bir fark vardır. Saatlerin, günlerin, mevsimlerin döngüselliğinden çok, izleklerin döngüselliği değişmez bir motif olarak anlatıda yer almıştır. Dolayısıyla *Kokotlar Mektebi*’nde bilincin içe dönük, öznel, izlenimci ve karmaşık zamanı yerine olayın dışı dönük, nesnel ve değişmez niteliklere sahip zamanı tercih edilmiştir. Sürekli değişen olaylar, teknik açıdan olmasa da ritim açısından aynı şeye işaret etmektedir: Donmuş bir ritimde konumlanan değişken zamanlar.

3.5.2. *Dikmen Yıldızı*’nda Sıklık: Tekrarlı Olayların Zamanı

Dikmen Yıldızı’nda sıklık ilişkileri olay ve söz düzeyindedir. Yıldız’ın art zamanlı hikâyeleri ile Türk kadını, Türk askeri veya vatan konulu aforizmalar metnin yinelemeli yapısını açığa çıkarmıştır. Anlatıda bir taraftan Yıldız’ın “serüven roman”ı anımsatan ve merak uyandıran tekrara dayalı hikâyeleri, öte taraftan Millî Mücadele Dönemi’ni temsil eden “tekilci yapı”lar ve bunlara dâhil edilen abartılı, yinelemeli bir dil vardır.

İlki, Yıldız’ın Ankara’ya döndüğü güne kadar belli aralıklarla ve neredeyse kalıplaşmış bir söyleyişle dile getirilir (yaklaşık 200 sayfa). Söz düzeyinde tekrarlar ise anlatının bütününe yayılmıştır. Lirik, destansı bir dille yüceltilen roman kişileri ve bunların kahramanlıkları hem koşullu/araçsal bir söylemi hem yinelemeli bir anlatıyı gözler önüne sermiştir. Dolayısıyla *Dikmen Yıldızı*’nda üç temel sıklık ilişkisi göze çarpmıştır: Tekilci sahne, tekilci sahneye bağlı yinelemeli zamanlar, anlatıcıların/karakterlerin söyleminde dikkat çeken izlekler/laytmotifler.

Yinelemeli söz ve olaylarda çoğaltma kipi kullanılmış, azaltma kipi diğer romanlardan farklı olarak neredeyse hiç kullanılmamıştır. “Her zaman”, “her hafta”, “her gün” gibi sileptik ifadelere, birkaç istisna dışında, metinde yer verilmemiştir. Genel olarak anlatıda ardışık, olay eksenli tekilci yapılar ve bunlara eklenen tekrarlı izlekler ya da tekrarlı bir söylem vardır. Destansı-şiiresel bir dille aktarılan insanlar ve onların yüceltilmiş yönleri dışında çeşitli konularla ilgili aforizmalar, kısa dipnotlar ve bunlara iliştirilen laytmotifler, *Dikmen Yıldızı*’nın temel yapısını ortaya koymaktadır.

Anlatının bu tekrarlı yapısı, modern bir anlatıdaki gibi karmaşaya neden olmamış, aksine klasik bir anlatının kanonik yapısını gözler önüne sermiştir. Farklı bakış açılarıyla sunulan söz düzeyindeki bu yinelemeler, hem tekilci sahneyi desteklemiş hem kesintiye uğratmıştır: “İzmir kızlarının kapandığı Aydın mağaraları dile gelse de Türk’ün bu son tarihine de karışmak isteyen bu canlı ve klasik alçakların ağızlarına kurşun akıtsa”⁵⁰⁴; “İzmir kızları, vatan kızları! Meyus olmayınız. Hepinizin kalbine bir Murat mukadderdir, inkılap ordusunun karada, havada, toprakta can verecek neşeleri size vaad edilmiştir”⁵⁰⁵; “Yıldız, İzmir ve Meriç hasretini dile getiren bütün halk notalarını tekrar etti”⁵⁰⁶; “Tek kişiye ait her şey susmuş insan selinden bir nehir, taşkın taşkın yürüyor, ses veriyor ve Akdeniz’e ulaşmak için köpürüyordu”⁵⁰⁷; “Sen Ankara’da bakışınla imanlara ateş veren, söyleyişinle kalplere kuvvet dolduran, hareketinle heyecan dağıtan faziletsin Dikmen Yıldızı İzmir’in kızı!”⁵⁰⁸ Türk askerine, kadınına ve vatana yapılan bu göndermeler söz düzeyinde yinelemelerdir. Sözlü kültür ürünlerine özgü bu abartılı anlatım metnin kurgusal dünyasıyla ilişkilidir ve metne tekdüze bir özerklik sağlamaktadır.

Yinelemeli olaylar ve söz düzeyinde bu bildirimler belli aralıklarla üretildiği için metin esnemiş, anlatı zamanı bu sıklık ilişkilerine göre ayırt edici/değişmeyen bir yapıyı gözler önüne sermiştir. Benzer şekilde, Yıldız’ın son beş ayda başından geçenler, ilk yüz sayfada önce karakter tarafından ardından savcı, Nedim ve Kâmil Bey tarafından tekrarlanmıştır. Yinelemeli bu eylemler, ilgi çekmek için kullanılır, sonra anlatı mantıksal bir çerçeveye oturtulur. Kişiler olağanüstü özellikleriyle tipleştirilir, psikolojileri göz ardı edilir. Bu nedenle söz gelimi, *Yaban*’da Ahmet Celal ile çevre arasında farkı ortaya koyan karakterin iç dünyası *Dikmen Yıldızı*’nda yoktur. Hava subayı Murat’ın, Yıldız’ın kahramanlıkları, özverili, örnek davranışları

⁵⁰⁴Gündüz, a.g.e., s. 260.

⁵⁰⁵Gündüz, a.g.e., s. 269.

⁵⁰⁶Gündüz, a.g.e., s. 232.

⁵⁰⁷Gündüz, a.g.e., s. 230.

⁵⁰⁸Gündüz, a.g.e., s. 188.

benzer bir söylemle her defasında yinelenmiştir. Yıldız'ın ve diğerlerinin bilinci bir mesafe gözetilerek aktarılmamış, her kişi, her dipnot ve her izlenim metnin temel çıkarımını destekleyecek doğrultuda ve “tekdüze” bir söylemle ifade edilmiştir. Tekdüzelik ise metinde kolay saptanabilecek yinelemeli bir yapıyı açığa çıkarmıştır.

Dikmen Yıldızı'nda Yıldız'ın savcılığa gitmesi⁵⁰⁹ tekilci bir yapıdır. Onun savcılıkta anlattıkları ya tekilci sahneye bağlı yinelemeli eylemlerden ya da tekilci sahneye bağlı başka bir tekilci birimden oluşmuştur. Şöyle ki ailesini ve diğer roman kişilerini tanıttığı parçalar, daha çok uzak geçmişle ilgili olduğu için tekilci, dışsal ve genelleştirici özelliğiyle dikkat çeker.⁵¹⁰ Tekilci parçalar daha çok dönemin olaylarını; yinelemeli parçalar son beş ayda yaşananları kapsamaktadır. Örneğin İzmir'in işgali, I. ve II. İnönü Zaferleri ve Sakarya Savaşı⁵¹¹ tekilci yapıdır. Murat'la ilgili dipnotlar (nişan günü, işledikleri günah, Nedim'in mektubu) birçok bölümde dağınık şekilde kullanılan yinelemeli yapıyı karşılamaktadır.⁵¹²

Benzer şekilde, Büyük Taarruz'un başlaması⁵¹³, İzmir'e yapılan yolculuk⁵¹⁴, Eylül'deki düşün⁵¹⁵, Yıldız'ın kolej arkadaşı Nazlı'yla karşılaşması⁵¹⁶ ve Paşa'nın yanına gitmesi⁵¹⁷ şeklinde gelişmeler metnin kronolojisine ait tekilci parçalardır. *Kürk Mantolu Madonna*, *Yaban* ve *Fahim Bey ve Biz*'de kişiler daha çok yinelemeli zamanlarıyla aktarılır. *Dikmen Yıldızı*'nda, bazı izlekler ve olaylar dışında, bütün anlatı eylem odaklı tekilci yapılardan oluşmuştur. Yıldız'ın beş ay önce ikizlerinden birinin öldürülmesi, köşkte kapalı kalması, Murat'ın Süleyman ve Nedim tarafından boğdurulması, mağarada geçirdiği 26 gün gibi içsel/birleştirici yinelemeler metnin ilk 200 sayfasında dikkat çekmiştir. Murat'ın, Yıldız'ın, Türk askerinin, Türk kadının kahramanlıkları ise aynı yapıda parçalar olup anlatı sonuna kadar belli aralıklarla yinelenmiştir.

Benzer yapıda bu olaylar/sözler söylem bakımından ortaklık taşımakla birlikte tıpatıp aynı değildir. Yinelemeler ardışık zamana bağlı ve temel izlekleri pekiştiren öncelikli parçalardır. Bunlar tekilci/genelleştirici yapılarda olduğu gibi

⁵⁰⁹Gündüz, a.g.e., s. 5-9.

⁵¹⁰Gündüz, a.g.e., s. 16-19.

⁵¹¹Gündüz, a.g.e., s. 20-65.

⁵¹²Gündüz, a.g.e., s. 21-99.

⁵¹³Gündüz, a.g.e., s. 218.

⁵¹⁴Gündüz, a.g.e., s. 234-238.

⁵¹⁵Gündüz, a.g.e., s. 239-241.

⁵¹⁶Gündüz, a.g.e., s. 249-251.

⁵¹⁷Gündüz, a.g.e., s. 254-258.

zamansal alanın dışında kalan bir boşluğu doldurmamış, öykü zamanını hem durdurmuş hem şişirmiştir. Özellikle söz düzeyinde tekrarlarla anlatıcı hislerinin abartılı bir hassasiyetle pekiştirildiği görülür. Yıldız, Murat, Kâmil Bey, Ahmet Çavuş, Süleyman, Nedim, savcı ve köylü kadınlar dağınık olarak aktarılan ve temel izlekleri destekleyen parçalardır. İsimler değişir fakat varılan sonuç aynıdır, döngüseldir ve anlatının bu yinelemeli yapısı kademeli olarak azalmıştır. İnebolu yolculuğuna kadar anlatılanların, son bölümle kıyaslandığında, yinelemeli olduğu söylenebilir. Ancak Ankara'ya döndükten ve Büyük Taarruz başladıktan sonra tekilci yapılar artmış, anlatıya hâkimiyet kurmuş, buna karşılık yinelemeler azalmıştır. Genel olarak savaşın anlatıldığı bölümlerde (218. sayfadan sonra) yinelemeli yapılar azalmış, tekilci yapılar artmıştır. Klasik anlatıda olduğu gibi yinelemeler tekilci sahnelere bağlıdır ve onları desteklemektedir. *Dikmen Yıldızı*'nda tekrarın bu yapısı, bir sıklık yarasını ve bu yasanın ayırt edilebilir yanını gözler önüne sermiştir.

Dikmen Yıldızı'nda mekânlara bağlı eylemlerde de tekrar vardır. Örneğin, Yıldız işgal nedeniyle İzmir'den ayrılmış⁵¹⁸, Murat'ı bulmak için yeniden oraya dönmüş ve bu sırada işgal sona ermiştir.⁵¹⁹ İyileşebilmek için Ankara'dan ayrılmış, iyileştikten sonra Ankara'ya dönmüştür.⁵²⁰ Murat cephedeyken Ankara'ya üç kere gelip gitmiş⁵²¹, Ankara'ya art arda üç mektup yazılmıştır.⁵²² İzmir, Ankara ve İnegöl sırasıyla kurtuluşun, karmaşanın ve eşsiz bir tabiatın sembolü olarak maksatlı, tutarlı bir söylemle her defasında vurgulanmıştır. Ayrıca mekândan ayrılma olumsuz bir durumla ilişkilendirilmiş, mekâna geri dönüşle birlikte bütün sıkıntılar ortadan kalkmıştır.

Dikmen Yıldızı'nda olayların tekrarına dayanan zaman birimlerinin art zamanlı sınırları varsayımsal olarak tespit edilebilir. Söz gelimi, Yıldız'ın son beş ayının art zamanlı sınırları 1920'nin sonları ile 1921'nin başlarını kapsamaktadır. Bu nedenle yinelemeli zamanın hangi dönemde yer aldığı belirlenebilir. Söz düzeyinde yinelemeler ise belli bir zamana bağlı değildir ve yalnızca tekrarlı bir söylemi açığa çıkarmıştır. Abartılı ve destansı dille ifade edilen izlekler bu gruptadır. Metinde dikkat çeken ve metni diğerlerinden ayıran şeylerden biri, yinelemeli eylemlerin

⁵¹⁸Gündüz, a.g.e., s. 19.

⁵¹⁹Gündüz, a.g.e., s. 244-269.

⁵²⁰Gündüz, a.g.e., s. 140-212.

⁵²¹Gündüz, a.g.e., s. 64-82.

⁵²²Gündüz, a.g.e., s. 180-200.

sıklığının belirtilmemiş olmasıdır. Olayın kendisi tekrarlıdır fakat “iki hafta boyunca”, “her cuma” ya da “her sonbaharda” gibi yinelemenin sıklığını gözler önüne serecek kullanımlar yok denecek kadar azdır.

Sonuç olarak *Dikmen Yıldızı*'nda yinelemeli olan şey “söylem”dir ve bu söylemin kapladığı alan saptanabilmektedir. Kitabın sonuna kadar ilk olarak Yıldız (yaklaşık 200 sayfa), sonrasında Murat ve diğer kahramanlar (bütün metin boyunca) benzer bir söylemle aktarılır. Tekrarlı zamanların genişliği, anlatıda kapladığı alan (kaplam) ise birkaç cümleyle ya da birkaç paragrafla sınırlandırılmıştır. Yeri saptanabilen ancak uzaklığı saptanamayan yinelemeler, içsel bir belirlenim şeklinde genellikle roman kişilerini tanıtmaya yöneliktir. Karmaşaya neden olmayan tekilci/yinelemeli yapılara yazar da dâhil edilerek, temalar pekiştirilmiş; olay örgüsü ise bu temaları “süsleme” amacıyla kullanılmıştır.

3.5.3. *Yaban*'da Sıklık: Donmuş Âlemin Zamanı

Yaban'da yinelemeli eylemlerin kişileri mantıksal bir çerçeveye oturtmak, onların psikolojileri ile çevre arasındaki etkileşimi belli kalıplarla dile getirmek amacıyla kullanıldığı söylenebilir. Ahmet Celal bu nesnel zamanı onlarla paylaşmasına rağmen kendi hislerini paylaşarak başka bir yinelemeli söylemi açığa çıkarmış, olay örgüsünü askıya almıştır. Onun tekrara dayalı iç dünyası ile ilk bölümlerde yer alan dağınık, parçalı olaylar zinciri ikiz bir zamanı meydana getirmiştir: Anlatının yinelemeli zamanı ve benliğin yinelemeli zamanı. Bütünüyle olumsuzlanan bir anlatı atmosferinde tekilci birimler ile bunlara eşlik eden yinelemeli ve değişmeyen bir yapı göze çarpmaktadır: Roman kişilerinin tekrarlı zamanları, yinelemeli olaylar ve sözler (laytmotif).

Yaban'da Ali'nin evlenmesi, İsmail'in annesinden dayak yemesi⁵²³, Şeyh Yusuf'un köye gelmesi⁵²⁴, Salih Ağa'nın Zeynep Kadın'ın tarlasına ortak olması⁵²⁵, I. ve II. İnönü Zaferleri⁵²⁶, düşmanın taarruza geçmesi⁵²⁷ şeklinde yalnızca bir kere (tekilci) gerçekleşen olaylarla düşmanın köye gelmesi⁵²⁸, Emine ile Ahmet Celal'in karşılaşmaları, Süleyman'ın kaybolması ve kambur oğlanın kör kıza yaptıkları şeklinde tekrar gerçekleşen olaylar vardır. Özdeş yapılu bu olaylar tıpatıp aynı

⁵²³Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 33-37.

⁵²⁴Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 46-48.

⁵²⁵Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 62.

⁵²⁶Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 92.

⁵²⁷Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 113-117.

⁵²⁸Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 154.

değildir. Bunlar somut-ardışık zamana bağlı, temel izleği destekleyen öncelikli parçalar olarak görülebilir.

Yaban'da tekil mekân (köy) ile tekilci mekâna bağlı yinelemeli zamanlar arasında da aynı uzlaşımaya dayalı ilişki vardır. Mekânın tekilliği maksatlı, tutarlı bir söylemle her defasında yinelenir ve mekân zaman zaman ideal olanla karşılaştırılır. Bununla birlikte hemen hemen her bölümde bahsi geçen kişinin (muhtarın karısı, Zeynep Kadın, Salih Ağa, Mehmet Ali'nin kardeşi İsmail, Süleyman ve karısı Cennet, Bekir Çavuş, Emeti Kadın ve oğlu Hasan) geçmişinin aydınlatıldığı tekilci sahneye bağlı yinelemeli zamanlar da vardır. Tekilci sahneler içindeki yinelemeli bölümler, zamansal alanın dışında kalan bir boşluğu doldurmaktadır. Burada, eylemlerin ve anlatıcı hislerinin abartılı bir hassasiyetle pekiştirildiği görülür. Köy ve köylü her biri dağınık olarak aktarılan fakat temel izleği destekleyen veriler olduğu için tekilci sahnelerde içerik ya da kişiler değişmesine rağmen varılan sonuç ayındır, döngüsel: Ülkenin içinde bulunduğu kötü durum ve bu durumun farkında olamayan köy halkı.

Ahmet Celal ve diğerleri arasındaki mesafeye yapılan vurguda da aynı döngüsel yapı açığa çıkar. Ahmet Celal'in onlarla uzlaşmaması, onlara yaptığı eleştiriler ve onların kımıltısızlığı metin boyunca vurgulanır. Anlatı, bu abartılmış ifadelerle genişler ve yinelemeler izleği pekiştiren tutarlı bir söylemi de gözler önüne serer. Söz gelimi, Şeyh Yusuf'la Ahmet Celal arasında⁵²⁹, İsmail'le⁵³⁰ ya da köylüyle kendisi arasındaki uçurum⁵³¹ şu çarpıcı ifadelerle dile getirilir: “Benim ağzımla onun kulağı (Zeynep Kadın) arasında mesafe beş on kilometredir”⁵³²; “Lâkin görüyorum ki, bir çanak suda bir damla zeytinyağı gibiyim. Ne karışıyorum ne de dibe çökebiliyorum.”⁵³³; “Bu engin yoksulluğun ücra bir köşesinde kendimi kara bir nokta gibi atmış görüyorum.”⁵³⁴

Aynı zamanda *Yaban*, köyün ve köylünün yinelemeli zamanlarını gözler önüne seren ifadelerden oluşmuştur: Köylüler “hep” topraktan ve zamandan yakınırlar.⁵³⁵ Köy “donmuş bir âlem”e, Emeti Kadın donmuş, taş kesilmiş bir insana benzemektedir.⁵³⁶ Köylünün kayıtsızlığı, cansız ve donuk köyle birleşmiş, sararmış

⁵²⁹Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 48.

⁵³⁰Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 68, s. 81.

⁵³¹Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 69, s. 170, s. 192.

⁵³²Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 62.

⁵³³Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 67.

⁵³⁴Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 80.

⁵³⁵Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 37.

⁵³⁶Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 122.

ekinler, boz tepelerle kımıltısız bir zaman açığa çıkmıştır.⁵³⁷ Köylünün yinelemeli eylemleri bu donukluğu ve cansızlığı pekiştirmektedir. Buna göre “her geceki” mutak karanlık çökecek ve Zeynep Kadın kızlarıyla pişirdiği yemeği odasının kapısından içeri bırakacak,⁵³⁸ köyün gelinleri durmaksızın çalışacak⁵³⁹ ya da köylü “her gün” aynı şeyleri yapacaktır.⁵⁴⁰ Ahmet Celal’de ise tekrar, Emine’yle karşılaştıktan sonra başlar.⁵⁴¹ Süleyman’la “sık sık” ve Bekir Çavuş’la “arada bir” Emine’nin köyüne giderler.⁵⁴² Süleyman’la “çok defa” odada karşılıklı oturur, “saatlerce” kitap okur. Ahmet Celal bütün varlığıyla “hep” cephede yaşadığı için köyün ağır ve tekdüze zamanını ilk başta hissetmez. Diğerlerinin yeknesak zamanına karşı o, kurgusal dünyasında “her gün” kendisini kurtaracak gemiyi hayal eder.⁵⁴³

Roman kişilerinin alışkanlık hâline gelmiş eylemleri ile Ahmet Celal’in çoğunlukla tekrardan oluşan bu sözleri kitabın ilk yüz sayfasında dikkat çekmektedir. Ancak son bölümde savaşıla birlikte tekilci yapıların arttığı, anlatıya hâkimiyet kurduğu, buna karşılık yinelemelerin azaldığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla savaşın ön plana çıktığı 117’nci sayfadan sonra anlatıcı ile anlatı arasındaki mesafe kapanmış, yinelemeli yapılar azalmış ve tekilci yapılar artmıştır.

Klasik anlatıda olduğu gibi yinelemeler tekilci sahnelere bağlıdır ve onları desteklemektedir. İncelemede, farklı biçimlerde ortaya çıkan fakat belli bir ortaklık barındıran yinelemeler için genelgeçer sonuçlara ulaşmak bu nedenle daha kolaydır. Ahmet Celal’in iç dünyasını sergileyen söz düzeyinde yinelemeler ise gelenekten ayrıdır, bunlar tekilci sahneye arka plan sağlamakla birlikte sahneyi kesintiye uğratan “soyutlamalar” olarak değerlendirilebilir. Onun Türk aydınına, kadına, köylüye yönelik tavrı ile köylü ile arasındaki mesafeye yaptığı vurgu, dışsal-genelleştirici sözlerden oluşmaktadır. Bunlar şöyle örneklendirilebilir: “Kadın zehirli bir yılandır”⁵⁴⁴, “İnsan hayvanların en iğrenç olanıdır”⁵⁴⁵; “Her devrin kendine mahsus ölçüleri var”⁵⁴⁶; “Türk aydını, Türk ülkesi denilen bu engin ve ıssız dünya içinde bir garip yalnız kişidir”⁵⁴⁷; “Bunun nedeni, Türk aydını, gene sensin! Bu viran ülke ve yoksul insan kitlesi için ne yaptın?[...] Sana ıstırap veren bu

⁵³⁷Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 60.

⁵³⁸Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 70.

⁵³⁹Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 87.

⁵⁴⁰Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 117.

⁵⁴¹Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 43, s. 49, s. 60-61.

⁵⁴²Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 82-103.

⁵⁴³Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 96-108.

⁵⁴⁴Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 45.

⁵⁴⁵Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 71.

⁵⁴⁶Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 150.

⁵⁴⁷Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 36.

şey, senin kendi eserindir.”⁵⁴⁸ Hamasi söylevi hatırlatan bu sözler anlatının kurgusal dünyasının dışındadır ve anlatıya alışılmadık bir özerklik sağlamaktadır.

Tekilci sahne, Mehmet Ali'nin Ahmet Celal'i köyüne götürmesiyle başlar ve her tekilci sahne benzer bir yapıyla devam eder. Ahmet Celal'in köyle ilgili izlenimleri, harpte kaybettiği sağ kolu, iç sesleri, köydeki diğer sakatlar, muhtarın karısının geçmişi, köyde geçirdiği “ilk günler”, köylüyle arasındaki mesafe ve “saatlerce” kitap okuması şeklinde yinelemeli eylemler ilk bölümde art arda sıralanır.⁵⁴⁹ İkinci bölümde köye geldiği ilk gün yeniden anlatılır. Köyün betimlemesinin ardından Mehmet Ali'nin geçmişi aktarılır. Köyün temizlik sorunlarına değinen anlatıcı, “her gün” çaya giden ve “her gün sabahtan akşama kadar” çeşme başında bekleyen köylünün yinelemeli eylemlerini, “çevre değiştirmedikçe insanın değişmesine imkân yoktur” şeklinde genelleştirici ifadeyle pekiştirir. Ardından “bir gün öğle üstü” kahvede ülkenin içinde bulunduğu durum hakkında yapılan sohbetin anlatıldığı tekilci bir sahneye yer verilir. Köylünün duyarsızlığı, muhtarın uyuklaması ve Mehmet Ali'nin “bizi tekrar askere almasalar” sözüne yapılan vurguda bir kez daha gözler önüne serilir. Diğer bölümlerde de dikkat çeken laytmotiflerle bölüm sonlandırılır.⁵⁵⁰ Anlatıda ön plana çıkan diğer laytmotifler ise şunlardır: Ahmet Celal'in yabancılığı, yalnızlığı⁵⁵¹; Mustafa Kemal⁵⁵²; harpte kaybettiği sağ kolu.⁵⁵³ Metinde döngüsel olaylar ve söz düzeyinde bildirimler, belli aralıklarla üretilmiş, tekrar kapasitesi aracılığıyla söylem ve öykü arasındaki mesafe artmıştır.

Çoğaltma kipi, özellikle anlatıcının izlenimlerinden oluşan durağan anlatım bildirimlerinde ve bazı olayların aktarımında dikkat çekmektedir. Azaltma kipi ise diğer roman kişilerinin yinelemeli eylemlerini kapsamaktadır. “Her gün” gibi sileptik ifade, farklı olayları topyekün olarak dile getirmektedir. Genel olarak metnin kendisi de tekrarlı yapıyı karşılamaktadır: Kötümser bir dille tanıtılan mekân-insan betimlemeleri, aforizmalar, anlatıcı ile diğerleri arasındaki mesafeye yapılan vurgu, kısa olaylar ve bu olaylara iliştilen laytmotifler. Anlatının bu tekrarlı yapısı modern bir anlatıyı düşündürmektedir. Ne var ki anlatıcının bakış açısıyla yaratılan bu

⁵⁴⁸Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 111.

⁵⁴⁹Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 17-21.

⁵⁵⁰Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 21-27.

⁵⁵¹Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 36, s. 47, s. 110, s. 140.

⁵⁵²Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 75, s. 109, s. 152.

⁵⁵³Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 79, s. 86, s. 114, s. 155

olumsuzluklar, köylünün “kayıtsızlığı” ve bu “donmuş âlem” ile yaşanacak olanlara karşı okuru önceden uyarmakta ve anlatıya hazırlamaktadır.

Yaban'da yinelenen zaman birimlerinin art zamanlı sınırları, sıklığı ve kapladığı süre ise genellikle muğlaktır. Anlatı 1919-1921 yıllarını kapsamaktadır. Bu süre, “saatlerce”, “iki üç günden beri”, “birkaç günden beri”, “artık”, “gene yaz”, “her gün”, “arada bir”, “kaç gündür”, “ne vakit”, “her geceki”, “ara sıra”, “iki günden beri”, “hep” gibi sınırları belirsiz fakat özdeş eylemleri belirtmek için kullanılan yinelemelerden oluşmaktadır. Daha önce de belirtildiği gibi yinelemelerin art zamanlı sınırları ile ilgili olarak kolay belirlenebilen sentetik süreler açıktır:

Köydeki ilk yıl: 1919 (38 sayfa)

Köydeki üçüncü yıl: 1921, (158 sayfa)⁵⁵⁴

Köyde güz: 1921 sonbaharı, (55 sayfa)⁵⁵⁵

Köyde kış: 1921 kışı, (2 sayfa)⁵⁵⁶

Köyde bahar: 1921 baharı, (15 sayfa)⁵⁵⁷

Köyde yaz: 1921 yazı, (87 sayfa)⁵⁵⁸

Netlik içeren bu zamanlara az sayıda tekrarlı yapı katılmıştır. Bu nedenle yinelemeli zamanın hangi dönemde yer aldığı kolayca tespit edilebilir. Örneğin, 1919 yılında gerçekleşen eylemler için kesin sınırlar vardır: Kitabın ilk otuz sekiz sayfası. Fakat süreklilik bildiren zamanların 1919 yılına uzaklığı (belirim) açık değildir. “Her gün”, “iki üç günden beri”, “iki günden beri” şeklinde ifadelerin ise sıklığı belirlenebilmektedir. Belli zaman aralıklarını temsil eden bu birimler için tahmin yürütmek daha kolaydır. Tekrarlı zamanların genişliği, anlatıda kapladığı alan (kaplam) ise birkaç cümleyle sınırlandırılmıştır.

Yinelemeler anlatıda, *Kuyucaklı Yusuf*'ta olduğu gibi, kişilerin gündelik hayatını sergilemeye yönelik, kısa bildirimlerden oluşmaktadır. Yeri saptanabilen ancak uzaklığı saptanamayan yinelemeler, içsel bir belirlenim şeklinde genellikle roman kişilerini tanıtmaya yöneliktir ve tekilci yapılar, Ahmet Celal'in yinelemeli

⁵⁵⁴ Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 39.

⁵⁵⁵ Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 39-94.

⁵⁵⁶ Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 94-96.

⁵⁵⁷ Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 96-111.

⁵⁵⁸ Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 111-198.

söylemiyle iç içedir. Romanda karmaşa olay örgüsüyle değil, bilincin baskın konuma geçtiği yerlerde yaratılır. Ne var ki bilinç olayların mantık dizgesini bozmamış, sadece (özellikle kitabın ilk yarısında) geri planda kalmasını sağlamıştır. Sonuç olarak *Yaban* dört temel sıklık ilişkisine göre sınıflandırılabilir: Tekilci sahne, tekilci sahneye bağlı yinelemeli (dışsal-genelleştirici) kişisel zamanlar, köyün ve köylünün yinelemeli zamanları ile anlatıcının söz düzeyinde dışsal-genelleştirici ifadeleri.

3.5.4. *Kuyucaklı Yusuf*'ta Sıklık: Tekilci Zaman

Metinde anlatı bildiriminin tekilliğinin anlatılan olayın tekilliğine denk geldiği tekilci formlar belirgindir *Kuyucaklı Yusuf*, klasik anlatıda kullanılan ve temel form kabul edilen tekilci formlara dayandırılmakla birlikte yinelemeli yapılar da anlatıda göze çarpmaktadır. Yinelemeler anlatı sınırları içindedir ve bazı yinelemeler geçmişini aydınlatmaya yönelik özetlerin içinde yer almıştır.

Bu nedenle anlatının genel yapısını açığa çıkaracak sıklık ilişkileri için şu kapsayıcı sonuçlara ulaşılabilir: Anlatı tekil birimlere eklenen daha çok içsel (birleştirici) ve az sayıda dışsal (genelleştirici) yinelemelerden oluşmaktadır, yinelemeli olayların aktarımında daha çok “azaltma kipi” kullanılarak olaylar toplu olarak anlatılmıştır. Bunun yanı sıra “çoğaltma kipi” bazı anların ve sözlerin kahramanlar tarafından yeniden hatırlanması sırasında ön plana çıkmıştır.

Kuyucaklı Yusuf, tekilci birimler ile bunlara eklenen tekrarlı eylemlerden oluşmaktadır. Bu nedenle anlatıda bazı eylemler döngüseldir. Örneğin, metnin ikinci ve üçüncü bölümünde, olayların sonuçları farklı olmasına rağmen bölümler aynı yinelemeli yapıyla sonlandırılmıştır: İkinci kısımda, Şahinde Hanım ve Muazzez Hilmi Beylerin bağına gider, bunun üzerine Yusuf Muazzez’i kaçıır ve evlenirler. Üçüncü kısımda Şahinde Hanım ve Muazzez yine Hilmi Beylerle gece âlemlerine katılır, Yusuf Muazzez’i kaçıır fakat Muazzez ölür. Benzer şekilde, anlatı ilk kısımda Yusuf’un anne babasının öldürülmesiyle başlatılır, ikinci kısımda Ali ölür ve anlatının son kısmı yine cinayetle noktalanır. “Cinayet” kronolojik zamanda gerilimi arttıran öge olarak belli aralıklarla tekrarlanmıştır.

Diğer yinelemeler, daha sonra ortaya çıkacak olaylar için ön hazırlık niteliğinde genelleştirici ifadelerden oluşmaktadır: Şahinde Hanım’ın arkadaşlarıyla, komşularıyla eğlenmesi; Salahattin Bey’in gündüz hükümet işleri, gece rakı meclisleri nedeniyle çocukları haftalarca görememesi, Yusuf ve Muazzez’in

Çınarlıçeşme seyahatleri, cuma gezintileri,⁵⁵⁹ Yusuf'un yazın kırlarda dolaşması, kışın küçük zeytinliğin toplanmasına yardım etmesi,⁵⁶⁰ Şakir ve çetesinin "ekseriyetle" yaptıkları⁵⁶¹ özet şeklinde kurgulanmış içsel-birleştirici yinelemeler olarak anlatıda yer almıştır. Roman kişilerinin bu döngüsel zamanı her bölümde anlatıcı tarafından yeniden aktarılır. Söz gelimi, ikinci bölümde Muazzez'le karşılaşmak istemeyen Yusuf'un gece yarısından sonra eve gelmesi, şafakla gitmesi, Salahattin Bey'in mütemadiyen her şeye kayıtsız kalması, Şahinde Hanım'ın eskisi gibi âlemlere katılması ve Muazzez'in her akşam Yusuf'la konuşmak istemesi,⁵⁶² Salahattin Bey'in sık sık geçirdiği hastalık nöbetleri⁵⁶³ küçük ayrılıklar dışında ilk kısımdaki yinelemeli zamanların işlevleriyle benzerlik taşımaktadır. Metnin ilerleyen bölümlerinde Kaymakam'ın kayıtsızlığı sessizliğe dönüşür, hastalığının nöbetleri sıklaşır, o her gün biraz daha zayıflar. Yusuf evden git gide daha çok uzaklaşır. Fakat gündelik eylemleri yine sabittir: Akşam üzerleri gidip babasını alıyor, onunla beraber eve dönüyordu.⁵⁶⁴ Dolayısıyla bu sıklık ilişkileri, alışkanlık hâline gelmiş eylemleri içeren döngüsel zamanları kapsamaktadır.

Kuyucaklı Yusuf'ta hatırlama tekrarlı söylemi açığa çıkarmaktadır. Hatırlama sadece basit bir tekrar değildir. Bu tekrar sayesinde karakter, kendisi için öncelikli konumdaki bir zaman parçasını gündeme getirir. Şöyle ki Kaymakam Salahattin Bey hastalandığı zaman geçmişini bugüne taşıyarak, "o anda ilk evlendiği gecenin ümit ve sevinç dolu hislerini tekrar yaşa[mıştır]."⁵⁶⁵ Yusuf, Muazzez'in "Kimi istiyorum anladın mı?",⁵⁶⁶ Belki bir gün canım isteyecek [gece gezmelerini],⁵⁶⁷ dediği akşamı; "hayatını teşkil eden boş seneleri"⁵⁶⁸ ya da Muazzez'in "Yusuf, ben senden korkuyorum"⁵⁶⁹ dediği geceyi hatırlamıştır. Onun düşünceleri bir yerde durmayarak seneleri ileri geri dolaşmaktadır.⁵⁷⁰ Başka bir bölümde Yusuf, başparksız elini seyrettikten sonra senelerden beri aklına getirmek istemediği olayları, annesini,

⁵⁵⁹Ali, a.g.e., s. 29.

⁵⁶⁰Ali, a.g.e., s. 31.

⁵⁶¹Ali, a.g.e., s. 39.

⁵⁶²Ali, a.g.e., s. 90.

⁵⁶³Ali, a.g.e., s. 110.

⁵⁶⁴Ali, a.g.e., s. 113-114.

⁵⁶⁵Ali, a.g.e., s. 110.

⁵⁶⁶Ali, a.g.e., s. 112.

⁵⁶⁷Ali, a.g.e., s. 121.

⁵⁶⁸Ali, a.g.e., s. 115.

⁵⁶⁹Ali, a.g.e., s. 218.

⁵⁷⁰Ali, a.g.e., s. 163.

babasını ve onları kaybettiği geceyi gözünün önüne getirir.⁵⁷¹ Böylece “an”a dâhil edilen zaman birimleri aracılığıyla anlatıda bir genişliğe ulaşılır. Ancak bu genişlik monoloğun ağırlıkta olduğu *Fahim Bey ve Biz* anlatısındaki gibi ayrıntılı değildir, hatırlatmalar anlatıda genellikle birkaç cümleyle sınırlandırılmıştır.

Bunun yanı sıra az sayıda “söz düzeyinde” tekrarlı yapı da anlatıda dikkat çekmiştir. Tekrar eden sözler anlatıcının veya karakterlerin benzer cümlelerinin metnin çeşitli yerlerinde kullanmasıyla ortaya çıkmıştır. Kitabın bazı bölümlerinde anlatıcı zamanı sorunsallaştırarak zamanın yinelemeli ve olumsuz yanını vurgulamıştır: “Bu esnada seneler birer birer, ağır ağır, fakat hiç durmadan geçiyordu.”⁵⁷²; “Uzun ve birbirine benzeyen seneler ağır ağır geçtiler. Yusuf’un arkadaşları hep eski arkadaşlar, mahalle hep eski mahalle, bulgur değirmeni eski değirmen [...]”⁵⁷³ Son bölümde ise anlatıcı nesnel zamanın yıkıcılığını gözler önüne sermiştir: “Geçen günleri bir daha geri getirmek mümkün değildi ve sadece hatıralar, iki insanı bağlayacak kadar kuvvetli değildi.”⁵⁷⁴ Anlatıcıya göre bu yinelemeli, kımlıtsız zamanı değiştiren şey bayramlardır⁵⁷⁵ ya da hayatın durağan ritmi içinde birdenbire beliriveren kahramanlardır (gaziler, şehitler).⁵⁷⁶ Yusuf’un Şakir’le kavgası, Muazzez’in kaçırılması, Ali’nin öldürülmesi şehrin yeknesaklığına hareket kazandıran diğer tekilci parçalardır. Dolayısıyla *Kuyucaklı Yusuf*’ta yinelemeli dilin monotonluğu ile tekilci parçaların gerilimli yapısı arasında ters bir ilişki vardır.

Yusuf’un yabancılığı-yalnızlığı da tematik açıdan yinelemelidir ve laytmotif unsur olarak sık sık vurgulanmıştır.⁵⁷⁷ Karısı Muazzez onun bu hayattaki boşluklarını dolduran tek kişidir. Ancak tahsildarlık yaptıktan sonra onun kendisinden uzaklaştığını hisseden Yusuf, Muazzez olmadan eksik kalacağını düşünmektedir.⁵⁷⁸ Yusuf’un yaptığı hareketler “ona hiçbir yere bağlı olmadığı şuurunu” vermektedir. Herkesten ayrı olduğunu düşünen Yusuf, yalnızlık duygusuyla sarsılır.⁵⁷⁹ Çalışma arkadaşları Hasip ve Nuri Efendi’lerin hayatı onun için manasızdır. Ona göre insan dünyaya “boş durmak” için gelmiş olamaz. Akşama kadar masa başında uyumak, namaz kılmakla vakit geçiren bu adamlar ile babasının hayatı Yusuf’a “bomboş” ve

⁵⁷¹Ali, a.g.e., s. 161.

⁵⁷²Ali, a.g.e., s. 28-29.

⁵⁷³Ali, a.g.e., s. 31.

⁵⁷⁴Ali, a.g.e., s. 183.

⁵⁷⁵Ali, a.g.e., s. 34.

⁵⁷⁶Ali, a.g.e., s. 160.

⁵⁷⁷Ali, a.g.e., s. 32.

⁵⁷⁸Ali, a.g.e., s. 206.

⁵⁷⁹Ali, a.g.e., s. 81.

“korkunç” görünür. O, bundan dolayı kendini diğerlerinden ayırır.⁵⁸⁰ Burada, Yusuf’un yalnızlık hissi diğerlerinin tekdüze zamanını dışlamasıyla ilgilidir. Hâlbuki Yusuf da bazı sabit eylemlerle bu beğenmediği zamana katılmıştır. Kendini var eden, haksızlıkların karşısında duran Yusuf’un kişisel zamanına karşı diğerlerinin zamanında hiçbir değişim gerçekleşmez.

Yusuf’un yabancılık hissi ilkin “yavaş yavaş” kaybolmaya ve onun yeknesak zamanı değişmeye başlar. Eski Yusuf’un dikbaşı, söz anlamaz hâli yerini mütereddit ve mahcup bir delikanlıya bırakmıştır.⁵⁸¹ Kaymakam’ın ölümünden sonra “hep o rüya hâli” devam eden Yusuf, bir süre sonra hayatını değiştirebileceğini düşünmüş, birkaç gün sonra tekrar gidip geldiği tozlu odadan, kâtiplikten, bir gün kurtulacağını ümit etmiştir.⁵⁸² Sonra dünyada hiçbir yere bağlı olmadığını hissetmiş, bu kadar yabancı olduğu hayatın kendisini kuşatmasına içerlemiştir.⁵⁸³ Anlatıda bu söz ve eylem düzeyinde tekrarlar ile anlatının akışı arasında nedensellik bağı kurulur. Bundan dolayı yinelemelerin bir karmaşa ya da soyutlamaya neden olmadığı, anlatı akışını pekiştirmek ya da sağlamlaştırmak için kullanıldığı tespit edilmiştir. Ayrıca birbirine benzeyen yinelemeler aynı hikâyeyi temsil etmekte ve bunlar her defasında “an”ları döngüsel formlara dönüştürmektedir. Yineleme, kafa karışıklığı yaratmadığı gibi okuru ilerde karşılaşılabilecekleri şeylere hazırlamaktadır.

Kuyucaklı Yusuf’ta yinelenen zaman birimlerinin art zamanlı sınırları, sıklığı ve kapladığı süre genellikle belirsizdir. Anlatı 1903 senesi sonbaharında ve yağmurlu bir gecede başlamış, bir kış gecesi sona ermiştir. Bu öykü zamanı “sık sık”, “her akşam”, “yazın”, “kışın”, “gündüzleri”, “yine”, “ilk geldiği günlerde”, “ekseriya” gibi sınırları belirsiz fakat özdeş eylemleri belirtmek için kullanılan yinelemelerden oluşmaktadır. Yinelemelerin art zamanlı sınırları ile ilgili olarak kolay belirlenebilen sentetik süreler vardır: Yusuf’un Kuyucak’tan ayrıldığı “altı senelik” süre, Edremit’te kaldığı “on yıllık” süre ve on yıllık sürenin son “iki ayı”nda yaşananlar. Bu sentetik sürelerle süreklilik içeren zamanlar eklenmiş ve hemen hemen her roman kişisi tekrarlı eylemleriyle ifade edilmiştir. Örneğin, “altı sene”lik sürede Yusuf “yazın” kırlarda dolaşmış, “kışın” zeytinliğe gitmiştir. Salahattin Bey ise “gündüz” hükümet işleriyle ilgilenmiş, “gece” rakı meclislerine katılmış, “bazen haftalarca”

⁵⁸⁰Ali, a.g.e., s. 158.

⁵⁸¹Ali, a.g.e., s. 115.

⁵⁸²Ali, a.g.e., s. 168.

⁵⁸³Ali, a.g.e., s. 183.

çocuklarını ve eşini görmemiştir.⁵⁸⁴ “Akşama kadar” masa başında uyumak, namaz kılmak dışında başka bir şey yapmayan Hasip ve Nuri Efendi’ler,⁵⁸⁵ Kaymakam’ın ölümünden sonra “günlerce” kendine gelemeyen ve tahsildarlık yaptığı için eve “on beş günde bir” uğrayan Yusuf, “haftada birkaç gün” âlemlere katılan Şahinde Hanım, sınırları belirlenmiş olan kronolojik bir zaman diliminin içinde tekrarlı zamanlarıyla dikkat çekmiştir. *Kuyucaklı Yusuf*’ta zaman dilimleri karakterleri tanıtmaya yöneliktir. Bunlar, art zamanlı sınırları söylenmeden bırakılan döngüsel zamanlardan oluşmaktadır.

Özetli anlatımla, art zamanlı sınırları belirsiz ancak sıklığı açık zamansal ifadeler anlatı boyunca dikkat çekmektedir. “Yazın”, “kışın”, “her gece” ya da “gündüzleri” ilk anlatıya uzaklığı tespit edilemeyen parçalardır. Ancak bunlar, sıklığı belirlenebilen basit saptamalardır. Hangi yaz olduğu bilinmemesine karşı, bu süreye dâhil olan zaman birimlerinin sıklığı belirlenebilmektedir ya da “her gece” belli zaman aralıklarında gerçekleşen bir değer olarak tespit edilmeye elverişlidir. Tekrarlı zamanların genişliği, anlatıda kapladığı alan (kaplam) ise ardışık ve olay merkezli bir söyleme uygun olarak birkaç cümleyle sınırlandırılmıştır. Yinelemeler kişilerin gündelik hayatını sergilemeye yönelik, kısa bildirimlerden oluşmaktadır. Her bölümde anlatıcı kişilerin bu döngüsel zamanlarını benzer bir söyleme yeniden gündeme getirir. Dolayısıyla anlatıda döngüsel zamanlar karmaşadan uzaktır ve benzer bir dille okuru esas olaya hazırlamak için anlatıcı tarafından ifade edilmiştir.

Anlatıda büyük zamansal sıçramalar olmaksızın, her birim daha çok eylemlerin sıklığını ortaya çıkarmak amacıyla kullanılmıştır. Yeri kolayca saptanamayan yinelemeli birimler, genişlemiş bir anlatıyı ortaya çıkarmaz. Her yinelemeli birim, daha çok içsel bir belirlenim olarak sahnelerle uyumlu olacak şekilde anlatıda yer almış, sonrasında tekilci yapılarla kronoloji devam etmiştir. Karakterlerin döngüsel zamanına karşı öykü zamanının ardışık zamanı arasındaki geçişler, teknik açıdan karmaşık bir söylemi ortaya koymamıştır. Bunlar, anlatının amacını gerçekleştirmek, anlatının temel çatışmaları desteklemek için yararlanılan parçalardır. Zaman birimleri tematik açıdan işlevseldir. Öykülemelerde anlatıcı-anlatı mesafesi, bilincin aktarımı, bazı zamansal kırılmalar dışında geleneğin dışına çıkılmadığı tespit edilmiştir.

⁵⁸⁴Ali, a.g.e., s. 29.

⁵⁸⁵Ali, a.g.e., s. 152.

3.5.5. Üç İstanbul'da Sıklık: Özdeş Zamanlar

Üç İstanbul'da ele alınan üç dönem tekrarlı yapısıyla dikkat çekmektedir: Dönemler değişir ancak metnin işleyişi sabittir. Her dönem tematik etki bakımından benzer niteliklere sahip mekânlardan, kişilerden ve olaylardan oluşmaktadır. Konaklar, yalılar belli zamanları; Hidayet, Adnan, Sakallı Vasfi ve Naşit benzer nitelikte insanları yansıtmış, olay örgüsü ise özdeş denebilecek parçalarla şekillenmiştir. Kişiler ve olaylar değişmesine rağmen metnin işleyişi sabittir.

Üç İstanbul'da, tekilci gibi görünen birçok yapının hikâye ilerledikçe yinelemeli olduğu ortaya çıkar veya metin, tekilci birime eklenmiş yinelemeli eylemlerle ilerlemektedir. Adnan'ın yazdığı roman, arkadaşlarıyla Galata'da geçirdikleri akşam, Hidayet'e yapılan ziyaretler, Adnan'ın Süheyla, Belkıs ve Zehra'yla; Süleyman'ın, Çilli Mahmut'un Macide'yle ilişkisi; Sakallı Vasfi-Cevat ya da Naşit kitapta belli aralıklarla ve farklı yönleriyle yeniden gündeme getirilir.

Bazı birimler ise metinde sadece bir kez anlatılır (tekilci). Hamit Dönemi'nde Adnan ve Şair Raif'in buluşması, annesinin küpesini satması, komitacıların Adnan'a gelmesi, mermer yalıdaki ikinci kahvaltısı, Tevfik Hoca'yla avukatlık yapmaya başlamaları, Belkıs'ın kızkardeşi ile Süheyla'nın babasının ölümü; Meşrutiyet'te Macide'nin ya da Hidayet'in ölmesi, Sultan Abdülhamit'in düşmesi, Vasfi'nin ihtilalcilere sonrasında Hürriyet ve İtilaf'a katılması, mermer yalının yıkılması, Adnan'ın Belkıs'la evlenmesi, Cevat'ın konağa yerleşmesi ve Mütareke Dönemi'nde Cevat'ın inci gerdanlığı çalması, Adnan'ın konağının yıkılması, Naşit'e sığınmaları, Belkıs'ın evliliği-ölümü, Adnan'ın hastalanması-ölümü, Uşak Ahmet'in idamı ve Süheyla'nın hamileliği şeklinde tekilci parçalar romanda vardır.

Her tekilci parça, aynı zamanda karakterlere ait bazı yinelemeli ifadelerden oluşmuştur. Hikâye ya tekilci parçalara eklenen tekrarlı parçalarla ilerlemiş ya da tekil olay-mükerrer anlatılama yoluyla bir kere olmuş bir olay/motif/izlenim romanda sık sık anlatılmıştır: 93 Harbi'nde yaşananlar, muhacir çocuk vurgusu, annenin hastalığı (verem), izlek olarak "tesadüf", Hidayet'in şark odası, Adnan'ın yazamadığı romanı, kendilik algısı, hastalığı, yapılan davetler ile Hidayet, Süleyman, Sakallı Vasfi, Süheyla ve Belkıs gibi bazı karakterler yinelenen parçalar olarak dikkat çekmiştir (çoğaltma kipi). Bunlar, aynı zamanda anlatıdaki laytmotiflerdir.

Yaşadığı birçok olayı “tesadüf”e bağlayan Adnan bazı dönemleri, insanları bir araya getirerek kavramın bir laytmotif ya da silepsis olarak kullanımını sağlamıştır: “Tesadüf”ün adı şimdi ‘bu odaydı’ ve bu odadan kaçtı. Vaktiyle Süheyla’ya edebiyat hocalığı ettiği odaya indi. Bugün sabahtan beri bitmeyen bir kocaman dakikadan yirmi beş yıl evveline kaçmak istiyordu. İndiği oda ‘yirmi beş sene evvelsi’ydi: Ve indiği oda öldürdüğü Benli Ahmet’sizdi; ‘kendini besleyen Süheyla’sızdı.[...] Karısının yirmi beş sene evvel başını koyup ağladığı pencerenin aynı noktasına dayandı; ağlıyordu.”⁵⁸⁶ Ayrıca annesine bakan kadına (Şefika) ödediği para, oğlunu idama götüren davadan kazandığı paradır. Adnan için bu durum “tesadüfün zulmü”dür.⁵⁸⁷ Benzer şekilde, Sacit’in gazetede aleyhine yazdığı haber, Süheyla’nın yıllar önce yazdığı mektup, ona sekiz yaşında muhacir olduğu günden bu ana kadar yaşadığı korkuyu hatırlatmış, Adnan bütün bunların ancak tesadüfle açıklanabileceğine inanmıştır: “Kırk, elli seneden beri inkâr ettiği Allah’ın arşına bugün yırtıcı hayvan gibi oturan tesadüf [le]!”⁵⁸⁸ Süheyla’nın kütüphanedeki kalpağı fark edişi, Sultan Abdülhamit’in tahta geçmesi tesadüfle açıklanan diğer parçalardır. Bu nedenle çoğaltma kipinin metinde daha fazla yer kapladığı söylenebilir.

Azaltma kipinde ise “her hafta”, “haftada üç kere”, “her perşembe günü”, “iki ay boyunca”, “sık sık” şeklinde sileptik ifadelerle alışkanlık hâline gelmiş aynı olayı topyekün anlatma hedeflenmiştir. Net bir özdeşlikle sunulan bu “sözde toplu anlatılar”da, başta Adnan olmak üzere pek çok karakterin zaman zaman abartılmış yinelemeli eylemleri vardır. Buna karşılık, çoğaltılan yapılarda kesin bir özdeşlik iddiasından söz edilemez. Her izlek, kavram ya da kişi anlatıcı/karakter tarafından “değişikliğe” uğratarak aktarılır. Burada, vurgulanan ögeler aracılığıyla ya özdeş olaylar ya da özdeş izlenimler gözler önüne serilir. Şöyle ki Hidayet’in, Adnan’ın ve Naşit’in konaklarındaki davetler özdeş olaylardır. Adnan’ın “tesadüf”e yüklediği anlam, kendine ve Belkıs’a yönelik hisleri özdeş izlenimlerdir. İlkinde gerçekliğe yakın bir görüntü, ikincisinde kişisel bir algı elde edilir. Bilinçle yaratılan yinelemeli dil ise bütünüyle olaya hizmet etmektedir.

Anlatıda tekilci mekânlarla zamanın yinelemeli niteliği arasındaki karşıtlık yine çoğaltılarak aktarılır. Üç döneme özgü mekânlar ile roman kişileri arasındaki ilişki bir döngüye dayanmaktadır. Hidayet’in konağı, Adnan’ın konağı, mermer yalı, Naşit’in salonu, Prens Hasan’ın konağı ortak işlevleri olan ve anlatıda çevrimsel bir

⁵⁸⁶Kuntay, a.g.e., s. 557.

⁵⁸⁷Kuntay, a.g.e., s. 564.

⁵⁸⁸Kuntay, a.g.e., s. 543..

ritmi açığa çıkararak mekânlardır. Dönemleri sembolize eden, karakterleri tanıtan ve insan ilişkilerini gözler önüne seren her mekân aynı zamanda benzer yapıda olayları, sohbetleri görünür kılmıştır. İktidar değişir, mekân değişir ancak içerik aynı kalır. Dolayısıyla sıklık ilişkisi, tekilci uzam ve mükerrer eylemler arasındadır.

Üç İstanbul'da, ilk olarak okurun ilgisini çekmek için bir bilgi paylaşılır, ardından bilginin art alanı aydınlatılır. Tekrarlı söylemle de art alanın sınırları genişletilir. Romanın sıklık yasalarını gözler önüne seren bu karakteristik yapı şöyle örneklendirilebilir: “Döndü, baktı: Oda kapısı yine kendi kendine açılıyordu; hem de bununla üçüncü defa. Zaten, Adnan ne vakit romanını yazmaya otursa mutlaka bir aksilik olacaktı: Ya Aksaray’ın bütün kedileri damda bir kadın meselesi çıkaracaklardı; ya komşunun kundaktaki çocuğu bir sistem dahilinde ağlayacaktı [...] şu hınzır kapı muttasıl açılacaktı.”⁵⁸⁹ Görüldüğü gibi geçmiş anlatının şimdisine döngüsel ifadelerle taşınır ve metni esnetir. Karakter, olay ya da mekân hakkında verilen bazı dipnotlarda aynı söylem olanakları göze çarpmıştır: “Bu Raif zaten acı adamdı; tesadüfen güldüğü olursa, yüzü rahatsız olurdu. Dostlarını her gün muayene eder, çünkü adamı bugün aynı adam bulmazsa, bırakıp kaçardı.”⁵⁹⁰ Bunun yanı sıra Tefvik Hoca’nın 93 Harbi’nde kaybettiği ailesi,⁵⁹¹ Hidayet’in İngiliz elçisine ziyaretleri, Adnan’ın her yere daima geç kalışı ya da okul yılları,⁵⁹² annesi Naciye’nin öksürük nöbetleri ya da diğer roman kişilerini tanıtan parçalarda geçmişe ait yinelemeli eylemler hakkında bilgi verilir.

Anlatının ilk dönemi, uzak geçmişini içeren parçalardan oluştuğu için “dışsal-genelleyici” tekrarlardan oluşmaktadır. Diğer dönemlerde uzak geçmiş tamamen ortadan kalkmamasına rağmen yakın geçmiş ya da hikâyenin şimdisini ilgilendiren “içsel-birleştirici” parçalar vardır. Homojen öykü zamanı bu düzenli geri dönüşlerle bozulur. Yinelemeler, diğer metinlerde olduğu gibi daha çok tekilci sahnelere bağlıdır ve anlatı boşluklarını doldurmaya yöneliktir. Söz gelimi, “Beklenilmeyen Misafir”⁵⁹³ başlıklı bölümde Cön Türk Süleyman Hidayet’le barışması için Adnan’a uğrar. Bölüm, karakterlerin geçmişine eklenen yinelemeli eylemlerle ilerler: “Kaç gündür” Şair Raif’ten haber alınmamış, Adnan “yine” edebiyat yapmış ya da Hidayet’in delilikleri büyük babasının/amcasının tekrarlı eylemleriyle

⁵⁸⁹Kuntay, a.g.e., s. 9.

⁵⁹⁰Kuntay, a.g.e., s. 30.

⁵⁹¹Kuntay, a.g.e., s. 20

⁵⁹²Kuntay, a.g.e., s. 35-36.

⁵⁹³Kuntay, a.g.e., s. 118-121.

ilişkilendirilmiştir. Benzer şekilde, “Alfred Cevat”⁵⁹⁴ bölümünde Belkıs’ın yakın akrabası Cevat, geçmişi ve yinelemeli eylemleriyle anlatılır: “Zaten Cevat için vatan viski bulduğu yerdir [...] Fakat son günlerde tuhaf oğlan gülmüyordu. Artık neşelenemiyordu [...] Bir gece, bülûğa ermemiş kız çocuklarına, hayızdan kesilmiş paraları yediyor; bir başka gece veremli kadınların asabi vuslatlarındaki salyalar burnundan sarkıyor; daha başka bir gece sinsi kaybolmuş acuzelerin paralarını iki cinsli delikanlılara veriyordu.”⁵⁹⁵ Bu yapı, her bölümde küçük farklılıklar dışında ortaktır: Tekilci yapıya iliştilirilmiş daha çok eylem düzeyinde yinelemeler ile tekrarlı motifler, nesnelere, dönemler.

Üç İstanbul’da tekrarlı yapıların hangi dönemi kapsadığı belirlenebilir ya da art zamanlı sınırları (belirlenim) için fikir yürütmek, yinelemeli birimlere özgü değişmeyen özellikleri saptamak mümkündür. Roman, değişken bir yapıdan çok özdeş yapıya basit yinelemelerden oluşmuştur. Her dönemin rutin hayatını, tiplerini ve uzamını gösterme çabasına, gerçekliğin ayrıcalıklı konumuna bilincin katkısı azdır. Tarihsel zamanı anlatma isteği, klasik bir anlatıdaki gibi tamamıyla “uzlaşım” bir tavrı beslemiş, yinelemenin kafa karışıklığı yaratma gücü ihmal edilmiştir. Söz gelimi art zamanlı tekilci birim, geçmişi aydınlatmak için yararlanılan az sayıda yinelemeden meydana gelmiştir. Metinde yineleme tekilcinin hizmetindedir, başka bir deyişle yineleme ile tekilci birim arasındaki sınırlar nettir. Özellikle eylemin tekrarına dayalı yinelemeler birkaç satır ya da paragrafa sığdırılmıştır.

Adnan ve diğer karakterler özet içindeki yinelemeli eylemleriyle dile getirilir. Adnan’ın Uranya’nın evine “haftada üç kere” yaptığı ziyaret, “her perşembeleri” verdiği edebiyat dersleri, Koca Ragıp Paşa Kütüphanesi’ne “daima” yaptığı ziyaretler Hamit Dönemi’ne (1890?-1908) aittir. Art zamanları belirsiz bırakılan bu tür ifadelerin sıklık derecesi (saptama) ve kaplamaları açıktır. Söz gelimi, her perşembe ve haftada üç kere birkaç satıra sığdırılmıştır. Hidayet’in, Hulusi Paşa’nın “her zaman” aynı konular hakkında konuşması, Süleyman’ın ikiyüzlülüğü, Belkıs’ın ya da Adnan’ın kibri, Vasfi’nin hileleri karakterlerin “tipik” özelliklerini yansıtan ve metnin sıklık ilişkilerini açığa çıkaran aydınlatıcı bilgilerden oluşmaktadır. Bu nedenle böyle yinelemelerin ne art zamanlı sınırları ne genişlikleri ne de sıklıkları belirlenebilir.

⁵⁹⁴Kuntay, a.g.e., s. 391-395.

⁵⁹⁵Kuntay, a.g.e., s. 392-393.

Yukarıda bahsi geçen ve daha çok Adnan'ın bilinciyle ortaya çıkan “tesadüf”, “kalpak”, “muhacir çocuk” imgesi, çocukluğundan beri taşıdığı “kibir”, “annenin öksürük nöbetleri”, “Aksaray’da oturan adam” imajı şeklinde laytmotifler ise zamansal olarak değil fakat tematik etki bakımından hikâyeyi destekleyen yinelemelerdir. Burada, yineleme boyunca her biri dağınık olan olaylar/nesnel/zamanlar birleştirilir, aynı şeyin farklı tezahürleri bir araya getirilir. Ne var ki kişisel izlenimlerin aktarıldığı bu sıklık ilişkisi yine sahnenin hizmetindedir: Olaya bağlı, ondan esinlenen ve iç seslerle yaratılan tekrarlı ögeler.

Metinde bu tekrarların uzaklığı dolayısıyla genişliği için net veriler, tarihsel/nesnel zaman dışında, genellikle belirsizdir ve bir dizinin art zamanlı sınırları söylenmeden bırakılmıştır. Bazı yapıların ise genişlikleri (kaplam) ve sıklıkları (saptama) belirlenebilmektedir. Söz gelimi, muhacir çocuk vurgusu kitap boyunca dikkat çeker. 1877-78 yılında sekiz yaşında olan Adnan, bu yinelemeli dizinin sınırları noktasında okuru bilgilendirir veya tesadüf başlığı altında bazı birimlerin sınırları çizilebilir. Buna karşılık, diğer tekrarlı ögeler için net sınırlar çizilemez. Tekrarlar romanda art zamanlılığa eklenmiş ve karakterlerin iç çatışmalarını pekiştirmek niyetiyle kullanılmıştır.

3.5.6. *Fahim Bey ve Biz*'de Sıklık: Bilincin Yinelemeli Zamanı

Fahim Bey ve Biz'de sıklık ilişkileri, olay ve söz düzeyindedir. Olay düzeyinde tekrarlar hikâyenin anlatıda işleniş biçimiyle, söz düzeyinde tekrarlar dilin kullanımıyla ilgilidir. Yinelenen eylem ve sözlerle anlatı, öykü evreninin sıralı zamanının dışına çıkmıştır.

Çözümlemede, Fahim Bey'in hayatının aktarımında ortaya çıkan yinelemeli dil ile anlatıcı bilincinin yinelemeli yapısı ele alınmıştır. Fahim Bey'in kişilik özellikleri, bilgisi, sabit gözleri, tuttuğu boş konak, rüyası belli aralıklarla tekrarlayan parçalardır ve bunların anlatımında çoğaltma kipi kullanılmıştır. *Fahim Bey ve Biz*'in tamamında dikkat çeken bu yinelemeli dilin gelenekteki tekilci dili gölgede bıraktığı söylenebilir. Bilindiği gibi tekilci söylem, anlatıların temelini oluşturmaktadır. Ancak insan bilincinin yönlendirdiği anlatılarda, öyküden dolayısıyla kurmacanın dış gerçekliğinden kopan söylemle yeni bir anlatı evreni yaratılır. Gelenekte sıralı ve gerçeğe uyumlu şekilde ilerleyen olaylar, burada esnetilir, yavaşlatılır ya da yinelenir. Böylece nesnel zaman soyutlanarak, bireysel bir zaman açığa çıkarılır.

Anlatıda, Fahim Bey'in yinelemeli eylemleri ile aynı özelliğe sahip anlatıcı yorumları dikkat çekmektedir. Anlatıcı, Fahim Bey'in yetmiş yıllık hayatını geri getirmektedir. Geçmişin bugüne taşınması, başlı başına bir yinelemedir. Yaşamın geçmişte kalan tekilciliği, bugüne taşınarak ikizleşir. Dolayısıyla *Fahim Bey ve Biz*'de roman kişinin geçmişi, anlatının şimdisi ve bilinçle yaratılan içsel zaman bir aradadır. Anlatının şimdisi zamanlar arası geçişlerle genişler. Zamanın esnemesinin nedeni bu tekrarlardır. Anlatıda, kamusal alanda olduğu gibi zaman sürekli ileriye akmaz. Tekrarlı yapılar çizgisellik yerine döngüsellik ortaya çıkarmaktadır.

Fahim Bey ve Biz, tekilci bir sahneyle başlar: Fahim Bey'in ölümü. Onun hayatını aktarılmasıyla bazı tekrarlı yapılar belirginleşir. Sıklık ilişkileri, öykü zamanı içinde olan ve farklı özellikler sergileyen yinelemelerden oluşmaktadır. Fahim Bey konulu yinelemeler ile söz düzeyinde yinelemeler anlatıda belirgindir. Bu nedenle anlatının tekrarlı yapısı ikiye ayrılarak açıklanmıştır. Anlatıda sadece bir kere geçen tekilci yapılar dışında bu tekilci söylemlerde geçen yinelemeli eylemler ve sözler, Fahim Bey'in hayatına, anlatıcının iç seslerine göre ikiye bölünmüştür.

Genel olarak, anlatıcı bilinciyle yaratılan yinelemeler kapsayıcıdır ve anlatıcı, yinelemelerinde ders verir bir eda ile Fahim Bey üzerinden tüm insanlığa seslenir. Anlatıcı özellikle son bölümlerde öykü zamanının dışına çıkmış, iç monologlarla anlatı sona ermiştir. Fahim Bey'e yönelik yinelemeler, öykü alanının içinde yer alan ve onu tanıtan parçalardır. Dolayısıyla anlatının ilk yetmiş sayfası ile son elli iki sayfası, tekrar ilişkilerine göre farklı özellikler sergilemiştir. Buna göre anlatının yinelemeli doğası şu başlıklar altında sınıflandırılabilir:

Fahim Bey'in Yinelemeli Eylemleri:

1. Tekilci Yapılar: Anlatıda sadece bir kere bahsi geçen parçalardır. Fahim Bey'in babasını tanıtmaya yönelik bilgiler, okul yılları, Bursa'ya gidişi, konağı kiralaması, bir Paşa'dan memuriyet istemesi, babasının ölümü, aşkı, kaybolan köpeği, giysileri, evliliği, bilgisi, teşebbüsü şahsi âlemine girmesi, Reji İdaresi'nde kâtiplik yapması, idarehane tutması, hakkında yapılan dedikodular, gördüğü rüya, tuttuğu dosyalar, ihtiyarlık günleri anlatı boyunca bir kere ifade edilmiştir.
2. Tekilci Yapı-Yinelemeli Sahne: Romanda bu yinelemeler, eylem düzeyinde ve öykü zamanının sınırları içinde yer almaktadır. Öykü zamanının içinde yer

aldıkları için “birleştirici” ve “içsel”dir. Örneğin, konağı kiralaması tekilci bir sahnedir fakat boş konakta “senelerce” harekete geçmemiş olması ve “her sabah” saatlerce keman çalması⁵⁹⁶ tekilci sahneye bağlı yinelemeli parçalardır. Benzer şekilde sürekli haykıran köpeği yanından ayırmayarak senelerce dinlemesi, giysileri senelerce giymek zorunda kalması,⁵⁹⁷ Saffet Hanım’la mangal başı sohbetleri,⁵⁹⁸ idarehaneye her gün yemek taşınması ve orada uyuklaması⁵⁹⁹, kurulmuş bir saat gibi evine vaktinde gitmesi, Fahim Bey’in her zaman mevsimlere göre en iyi cins peynirleri bulundurması, her gün sabah ve akşam okuduğu gazeteler⁶⁰⁰ şeklinde yinelemeler, bir zaman dilimini temsil eden döngüsel eylemleri karşılamaktadır. Hepsinin ortak özelliği, yinelemeli eylemi bir kere de dile getirmektir ve bu tekrarlı eylemlerin anlatımında “azaltma” kipi kullanılmıştır.

Anlatıcının Yinelemeli Söz ve Eylemleri:

1. Söz Düzeyinde Dışsal ve Genelleyici Yinelemeler: Anlatıcının söz ve eylem düzeyinde yinelemeleri anlatıda baskındır. Bunlar, öykü zamanının içinde ve dışında olmaları bakımından iki grupta değerlendirilmiştir. Söz düzeyindeki bu tekrarlı yapılar şöyle örneklendirilebilir: “Herkes ancak biraz kendi komşusuyla meşgul olur. Herkes ancak bir iki düşman için kin, ancak üç dört dost veya akraba için haset veya muhabbet ve ancak beş altı vücut ve ruh için bir zaaf, bir temayül veya bir aşk duyar ve beşeriyetin üst tarafı bize tamamen yabancı gibi karanlık kalır.”⁶⁰¹; “Zira, daima böyle, başkalarına acıdığımızı sanırken bile, içimizden mutlak biraz kendimize ağlarız.”⁶⁰²; “İstanbul’da yaşayanlar, biraz his ve fikir adamı olunca, hayatlarına bir lezzet ve kıymet veren iki duygunun ta gençliklerinden gönüllerine dolanarak artık ömürlerine kadar kendilerinden ayrılmadığını görürler.”⁶⁰³; “Bütün günlerimiz için kendimize bir yol çizer, sonra, her gün bunun aksine hareket ederiz. Kendimizi bazen kendimizden bile ne kadar uzak buluruz.”⁶⁰⁴
2. Söz Düzeyinde İçsel ve Birleştirici Yinelemeler: Öykü zamanında yer alan yinelemelerdir. Öykü zamanının içinde yer aldıkları için böyle

⁵⁹⁶Hisar, a.g.e., s. 13.

⁵⁹⁷Hisar, a.g.e., s. 18-20.

⁵⁹⁸Hisar, a.g.e., s. 29, s. 36, s. 97.

⁵⁹⁹Hisar, a.g.e., s. 51.

⁶⁰⁰Hisar, a.g.e., s. 26-36.

⁶⁰¹Hisar, a.g.e., s. 7.

⁶⁰²Hisar, a.g.e., s. 8.

⁶⁰³Hisar, a.g.e., s. 85.

⁶⁰⁴Hisar, a.g.e., s. 129.

yinelemeler olay örgüsünü desteklemektedir: “Bir günün daha, içinde kendi aradıklarını bulmadan, bozulup zail olduğunu duydukları bu anda insanlar hem daha cesaretli, hem daha müşgülpesent olurlar”⁶⁰⁵; “Ekser evlerin başka odalarında duvara asılmış yuvarlak ve rakamları alafranga bir çalar saat işler ve o geçen bütün saatleri daha asri, daha madeni bir sesle, birer altın gibi sayardı.”⁶⁰⁶; “[...] biz hayatta hep aynı adam sayılmadığımız gibi hislerimiz ve fikirlerimiz de yaşadıkları anlarda doğru sayılamaz”⁶⁰⁷; “Ömürlerimiz hep bu nevi delilikler arasında geçer, fakat herkese kendinin değil, diğerlerinin hayatları ve hususiyetleri anormal görünür.”⁶⁰⁸.

3. Eylem Düzeyinde Dışsal ve Genelleyici tekrarlar: Bu gruptaki eylemler, öykü alanının dışındaki yinelemeleri karşılamaktadır: “Bütün bir gün onun hâtırası, ‘arada sırada zonklayan bir sancı gibi’, zihnimde parlayıp söndü.”⁶⁰⁹; “[...] ölülerini toprağa uğurlarlarken, yaprakları toprağa dökülmeden önce, ‘bir sonuncu çiçek daha’ uzatmak istemeleri çok görülmemelidir”⁶¹⁰; “Ben de Fahim Bey’e ilk tanıştığımızdan beri duyduğum gayrişuuri muhabbetin sebebini nice zamanlar sonra keşfedebilmişim.”⁶¹¹.
4. Eylem Düzeyinde İçsel ve Birleştirici Tekrarlar: Anlatıcı bakış açısıyla ortaya konan bu yinelemeler, romanda daha çok kullanılmıştır. Sahnelerle yaratılan eş zamanlılığa rağmen anlatı genel olarak özetlere ve bu özetlerdeki tekrarlara yaslanmıştır. Anlatıdaki içsel ve birleştirici yinelemeler şunlardır: “Fakat benim ‘arada sırada’, birikmiş birtakım şeyleri söylemek, yahut biraz para almak için babamla görüşmek istediğim olurdu. [...] ‘her tesadüfümüz’ bizi güldürecek kadar hoşumuza giderdi. ‘Ekseriyetle’ sözlerimi fazla halecanlı, mübalağalı ve gizli maksatlarla dolu bulurdu.”⁶¹²; “Sabit bakışlı gözleri artık ömrümün ufuklarında nice seneler görecektir ve onları nice defalar kendime tefsir edecek ve bu tefsirlerimi bir türlü bitiremeyecektim.”⁶¹³; “Sonraları kaç kere görmüş olduğum gibi Fahim Bey’den bahsederken babam haz ve gurur duyardı.”⁶¹⁴; “O zamanlarda sokağa çıkmış olan hanımlar ezani saat on bire doğru ve beyler de on iki sularında evlerine dönerlerdi. Bire doğru da akşam yemeğine oturulurdu. Ertesi sabah on iki raddelerinde kalkılır ve beyler iki buçuğa, üçe doğru işlerine giderlerdi. Hanımlar,

⁶⁰⁵Hisar, a.g.e., s. 12.

⁶⁰⁶Hisar, a.g.e., s. 25

⁶⁰⁷Hisar, a.g.e., s. 53.

⁶⁰⁸Hisar, a.g.e., s. 94.

⁶⁰⁹Hisar, a.g.e., s. 8.

⁶¹⁰Hisar, a.g.e., s. 9.

⁶¹¹Hisar, a.g.e., s. 28.

⁶¹²Hisar, a.g.e., s.10.

⁶¹³Hisar, a.g.e., s. 73.

⁶¹⁴Hisar, a.g.e., s. 19.

ekseriyetle, sokağa ancak öğleden sonra çıkarlardır.”⁶¹⁵; “Fahim Bey’in mektep ve gençlik arkadaşı olan babam gerek beni onunla görüştürmüş olduğu ilk akşam, gerek sonraları, daha nice kereler, başka rakı kadehleri içer ve başka enfiye tutamları çekerken, daha başka hikâyeler de anlatarak, yavaş yavaş, bana kendi kanaatinde yaşayan Fahim Bey’in resmini çizmişti.”⁶¹⁶; “Bu, gece yataısı misafirliklerinin âdet olduğu, akşamları evlerimize dönünce hiç beklemediğimiz misafirlerin gelmiş olduklarını öğrendiğimiz ve evimizin havasını biraz kendilerine göre tadil edilmiş bulduğumuz zamanlardı.”⁶¹⁷; “Fahim Bey her zaman ciddi olmakla beraber, sevimli ve gösterişsiz olmakla beraber temiz giyimli idi.”⁶¹⁸; “Cümleleri zaten hep eski renkleri solmuş, eski tesirleri uçuksamış birtakım kelimelere ve şekillere bürünüyordu, hep biraz uyuklayan hâli vardı”⁶¹⁹.

Fahim Bey ve Biz’de yinelemeler, belirsiz zaman dilimlerini karşıladığı için bunların art zamanlı sınırları yani “belirim”i açık uçludur. Bu sürelerin sıklığı (kaplam) ve bunların genişliği (saptama) ise bazılarında tespit edilebilirken bazısında bu tamamen belirsiz bırakılmıştır. Söz gelimi, senelerce havlayan köpeği ve senelerce giydiği giysiler ifadelerinde “senelerce”, hem sınırları bakımından hem de bu sınırların genişliği bakımından muğlaktır. Sürekli yapılan eylemlerin yetmiş yıllık öykü zamanının hangi aralığını kapsadığı ya da hangi sıklıkla tekrarlandığı bilinmez. Benzer şekilde, gece yemekten sonra okunan gazeteler, evdeki saatlerin bazen durdurulması, bazı akşamlar içki içmek için dışarı çıkılması şeklinde yinelemeli yapıların başlangıcı ve bitişi için net bir zaman diliminden söz edilemez. Sadece belli aralıklarla tekrarlandığı fark edilir. Ancak her gün tutulan dosyalar, her gün idarehaneye taşınan yemekler, her gün okunan gazeteler gibi yinelemeli yapılarda sıklık açıktır ve bunlar en fazla birkaç paragrafta sınırlandırılmıştır.

Fahim Bey ve Biz’de, anlatıcı bilinciyle yaratılan yinelemeli-kişisel bir zamanla Fahim Bey’in hayatının aktarımına dayalı başka bir yinelemeli-kişisel zaman vardır. Fahim Bey’in hayatı, genel olarak belli bir çizgiselliğe bağlı kalınarak aktarılmıştır. Fahim Bey’in öznel zamanı durağandır ve tekrarlı eylemlerle ifade edildiği için donmuş bir zamandır. Öykü zamanının çizgiselliği hem anlatıcı bilinciyle hem de bu yinelemeli yapılarla esnetilmiş ya da geciktirilmiştir. Bu açıdan değerlendirildiğinde, romanın teknik açıdan gelenekten ayrıldığı söylenebilir. Olaylar

⁶¹⁵Hisar, a.g.e., s. 26.

⁶¹⁶Hisar, a.g.e., s. 35.

⁶¹⁷Hisar, a.g.e., s. 54.

⁶¹⁸Hisar, a.g.e., s. 71.

⁶¹⁹Hisar, a.g.e., s. 75.

bir başlangıç, bir gelişme ve sonuç olarak art arada sıralanmamış, olay örgüsü parçalı, tekrarlı yapıların ya da izlenimlerin bir araya gelmesiyle oluşturulmuştur. Belirsiz zamanlarla ilerleyen anlatıda zamansal boşluklar varsayımsal olarak tamamlanabilmektedir. Bu açıdan değerlendirildiğinde anlatıda zamanla oynanan bir oyundan söz edilebilir. Ancak anlatının bütününde zaman noktasında tematik bir etki ağır basmıştır.

Zaman, anlatıda ilkin yana kaydırılmıştır ve ilk yetmiş sayfa Fahim Bey'in biyografisine ayrılmıştır. Anlatıcı hislerinin ön plana çıkmasıyla biyografi yana kaydırılarak, “zaman” sorunsallaştırılır. Bu nedenle “zaman”ın anlatıda tekrarlı bir öge olarak kullanıldığı tespit edilmiştir. Zamanın hızı, hızla birlikte ortaya çıkan değişim, zamanın geçmişle bugün arasında yarattığı mesafe anlatıdaki temel tartışmalardır. Bunlar ilkin Fahim Bey'in hayatı üzerinden örtülü olarak, sonrasında anlatıcı monologlarıyla doğrudan ve açık şekilde şöyle ifade edilir: “Eyvah! Zaman ne kadar çabuk geçiyor.[...] Zaman bir acele hastalığına tutulmuş da bizi iterek kovalar gibi koşuyor!”⁶²⁰; “Şimdi zamanın her şeyi bozan zehirli nefesine güzelliğin bile mukavemet edemediğini, onun da her şey gibi geçici, fani olduğunu görür.”⁶²¹ Bu tekrarlı ifadeler, zamanın teknik açıdan değil, daha çok tema olarak sorunsallaştırıldığını düşündürmektedir. Kamusal zamanın yıkıcılığı; Fahim Bey'in yinelenmeli zamanı ile anlatıcının iç sesleri tarafından dışlanmış, kişisel zamanlar ortaya çıkmıştır.

3.5.7. *Kürk Mantolu Madonna*'da Sıklık: Tekil Mekân-Döngüsel Zaman

Kürk Mantolu Madonna'da anlatılan olaylar ve anlatı bildirimleri düzeyinde tekrarlı ilişkiler kullanılmıştır. Roman mükerrer eylemlerden oluşan bir olay anlatısı olarak görülebilir. Metinde bilinçle yaratılan durağan zaman olaya hizmet etmiş, tekil olay-mükerrer anlatılama yoluyla bir kere olmuş bir olay sık sık anlatılmış veya birçok kere gerçekleşmiş eylemler toplu olarak aktarılmıştır.

Raif Efendi'nin hikâyesi “mükerrer” anakroniler aracılığıyla tekrarlanmış, hikâyede Raif Efendi'nin hastalıkları, bazı kişilik özellikleri, sergideki portre veya portredeki kadın imajı, Maria Puder'li zamanlar, ayrılık dönemi ve onun günlük hayatı belli aralıklarla yinelenen parçalar olarak dikkat çekmiştir. Bu bölümler metinde her defasında tekrarlandığı için “çoğaltma kipi” kullanılmıştır. Ancak genel

⁶²⁰Hisar, a.g.e., s. 99.

⁶²¹Hisar, a.g.e., s. 109.

olarak romanda “azaltma kipi” baskın konumdadır. Azaltma kipinde “n kere olmuş bir şey bir kere” anlatılır. “Her gün”, “üç günde bir, “bir hafta boyunca, “yirmi beş gün boyunca”, “saatlerce” şeklinde sileptik ifadelerle aynı olayı topyekün anlatma hedeflenir. Bunlar, her gün alışkanlık hâline gelmiş tekrarlı söz ya da eylemlerdir.

Raif Efendi’nin evi, hastalıkları, Maria’lı zamanlar, sanat üzerine fikirler gelişi güzel şekilde ve birtakım küçük değişikliklerle yinelemeli sahnelere dönüşmüştür. Bu yinelemeli yapılarda kesin bir özdeşlik iddiasından söz edilemez. Birbirine benzer olaylar, anlatıcı tarafından değişikliğe uğratarak aktarılır. Burada, anları kendini tekrar edişi söz konusudur. Gerçek bir görüntü, ideal değil fakat yine gerçeğe yakın bir görüntüyle elde edilmeye çalışılır. Ancak anlatıda bazı olaylar azaltma kipi aracılığıyla ve net bit özdeşlikle sunulmuştur. Romanda Raif Efendi’nin “her gün” aynı saatte işe gelmesi, aynı saatlerde evine gitmesi, “saatlerce” yürümesi, kitap okuması şeklinde “sözde toplu anlatılar”a da rastlanmaktadır ve sözde toplu anlatılar, bu abartılmış yinelemeli eylemlerden oluşmaktadır.

Anlatıda tekilci mekânlarla zamanın yinelemeli niteliği arasındaki karşıtlık da belirgindir. Roman kişileri bu mekânlar arasında mekik dokuyarak anlatıda bir döngü yaratırlar. Banka, ev, Berlin’deki meydanlar, parklar, bahçeler, sokaklar ve sergi salonu düzenli tekrarları dolayısıyla sıklık yasasını görünür kılmıştır. Ayrıca anlatının başlangıç cümleleri ile iliştilmiş anlatının bazı kısımları, söz düzeyinde merak uyandırıcı yinelemeli anlatımlar olarak dikkat çekmektedir. Şöyle ki “Şimdiye kadar tesadüf ettiğim insanlardan bir tanesi benim üzerimde belki en büyük tesiri yapmıştır”⁶²², “Dün başımdan garip bir hadise geçti ve bana on sene evvelki başka birtakım hadiseleri yeniden yaşattı”⁶²³ ya da “Fakat birdenbire her şey değişiverdi ve hiç beklemedik bir istikamet aldı”⁶²⁴ cümleleriyle hem öykü zamanı gecikmiş hem de zamanlar arasında ayırım yapmak kolaylaşmıştır. Buna göre ilk anlatıda Raif Efendi’nin hikâyesini önceden bildiren anlatıcı vardır. Diğerinde ise Raif Efendi dün yaşadığı olayı ve telgrafla başlayan yeni zamanı aynı dil olanaklarıyla dile getirmiştir. Giriş cümleleriyle merak uyandıran anlatıcılar, bütün geçmişi bugüne taşıyarak anlatıdaki neredeyse bütün boşlukları tamamlamışlardır. Boşluklar tamamlanırken öncelikli konumda olan parçalar belli aralıklarla tekrarlanmıştır. Anlatının zamanı şu parçalardan oluşmaktadır:

a. Dünkü hadise

⁶²²Ali, a.g.e., s. 11.

⁶²³Ali, a.g.e., s. 46.

⁶²⁴Ali, a.g.e., s. 109.

- b. Dünkü hadiseden bağımsız çocukluk ve gençlik yıllarının anlatımı
- c. Almanya’da geçirdiği bir senelik zaman
- d. Maria Puder’li birkaç aylık zaman
- e. Türkiye’ye döndüğü zaman
- f. Maria’dan haber alamadığı zaman

Raif Efendi ilk olarak anlatıcı tarafından, sonra kendi ifadeleriyle aktarılmıştır. Anlatı, hem “dışsal” döneme ait yinelemeli bölümlerden hem de Raif Efendi’ye ait, başka bir ifadeyle, “içsel” dönemle ilgili yinelemeli bölümlerden oluşmuştur. Defterin okunmasıyla birlikte “içsel” ve “birleştirici” parçalar ön plana çıkmıştır. Bu nedenle anlatıcının onunla karşılaşmasına kadar aktarılan tekilci parçalar, “dışsal” ve “genelleyici”dir. İlk anlatıda, Raif Efendi’ye ait bazı tekrarlı eylemler ile defterde anlatılanlar ise hikâye sınırları içinde kaldığı için “içsel” ve “birleştirici”dir.

Esas anlatıda, anlatıcının memuriyetten çıkarılması, iş araması, Raif Efendi’yle karşılaşması, Raif Efendi’nin çizdiği karikatür şeklinde tekilci parçalar dikkat çekmiştir. Ayrıca tekilci parçalarda Raif Efendi’ye ait bazı yinelemeli ifadeler de vardır. Söz gelimi, anlatıcının işsizlik günlerinde “ara sıra” davet edildiği içki sofraları, Raif Efendi hastalandığında onun evine “üç akşamda bir” uğraması, tekilci sahneye bağlı yinelemeli bir eylemdir. Benzer şekilde, Raif Efendi’yle karşılaşmaları veya onun evine gitmesi tekilci bir sahnedir. Fakat onun sabahları tam vaktinde işe gelmesi, öğle yemeğini odasında yemesi, akşamları alışverişten sonra evine gitmesi, “ara sıra” hastalanması, masasında hareketsiz oturması ve Almanca romanlar okuması, bazı günler “saatlerce” önündeki kâğıtları seyretmesi ve canı sıkıldıkça gece yarıları hava almak için dışarı çıkması tekilci sahnenin içindeki yinelemeli eylemlerdir.

Raif Efendi’nin bu döngüsel zamanı, ilk anlatıda şöyle ifade edilmiştir: “Bir makine gibi buraya geliyor, işlerini görüyor, anlayamadığım bir itiyatla birtakım kitaplar okuyor ve akşamları alışverişini yapıp evine dönüyordu. İhtimal, birbirine tıpkı tıpkısına benzeyen bu bir sürü günlerin ve hatta senelerin içinde hastalık zamanları yegâne değişikliği [...] hep aynı sakin ve ifadesiz bakışla mukabele ediyor, yaptığı tercümelere daktiloya verir ve alırken aynı manasız tebessümle rica ve teşekkürde bulunuyordu.”⁶²⁵ Onun homojen zamanını bozan tek şey hastalıklarıdır. Modern anlatılara özgü yinelemeli dil burada da ön plandadır. Fakat,

⁶²⁵Ali, a.g.e., s. 21.

klasik anlatıda olduğu gibi yinelemeli kısımlar tekilci sahnelere tabidir ve bu sahneler için bir arka plan sağlamıştır.

Bunun yanı sıra, romanda anlatıcının sanat üzerine görüşleri, olay örgüsünün arasına sıkıştırılmış ve yinelemeli bir dili açığa çıkarmıştır. Öykünün art zamanlılığı bu kesik kesik anlatımlarla eş zamanlı hâle gelmiştir. Öykü zamanının içinde fakat olay örgüsünün akışını bozan ifadelerle zaman esnemiş ve genişlemiştir. Raif Efendi'nin çocukken “saatlerce” kitap okuması veya gençlik yıllarında resme olan ilgisi, “kitap” ve “sanat” hakkında fikirleri bu parçalar arasındadır. Çizdiği karikatür, sergi salonlarına yaptığı ziyaretler, portre hakkındaki yorumları, okuduğu kitaplarla alakalı olarak kurduğu düşler her iki anlatıda belli aralıklarla yinelenmiştir. Raif Efendi, resmin dış dünyayı yansıtmaktan ibaret olduğunu söylemiş, sergi salonundaki sıra dışı resimleri ise eğlenceli fakat anlaşılması güç ve zaman zaman gülünç bulmuştur. Başka bir yerde ise Meryem Ana tablolarını karşılaştırmıştır. Ona göre Andreas del Sarto'nun Meryem Ana tasviri daha gerçekçidir. Çünkü tabloda düşünmeyi öğrenen, hayat hakkında hükümlerini veren ve dünyayı küçümseyen bir kadın imajı vardır.⁶²⁶

Romanda doğrusallık göz ardı edilmeden Raif Efendi'nin kişisel zamanı anlatılmıştır. Onun kişisel zamanı ise sıra dışı ve yinelemeli özellikler barındırmaktadır. Raif Efendi bu zamanı ikiye bölmüştür: Maria'dan önceki zaman tekrarlı, olumsuz ve donmuş bir zamandır. Maria'dan sonra yine tekrarlı bir zaman vardır. Fakat burada zaman diğerinden farklı olarak olumludur. Yıkıcı zamana karşı umut veren zaman, içsel zamana karşı nesnel zaman, karakterin temel çatışmaları olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla romanda kendi içinde sabit özellikler sergileyen fakat taşıdıkları anlam bakımından farklılıklar barındıran zamanlar art arda sıralanmıştır.

Otuz beş yıllık toplam öykü zamanında “dört beş aylık” zaman ayrıcalıklıdır. Türkiye'den gelen telgrafla da anlatıda yeni bir zaman başlar. Marialı ayrıcalıklı zamanda günler birbirinden farklı değildir. Birdenbire gelen telgrafla her şey alt üst olur.⁶²⁷ “Bir makine gibi” çalışan Raif Efendi'nin “boşluk hissi” bu dönemde yeniden ortaya çıkmış ve o, bir bitki gibi şüursuzca yaşamıştır. Sabit eylem ve bildirilerle ortaya çıkan bu döngüsel zaman kötülenmektedir. Frau van Tiedemann'la

⁶²⁶Ali, a.g.e., s. 50-58.

⁶²⁷Ali, a.g.e., s. 136-137.

karşılaştıktan ve Maria'yla ilgili bütün gerçekleri öğrendikten sonra onunla geçirdiği dört beş aylık zamanı, bütün ayrıntılarıyla bir kere daha hatırlamıştır.⁶²⁸

Raif Efendi, sessiz ve hareketsizdir. Kendi deyimiyle “yavaş ve heyecansız adam”dır.⁶²⁹ Bu algı, gördüğü kadın portresinden sonra değişmeye başlamıştır. O, Maria’dan sonra ilk defa hayatın boşluğundan uzaklaşmış, bütün günlerinin böyle geçmeyeceğine inanmıştır. Eski mahcupluğu kalmamış, kendi içine kapanmamıştır. Bu tekrarlı parçalar veya ifadeler, öykü zamanının sınırlarına yayıldığı için içsel ve birleştirici kabul edilir.

Ayrıca Raif Efendi’nin zamanı nesnel zamandan ve “diğerlerinden” farklıdır. Anlatıcıya göre o, “bazen” bütün mesafelerin ve zamanların arkasına çekilerek, kendine özgü bir zaman yaratmıştır.⁶³⁰ Söz gelimi, “bir kitabı okurken geçen iki saatin” ömrünün birçok senesinden daha dolu, daha önemli olduğunu vurgulamış⁶³¹ ya da Maria’sız zamanlar, ona “korkunç derecede uzun” gelmiştir.⁶³² Maria’nın Prag’a gittiği gün ise istasyonda zaman, “korkunç derecede çabuk” geçmiş, yirmi dakika ona bir saniye gibi kısa görünmüştür.⁶³³ Anlaşıldığı gibi onun içsel algısı şu iki zamansal ritmi açığa çıkarmıştır: Maria’lı zaman hızlı, onsuz zaman oldukça yavaştır. Bununla birlikte o, zamanın bölünemeyeceğini söyleyerek, standartlaştırılmış zamanı dışlamıştır: “Ömrümüzden bir sene geçtiğini göstermesi bile o kadar mühim değil; çünkü ömrümüzü senelere ayırmak da insanların uydurması... İnsan ömrü doğumdan ölüme kadar uzanan tek bir yoldan ibarettir ve bunun üzerine yapılan her türlü taksimat sunidir.”⁶³⁴

Raif Efendi’nin zamanı nesnel zamanla uyumlu değildir. “Diğerleri” ise nesnel zamanla uyumludur. Raif Efendi, bu çatışmayı şu cümlelerle gözler önüne sermiştir: “Ben, kafamın içinde ve yalnız kendi ruhuma kapanmakla onların üstünde değil, altında bulunduğumu anlıyordum. Şimdiye kadar zannettiğim gibi kitleden ayrılmanın bir hususiyet, bir fazlalık değil, bir sakatlık demek olduğunu hissediyordum. Bu insanlar dünyada nasıl yaşamak lazımsa öyle yaşıyorlar, vazifelerini yapıyorlar, hayata bir şey ilave ediyorlardı. Ben neyim? Ruhum, bir ağaç kurdu gibi beni kemirmekten başka ne yapıyordu?”⁶³⁵

⁶²⁸Ali, a.g.e., s. 150-158.

⁶²⁹Ali, a.g.e., s. 157.

⁶³⁰Ali, a.g.e.,s. 34.

⁶³¹Ali, a.g.e.,s. 86.

⁶³²Ali, a.g.e.,s. 136.

⁶³³Ali, a.g.e.,s. 140.

⁶³⁴Ali, a.g.e.,s. 110.

⁶³⁵Ali, a.g.e., s. 124.

Maria'nın zamanı ise yinelemeli fakat değişken bir zamandır. Onun zamanı birbirine uymayan saatlerden oluşmaktadır. Kendi ifadesiyle o, “anlaşılmaz bir mahluk”tur.⁶³⁶ Raif Efendi'ye göre Maria kendisi gibi birtakım gizli düşünceler ve arzular tarafından idare edilmektedir. Hisler, ruhlarının en saklı köşelerinde durmaktadır, “boşluk” ise ikisi için ortak bir histir.⁶³⁷ Anlatıda böyle vurgular yinelemelidir. Almanya günleri “birbirine tıpkı tıpkısına benzeyen” zamanlardan oluşmaktadır.⁶³⁸ Kürk mantolu kadın portresinin soluk yüzü, siyah gözleri, yüzündeki bıkkın ifade bir laytmotif işlevi görmüş, kitabın sonuna kadar belli aralıklarla okurun karşısına çıkarılmıştır.⁶³⁹ Raif Efendi'nin “genç kızlara mahsus hâli” başka bir yinelemeli yapı olarak değerlendirilebilir. Maria'ya göre o “bir genç kız gibi mahcup”tur⁶⁴⁰, bir erkek için fazla “korkak”tır⁶⁴¹, “pek çocuk, daha doğrusu kadın gibi”dir.⁶⁴²

Kürk Mantolu Madonna'da tekrarlı yapıların art zamanlı sınırları, bu sınırların genişliği ve sıklıkları ise genellikle belirsizdir. Söz gelimi, anlatıcı ile Raif Efendi'nin “günlerce” aynı odada olmalarına rağmen konuşmamaları, onun “ara sıra” hastalanması, Raif Efendi'nin “uzun bir süre” iş araması, “birkaç ay” şehri gezmesi, “saatlerce” kitap okuması, Maria Puder'le “sık sık” mektuplaşmaları açık uçlu yinelemelerdir. “Her gün” sabahları vaktinde işe gelmesi ve alışverişlerden sonra eve gitmesi, “haftada üç defa” Almanca dersi alması, ayrıldıktan sonra “beş gün üst üste” Atlantik'in önünde beklemesi, “yirmi beş gün boyunca” Maria'ya bakması, “her gün” Maria Puder'le buluşması ifadelerinde yinelemenin art zamanlı sınırları tespit edilemez fakat sıklıkları ve genişlikleri belirlenebilmektedir. Benzer şekilde, Raif Efendi'nin “her gün yaklaşık iki hafta boyunca” öğleden sonraları sergiye gitmesi şeklinde bir ifadede, iki haftayı kapsayan yinelemeli eylemlerin sıklığı ve bu sıklığın genişliği (öğleden sonraları) daha ayrıntılı şekilde belirtilmiştir.

Anlaşıldığı üzere *Kürk Mantolu Madonna*, değişken ritimli ve tekrarlı bir dilden meydana gelmiştir. Kesintili öykü zamanı, nesnel zamanda uyumsuzluğa neden olmuştur. Karakterin deneyimi, dış gerçekliğin tekdüzeliği ile bilincin karmaşık yapısını karşı karşıya getirmiştir. Anlatıcının iç sesleriyle zaman

⁶³⁶Ali, a.g.e.,s. 81.

⁶³⁷Ali, a.g.e.,s. 119.

⁶³⁸Ali, a.g.e.,s. 52.

⁶³⁹Ali, a.g.e.,s. 55, s. 58, s. 63, s. 65, s. 90, s. 95, s. 100.

⁶⁴⁰Ali, a.g.e.,s. 80.

⁶⁴¹Ali, a.g.e.,s. 90.

⁶⁴²Ali, a.g.e.,s. 98.

sorunsallaştırılmış, klasik anlatının çizgiselliğe dayalı doğası sarsılmıştır. Ancak anlatı akışının askıya alınması; uzak imgeler, olay örgüsünün ortadan kaldırılması ya da geri planda kalması şeklinde iddialı bir dille yapılmamıştır. Metinde kişi ile kamusal alan arasındaki çatışma, uyumlu gibi görünen uyumsuz bir zaman yaratmış, bu çatışma bazı olayların ve sözlerin tekrarıyla döngüye dayalı bir ritim kazanmıştır.

3.5.8. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda Sıklık: Varsayımsal Zaman

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda tekrar ilişkileri, soyutlamaya neden olmuştur. Birebir aynı olmayan söz/eylem düzeyindeki bu soyutlamalar anlatı akışını etkilemiş ve metne özgü yapıyı görünür kılmıştır. Ferit'in fizik-fizik ötesi, soyut-somut, sezgi-bilgi, madde-ruh gibi kavram çiftleri arasında yaptığı sorgulamalar, metnin olay örgüsünde tekrarlı bir söylemi açığa çıkarmıştır.

Her defasında tuhaf olaylar yaşayan Ferit, bunların gerçeklikle bağı noktasında kararsız kalmış ve romanın sonunda yine bilimsel dayanaklarla yaşanan garipliklere çözümler aramıştır. Metinde ardışık, tekilci sahneler dışında, uzak geçmişin aktarımında “azaltma kipi/toplu anlatı”; bazı anlatı bildirimleri ya da olayların aktarımında “çoğaltma kipi” kullanılmıştır.

Ferit'in üslup çeşitliliğiyle anlattığı olaylar, tartıştığı kavramlar anımsama ve önceden duyurma işleviyle ön plandadır. Merdivende gördüğü çıplak, odasına gelen kadın, on yıl boyunca onu izleyen köpek, Noraliya'yla karşılaşması, babası hakkında bazı fikirleri, Selma'ya olan hisleri, teyzesinin ölümünden sonra yaşadığı kaygı ile pozitivizm-mistisizm karşıtlığına yapılan vurgu, aynı içeriğin farklı tezahürleri/ifadesi olarak değerlendirilebilir. Metinde, hem anlatının şimdisiyle ilgili içsel-birleştirici hem de uzak geçmişle ilgili dışsal-genelleştirici yinelemeler kullanılmıştır.

Genel olarak, romanda yinelemeli kısımlar tasvir ve özet gibi tekilci sahneye bağlıdır ve sahneyi pekiştirmektedir. Örneğin, karakter pansiyonda-adada gördüğü rüyayla ya da yaşadığı tuhaf bir olayla uyanır. Bilincin yaptığı sorgulamalar, iç sesler ve zamansal hareketlerden sonra hikâye diğer kişilerle yapılan konuşmalarla devam eder. Konuşma aralarında roman kişilerinin/Ferit'in tekrarlı eylemleri/sözleri ön plana çıkarılır. Bunlar alışkanlık şeklinde, âdet hâline gelmiş söz ve eylemlerdir. Sonrasında sokağa çıkan Ferit, yeniden benzer konuları, benzer olayları ve benzer çatışmaları metne taşır. Bilincinin ön plana çıktığı bu parçalarla olay örgüsü arasında

zikzaklı bir ilişki vardır. Onun iç sesleri ile kronoloji iç içedir. Ferit sokakta her seferinde ya bir arkadaşıyla karşılaşır ya da bir arkadaşıyla sohbet eder, sonra pansiyona/adaya döner. Yeniden olağanüstü olaylar, yeniden monologlar, yeniden sohbetler şeklinde ilerleyen romanın, serbest çağrışıma dayalı parçalar dışında, alışıldık bir bütünlük kuşandığı söylenebilir.

Ardışık tekil sahnelerde olaylar-kişiler-mekânlar değişir fakat içerik büyük bir değişime gitmeksizin neredeyse aynı kalarak “yinelemeli sahne”ye dönüşmüştür. Metnin bu yapısı, pansiyondaki beşinci günden⁶⁴³ hareketle açıklanabilir: Öykü zamanı tekilci gibi görünen fakat esasında bildik bir sahneyle başlar. Ferit, sabah “yine” Selma’ya gitmek için hazırlanır. “Yine” sileptik bir ifadedir ve Ferit’in geriye dönüşlü eylemlerini genelleştirir. Ardından sokak kapısında Vafi Bey’le karşılaşır ve kaybolan anahtar hakkında konuşurlar. Sahnede, Ferit, pansiyondaki pıtırıları, odasına gelen kadını “dün” geceyi yeniden hatırlar. “Sureti mutlakacı” olmayan Yahya Aziz’le sokağa çıkar ve dün gece olanları ona anlatır. Konuşma sırasında ensesinde hissettiği el dışında gelecekle ilgili varsayımları yinelemeli öge olarak roman boyunca dikkat çeker. Öngörüsül ifadeler metnin bildirim düzeyinde tekrarlı yapısını açığa çıkarır. Kız kardeşi Nilüfer’e gitmek için Yahya Aziz’den ayrılan Ferit, kardeşiyle ilgili bazı tahminler yürütür, ardından kardeşinin yanına gider.⁶⁴⁴

Kardeşiyle sahnesinden ve onun sahne aralarındaki iç seslerinden sonra yeniden pansiyona döner. Pansiyondaki garip olaylara yenisi eklenir. Zehra rüyasında birinin öldüğünü görür ve Ferit’in avucundaki kibritlerin sayısını doğru tahmin eder. Diyaloglarla ilerleyen anlatıda Zehra’nın yinelemeli eylemlerine yer verilir: “Zehra yine yanılmadı.”⁶⁴⁵ Diğer parçalarda olduğu gibi tekilci sahne genelleştirici/dışsal yinelemelerle ilerler. “Her zaman”, “yine”, “her gün” gibi sıklık belirten bildirimlerde eylem abartılı bir hassasiyetle pekiştirilir. Böylece hikâyede bahsi geçen tuhaflıklar ikna edici hâle getirilmiş olur.

Ferit’in bilinci ise olay örgüsünden uzaklaştığında her biri dağınık hâlde bulunan parçayı birleştiren, anlatı akışını aksatan ve neredeyse tekdüze sayılabilecek ritmiyle dikkat çekmektedir. Dolayısıyla okur bu dağınıklıkta kronolojiden bütünüyle kopmaz, sadece kronolojiye bu benzer kullanımlarla ara verilir: “Şimdi hatırlıyordu. Tezeyi öldürmek ve ne şekilde öldürmek istediğini bir de Tosun’a anlatmamış mıydı? Hayır, fakat

⁶⁴³Safa, a.g.e., s. 158-173.

⁶⁴⁴Safa, a.g.e., s. 163.

⁶⁴⁵Safa, a.g.e., s. 173.

dur, romatizmalı bacaklarıyla... Dur... Romatizma... Hangisi? Romatizma var, aylarca hastayı odasına mıhlar; romatizma var azalır çoğalır. Olmaz. Hem de niçin? [...] Nilüfer mi teyzesini boğazlar? Sen mi geceleyin somnambül halinde, Zehra'dan aldığın gizli bir telkinle evden çıkıp gider, kadıncağızı temizlersin?"⁶⁴⁶ Söylemin bu dağınıklığı metnin dizileri arasındaki sınırları silmez, yalnızca geciktirir. Başka bir deyişle, Ferit'in zihni karışıktır, anlatı için aynı karmaşadan söz edilemez.

Monologlar, aynı zamanda birbirini fazlasıyla hatırlattığı için "sözde yinelemeli" ve "abartılmış" öğelerdir. Rüyalar ise gerçeklik-hayal arasında kalmışlığı yansıtmaktadır. Kendini tekrar eden rüyalarda Ferit'in istem dışı hafızası izleksel çatışmalar için arka plandır. Ada, pansiyon gibi tekil mekânlarda yaşananlar, rüyalar, monolog ya da diyaloglar koşulludur ve bu nedenle sabit nitelikleriyle dikkat çeken yinelemeli bir söylemi açığa çıkarmıştır.

Matmazel Noraliya'nın Koltuğu'nda yinelemeli anlatı, birbirine benzeyen tekil birimden oluşmuştur. Tekil gibi görünen ancak gerçekte tekrarlı olan olaylar/sözler, üslup çeşitliliklerine rağmen metinde birçok kez dikkat çekmiştir. Daha önce de söylendiği gibi mekânların tekilliğine karşılık 24 saatlik zaman dilimindeki eylemler birbirine benzemektedir. Bu nedenle yinelemenin art sınırları (belirlenim), sınırların yarattığı ritim (saptama) ve art zamanlı kapsamı (kaplam) için "tipik olanı" belirlemek mümkündür. Sahneye ya da monologdaki uzak geçmişe ait dışsal yinelemelerin art zamanlı sınırları, bu sınırların ritmi ve kapsamı genellikle belirsizdir; buna karşılık içsel yinelemelerin bir kısmında bu özelliklerin bazen birkaçı bazen de hepsi tespit edilebilir.

Pansiyonda ve adada geçirilen yaklaşık olarak 11 günlük öykü zaman yinelemeli eylemlerden oluşmaktadır. Yinelemelerin art zamanlı sınırları hepsi için ortaktır ve 24 saati karşılamaktadır. Roman kişilerinin geçmişini bugüne taşıyan parçalarda ise art zamanlı sınırlar muğlaktır. Saptama ve kaplam ise içsel belirlenimlerde olduğu gibi her zaman net değerlerden oluşmaz. Söz gelimi, birinci günün gecesinde⁶⁴⁷ Ferit seslerle uyanır: Sürekli ve "hâlâ" aynı şiddetle haykıran bir ses ile "yine" bağırırmaya başlayan bir kadın sesi. Aynı günün sabahında Ferit "yine" defalarca kez ellerini yıkar: "Ferit ellerini sabunlar sabunlar, tırnaklarını fırçalar, fırçalar, peşinden suyu boşaltır; sonra yine sabun, fırça, su; bir daha, bir daha, bir daha ve eller yorulup da

⁶⁴⁶Safa, a.g.e., s. 181.

⁶⁴⁷Safa, a.g.e., s. 7-22.

öfkelenen sabunu zaptedemeyecek hale gelinceye kadar, hayali kirleri temizleme ameliyesi devam ederdi.”⁶⁴⁸

Metnin devamında Ferit, “yine” gelen tanbur sesi üzerine içeriye “tekrar” gözetler. O sırada “akşamları” ud çalan Necmiye teyzesini, sonrasında rüyasını ve Vafi Bey’le konuşmasını hatırlar. O, tıp fakültesini bırakıp “felsefeye devam ettiği gündün beri” değişmiş, farklı arayışların, manaların peşine düşmüştür. Yeniden uyuyan Ferit başka rüyalar görür. Anlaşıldığı gibi bir gece boyunca yaşanan olayların art zamanlı sınırları belirsizdir ya da varsayımsaldır. Bu dizinin hangi zaman aralığında olduğu tespit edilebilir ancak sınırları için tahmin yürütmek mümkündür. Burada, belirlenim, varsayımsal olmasına rağmen yinelemeli dizinin dış sınırlarını göstermek dışında metnin devamındaki sahnelerin de arasına girerek onları şu alt-dizilere ayırmıştır: Gece duyulan sesler, ud çalan teyze, defalarca yıkanan el.

Saptama ise “yine”, “felsefeye devam ettiği gündün beri”, “tekrar” şeklinde belirsiz zarflarla ya da kaplam “akşamları” gibi bir dereceye kadar yeri saptanabilen veriyle gösterilir. Sonuç olarak, metinde yinelemeli eylemler genellikle belirsiz başlangıç ve bitişlerle sürdürülür. Yinelemeli diziler, en az birkaç cümle ile en fazla birkaç paragrafta sınırlandırılır ve okura akışı unutturacak yayılıma sahip değildir.

Benzer şekilde, Ferit ertesi sabah “yine” çocuk sesiyle uyanır ve “fakat zamanı anlamak” imkânsızdır. Zamana yapılan bu vurgu iki sayfa boyunca yinelenir. Sonrasında Vafi Bey pansiyondakilerin zamanla ilişkisini anlatır. Çünkü saat Vafi Bey’in yelek cebinden başka “hiçbir yerde hiç kimsede” yoktur. Aynı bölümde Eda Hanım ölen kocasının tekrarlı eylemlerini anlatır ve Ferit “yine” dinlemek istemez. Saat ise Zehra’nın el hareketlerine göre 9.15’tir.⁶⁴⁹ Bu bölümde de art zamanlı sınırlar muğlaktır ve birkaç cümleyle geçiştirilir. “Yine”, “hiç kimse” gibi kalıp sözler ile “zamanı anlamamanın imkânsızlığı”na yapılan yinelemeler metnin genel yapısında dikkat çeken ve karmaşık olmayan bir sisteme işaret etmektedir:

1. Rüyadan uyanma
 - a. Rüyada ve monologda dikkat çeken yinelemeler
 - b. Dış dünyaya ait yinelemeler
2. Bir diyalog
 - c. Diyalogda uzak/yakın geçmişe ait “belirsiz” yinelemeli diziler

⁶⁴⁸Safa, a.g.e., s. 13.

⁶⁴⁹Safa, a.g.e., s. 23-28.

- d. Diyalogda anlatının şimdisine ait “belirsiz” ya da “varsayımsal” tekrarlar

Ferit’in yaşadığı tuhaf olaylar, gördüğü rüyalar, iç sesleri, yaptığı sohbetler şeklinde yinelemeli diziler doğrudan doğruya akışı belirleyen işlevsel parçalardır. Bu içsel belirlenimlerin anlatı sınırları içinde olması, metinde müdahaleye ya da değişikliğe yol açmaktadır. Roman kişilerinin uzak geçmişine ait epizotlar ise anlatı sınırları dışında olması nedeniyle belirleyici değil, “tanıtıcı” işleviyle kullanılmıştır. İçsel belirlenimin eş zamanlılığı ile dışsal belirlenimin art zamanlılığı metne özgü sıklık ilişkilerini özetlemektedir. Birbirini izleyen tekrarlı yapılar, ardışıklığa bağlı “tekdüze” bir sistemi ortaya sermektedir. Bu nedenle anlatı basit olana indirgemek mümkündür: Eylemler ve günler birbirine yakın döngüsel kodlardan oluşmaktadır.

3.6. DEĞERLENDİRME

Sıklık ilişkilerinde tekrarların özellikleri, anlatı alanının içinde/dışında konumlanıp konumlanmadığı ve kapladığı alan incelenmiştir. Bu bölümde, farklı biçimlerde ortaya çıkan fakat belli bir ortaklık barındıran yinelemeler için genelgeçer sonuçlara ulaşılmıştır. Anlatıda tekrarın düzenli olması, bir sıklık yasasını ve bu yasanın ayırt edilebilir yanını gözler önüne sermiş, romanlarda anlatılan olaylar ve anlatı bildirimleri düzeyinde tekrarlı ilişkiler saptanmıştır.

Anlatılarda sıklık ilişkileriyle ilgili olarak şu sonuçlara ulaşmak mümkündür. *Dikmen Yıldızı*, *Kokotlar Mektebi*, *Kuyucaklı Yusuf* ve *Üç İstanbul*’da olay düzeyinde; *Yaban*, *Fahim Bey ve Biz*’de söz düzeyinde; *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* ve *Kürk Mantolu Madonna*’da söz ve olay düzeyinde tekrarlar daha çok kullanılmıştır. Bütün romanlarda anlatının şimdisi yinelemelerle genişlemiş, bunun sonucunda zamanın sürekli ileriye akmadığı ya da döngüsellığı ortaya çıkmıştır. *Dikmen Yıldızı*, *Kokotlar Mektebi*, *Kuyucaklı Yusuf* ve *Üç İstanbul*’da daha çok döngüsel olaylar; *Yaban*, *Fahim Bey ve Biz*’de söz düzeyinde bildirimler; *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* ve *Kürk Mantolu Madonna*’da ise söz ve olay belli aralıklarla üretilir. Bu tekrar kapasitesi aracılığıyla metinlere özgü ilişkiler açığa çıkarılır.

Dönemin romanında tekilci birimler ile bunlara eşlik eden yinelemeli ve değişmeyen bir yapı göze çarpmaktadır. Eylem düzeyinde ve öykü evreninin içinde yer alan yinelemelerle anlatı ritmi hızlanmış, söz düzeyinde öykü evreninin dışında yer alan yinelemelerle ritim yavaşlamıştır. Bu nedenle *Dikmen Yıldızı*, *Kokotlar*

Mektebi, Kuyucaklı Yusuf ve Üç İstanbul'da ritmin daha hızlı; *Yaban, Fahim Bey ve Biz, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu ve Kürk Mantolu Madonna*'da ise daha yavaş olduğu tespit edilmiştir.

Bunun yanı sıra romanlarda yinelemeli kısımlar tekilci bir sahneye bağlıdır ve bu sahneler için bir arka plan sağlamaktadır. Bir modern romanda alışılmadık bir bütünlük kurma girişimi gözlemlenebilir. Bu romanlarda ise karakterler, mekânlar, dönemler değişmiş ancak metnin işleyişinde sabit bir söylem dikkat çekmiştir. Anlatılarda büyük zamansal sıçramalara rağmen her birim daha çok eylemlerin sıklığını ortaya çıkarmak amacıyla kullanılmıştır. Yeri kolayca saptanabilen yinelemeli birimler ise genişlemiş bir anlatıyı ortaya çıkarmamış, her yinelemeli birim, sahnelerle uyumlu olacak şekilde anlatıda yer almış, ardından tekilci yapılarla kronoloji devam ettirilmiştir. Dolayısıyla dönemin romanında tekilci sahne, yinelemeli izleklerle durdurulur, anlatı zamanı uzar fakat bu kısa molalardan sonra akış devam ettirilir.

Olay örgüsü Ferit, Yusuf, Fahim Bey, Raif Efendi, Adnan gibi karakterlerin bilinciyle ilerlediğinde bile özdeş sayılabilecek yinelemeler göze çarpmaktadır. Romanlar, değişken bir yapıdan çok özdeş yapıya basit yinelemelerden oluşmuştur ve romanlarda yineleme okura akışı unutturacak yayılıma sahip değildir. Uzak imgeler anlatıda olay örgüsünün ortadan kaldırılması şeklinde iddialı bir dille yapılmamış ya da modern bir anlatıdaki gibi karmaşaya neden olmamıştır. Yinelemeli diziler, en az birkaç cümle ile en fazla birkaç paragrafla sınırlandırılmış ve şu kanonik yapıyı gözler önüne sermiştir: Tekilci sahne, tekilci sahneye bağlı söz/eylem düzeyinde içsel birleştirici ya da dışsal genelleştirici kişisel zamanlar, anlatıcıların/karakterlerin söz düzeyinde yinelemeli söyleminde ön plana çıkan yinelemeli izlekler/laytmotifler. Bunun sonucunda ardışık tekilci sahneler dışında uzak geçmişin aktarımında “azaltma kipi/toplu anlatı”; anlatının şimdisinde bazı anlatı bildirimleri ya da olayların aktarımında “çoğaltma kipi” kullanılmıştır.

Söz düzeyinde sıklık ilişkilerinde öykü zamanı dışına çıkılarak, iç monologlarla kronoloji durdurulur. Fahim Bey, Ahmet Celal, Ferit, Adnan, Yusuf ve Raif Efendi'nin bilincine yönelik yinelemeler, öykü alanının içinde yer alan (içsel) ve onları tanıtıcı parçalardır. Bu nedenle karakterlerin öznel zamanı durağandır ve sabit-yinelemeli eylemlerle ifade edildiği için donmuş bir zamandır. Söz gelimi, *Kürk Mantolu Madonna, Matmazel Noraliya'nın Koltuğu, Yaban, Fahim Bey ve*

Biz'de kişiler daha çok yinelemeli zamanlarıyla aktarılır. *Fahim Bey ve Biz*'in tamamında dikkat çeken bu yinelemeli dilin ise gelenekteki tekilci dili gölgede bıraktığı söylenebilir.

Bilindiği gibi tekilci söylem, anlatıların temelini oluşturmaktadır. Ancak insan bilincinin yönlendirdiği anlatılarda, öyküden dolayısıyla kurmacanın dış gerçekliğinden kopan söylemle yeni bir anlatı evreni yaratılır. Gelenekte sıralı ve gerçeğe uyumlu şekilde ilerleyen olaylar, burada esnetilir, yavaşlatılır ya da yinelenir. Böylece nesnel zaman soyutlanarak bireysel bir zaman açığa çıkarılır. Bu metinlerde yinelemeli eylemlerin kişileri mantıksal bir çerçeveye oturtmak, onların psikolojileri ile karakter-çevre arasındaki etkileşimi belli kalıplarla dile getirmek amacıyla kullanıldığı söylenebilir. Ahmet Celal, Adnan ya da Fahim Bey bu nesnel zamanda yer almasına rağmen kendi hislerini paylaşarak başka bir yinelemeli söylemi açığa çıkarmıştır. Onların tekrara dayalı iç dünyası ile ilk bölümlerde yer alan dağınık, parçalı olaylar zinciri ikiz bir zamanı meydana getirmiştir: Anlatının yinelemeli zamanı ve benliğin yinelemeli zamanı.

Karakter bilinci aracılığıyla olay örgüsünden uzaklaşan bu metinler, anlatı akışını aksatmıştır. Bunun sonucunda da neredeyse tekdüze sayılabilecek başka bir sıklık ilişkisi yaratılmıştır. Bilincin ön planda olduğu parçalarda olayların çizgiselliği bozulmuş, parçalı ve tekrarlı yapılarla kişisel zamanlar ortaya çıkmıştır. Ne var ki okurun bu dağınıklıkta kronolojiden bütünüyle kopmadığı, söylemin dağınıklığının metnin dizileri arasındaki sınırları silmediği yalnızca geciktirdiği fark edilmiştir. Başka bir deyişle, Ferit'in, Adnan'ın ya da Raif Efendi'nin zihni karışıktır fakat anlatı için aynı karmaşadan söz edilemez.

Klasik anlatıda olduğu gibi yinelemeler tekilci sahnelerle bağlıdır ve onları desteklemektedir. Bu nedenle öykülemelerde anlatıcı-anlatı mesafesinin dikkate alınması, bilincin aktarımı ve bazı zamansal kırılmalar dışında anlatılarda geleneğin dışına çıkılmadığı söylenebilir. *Dikmen Yıldızı*, *Kokotlar Mektebi*, *Üç İstanbul* ve *Kuyucaklı Yusuf* gibi eylem odaklı metinlerde ise bilincin katkısı daha azdır. Bununla birlikte bütün metinlerde öykü zamanını anlatma isteği, klasik bir anlatıdaki gibi öykü, anlatı ve öyküleme arasında “uzlaşım” bir tavrı açığa çıkarmış ve yinelemenin kafa karışıklığı yaratma gücü ihmal edilmiştir.

Anlatılarda tekilci yapılar “düzen” ilkesinde belirtilmiş olan kronolojik öykü zamanına ait olaylardan oluşmaktadır. “Bir defa gerçekleşmiş bir şeyin bir kere anlatılması”na dayanan bu yapılar daha çok olaylardan oluşmaktadır. Tekil sahneler, Proust’ta olduğu gibi gelişigüzel bir şekilde yinelemeli sahnelere dönüşmez. Dönemin romanında tekilci sahne ardışık bir biçimde birbirine eklenirken bazı izleklerin ya da eylemlerin tekrarıyla kronoloji sarsılır. Örneğin, *Dikmen Yıldızı*’nda Yıldız’ın savcılığa gitmesi tekilci bir yapıdır. Onun uzak geçmişi tekilci sahneye bağlı yinelemeli eylemlerden oluşmaktadır. *Yaban*’da Ahmet Celal’in köye gitmesi tekilci bir sahnedir. Anlatıda bahsi geçen kişilerin uzak geçmişinin aydınlatıldığı parçalar, tekilci sahneye bağlı dışsal-genelleştirici yinelemelerden ya da köyün ve köylünün yinelemeli zamanlarını gözler önüne seren içsel-birleştirici yinelemelerden oluşmuştur: Köylüler “hep” topraktan ve zamandan yakınırlar. Köy “donmuş bir âlem”e, Emeti Kadın donmuş, taş kesilmiş bir insana benzemektedir. Benzer şekilde, *Kürk Mantolu Madonna*’da anlatıcının Raif Efendi’yle karşılaşması veya onun evine gitmesi tekilci bir sahnedir, Fakat onun sabahları tam vaktinde işe gelmesi, öğle yemeğini odasında yemesi, akşamları alışverişten sonra evine gitmesi, “ara sıra” hastalanması, masasında hareketsiz oturması ve Almanca romanlar okuması, bazı günler “saatlerce” önündeki kâğıtları seyretmesi, canı sıkıldıkça gece yarısı hava almak için dışarı çıkması tekilci sahnenin içinde yer alan yinelemeli eylemlerdir

Karakterlerin hafızasının ise ideal ya da soyut bir “an”dan ziyade kurmaca gerçekliğe bağlı olduğu gözlemlenmiştir. Ahmet Celal, Adnan, Yusuf ya da Fahim Bey’in zihni, kurmacadan bağımsız değildir. Onların zihni aracılığıyla anlatıdaki kavramlar açığa çıkarılır, tartışılır dolayısıyla zihin kurmacayla işbirliği içindedir. Bu nedenle yinelemeler daha çok tekilci sahnelere bağlıdır ve anlatı boşluklarını doldurmaya yöneliktir. Metinlerin ilk bölümlerinde dikkat çeken dışsal genelleyici yinelemeler, özet ve eksilti gibi okuru bilgilendirme işleviyle kullanılmıştır. Anlatıcı ile anlatı arasındaki mesafe kapandıktan sonra yinelemeli yapıların azaldığı, tekilci yapıların arttığı tespit edilmiştir. Özellikle ilk dönem, uzak geçmişi içeren parçalardan oluştuğu için “dışsal-genelleyici” tekrarlardan oluşmaktadır. Tekilci sahneler içindeki dışsal-yinelemeli bölümler, zamansal alanın dışında kalan bir boşluğu doldurmaktadır. Diğer dönemlerde uzak geçmiş tamamen ortadan kalkmamasına rağmen hikâyenin şimdisini ilgilendiren “içsel-birleştirici” tekrarlar vardır. Homojen öykü zamanı bu düzenli ya da tekdüze geri dönüşlerle bozulur.

Karakterlerin iç dünyasını sergileyen söz düzeyinde yinelemeler tekilci sahneye arka plan sağlamakla birlikte sahneyi kesintiye uğratan “soyutlamalar” olarak değerlendirilebilir. Anlatıcının ya da karakterin medeniyet, cinsiyet, kadın-erkek ilişkileri, sanat, kanun, evlilik, karamsarlık, zaman, madde-ruh ayrımı, yabancılaşma, dönem eleştirileri üzerine fikirleri metinlerde dikkat çekmiştir. Ahmet Celal’in “Kadın zehirli bir yılanır”⁶⁵⁰ şeklinde dışsal-genelleştirici bildirimleri; Türk aydınına, köylüye yönelik düşünüş biçiminde ya da köylü ile arasındaki mesafeye yaptığı vurguda göze çarpmaktadır. *Kokotlar Mektebi*, *Dikmen Yıldızı*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, *Fahim Bey ve Biz*'de de söz düzeyinde tekrarlar bazı izlekleri karşılamaktadır. İlk dönem anlatılarda tematik etki; *Yaban*'la birlikte birey algısı ön plandadır. *Dikmen Yıldızı* ve *Kokotlar Mektebi*'nde söz düzeyinde tekrarlar anlatıcı hislerinin abartılı bir hassasiyetle pekiştirildiği görülür. Hamasi söylevi hatırlatan bu sözler anlatının kurgusal dünyasının dışındadır ve anlatıya alışılmadık bir özerklik sağlamaktadır. Karmaşa yirmili yıllarda daha çok olay örgüsüyle, sonrasında bilinçle yaratılır. Ne var ki bilinç olayların mantık dizgesini bozmamış, sadece geri planda kalmasına neden olmuştur. Karakterlerin bilinciyle öykü zamanına dâhil edilen tekrarlı birimler aracılığıyla anlatıda bir genişliğe ulaşılır. Ancak bu genişlik monoloğun ağırlıkta olduğu *Fahim Bey ve Biz*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, *Yaban* ve *Kuyucaklı Yusuf* anlatılarında daha belirgindir.

Kokotlar Mektebi ve *Dikmen Yıldızı* ise bazı izlekler dışında eylem odaklı tekilci yapılardan oluşmuştur. Bu anlatılarda, bilincin içe dönük, öznel, izlenimci ve karmaşık zamanı yerine olayın dışa dönük, nesnel ve değişmez niteliklere sahip zamanı tercih edilmiştir. Sürekli değişen olaylar, teknik açıdan olmasa da ritim açısından aynı şeye işaret etmektedir: Donmuş bir ritimde konumlanan değişken zamanlar. Yıldız, İrfan Yekta ile diğer roman kişileri, temel izlekleri destekleyen parçalardır. Yinelemeli eylemler metinlerde ilgi çekmek için kullanılır, sonra anlatı mantıksal bir çerçeveye oturtulur. Bu yapı, diğer metinlerde de dikkat çekmektedir. Ancak *Yaban* ve sonrasında yazılan romanlarda bilincin önem kazanması, ilk romanlarla kıyaslandığında daha karmaşık bir söylemi dolayısıyla anlatı zamanını gözler önüne sermiştir.

Kokotlar Mektebi ve *Dikmen Yıldızı*'nda kişiler olağanüstü özellikleriyle tipleştirilir, psikolojileri göz ardı edilir. Bu nedenle *Yaban*'da Ahmet Celal'le köylü

⁶⁵⁰Karaosmanoğlu, a.g.e., s. 45.

arasındaki çatışma, *Üç İstanbul*'da Adnan'ın idealleri ile hırsları arasında; Ferit'te madde ve ruh ya da Fahim Bey için geçmişle bugün arasındadır. Karakterlerin bu çatışmalarını ortaya koyan dil, *Kokotlar Mektebi* ve *Dikmen Yıldızı*'nda daha yalın ve sabittir. Murat'ın, Yıldız'ın kahramanlıkları, İrfan Yekta'nın mektepte yaşadığı olaylar benzer bir söylemle her defasında dile getirilmiştir. Özellikle *Dikmen Yıldızı*'nda bilinç bir mesafe gözetilerek aktarılmamış, buna karşılık *Kokotlar Mektebi*'nde sahne tekniğiyle yaratılan bir mesafe vardır. *Kokotlar Mektebi* bir iki cümlelik ve alışkanlık hâline gelmiş eylemlere karşılık, yüzlerce sayfalık söz düzeyinde tematik tekrarlardan oluşmaktadır. İki metinde de kişiler, olaylar ve izlenimler metnin temel izleklerini destekleyecek doğrultuda ve “tekdüze” bir söylemle ifade edilmiştir. Tekdüzelik metinde kolay saptanabilecek yinelemeli bir yapıyı açığa çıkarmıştır. Anlatılarda bir taraftan “serüven roman”ı anımsatan ve merak uyandıran tekrarlı hikâyeler, öte taraftan “tekilci yapı”lar ve bunlara dâhil edilen izleklerden oluşan sıklık yasaları ön plandadır.

Azaltma kipi, sileptik ifadelerden oluşmakta ve burada bir cümle aynı olayın hepsini karşılamaktadır. Azaltma kipinde “n kere olmuş bir şey bir kere” anlatılması söz konusudur ve “her hafta”, “haftada üç kere”, “her perşembe günü”, “iki ay boyunca”, “sık sık” şeklinde alışkanlık hâline gelmiş aynı olayı topyekün anlatma hedeflenmiştir. Böyle yinelemeler romanlarda kişilerin gündelik hayatını sergilemeye yönelik, kısa bildirimlerden oluşmaktadır. Her bölümde anlatıcı kişilerin bu döngüsel zamanlarını benzer bir söylemle yeniden gündeme getirir.

Bunlar sahnenin kendi zaman aralığına yayıldığı zaman “içsel” ve “birleştirici”; sahnenin zaman aralığının dışındaysa “dışsal” ve “genelleştirici”dir. Bu nedenle anlatıda yinelemeli yapılar rahatlıkla formüle edilebilir yapıdadır: Anlatıcının “her günlük tahrir-i meşgalesi (yazma uğraşı) İrfan Yekta'nın “yine” kaybolması, İrfan Yekta ile Nevber Hanım'ın bahçe tesadüfleri; *Kokotlar Mektebi*'nde “ara sıra” çıkan gürültüler; Yusuf'un yazın kırlarda dolaşması, kışın küçük zeytinliğin toplanmasına yardım etmesi, Şakir ve çetesinin “ekseriyetle” yaptıkları; Adnan'ın her perşembe yalıda verdiği dersler ya da Fahim Bey ile Raif Efendi'nin tekrarlı eylemleri içsel-birleştirici yinelemeler olarak anlatıda yer almıştır. Net bir özdeşlikle sunulan bu “sözde toplu anlatılar” abartılmış yinelemeli eylemlerden oluşmaktadır. Öykü-dışı azaltma kipinde ise yinelemeli kısım, dışsal

döneme aittir Bunlar diğer roman kişilerinin ya da karakterin her gün alışkanlık hâline gelmiş tekrarlı söz ya da eylemlerini karşılamaktadır.

Çoğaltılan yapılarda kesin bir özdeşlik iddiasından söz edilemez. Her izlek, kavram ya da kişi anlatıcı/karakter tarafından “değişikliğe” uğratarak aktarılır. Burada, vurgulanan öğelerle ya özdeş olaylar ya da özdeş izlekler/nesnelere gözler önüne serilir. *Üç İstanbul*’da Hidayet’in, Adnan’ın ve Naşit’in konaklarındaki davetler özdeş olaylardır. Adnan’ın “tesadüf”e yüklediği anlam, kendine ve Belkıs’a yönelik hisleri birtakım olaylara bağlı özdeş izlenimlerdir. Bu tekrarlı yapılardan ilkinde gerçekliğe yakın bir görüntü, ikincisinde kişisel bir algı elde edilir ve bunlar yeniden üretilir. Ayrıca bilinçle yaratılan yinelemeli dil, ilkinde olayla diğerinde izlekle ilgilidir. Fahim Bey, Adnan, Yusuf, Ahmet Celal, Yıldız ve Raif Efendi “mükerrer” anakroniler aracılığıyla okura tanıtılır, hikâyede karakterlerin gündelik hayatları, alışkanlıkları, hastalıkları, bazı kişilik özellikleri belli aralıklarla yinelenen parçalardır. Her defasında tekrarlanana bu bölümlerde “çoğaltma kipi”nden yararlanılmıştır.

Öykü dışı söz merkezli yinelemeler (çoğaltma kipi) de anlatıda sıkça kullanılır. Böyle kullanımlarda çoğaltma kipi, özellikle bir izleğin tekrarına dayanan ve genelleştirici çıkarımlardan oluşmaktadır. Öykü zamanının durmasına neden olan ve metnin büyük bir kısmını işgal eden bu tür yinelemelerle çeşitli konularda fikir tartışmaları yapılır. Karakterlerin kendi sesleriyle veya kitaplardan, mektuplardan yapılan alıntılarla kurmaca düzey ortadan kalkar. Eser “ikna etmek”, “bilgilendirmek” ve “yol göstermek” kaygısıyla hareket eden ve bunun için söylemlerin peş peşe sıralandığı bir mekâna dönüşür. Söz düzeyindeki bu ihlaller bütün romanlarda vardır. Ancak ilk dönem eserlerde daha açık bir söylemle, sonraki eserlerde örtülü bir söylemle dile getirilir.

Dikmen Yıldızı’nda ya da *Kokotlar Mektebi*’nde bunlar sıkça kullanılır. Türk askerine, kadınına, kadın-erkek ilişkilerine, kanunlara, pozitivizme, yabancılaşma kavramına ve vatana yapılan bu göndermeler ilk dönem eserlerde sözlü kültür ürünlerine özgü abartılı bir dille, diğerlerinde daha incelikli bir dille yapılır. Bununla birlikte bütün göndermeler metnin kurgusal dünyasıyla ilişkilidir ve metne tekdüze bir özerklik sağlamaktadır. Yinelemeli olaylar ve söz düzeyinde bu bildirimler belli aralıklarla üretildiği için metin esnemiş, anlatı zamanı bu “sıklık” ilişkilerine göre ayırt edici/değişmeyen bir yapıyı gözler önüne sermiştir.

Nesneler yinelemeli ögeler olarak anlatılarda dikkat çekmektedir. Burada, okuru meraklandırmak amacıyla bir nesne, bir kişi ya da bir olay belli aralıklarla gündeme getirilmiş, öykü zamanı geciktirilmiştir. Örneğin, *Kokotlar Mektebi*'nde Ulviye'nin bıraktığı kart, George Angetil'in *Meşru Metres* isimli kitabı laytmotif unsurlardır. *Yaban*'da Ahmet Celal'in yabancılığı, yalnızlığı, Mustafa Kemal, harpte kaybedilen sağ kol; *Üç İstanbul*'da 93 Harbi'nde yaşananlar, muhacir çocuk vurgusu, annenin hastalığı (verem), izlek olarak “tesadüf”, Hidayet'in şark odası; *Kürk Mantolu Madonna*'da portredeki soluk yüz, yüzdeki ifade ve siyah gözler, Raif Efendi'nin “genç kızlara mahsus hâli”; Ferit'in düşleri; Fahim Bey'in sabit gözleri, tuttuğu boş konak, rüyası belli aralıklarla tekrarlayan parçalardır ve bunların anlatımında çoğaltma kipinden yararlanılmıştır.

Metinlerde tekil mekân ile tekilci mekâna bağlı yinelemeli zamanlar arasında uzlaşımaya dayalı bir ilişki vardır. Anlatılarda tekilci mekânlarla eylemlerin yinelemeli niteliği arasındaki karşıtlık belirgindir. Roman kişileri mekânlar arasında mekik dokuyarak anlatıda bir döngü yaratırlar. Mekânların tekillikğine karşılık, eylemler birbirine benzemektedir. Bu nedenle anlatılarda mektep, yazıhane, apartman dairesi, köşk, park, köy, pansiyon, yalı, konak gibi tekilci mekânlarla karakterlerin yinelemeli eylemleri arasında sabit bir ilişki tespit edilmiştir. Mekâna bağlı eylemler, maksatlı bir söylemle ve herhangi bir karmaşadan uzak tutularak açık bir şekilde her defasında yinelenir. Örneğin, *Dikmen Yıldızı*'nda kadın, işgal nedeniyle İzmir'den ayrılmış, Murat'ı bulmak için yeniden oraya dönmüş ve bu sırada işgal sona ermiştir. *Üç İstanbul*'da Hidayet'in konağı, Adnan'ın konağı, mermer yalı, Naşit'in salonu, Prens Hasan'ın konağı; *Kokotlar Mektebi*'nde Ulviye'nin evi; *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda pansiyon ya da ada; *Kürk Mantolu Madonna*'da sergi salonu ortak işlevleri olan ve anlatıda çevrimsel bir ritmi açığa çıkaran uzamlardır. Dönemleri sembolize eden, karakterleri tanıtan ve insan ilişkilerini gözler önüne seren her mekân aynı zamanda benzer yapıda olayları, sohbetleri görünür kılmıştır. Dolayısıyla buradaki sıklık ilişkisi, tekilci uzam ve mükerrer eylemler arasındadır.

İncelenen romanlarda yinelemenin art sınırları (belirlenim), sınırların yarattığı ritim (saptama) ve art zamanlı kapsamı (kaplam) için “tipik olanı” belirlemek mümkündür. Tekrarlı birimlerin sıklığı ve genişliği bütün anlatılarda birbirine yakın ifadelerle dile getirilmiştir. Genel olarak, uzak geçmişe ait dışsal yinelemelerin art zamanlı sınırları belirsizken bu sınırların ritmi ve kapsamı daha açıktır. Buna

karşılık, içsel yinelemelerin bir kısmında bu özelliklerin bazen birkaçı bazen de hepsi tespit edilebilmiştir. Anlatılarda saptama, “her gün”, “her sabah”, “yine” gibi belirsiz ve basit yapılu tekrarlardan oluşmuş, “her pazartesi perşembe sabahtan akşama” kadar şeklinde iç içe geçen birden fazla yinelemeli yapı da (karmaşık saptama), az sayıda olmasına rağmen kullanılmıştır. Ayrıca metinlerde eylem düzeyinde yinelemeli birimler anlatsal genişlemeye destek vermeyecek kadar az bir sayfayı karşılamaktadır. Roman kişilerinin yinelemeli eylemleri bu grupta değerlendirilebilir. Bunlar karakterleri tanıtmaya yöneliktir ve art zamanlı sınırları söylenmeden bırakılan genelleyici-döngüsel zamanlardan oluşmaktadır.

Buna karşılık izleğin ön plana çıkarıldığı bölümlerde genişlemiş bir anlatı tespit edilmiştir. Dolayısıyla anlatılarda bir iki cümlelik yinelemeli olaylar ile sayfalarca süren tematik tartışmalar arasında belirgin bir fark vardır. Saatlerin, günlerin, mevsimlerin döngüsellığı kadar izleklerin döngüsellığı değişmez bir motif olarak anlatılarda yer almıştır. Tematik tartışmaların ön plana çıktığı metinlerde olay örgüsü kadar izlekler de yinelenmiştir. Kaplam ise birkaç cümleyle sınırlandırılmış ve yinelemeli yapılar kişilerin gündelik hayatını sergilemeye yönelik, kısa bildirimlerden oluşmuştur. Anlatıcı, kişilerin bu döngüsel zamanlarını benzer bir söylemle metne taşımış, yeri saptanabilen ancak uzaklığı saptanamayan yinelemeler içsel/dışsal bir belirlenim şeklinde metinlerde konumlanmıştır. Genellikle roman kişilerini tanıtmada bu tekrarlı yapılara başvurulmuştur.

Yaban, *Dikmen Yıldızı* ve *Üç İstanbul*'da tarihsel zamana bağlılık; *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'ndaki zamansal göndergeler nedeniyle belirlenim daha açıktır ya da yinelemelerin art zamanlı sınırları ile ilgili olarak kolay belirlenebilen sentetik süreler vardır. Diğer anlatılar ise kapalı zamansal birimlerden oluşmuş ve bunlarda tekrarın ilk anlatıya uzaklığı belirsiz bırakılmıştır. Dolayısıyla *Kokotlar Mektebi*, *Kuyucaklı Yusuf*, *Fahim Bey ve Biz* ve *Kürk Mantolu Madonna*'da olayların başlangıç noktasına uzaklığı genellikle muğlaktır, olaylar belirsiz bir zamanda başlayıp yine belirsiz bir zamanda sona ermiş ya da belirlenim, anlatılarda sınırsız gibi ele alınabilecek bir tekrarı karşılamıştır.

Dikmen Yıldızı'nda olayların tekrarına dayanan zaman birimlerinin art zamanlı sınırları varsayımsal olarak tespit edilebilir. Söz gelimi, Yıldız'ın son beş ayının art zamanlı sınırları 1920'nin sonları ile 1921'nin başlarını kapsamaktadır. Söz düzeyinde ve çeşitli izleklere bağlı yinelemeler ise belli bir zamana bağlı

değildir. Bunlar yalnızca tekrarlı bir söylemi açığa çıkarmıştır. Abartılı destansı dille ifade edilen izlekler bu grupta ele alınabilir. Benzer şekilde, *Yaban*'da yinelenen zaman birimlerinin art zamanlı sınırları 1919-1921 yıllarını kapsamaktadır ya da Adnan'ın Uranya'nın evine “haftada üç kere” yaptığı ziyaret, “her perşembeleri” verdiği edebiyat dersleri ve Koca Ragıp Paşa Kütüphanesi'ne “daima” yaptığı ziyaretler Hamit Dönemi'ne aittir. Adnan, bu yinelemeli dizinin sınırları noktasında okuru bilgilendirir. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda pansiyonda ve adada geçirilen yaklaşık olarak 11 günlük öykü zamanı yinelemeli eylemlerden oluşmaktadır. Dolayısıyla yinelemelerin art zamanlı sınırları hepsi için ortaktır ve 24 saati karşılamaktadır. Buna karşılık diğer tekrarlı birimler için net sınırlar çizilemez ve roman kişilerinin geçmişini bugüne taşıyan parçalarda art zamanlı sınırlar muğlaktır. Böyle süreler; “saatlerce”, “iki üç günden beri”, “birkaç günden beri”, “artık”, “gene yaz”, “her gün”, “arada bir”, “kaç gündür”, “ne vakit”, “her geceki”, “ara sıra”, “iki günden beri”, “hep” gibi sınırları belirsiz, özdeş eylemleri belirtmek için kullanılan saptamalardan oluşmaktadır.

Fahim Bey ve Biz, *Kokotlar Mektebi*, *Kürk Mantolu Madonna* ve *Kuyucaklı Yusuf*'ta yinelenen zaman birimlerinin art zamanlı sınırları, sıklığı ve kapladığı süre genellikle belirsiz bırakılmıştır. Anlatılar ya belirsiz günde/bir sonbahar mevsiminde ya da yağmurlu bir gecede başlamış ve belirsiz bir zamanda sona ermiştir. Öykü zamanları ise “sık sık”, “her akşam”, “yazın”, “kışın”, “gündüzleri”, “yine”, “ilk geldiği günlerde”, “ekseriya” şeklinde özdeş eylemleri belirtmek için kullanılan yinelemelerden oluşmuştur. Metinlerde art zamanlı sınırları genellikle belirsiz ancak sıklığı açık zamansal ifadeler kullanılmıştır. Saptama ve kaplam bazılarında tespit edilebilirken bazısında bu değerler tamamen belirsiz bırakılmıştır. Fahim Bey, İrfan Yekta, Yusuf ve Raif Efendi'nin alışkanlıkları genellikle ilk anlatıya uzaklıkları bakımından muğlaktır veya birçoğunun ilk anlatıya uzaklığı tespit edilemez.

Fahim Bey'in gece yemekten sonra okuduğu gazeteler, Raif Efendi'nin Berlin'de geçirdiği zaman ya da İrfan Yekta'nın evden kaçması şeklindeki yinelemeli bir yapının başlangıcı ve bitişi için net bir zaman diliminden söz edilemez. Ancak sürekli eylemlerin böyle anlatılarda öykü zamanının hangi aralığını kapsadığıyla ilgili olarak tahmin yürütülebilir. Bunların metinde hangi sıklıkla tekrarlandığıyla ilgili net zamansal göndergeler vardır. Böyle kullanımlar, bütün metinlerde ortak işleviyle dikkat çekmektedir: Karakterlerin veya diğer roman

kişilerin “tipik” 6zelliklerini açığa çıkarmak, kronolojideki boşlukları doldurmak ve temel izleği pekiştirmek.

SONUÇ

“Türk Romanında Zaman (1923-1950)” başlıklı tez; tema olarak zaman, anlatıbilimde zaman ve metinde zaman olmak üzere üç bölümden oluşmuştur. İlk bölümde kavramın kültürel arka planla ilişkisi ve anlatıda konumlanma şekli, eklektik bir yaklaşımla ele alınmış; sözlü kültürün döngüsel zamanı ile yazılı kültürün ardışık zamanı kendilerine özgü yanlarıyla ortaya konmaya çalışılmıştır. Bu bölümde, zaman algısının iktidar tarafından araçsallaştırılması, biçimlendirilmesi ve bunun anlatıyla ilişkisi tartışılmıştır. Yöntemle ilgili tartışmalara ve kavramla ilgili terimler dizgesine ikinci bölümde yer verilmiş, son bölümde yapısalcı yöntemden yararlanılarak dönem romanları “zaman”ı ele alış şekilleri bakımından değerlendirilmiştir.

Anlatılar metin dışı bilgilerden soyutlanarak çözümlenmiş, öykü zamanının kullanımı ile bu kullanımları temsil edecek evrensel yasalara ulaşılmaya çalışılmıştır. Bunun için Gérard Genette’in kavramlaştırma yollarından yararlanılmış, belirli karşıtlıklar ya da benzerliklerden yola çıkılarak temel yapılar (dizimselliğe) ulaşılmıştır. Öykü (recit), anlatı (histoire) ve öyküleme (narration) zamanının dikkate alınması, eserlerdeki yapının işleyişini, metnin iç yapısını görünür kılmıştır. Anlatılarda içerik değişirken yapı içindeki ögeler arasında sabit bağıntılar tespit edilmiştir. Bunun için romanlarda “zaman”ın işleyiş kuralları “tümevarımsal” ve “bilimsel” bir eleştiri modeli”yle açığa çıkarılmış, metnin düzeni betimlenmiş, zamanın yönü/yayılmı ve tekrarlı yapısı sırasıyla “düzen”, “süre” ve “sıklık” ilişkilerine göre incelenmiştir.

Düzen basamağında, sekiz roman nakledilen olaylar ve bu olayların öznenin edimiyle/bilinciyle ilişkisi bakımından değerlendirilmiştir. Toplam zaman ile olayların dizilişlerinin zamansal düzeni arasındaki bağlantılar ilk başlıkta ele alınmış, öykü ve anlatı zamanı arasındaki gerilimden birbirine yakın zamansal yapıların açığa çıktığı tespit edilmiştir. Buna göre *Dikmen Yıldızı* (1928), *Kokotlar Mektebi* (1929), *Yaban* (1932), *Kuyucaklı Yusuf* (1937), *Üç İstanbul* (1939), *Fahim Bey ve Biz* (1941), *Kürk Mantolu Madonna* (1943) ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* (1949) romanlarında olayların dizilme düzeniyle aynı olayların hikâye içinde konumlanma şekli karşılaştırılmış, kişisel zamanla anlatının nesnel zamanı arasında zikzaklar çizen bir anlatı ritminin ön plana çıktığı gözlemlenmiştir. Bütün metinlerde art zamanlı bir anlatımla geçmiş bugüne taşınmış, böylece anlatının şimdisi

genişlemiştir. Anlatılan hikâyeye dair her detayı bilen anlatıcılar/karakterler aracılığıyla veya koşullandırılmış bir dille metnin temel çıkarımları desteklenmiştir.

Eserlerde dış gerçek farklı noktalardan eleştirilir ve gerçeklikler kurmacaya taşınır. Metinler; hürriyet, kanun, kadın-erkek ilişkileri, adalet, kişisel hırslar, vatanperverlik gibi birtakım temel izleklerin tartışıldığı, yorumlandığı alanlara dönüşmüş, anlatılarda sabit söylemlerle yaratılan sabit zamanlar elde edilmiştir. Dolayısıyla metinlerde gerçekliğin “yanılsama”lı aktarımından çok doğrudan aktarımı söz konusudur.

Yaban ve sonrasında yazılan eserlerde ardışık, olaya dayalı klasik söyleme bilince dayalı anakronik söylemler de eklenmiştir. Romanlarda saf bilincin yönettiği bir anlatı zamanı olmadığı gibi olaya dayalı saf ardışık bir zamandan da söz edilemez. Bununla birlikte yirmili yıllarda yalın ve ardışık bir dil dikkat çekmektedir. Otuzlu yıllardan sonra kronoloji terk edilmemiş fakat daha karmaşık bir dil ön plana çıkmıştır. Bütün anlatılarda olay merkezli saf ardışık zamanın bütünüyle ortadan kalkmadığı ya da kullanışsız bir duruma getirilmediği gözlemlenmiştir. Geleneksel anlatıların yalın, açık ve anlatmaya dayalı söylemi yerine daha kapalı, karmaşık ve göstermeye dayalı bir dil ortaya çıkmış, zaman ilişkileri de bu farklılıklar doğrultusunda şekillenmiştir.

Roman kahramanlarının izlenimleri, bilincin kesintisiz hareketi anlatı çizgiselliğini askıya almıştır. Kişiye özgü zaman ile öykü zamanı iç içe geçmiş, otuzlu yıllardan sonra romanın modern metinlere yaklaştığı fark edilmiştir. Metinlerde devamlılık kronolojik sırayla uyumludur. Ancak bu genel çerçeveye bağlı çok sayıda zaman uyumsuzluğu (anakroni) da vardır. Kronolojinin özellikle dönemin sonlarına doğru yazılan eserlerde klasik anlatı zamansallığından daha fazla uzaklaştığı, daha incelikli bir dille ele alındığı, dönemin başında yazılanlarda ise tersi bir durumun ön plana çıktığı tespit edilmiştir. Anlatılar arasındaki bu ayrım, “insan bilinci”nin yer alma şekli ya da genişliğiyle doğru orantılıdır. Bilincin ön plana çıktığı anlatılarda zamansal hareketler daha karmaşıktır. Olayların ön plana çıktığı anlatılarda basit zamansal geçişler göze çarpmaktadır. Bununla birlikte metinlerde dil ayrı olsa da işlev neredeyse aynıdır.

Metinlerde şimdi ve geçmiş arasındaki geçişler okurda büyük bir kafa karışıklığına neden olmamış, belirsiz zamansal göstergelere rağmen her parçanın yeri

belirlenebilmiştir. Başlangıç noktasına uzaklığı, yönü ve genişliği dolayısıyla öykü zamanına ait her birimin konumu anlatılarda açıktır. Bunun yanı sıra *Fahim Bey ve Biz*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, *Yaban* ve *Kürk Mantolu Madonna*'da diğerlerine göre daha karmaşık zamansal geçişler dikkat çekmektedir. Bu anlatılarda baskın konumda olan insan bilinci ya da istem dışı hafıza, zamanlar arasında zikzaklar çizmiştir. *Dikmen Yıldızı* ve *Kokotlar Mektebi*'nde ardışık/tek yönlü zaman belirgindir. *Üç İstanbul* ve *Kuyucaklı Yusuf*'ta ise bilincin tetiklediği kişisel zamanla nesnel zamanın dağılımı neredeyse denktir. Bununla birlikte bütün anlatılarda hem kişisel hem nesnel zamanlar vardır, anakronik yapının metinde kullanılma sıklığı ve genişliği anlatıları birbirinden ayırmıştır.

Metinlerde ilk olarak kişilerin uzak geçmişine gidilir, kişiler tanıtılır ve bu boşluklar doldurulurken ayrıcalıklı parçalara/kişilere daha fazla yer verilir. Geleneksel işleviyle kullanılan bu geriye dönüşlerde kronoloji desteklenmiş, olaylar ve kişiler arasındaki nedensellik ilişkileri gözler önüne serilmiştir. Bundan dolayı geriye sapma (analepsis), dönemin temel zamansal hareketidir. Sonradan hikâye etme yoluyla ve geri dönüşlerle aktarılan Fahim Bey, Ahmet Celal, Ferit, Raif Efendi, Yıldız, Yusuf, Adnan ve İrfan Yekta karakterleri zamansal olarak ilk anlatıyı temsil etmektedir. Diğer sapmalar ise ikinci anlatı konumundadır. Bu ikili ilişki *Kürk Mantolu Madonna*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Yaban*'da diğerlerinden daha karmaşıktır. Birden fazla hikâye düzleminden oluşan bu anlatılarda iliştilenmiş hikâyeler ilk anlatı rolüne soyunmuştur.

İlk anlatının kapsamı dışında kalan (dışsal), sınırları içinde olan (içsel) sapmalar, karma sapmalar ya da ilk anlatının başlangıcından geriye giden ve sonraki bir noktaya doğru genişleyen iç içe geri dönüşler kişileri tanıtmak ve metindeki boşlukları doldurmak amacıyla kullanılmıştır. Anlatı hareketi *Fahim Bey ve Biz*, *Kürk Mantolu Madonna*, *Üç İstanbul* ve *Yaban* romanlarında ise tam bir daire çizmiş ve kapsam erime eşitlenmiştir. Ancak geçmişin bütün anlatılarda değişmez işlevleri vardır. Anlatının önemli bir bölümünü kaplayan bu dönüşlerle roman kişilerinin geçmişi geri getirilmiş, olay örgüsünün arka planı aydınlatılmıştır.

İleri sıçramalar (prolepsis), metinlerde anlatsal ertelemeye duyulan ilgi nedeniyle çok nadir kullanılmıştır. Böyle kullanımlar aynı zamanda anlatı sabırsızlığının bir işareti kabul edilir. Dönem romanlarında dikkat çeken ve klasik anlatıda da sık sık başvurulan hikâyelerin ortadan başlatılması ise tam bir ileri

sıçrama tekniği olarak görülmez. Anlatılarda, her şeyi bilen anlatıcılar ya da karakterler, geleneksel kurmacada olduğu gibi, anlatılan hikâyenin keşfi için ortaya çıkmış, okuru hikâyenin devamı noktasında uyarmıştır. Bu nedenle ileri sıçrama tekniği romanlarda sabit işleviyle dikkat çekmiştir: Merak uyandırmak, anlamı ileriye sarkıtmak ya da ertelenmek.

Cumhuriyet Dönemi Türk romanında karmaşık zamansal hareketlerin (akroni) de örnekleri bulunmaktadır. Bir öngörünün öngörüsü (ikinci derece prolepsisler), iç içe geri dönüşler (ikinci derece analepsisler), bir öngörü üzerinden geriye dönüş (prolepsis üzeri analepsis) ve geçmişteki öngörüler (analepsis üzeri prolepsis) türünde ikinci ve üçüncü derece zaman uyumsuzlukları romanlarda nadiren kullanılmış, bunlar metinlerde birkaç cümleyle geçiştirilmiştir. Karmaşık zamansal geçişler olayların metindeki sırasını tersyüz etmemiş, sadece karakterlerin iç dünyalarının açığa çıkmasını sağlamıştır. Önceden duyurmalar/anımsamalarda önce ve sonranın yer değiştirmesi metnin yönünü en fazla birkaç cümle ya da paragraf kadar engellemiştir. Bilincin artan önemi, yarattığı karmaşa nedeniyle dönemin sonlarında yazılan eserlerde akronik geçişler daha karmaşık ve çok yönlüdür. Buna karşılık yirmili yıllarda tekdüze zaman uyumsuzlukları tespit edilmiştir.

Romanlarda herhangi bir benzerlik (silepsis) tarafından yönetilen zaman uyumsuzlukları da kullanılmıştır. Anlatı kronolojisinden bağımsız olan ve herhangi bir benzerlik tarafından yönetilen bu anakronik öbeklerde farklı iki şey arasındaki karşılaştırma, istem dışı bir hafızayla gerçekleşmez. Bu dönüş, anlatılarda geçmiş bir zaman parçasına kendi zamanında da geçerli olabilecek bir anlamı geriye dönüşlü olarak kazandırmıştır. Bu benzerlik ve zıtlık ilişkileri; kronolojiye eklenen dipnotlar, roman kahramanları, kitaplar, tarihi olaylar/kişiler ya da metne ait zamansal, mekânsal benzerliklere yapılan vurgulardan oluşmuştur. Beraber alınan öğelerle kronoloji dışlanmış ve farklı iki zaman, farklı iki mekân ve insan yan yana getirilmiştir. Anlatı akışı içinde ortaya çıkan bu zamansal, mekânsal ya da başka türlü ortaklıklarla/zıtlıklarla metinler arasında kronolojiden bağımsız, izleksel bir bağ kurulmuştur.

Süre basamağı, anlatıların zamansal düzleminin (öykü zamanı) mekânsal düzleme (anlatı zamanı) ya da sayfalara aktarılma biçimi, sürenin yayılımı dolayısıyla genişliğiyle ilgilidir. Çözümlemede iki zamanının sayfalara ne şekilde ya

da hangi yollarla aktarıldığı incelenmiş, bir gösterilen olarak “öykü zamanı”nın bir gösteren olarak “söylem”de ifade ediliş şekli açığa çıkarılmaya çalışılmıştır. Bu yolla dönemin romanının genel yapısına ulaşılmıştır. Türk romanında süre, bütün anlatılarda olduğu gibi öykü zamanı ile anlatı zamanı arasındaki gerilimden etkilenmiştir.

Toplam sürenin yayılımı romanların değişken ritmini gözler önüne sermiştir. *Kokotlar Mektebi*’nde birkaç ay için 318 sayfa; *Dikmen Yıldızı*’nda İzmir’in işgaliyle başlayan ve kurtuluşuyla sona eren üç yıllık öykü zamanı için 250 sayfa; *Matmazel Noraliya*’da yaklaşık iki haftalık süre için 300 küsur sayfa ayrılmıştır. Benzer şekilde *Yaban*’da üç yıl için 196 sayfadan otuz yıl için 5 satıra; *Üç İstanbul*’da sekiz saat için 50 sayfadan, altı yıl için 57 sayfaya; *Kürk Mantolu Madonna*’da bir günlük süre için 59 sayfadan, yirmi altı yıl için 13 sayfaya ya da yarım saat için 12 sayfadan yirmi yıl için 7 sayfaya; *Fahim Bey ve Biz*’de yetmiş yıllık süre için 75 sayfadan, anlatıcı izlenimlerinden oluşan 57 sayfaya dek uzanan hız çeşitlilikleri tespit edilmiştir. *Matmazel Noraliya*’nın *Koltuğu* ve *Kokotlar Mektebi* gibi kısa öykü zamanlarına sahip metinlerde öykü zamanının yavaş ilerlediği ya da anlatı zamanının öykü zamanının hareketini engellediği; *Üç İstanbul*, *Kürk Mantolu Madonna*, *Yaban*, *Fahim Bey ve Biz*, *Dikmen Yıldızı* gibi uzun öykü zamanlarına sahip metinlerde ise öykü zamanının seri olduğu sonucuna varılmıştır.

Metinlerde öykü zamanındaki değişim özet, sahne, eksilti ve tasvir gibi ifade olanaklarıyla açığa çıkmış ve bu ifade olanakları öykü zamanının nasıl dağıtıldığını ya da örgütlendiğini göstermiştir. Anlatılarda bu ritmin sabit niteliklere sahip olduğu, öykü ile anlatı arasında neredeyse tekdüze bir ilişkinin ön plana çıktığı saptanmıştır. Romanların kronolojisi, dağınık ve kesikli yapısına karşın tutarlı ve açıktır. Sahnelerle ilerleyen bir anlatı olduğu için *Kokotlar Mektebi*’nde eş zamanlı anlatım, diğer metinlerde ise art zamanlı anlatım dikkat çekmiştir. Anlatının şimdisi ile geçmiş arasında mekik dokuyan anlatıcılar veya karakterler anlatının süresini belirlemiştir. *Kokotlar Mektebi* ve *Dikmen Yıldızı*’nda diyalog; *Fahim Bey ve Biz*, *Yaban*, *Kürk Mantolu Madonna* ve *Matmazel Noraliya*’nın *Koltuğu*’nda monolog; *Üç İstanbul* ve *Kuyucaklı Yusuf*’ta sahne ve monolog bu zamansal geçişleri sergileyen ifade olanakları olarak görülebilir.

Bunun yanı sıra *Dikmen Yıldızı*, *Fahim Bey ve Biz*, *Matmazel Noraliya*’nın *Koltuğu* ve *Üç İstanbul*’da öykü zamanı, gelenekteki gibi karakterlerin ve dönemin

aktarımıyla genişlemiş, öykü ve anlatı zamanı eşitlendikten sonra gelecek odaklı ardışık bir zaman ön plana çıkmıştır. Kitapların ilk bölümünde geçmiş aktarıldığı için ritim hızlıdır, diğer yarısında öykü-anlatı zamanı kesiştiği için öykü zamanının yavaşlamaya başladığı gözlemlenmiştir. Burada, anlatı süresi ile uzunluğu arasında sabit bir hız (isokroni) vardır. Öykü ve anlatı zamanının eşitlenmesiyle tekdüze ve yavaş bir anlatı ritmi ortaya çıkmıştır. *Kuyucaklı Yusuf, Yaban ve Kürk Mantolu Madonna* ise biyografik eserler olarak değerlendirilebilir ve bunlarda öykü ve anlatı zamanı arasında sadece art zamanlılık ilişkisi tespit edilmiştir.

Öykü ve anlatı zamanı arasındaki gerilime rağmen metinlerde eksilti, sahne, özet ve tasvir neredeyse aynı işlevle kullanılmıştır. Okuru sarsmayan ya da zorlamayan bu teknik dil aracılığıyla iç seste/sahnedeki eş zamanlılık; özet/eksiltide art zamanlılık yaratılmış ve anlatının karakteristik yanı açığa çıkmıştır. Bu nedenle romanlarda sahne, özet, tasvir ve eksilti arasındaki ilişkiler klasik anlatıları çağrıştırmaktadır. Özet geçmişi bugüne taşımış, eksilti öykü zamanını hızlandırarak ayırt edici parçaların ön plana çıkmasını sağlamış, tasvir ise dış gerçekliği olduğu gibi aktarmak veya karakterin dış gerçeklik algısını yansıtmak amacıyla kullanılmıştır. Genel olarak anlatılarda -gelenekte olduğu gibi- eksilti sahneyi desteklemiş, ya sahneden önce anlatıcı tarafından ya da sahne içinde karakterler tarafından aktarılmıştır. Ayrıca zaman parçasının atlanması dışında anlatının temel taşlarından birinin yana kaydırılmasıyla (paralipsis) oluşan boşluklar da metinlerde vardır. Burada, eksiltide olduğu gibi bir zaman parçası atlanmamış, metnin devamında bir bilgi ya da izlek geriye dönüşlü olarak doldurulmuştur.

Açıklayıcılık işleviyle kullanılan tasvir aracılığıyla ise ya dış dünya ya da kişilerin bilinci sergilenmiş, böylece öykü zamanı yavaşlamıştır. Ayrıca metinlerde anlatıcının olan biten her şeyi anlatma isteği, eksilti kadar tasviri de öncelikli kılmıştır. Tasvir alışılmış kullanımıyla dikkat çekmiştir. İç monologlarla/diyaloglarla yaratılan eş zamanlı anlatım (isokroni); özet, tasvir ve eksiltide “tekdüze” ve “değişken” zamanlı anlatıma (anisokroni) evrilmiştir. Dönemin romanının geleneksel bir anlatıdan farkı, kişilerin bilincinin daha fazla önem kazanması, dolaysız aktarılması ve anlatıcının tanrısal bakış açısına rağmen metne müdahalesinin olmamasıdır.

Anlatı, öykü ve öyküleme ilişkileri bir postmodern anlatıyla kıyaslandığında metinlerde sıradışı bir söylemden söz edilemez. *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda

serbest çağrışımla bir karmaşa yaratılmış ancak bu karmaşa metnin bütününe yayılmamış, en fazla birkaç sayfayla sınırlandırılmıştır. Diğer metinlerde ise sabit öykü zamanı, iç içe geçmiş zamansal hareketler veya kişilere özgü içsel zamanlarla ritim kazanmıştır. Bilinç öykü zamanının sürekliliğini bozmuş, nesnel zaman askıya alınmıştır. Zamansal ve mekânsal kırılmalar bunun ortaya çıkmasını sağlamış ancak anlatıların doğrusallığı bütünüyle ortadan kalkmamıştır.

Sıklık ilişkilerinde tekrarların özellikleri, anlatı alanının içinde ya da dışında konumlanıp konumlanmadığı ve kapladığı alan incelenmiştir. Anlatıda tekrarın düzenli olması, bir sıklık yasasını ve bu yasanın ayırt edilebilir yanını gözler önüne sermiş, romanlarda anlatılan olaylar ve anlatı bildirimleri düzeyinde tekrarlı ilişkiler saptanmıştır. Karakterlerin iç dünyası ile dağınık/parçalı olaylar zinciri ikiz bir zamanı meydana getirmiştir: Anlatının yinelemeli zamanı ve benliğin yinelemeli zamanı. Dönemin romanında sıklık ilişkileriyle ilgili olarak şu sonuçlara ulaşmak mümkündür. *Dikmen Yıldızı*, *Kokotlar Mektebi*, *Kuyucaklı Yusuf* ve *Üç İstanbul*'da olay düzeyinde; *Yaban*, *Fahim Bey ve Biz*'de söz düzeyinde; *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Kürk Mantolu Madonna*'da söz ve olay düzeyinde tekrarlar daha çok kullanılmıştır. Bütün romanlarda anlatının şimdisi yinelemelerle genişlemiş, bunun sonucunda zamanın sürekli ileriye akmadığı ya da döngüsellığı ortaya çıkmıştır.

Dikmen Yıldızı, *Kokotlar Mektebi*, *Kuyucaklı Yusuf* ve *Üç İstanbul*'da daha çok döngüsel olaylar; *Yaban*, *Fahim Bey ve Biz*'de söz düzeyinde bildirimler; *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Kürk Mantolu Madonna*'da ise söz ve olay belli aralıklarla üretilir. Bu tekrar kapasitesi aracılığıyla metinlere özgü ilişkiler açığa çıkarılır. Dönemin romanında tekilci birimler ile bunlara eşlik eden yinelemeli ve değişmeyen bir yapı göze çarpmaktadır: Eylem düzeyinde ve öykü evreninin içinde yer alan yinelemelerle anlatı ritmi hızlanmış, söz düzeyinde öykü evreninin dışında yer alan yinelemelerle ritim yavaşlamıştır. Bu nedenle *Dikmen Yıldızı*, *Kokotlar Mektebi*, *Kuyucaklı Yusuf* ve *Üç İstanbul*'da ritmin daha hızlı; *Yaban*, *Fahim Bey ve Biz*, *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* ve *Kürk Mantolu Madonna*'da ise daha yavaş olduğu tespit edilmiştir.

Bunun yanı sıra romanlarda yinelemeli kısımlar tekilci bir sahneye bağlıdır ve bu sahneler için bir arka plan sağlamaktadır. Bir modern romanda alışılmadık bir bütünlük kurma girişimi gözlemlenebilir. Bu romanlarda ise karakterler, mekânlar, dönemler değişmiş ancak metnin işleyişinde sabit bir söylem dikkat çekmiştir.

Anlatılarda büyük zamansal sıçramalara rağmen her birim daha çok eylemlerin sıklığını ortaya çıkarmak amacıyla kullanılmıştır. Yeri kolayca saptanabilen yinelemeli birimler ise genişlemiş bir anlatıyı ortaya çıkarmamış, her yinelemeli birim, sahnelerle uyumlu olacak şekilde anlatıda yer almış, sonrasında tekilci yapılarla kronoloji devam ettirilmiştir.

Metinlerde tekilci sahne, yinelemeli izleklerle durdurulur; anlatı zamanı uzar fakat bu kısa molalardan sonra akış devam ettirilir. Romanlarda yineleme okura akışı unutturacak yayılıma sahip değildir, uzak imgeler, olay örgüsünün ortadan kaldırılması şeklinde iddialı bir dille yapılmamış ya da modern bir anlatıdaki gibi karmaşaya neden olmamıştır. Yinelemeli diziler, en az birkaç cümle ya da paragrafla sınırlandırılmış ve şu kanonik yapıyı gözler önüne sermiştir: Tekilci sahne, tekilci sahneye bağlı söz/eylem düzeyinde içsel birleştirici ya da dışsal genelleştirici kişisel zamanlar, anlatıcıların/karakterlerin söz düzeyinde yinelemeli söyleminde ön plana çıkan yinelemeli izlekler/laytmotifler. Ayrıca ardışık tekilci sahneler dışında uzak geçmişin aktarımında “azaltma kipi/toplu anlatı”; anlatının şimdisinde bazı anlatı bildirimleri ya da olayların aktarımında “çoğaltma kipi” kullanılmıştır. Söz düzeyinde sıklık ilişkilerinde ise öykü zamanı dışına çıkılarak kronoloji durdurulur. Fahim Bey, Ahmet Celal, Ferit, Adnan, Yusuf ve Raif Efendi’nin bilincine yönelik yinelemeler, öykü alanının içinde yer alan (içsel) ve onları tanıtan parçalardır. Bu nedenle karakterlerin öznel zamanı durağandır ve sabit-yinelemeli eylemlerle ifade edildiği için donmuş bir zamanı temsil etmektedir.

Sonuç olarak Türk romanında zaman, teknik bir mesele olmanın yanında izleksel bir mesele olarak da ele alınmıştır. Romanda belirgin bir şekilde dış dünyanın gerçekliğine bağlı kalındığı gözlemlenmiştir. Bununla birlikte kahramanların bu zamanın dışına çıktığı da fark edilmiştir. Güncel zamana bağlılık ile bu zamanın dışında kalma isteği dönem romanına özgü bir karmaşa yaratmıştır. Karmaşa; zamanın yönü, yayılımı ve tekrarlı yapısına yansımış, kaybedilmiş ya da tekrar bulunmuş bir zamandan çok dış gerçekliğe bağlı öznel bir zamanı görünür kılmıştır. Bilincin yanılmalı zamanı, gerçekliği çeşitli izleklerin baskısıyla çarpıtmasına rağmen anlatı akışı ihmal edilmemiş, okur metinde yolunu kaybetmemiş ve zaman daha çok araçsallaşmış bir dile hizmet etmiştir.

Gérard Genette *Kayıp Zamanı* değerlendirirken Proust’un yönetilen, ele geçirilen, altı oyulan bir zamanın romanını yazdığını ve ondan bir oyun yarattığını

ileri sürmüştür. Dönemin romanında da benzer bir sonuca ulaşılabilir. Romanlarda, tipik özellikler taşımaya rağmen, zamanla oynanan bir oyun dikkat çekmiş ve Türk romanının bu evresinde de “zaman”dan döneme özgü bir oyun yaratılmıştır.

KAYNAKÇA

Sözlükler

- Akarsu, B., *Felsefe Terimleri Sözlüğü*, 3.b, Savaş Yayınları, Ankara, 1984.
- Cevizci, A., *Felsefe Sözlüğü*, 3.b, Paradigma Yayınları, İstanbul, 1999.
- Hançerlioğlu, O., *Felsefe Sözlüğü*, 8.b, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul, 1993.
- Timuçin, A., *Felsefe Sözlüğü*, 3.b, Bulut Yayınları, İstanbul, 2000.
- Devellioğlu, F., *Osmanlıca-Türkçe Ansiklopedik Lûgat*, 26.b, Aydın Kitabevi Yayınları, Ankara, 2010.
- Parlatır, İ. vd., *Türkçe Sözlük 2: K-Z*, 9.b, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1998.

Kitaplar

- Ahmad, F., *Modern Türkiye'nin Oluşumu*, çev. Yavuz Alagon, 9.b, Kaynak Yayınları, İstanbul, 2011.
- Altınörs, A., *Dil Felsefesi Tartışmaları Platon'dan Chomsky'ye*, 2b., Bilge Yayıncılık, İstanbul, 2018.
- Aristoteles, *Poetika*, çev. İsmail Tunalı, Remzi Kitabevi, 24. b, İstanbul, 2016.
- Aristoteles, *Fizik*, çev. Saffet Babür, 6. b, Yapı Kredi yayınları, İstanbul, 2017.
- Arslan, T., *Felsefe, Din ve Kültürde Zaman*, Paradigma Yayıncılık, İstanbul, 2013.
- Augustinus, A., *İtiraflar*, çev. Dominik Pamir, 4. b, Kaknüs Yayınları, İstanbul, 2016.
- Bachelard, G., *Sürenin Diyalektiği*, çev. Emine Sarıkartal, İthaki Yayınları, İstanbul, 2010.
- Barthes, R., *Eleştirel Denemeler*, çev. Esra Özdoğan, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
- Barthes, R., *Dilin Çalışma Sesi*, çev. Ayşe Ece, N. Kâmil Sevil, Elif Gökteke, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.
- Barthes, R., *Yazı ve Yorum*, çev. Tahsin Yücel, 4.b, Metis Yayınları, İstanbul, 2015.
- Beckett, S., *Proust*, çev. Orhan Koçak, 4.b, Metis Yayınları, İstanbul, 2016.

- Benjamin, W., *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, 11.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.
- Bergson, H., *Yaratıcı Tekâmül*, çev. Mustafa Şekip Tunç, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017.
- Booth, C. W., *Kurmacanın Retoriği*, çev. Bülent O. Doğan, Metis Yayınları, İstanbul, 2012.
- Boratav, N. P., *Türk Mitolojisi (Oğuzların-Anadolu, Azerbaycan ve Türkmenistan Türklerinin Mitolojisi)*, 2.b, Bilgesu Yayıncılık, Ankara, 2016.
- Bowler, J. P., *Doğanın Öyküsü*, çev. Meltem Mater, Cilt: 1, İzdüşüm Yayınları, İstanbul, 2001.
- Canetti, E., *Kitle ve İktidar*, çev. Gülşah Aygen, 7.b, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2016.
- Chatman, S., *Öykü ve Söylem: Filmede ve Kurmacada Anlatı Yapısı*, çev. Özgür Yaren, De Ki Basım Yayım, Ankara, 2008.
- Çamuroğlu, R., *Dönüyordu: Bektaşilikte Zaman Kavrayışı*, 5.b, Kapı Yayınları, İstanbul, 2010.
- Deleuze, G., *Kant'ın Eleştirel Felsefesi*, çev. Taylan Altuğ, Payel Yayınevi, İstanbul, 1995.
- De Man, P., *Körlük ve İçgörü: Çağdaş Eleştirinin Retoriği Üzerine Denemeler*, çev. Cem Soydemir ve Ferit Burak Aydar, Metis Yayınları, İstanbul, 2008.
- Dervişcemaloğlu, B., *Anlatıbilime Giriş*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.
- Dino, G., *Türk Romanının Doğuşu*, 2.b., Agora Yayınları, İstanbul, 2008.
- Eco, U., *Anlatı Ormanlarında Altı Gezinti*, çev. Kemal Atakay, 8.b, Can Yayınları, İstanbul, 2015.
- Eco, U., *Ortaçağ Estetiğinde Sanat ve Güzellik*, çev. Kemal Atakay, 5.b, Can Yayınları, İstanbul, 2015.
- Eliade, M., *Doğuş ve Yeniden Doğuş: İnsan Kültürlerinde Erginlemenin Dini Anlamları*, çev. Fuat Aydın, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 2015.
- Eliade, M., *Mitlerin Özellikleri*, çev. Sema Rifat, Alfa Yayınları, İstanbul, 2016.

- Eliade, M., *Ebedi Dönüş Miti*, çev. Ayşe Meral, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017.
- Elias, N., *Zaman Üzerine*, çev. Veysel Atayman, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2000.
- Elias, N., *Uygarlık Süreci 1*, çev. Ender Ateşman, 2.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2002.
- Eskin, Ş., *Zaman ve Hafızanın Kıyısında Tanpınar'ın Edebiyat, Estetik ve Düşünce Dünyasında Bergson Felsefesi*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.
- Evin, Ö. A., *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*, Türkçesi Osman Akınhay, Agora Yayınları, İstanbul, 2004.
- Forster, E. M., *Roman Sanatı*, çev. Ünal Aytür, 2.b, Milenyum Yayınları, İstanbul, 2016.
- Freud, S., *Sanat ve Edebiyat*, çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen, 2.b, Payel Yayınları, İstanbul, 2016.
- Frye, N., *Eleştirinin Anatomisi: Dört Deneme*, çev. Hande Koçak, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2015.
- Genette, G., *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Deneme*, çev. Ferit Burak Aydar, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, İstanbul, 2011.
- Gide, A., Valery, P. vd, *Yirminci Yüzyıl Üzerine Düşünceler: Çağımız*, çev. Bertan Onaran, Mahmut Garan, Tan Matbaası, İstanbul, 1966.
- Göğebakan, M., *Tarihsel Roman Üzerine*, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004.
- Guénon, R., *Yatay ve Dikey Boyutların Sembolizmi*, çev. Fevzi Topaçoğlu, 2.b, İnsan Yayınları, İstanbul, 2017.
- Gümüş, S., *Yazının Sarkacı Roman*, 2.b, Can Yayınları, İstanbul, 2011.
- Gümüş, S., *Romanın Şimdiki Zamanı*, Can Yayınları, İstanbul, 2014.
- Hauser, A., *Sanatın Toplumsal Tarihi: Rokoko, Klasisizm, Romantizm, Naturalizm, Empresyonizm ve Film Çağı*, çev. Yıldız Gölönü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1984.
- Hawking, S., *Zamanın Kısa Tarihi*, çev. Barış Gönülşen, 34.b, Alfa Yayınları, İstanbul, 2017.
- Hilav, S., *Diyalektik Düşünce Tarihi*, 2.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.

- Husserl, E., *İçsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi Üzerine*, çev. Mesut Keskin, Avesta Yayınları, İstanbul, 2015.
- Jahn, M., *Anlatıbilim: Anlatı Teorisi El Kitabı*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, 2.b, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2015.
- Jameson, F., *Dil Hapishanesi: Yapısalcılığın ve Rus Biçimciliğinin Eleştirel Öyküsü*, çev. Mehmet H.Doğan, 3.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.
- Kalın, F., *Kur'an'da Zaman Kavramı*, Rağbet Yayınları, İstanbul, 2005.
- Kant, I., *Pratik Usun Eleştirisi: Toplu Eserler 3*, çev. İsmet Zeki Eyuboğlu, Say Yayınları, İstanbul, 2016.
- Karaca, T. N., *Abdülhak Şinasi Hisar'ın Eserlerinde Geçmiş Zaman ve İstanbul*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara, 1998.
- Kern, S., *Zaman ve Uzam Kültürü (1880-1918)*, çev. Ali Selman, İletişim Yayınları, İstanbul, 2013.
- Kıran, A. E., Kıran, Z., *Yazınsal Okuma Süreçleri: Dilbilim, Göstergibilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler*, 4.b, Seçkin Yayınları, Ankara, 2011.
- Kundera, M., *Roman Sanatı*, çev. Aysel Bora, 5.b, Can Sanat Yayınları, İstanbul, 2014.
- Lévinas, İ., *Ölüm ve Zaman*, çev. Nami Beşer, 2.b, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 2014.
- Lévi-Strauss, C., *Mit ve Anlam*, çev. Gökhan Yavuz Demir, 3.b, İthaki Yayınları, İstanbul, 2016.
- Lukacs, G., *Roman Kuramı*, çev. Cem Soydemir, 4.b, Metis Yayınları, İstanbul, 2014.
- Mardin, Ş., *Türkiye'de Toplum ve Siyaset: Makaleler 1*, der. Mümtazer Türköne ve Tuncay Önder, 13.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2006.
- Mengüşoğlu, T., *Felsefeye Giriş*, 6.b, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997.
- Meriç, C., *Mağaradakiler*, 3b, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998.
- Moran, B., *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 3: Sevgi Soysal'dan Bilge Karasu'ya*, 14.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2010.
- Moran, B., *Edebiyat Kuramları ve Eleştirisi*, İletişim Yayınları, 21. b, İstanbul, 2011.

- Moran, B., *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 2: Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a*, 17.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.
- Moran, B., *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış 1: Ahmet Mihat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a*, 28.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.
- Moretti, F., *Mucizevi Göstergeler: Edebi Biçimlerin Sosyolojisi Üzerine*, çev. Zeynep Altok, Metis Yayınları, İstanbul, 2015.
- Nietzsche, F., *Zamana Aykırı Bakışlar 1*, çev. Mustafa Tüzel, İthaki Yayınları, İstanbul, 2006.
- Ong, J. W., *Sözlü ve Yazılı Kültür: Sözüün Teknolojileşmesi*, çev. Sema Postacıoğlu Banon, 4.b, Metis Yayınları, İstanbul, 2013.
- Ögel, B., *Türk Mitolojisi 1*, Türk Tarih Kurumu Yayınları, Ankara, 1971.
- Özdemir, K., *Osmanlı'dan Günümüze Saatler*, Creative Yayıncılık, İstanbul, 1993.
- Özlem, D., *Tarih Felsefesi*, 8.b, İnkılâp Kitabevi, İstanbul, 2004.
- Özön, M. N., *Türkçede Roman*, 2. b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2009.
- Parla, J., *Babalar ve Oğullar: Tanzimat Romanının Epistemolojik Temelleri*, 10.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2012.
- Parla, J., *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, 13.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2015.
- Platon, *Devlet*, çev. Sabahattin Eyüboğlu, M. Ali Cimcoz, 23.b, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul, 2013.
- Platon, *Timaios*, çev. Furkan Akderin, Say Yayınları, İstanbul, 2015.
- Ricoeur, P., *Zaman ve Anlatı 1: Zaman, Olay Örgüsü, Üçlü Mimesis*, çev. Mehmet Rıfat, Sema Rıfat, 2 b., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2011.
- Ricoeur, P., *Zaman ve Anlatı 3: Kurmaca Anlatıda Zamanın Biçimlenişi*, çev. Mehmet Rıfat, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.
- Ricoeur, P., *Zaman ve Anlatı: 4 Anlatılan (Öykülenen) Zaman*, çev. Umut Öksüzan, Atakan Altınörs, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.
- Rıfat, M., *Göstergebilimin ABC'si*, 4.b, Say Yayınları, İstanbul, 2014.
- Rıfat, M., *Marcel Proust ya da Bir Roman Yaratmak*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2015.

Rifat, M., *XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları 1:Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler*, 6.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2017.

Roux, J. P., *Eski Türk Mitolojisi*, çev. Musa Yaşar Sağlam, 2.b, BilgeSu Yayıncılık, Ankara, 2015.

Saussure, De F., *Genel Dilbilim Yazıları*, çev. Savaş Kılıç, İthaki Yayınları, İstanbul, 2014.

Scheler, M., *İnsanın Kosmostaki Yeri*, çev. Harun Tepe, Ayraç Yayınları, Ankara, 1998.

Shakespeare, W., *Size Nasıl Geliyorsa*, çev. Bülent Bozkurt, 5b, Remzi Kitabevi, İstanbul, 2010.

Sladek, O., *Prag Ekolü'nün Yapısalcı Poetikası ve Geçirdiği Dönüşüm*, çev. Bahar Dervişcemaloğlu, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2014.

Strauss, C. L., *Mit ve Anlam*, çev. Gökhan Yavuz Demir, 3.b, İthaki Yayınları, İstanbul, 2016.

Tanpınar, A. H., *19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, 8.b, Çağlayan Basımevi, İstanbul, 1997.

Topakkaya, A., *Felsefede, Din ve Kültürde Zaman*, Say Yayınları, İstanbul, 2017.

Yetiş, K., *Yeni Türk Edebiyatı Seçme Metinler*, 4.b, Kitabevi Yayınları, İstanbul, s. 22-36, 2014.

Yücel, T., *Anlatı Yerlemleri (Kişi-Süre-Uzam)*, Ada Yayınları, İstanbul, 1979.

Yücel, T., *Göstergeler*, 2.b, Can Yayınları, İstanbul, 2006.

Yücel, T., *Yapısalcılık*, 3.b, Can Yayınları, İstanbul, 2015.

Wellek, R. ve Warren, A., *Edebiyat Teorisi*, çev. Ömer Faruk Huyugüzel, 4.b, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2016.

Zürcher, E. J., *Modernleşen Türkiye'nin Tarihi*, çev. Yasemin Saner, 22.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2008.

Makaleler

Abbott, H. P., "Narrative and Life", *The Cambridge Introduction to Narrative*, Cambridge University Press, Cambridge, p. 1-12, 2002.

- Adivar, H. E., “Roman Üzerine”, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 95-97, Temmuz 1964.
- Albérés, R. M., “Proust Üzerine”, çev. Salah Birsnel, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 195-199, Temmuz 1964.
- Altuğ, T., “Yargı ve Bilinç: Kant’ın Özne Felsefesi Üzerine”, *Kant’ın Eleştirel Felsefesi*, Gilles Deleuze, Payel Yayınları, s. 9-24, 2010.
- Apaydın, M., “Adalet Ağaoğlu’nun *Dar Zamanlar* Üçlemesinde Zaman Kurgusu Üzerinde Bazı Değerlendirmeler”, *Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, Cilt: 15, Sayı: 2, s.17-38, 2006.
- Artun, A., “Baudelaire’de Sanatın Özerkleşmesi ve Modernizm”, *Modern Hayatın Ressamı*, Charles Baudelaire, çev. Ali Berktaş, 8.b. İletişim Yayınları, İstanbul, s. 7-87, 2011.
- Bachelard, G., “Anın Sezgisi’nden Seçmeler”, çev. Alp Tümertekin, *Cogito*, Sayı: 11, s. 59-63, 1997.
- Bahar, Ö. D., “Evrende Geleceğe İlişkin Belirsizliğin İnsanoğlu İçin Yarattığı Olasılıklar ya da Kader ile Kadere Karşı Çıkan İrade”, *Cogito*, Sayı 11, s. 109-125, 1997.
- Baldaş, F., “Fransız Romanına Genel Bir Bakış”, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 125-138, Temmuz 1964.
- Bamberg, M., “Identity and Narration”, *Handbook of Narratology*, Ed. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid and Jörg Schönert, Walter de Gruyter, Berlin-Newyork, p. 133-143.
- Batu, S., “Mekân, Zaman, Madde ve Sonsuzluk”, *Varlık*, Sayı: 778, s. 6, Temmuz 1972.
- Belge, M., “Çeşitli Açılardan Roman Kişisi”, *Edebiyat Yazıları*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 20-21, 1994.
- Belge, M., “Marksizm ve Yapısalcılık”, *Birikim*, Sayı: 28-29, s. 16-29, 1977.
- Benveniste, E., “Dilin Yapısı ve Toplumun Yapısı”, çev. Yusuf Alp, *Birikim*, Sayı: 28-29, s. 53-58, 1977.

- Betzen, K., “XX. Yüzyıl Alman Romanında Savaşın Yorumu ve Anlatılması”, çev. Vural Ülkü, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 373-380, Temmuz 1964.
- Bergson, H., “Zaman ve Özgür İstenç”, çev. Alp Tümertekin, *Cogito*, Sayı: 11, s. 7-17, 1997.
- Boratav, N. P., “Türk Masalı Üzerine”, *Az Gittik Uz Gittik*, Adam Yayınları, İstanbul, s. 291-315, 1992.
- Bullock, A., “Double İmage”, ”, *Modernism: A Guide to European Litareture 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penduin Books, 1991, p. 52-70.
- Caillois, R., “Roman Bir Dil Sanatı Değildir”, çev. Bilge Karasu, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 225-227, Temmuz 1964.
- Can, A., “Romanda Zaman Meselesi”, *Yeni Türk Edebiyatı Araştırmaları*, Sayı: 9, s.107-137, Ocak-Haziran 2013.
- Çınar, M., “Postmodern Zamanların Kemalist Projesi”, *Birikim*, s. 32-37, Kasım 1996.
- Dağ, M., “İslam Felsefesinde Aristocu Zaman Görüşü”, *AÜİFD*, Cilt: XIX, s. 97-113, 1973.
- Dauer, D. W., “Nietzsche ve Zaman Kavramı”, çev. Alp Tümertekin, *Cogito*, Sayı: 11, s. 83-100, 1997.
- Demir, H., “Modern Zamanlarda Bir Ashab-ı Kehf Yorumu: *Ayıışığı Sofrası*”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic* Volume 8/1, s.1229- 1237, Ankara, Kış 2013.
- Durmaz, G., “Zamana Yolculuk: Divan Şiirinde Saat ve Saat Çeşitleri”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Volume 7/2, Ankara, s. 385-400, Bahar 2012.
- Dürder, B., “Roman Üzerine Kitaplar”, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 57-68, Temmuz 1964.
- Emrich, W., “Çağımız Romanında Öz ve Biçim”, çev. E. Mahir Yalnız, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 427-428, Temmuz 1964.
- Ergüven, M., “Zaman Üzerine Çeşitlemeler”, *Cogito*, Sayı: 11, s. 229-244, 1977.

- Ertop, K., “Cumhuriyet Çağında Türk Romanı”, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 39-56, Temmuz 1964.
- Evkuran, M., “Zaman, Bilinç ve Tarih Algısı Üzerine –Teolojik Açından Bir İnceleme–”, *Milel ve Nihal İnanç, Kültür ve Mitoloji Araştırmaları Dergisi*, Cilt: 4, Sayı: 3, s. 31-68, Eylül-Aralık 2007.
- Eyüboğlu, İ. Z., “Kant Üstüne”, Kant, Immanuel, *Pratik Usun Eleştirisi: Toplu Eserler 3*, Say Yayınları, İstanbul, s. 9-23, 2016.
- Fletcher, J. and Bradbury, M., “The Introverted Novel”, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1991, p. 394-416.
- Fludernic, M., “Narrative and Narrating”, *An Introduction to Narratology*, Routledge, Newyork, 2009, p. 1-8.
- Fludernic, M., “The Theory of Narrative”, *An Introduction to Narratology*, Routledge, Newyork, 2009, p. 8-13.
- Fludernik, M., “The Structure of Narrative”, *An Introduction to Narratology*, Routledge, Newyork, 2009, p. 21-40.
- Fludernik, M., “Narrative Typologies”, *An Introduction to Narratology*, Routledge, Newyork, 2009, p. 88-110.
- Friedman, M. J., “The Symbolist Novel: Huymans to Malraux”, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, 1991, s. 453-466.
- Geçgel, H., “Cumhuriyet Döneminde Hikâye ve Roman”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, 4.b, Anı Yayınları, Ankara, s. 258-392, 2014.
- Geldiay, U., “Çağdaş Felsefe Açısından Çağdaş Sanatlarda Zaman Kavramı”, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2010.
- Gezeroğlu, S., “Nezihe Meriç’in Öykülerinde Kronotop (Zaman-Uzam)”, Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 2015.

- Gorman, D., "Theories of Fiction", *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory*, Ed. David Herman, Marie-Laure Ryan and Manfred Jahn, Routledge, 2008, p. 163-167.
- Gökşen, E. N., "İlk Gerçekçi Romanımız: *Araba Sevdası*", *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 77-94, Temmuz 1964.
- Gülendam, R., "Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1923-1950)", *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, ed. Âlim Gür ve Ertan Engin, Akçağ Yayınları, Ankara, s. 423-603, 2015.
- Gürbilek, N., "Parçalanmış Zamanın Akışında", *Defter*, Sayı:1, s. 89-102, 1987.
- Grenzmann, W., "Franz Kafka Varolmak ve Varolmamak Arasındaki Sınırdaki", *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 429-443, Temmuz 1964.
- Hall, T. E., "Kaç Çeşit Zaman Var?", çev. Doğan Şahiner, *Cogito*, Sayı: 11, s. 149-152, 1997.
- Heidegger, M., "Zaman Kavramı", çev. Doğan Şahiner, *Cogito*, s. 11, s. 29-43, 1997.
- Heidegger, M., "Dördüncü Bölüm: Zamansallık ve Hergünlük", *Varlık ve Zaman*, çev. Kaan Ökten, 2.b, Agora Kitaplığı, İstanbul, 2011, s. 354-395.
- Hisar, A. Ş., "Edebiyatta Roman", *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 99-105, Temmuz 1964.
- Hollington, M., "Svevo, Joyce and Modernist Time", *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, . 430-442, 1991.
- Husserl, E., "İçsel Zaman Bilinci", çev. Doğan Şahiner, *Cogito*, Sayı: 11, s. 17-29, 1997.
- Jacobson, R. ve Tinyanov, T., "Edebî ve Bilimsel İnceleme Sorunları", çev. Bülent Aksoy, *Birikim*, Cilt: 5, Sayı: 28-29, s. 85-86, Haziran-Temmuz 1977.
- Kabadayı, T., "Eskiçağda ve Ortaçağda Başlıca Zaman Öğretileri", *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 3, s. 3-26, Bahar 2007.
- Karam, N., "Narrativity in The Thousand and One Nights", *Advances in Language and Literary Studies*, Volume: 8, Issue: 4, p. 85-90, August 2017.

- Keskin, M., “Zaman Fenomenolojisinin Başlangıçtaki Temel Kavramları”, *İçsel Zaman Bilincinin Fenomenolojisi Üzerine*, Edmund Husserl, Avesta Yayınları, İstanbul, s. 183-201, 2015.
- Koçak, O., “Sunuş”, *Proust*, Samuel Beckett, çev. Orhan Koçak, 4.b, Metis Yayınları, İstanbul, s. 7-17, 2016.
- Koçakoğlu, B., “Cumhuriyet Dönemi Türk Romanı (1923-1950)”, *Cumhuriyet Dönemi Türk Edebiyatı*, ed. Âlim Gür ve Ertan Engin, Akçağ Yayınları, Ankara, s.611-637, 2015.
- Köksal, D., “Zaman, Osmanlılık ve Cemil Meriç”, *Cogito*, Sayı: 11, s.191-199,1997.
- Köroğlu, E., “Ahmet Hamdi Tanpınar’ın Zaman Anlayışı”, *Cogito*, Sayı: 11, s. 201-222, 1997.
- Köse, S., “Âşık Tarzı Şiir Geleneğinde ‘Mitik Mekân’ ve ‘Mitik Zaman’ Algısı”, *Turkish Studies-International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Cilt: 8/1, s. 1995-2012, Ankara, Kış 2013.
- Kuna, F., “The Janus-Faced Novel: Congrad, Musil, Kafka, Mann”, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penduin Books, p. 443-452, 1991.
- Kurtar, S., “Sezginin Arı Formu ya da Formel Sezgi Olarak Kant’ta Zaman: Heidegger’i Marburg Okulu’ndan Ayıran Yitimsellik Paradoksu”, *Kaygı*, Sayı:17, s. 11-27, 2011.
- Küken, G., “Doğu Ortaçağında Zaman Kavramı”, *Cogito*, Sayı: 11, s.181-190, 1997.
- Levend, A. S., “Son Yüzyılda Roman”, *Türk Dili (Roman Özel Sayısı)*, Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 13-17, Temmuz 1964.
- Lodge, D., “The Language of Modernist Fiction”, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penduin Books, 1991, s. 481-497.
- McFarlane, J., “The Mind of Modernism”, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penduin Books, p. 71-95, 1991.

Malcolm, B. and James, M., “Preface to the 1991 Reprint”, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, p. 11-16, 1991.

Malcolm, B. and James, M., “The Name and Nature of Modernism”, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, Ed. Malcolm Bradbury and James McFarlane, Penguin Books, p. 19-57, 1991.

Mann, T., “Roman Sanatı”. *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 357-363, Temmuz 1964.

Mauriac, F., “Romancı ve Kişileri”, çev. Salah Birsal, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 201-206, Temmuz 1964.

Mays, W., “Hegel ve Marks’ta Zaman ve Zamansallık”, çev. Alp Tümertekin, *Cogito*, Sayı:11, s.65-81, 1997.

Mengi, N., “Selim İleri’nin Romanlarında Zaman Kurgusu”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic*, Cilt: 6/3, s. 1083-1096, Yaz 2011.

Nadeau, M., “Romancı Gide”, çev. Fehmi Baldaş, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s.191-194, Temmuz 1964.

Nadeau, M., “Yeni Roman”, çev. Tahsin Saraç, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 233-234, Temmuz 1964.

Orhanoğlu, H., “Aşk Mesnevilerinde Şimdiki Zaman Algısı”, *Divan Edebiyatı Araştırmaları Dergisi*, sayı: 6, İstanbul, s. 149-176, 2011.

Özkan, D., “Sinema, Empresyonizm ve Bergsoncu Zaman Kavramı: Zaman ve Mekân Algılarının Dönüşümü”, *The Journal of Akademic Social Science Studies*, Sayı: 5, s.247-268, Ocak 2012.

Özot, S. G., “Postmodern Romanda Anlatıcı, Zaman ve Mekân Algısı”, *Turkish Studies - International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic Volume 7/3*, s. 2275-2286, 2012.

Özön, M. N., “Türk Romanı Üzerine”, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 21-37, Temmuz 1964.

- Özön, N., “Roman ve Sinema”. *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 325-329, Temmuz 1964.
- Paci, E., “Çağdaş Roman Üzerine Birkaç Düşünce”, çev. Bilge Karasu, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 271-274, Temmuz 1964.
- Pedersen, A. R., “Moving Away from Chronological Time: Introducing the Shadows of Time and Chronotopes as New Understandings of ‘Narrative Time’”, *Organization*, Volume:16/3, p. 309-408, 2009.
- Saiko, G., “Roman: Dün ve Bugün”, çev. Nevin Selen, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 423-425, Temmuz 1964.
- Şengül, M. B., “Romanda Zaman Kavramı”, *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi (The Journal of International Social Research)*, Cilt: 4, Sayı: 16, s. 428-435, Kış 2011.
- Sherover, C. M., “Zaman ve Etik: Ahlak Nasıl Mümkündür?”, çev. Doğan Şahiner, *Cogito*, sayı 11, s. 165-180, 1997.
- Schmid, W., “The Fictive Narrator”, *Narratology: An Introduction*, translated by Alexander Starritt, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York, 2010, p. 57-78.
- Schmid, W., “Narrative Constitution: Happening-Story-Narrative Presentation of The Narrative”, *Narratology: An Introduction*, translated by Alexander Starritt, Walter de Gruyter GmbH & Co. KG, Berlin/New York, 2010, p. 175-186.
- Spranger, E., “Romanda Ruhbilimsel Açık”, çev. Kâmuran Şipal, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 387-403, Temmuz 1964.
- Sternberg, M., “Reconceptualizing narratology. Arguments for a Functionalist and Constructivist Approach to Narrative”, *Enthymema*, Tel Aviv University, Number: IV, p. 36-50, 2011.
- Strachey, J., “Sigmund Freud’un Yaşamı ve Düşünceleri”, *Sanat ve Edebiyat*, çev. Emre Kapkın, Ayşen Tekşen, 2.b, Payel Yayınları, İstanbul, 2016, s. 16-19
- Strauss, C. L., “Kültür Kopuklukları ve Gelişim”, çev. Tahsin Yücel, *Birikim*, Cilt: 5, Sayı: 28-29, s. 73-77, Haziran-Temmuz 1977.

- Strauss, C. L., “Sanat ve Felsefe Karşısında Yapısalcılık”, çev. Tahsin Yücel, *Birikim*, Cilt: 5, Sayı: 28-29, s. 78-82, Haziran-Temmuz 1977.
- Tanpınar, A. H., “Bizde Roman I”, *Edebiyat Üzerine Makaleler*, 9.b, Haz. Zeynep Kerman, Dergâh Yayınları, İstanbul, s. 47-50, 2011.
- Tanpınar, A. H., “Roman ve Romancı Üzerine Notlar”, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 113-118, Temmuz 1964.
- Todorov, T., “Anlatı Türünde Yapısal Analiz”, çev. Bülent Aksoy, *Birikim*, Cilt: 5, Sayı: 28-29, s. 87-93, Haziran-Temmuz 1977
- Topakkaya, A., “Zaman Kavramı Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması”, *Felsefe ve Sosyal Bilimler Dergisi*, Sayı: 13, s. 219-231, Bahar 2012.
- Toulmin, S. ve Goodfield, J., “Anılar ve Söylenler”, çev. Alp Tümertekin, *Cogito*, Sayı:11, s. 153-163, 1997.
- Toulmin, S. ve Goodfield, J., “Tarihsiz Bilim”, *Cogito*, Sayı: 11, s. 127-148, 1997.
- Tunç, M. Ş., “Bergson’un Felsefesi”, *Yaratıcı Tekâmül*, Dergâh Yayınları, İstanbul, 2017, s. 17-25.
- Unamuno, M., “Gerçeklik, Gerçekçilik Üzerine”, çev. Bilge Karasu, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 275-281, Temmuz 1964.
- Yetkin, S. K., “Yeni Roman Üzerine Düşünceler”, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s. 229-232, Temmuz 1964.
- Yücel, T., “Yapısalcılık”, *Birikim*, Cilt: 5, Sayı: 28-29, s. 30-44, Haziran-Temmuz 1977.
- Wittgenstein, L., “Felsefe Notları’ndan Zaman Üstüne”, çev. Doğan Şahiner, *Cogito*, s. 11, s. 43-57, 1997.
- Woolf, V., “Modern Roman”, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), çev. Akşit Göktürk, Cilt: XIV, Sayı: 159, Ankara, s. 549-555, Aralık 1964.
- Zola, E., “Romanda Natüralizm”, çev. Fehmi Baldaş, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s.171-177, Temmuz 1964.
- Zola, E., “DeneySEL Roman”, çev. Fehmi Baldaş, *Türk Dili* (Roman Özel Sayısı), Cilt: XIII, Sayı: 154, Ankara, s.179-184, Temmuz 1964.

İnternet Kaynakçaları

Acar, M. Ş., “Paul Ricoeur’ün Anlatı ve Tarih Görüşü Bağlamında Arthur C.

Danto’nun Anlatı Cümlelerinin Değerlendirilmesi”, (Çevrimiçi), <http://www.dergiler.ankara.edu.tr>, 19 Şubat 2017.

Apaydın, T., “Eskiçağ’da ve Ortaçağ’da Başlıca Zaman Öğretileri”, (Çevrimiçi), flsfdergisi.com/sayi3/155-166.pdf, 23 Kasım 2018.

Arslan, T., “Zaman Kavramı Bağlamında Platon-Aristoteles Karşılaştırması”,(Çevrimiçi),<http://www.flisfdergisi.com/sayi13/219-231.pdf>.,6Mayıs 2017.

Barak, H., “Nesne ve Kavram Olarak Zaman”, (Çevrimiçi), <http://teorivepolitika.org/index.php/guncel-yazilar/itemlist/user/87-haticebarak>, 3 Mayıs 2017.

Camcı, C., “Heidegger’in Aristoteles’in Zaman Anlayışı Yorumuyla Kant’ın Zaman Kavramını Eleştirisi”, (Çevrimiçi), <http://www.flisfdergisi.com/sayi8/93-122.pdf>, 18 Nisan 2017.

Dervişcemaloğlu, B., “Gérard Genette’e Göre Anlatı Söylemi (Narrative Discourse)”, (Çevrimiçi), 2 Eylül 2018.

Filizok, R., “Sözceleme Dilbilimi”, 2007b, (Çevrimiçi), <http://www.ege-edebiyat.org>, 1 Eylül 2018.

Filizok, R., “Yapısal Metin Analizi”, 2008, (Çevrimiçi), <http://www.ege-edebiyat.org>, 1 Eylül 2018.

Filizok, R., “Hikâye Etme Düzlemleri”, 2009b, (Çevrimiçi), <http://www.ege-edebiyat.org>, 1 Eylül 2018.

Filizok, R., “Hikâye Etme Bilimi”, 2009d, (Çevrimiçi), <http://www.ege-edebiyat.org>, 3 Eylül 2018.

Guillemette, L. and Lévesque, C., “Narratology”, (Çevrimiçi), www.signosemio.com/genette/narratology.asp, 4 Eylül 2018.

Halliwell, S., “Diegesis-Mimesis”, *The Living Handbook of Narratology*, Ed. Peter Hün, John Pier, Wolf Schmid, Jan Cristopher Meister, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/diegesis-%E2%80%93-mimesis>, 11 Ekim, 2018.

Meister, J. C., “Narratology”, *The Living Handbook of Narratology*, Ed. Peter Hühn, John Pier, Wolf Schmid, Jan Christoph Meister, Hamburg University, <http://www.lhn.uni-hamburg.de/article/narratology>, (Çevrimiçi), 18 Eylül 2018.

Özdemir, G., “Postmodern Edebiyatın Postmodern Eleştirisi: *Yeni Yalan Zamanlar I (Yeşil)*”, (Çevrimiçi), http://turkoloji.cu.edu.tr/YENI%20TURK%20EDEBIYATI/gulseren_ozdemir_postmodern_edebiyat_elestiri.pdf, 19 Mayıs 2019.

Pier, J., “Metalepsis”, *The Living Handbook of Narratology*, Ed. Peter Hühn, John Pier and the others, Hamburg University, <https://wikis.sub.unhamburg.de/lhn/index.php/Metalepsis>, (Çevrimiçi), 21 Mayıs 2019.

Uysal, E. A., “Edebiyat Açısından Doğu ve Batı Mistisizminde Zaman Düşüncesi”, 1964, (Çevrimiçi), <http://www.dergiler.ankara.edu.tr>, 08 Nisan 2017.

Vardar, B., “Yapısal Eleştiride Yeni Bir Atılım”, 2012, (Çevrimiçi), <http://www.academia.edu>, 15 Mart 2017.

Vardar, B., Göstergebilim Nedir? Kuramın Gelişimi ve Türkiye’deki Göstergebilim Çalışmaları, (Çevrimiçi), <http://www.yardimcikaynaklar.com>, 11 Mart 2018.

Örnek Metinler

Ali, S., *Kürk Mantolu Madonna*, 63.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2014.

Ali, S., *Kuyucaklı Yusuf*, 31.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2007.

Gündüz, A., *Dikmen Yıldızı*, 6. b, Toker Yayınları, İstanbul, 2015.

Gürpınar, H. R., *Kokotlar Mektebi*, Everest Yayınları, İstanbul, 2010.

Hisar, A. Ş., *Fahim Bey ve Biz*, 4.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1966.

Hisar, A. Ş., *Boğaziçi Yalıları*, 2.b, Varlık Yayınları, İstanbul, 1954.

Hisar, A. Ş., *Çamlıca’daki Eniştemiz*, 4.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, s. 198, 2012.

Hisar, A. Ş., *Boğaziçi Mehtapları*, 9.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2013.

Homeros, *Odesa*, Yason Yayıncılık, İstanbul, 2016.

Karaosmanoğlu, Y. K., *Yaban*, İletişim Yayınları, 76. b, İstanbul, 2016.

Kuntay, M. C., *Üç İstanbul*, Oğlak Yayınları, İstanbul, 2016.

Proust, M., *Kayıp Zamanın İzinde: Swann'ların Tarafı*, çev. Roza Hakmen, 18.b, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1999.

Safa, P., *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, 32.b, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2016.

Woolf, V., *Mrs. Dalloway*, çev. Tomris Uyar, 17.b, İletişim Yayınları, İstanbul, 2011.

Tezler

Anar, İ. O., “Antik Yunan Felsefesinde Zaman Kavramı: Başlangıçtan Günümüze”, İzmir Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, 1964.

Coştu, F. C., “İki Zaman Düşüncesi: Öznel ve Nesnel Zaman”, Çorum Hitit Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, 2015.

Dumantepe, S., “Anlatsal Metinlerde Zaman Kavramı”, İzmir Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, 2013.

Köroğlu, E., “Gidenle Gelmeyen Eşiğinde: A. H. Tanpınar Romanlarında Zaman Kavramı”, İstanbul Boğaziçi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Yüksek Lisans Tezi, 1996.

Özünel, Ö. E., “Türk Anlatı Geleneğinde Kahraman, Mitoloji, İktidar İlişkisi”, Ankara Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, 2010.

Yetmen, A., “Zamanın Felsefi Temelleri Üzerine Bir inceleme”, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Basılmamış Doktora Tezi, Ankara Üniversitesi, 2014.

