

**TÜRK ROMANINDA “ANLATI AÇMA” VE “ANLATI  
KAPATMA”**

**Pamukkale Üniversitesi  
Sosyal Bilimler Enstitüsü  
Yüksek Lisans Tezi  
Türk Dili ve Edebiyatı Ana Bilim Dalı  
Yeni Türk Edebiyatı Programı**

---

**Sümeyye GÜRSOY**

**Danışman: Prof. Dr. Yunus BALCI**

**Temmuz 2021**

**DENİZLİ**

Bu tezin tasarımı, hazırlanması, yürütülmesi, araştırmalarının yapılması ve bulgularının analizlerinde bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini; bu çalışmanın doğrudan birincil ürünü olmayan bulguların, verilerin ve materyallerin bilimsel etiğe uygun olarak kaynak gösterildiğini ve alıntı yapılan çalışmalara atıfta bulunulduğunu beyan ederim.

Sümeyye GÜRSOY

## ÖN SÖZ

Anlatma ihtiyacı, insanlığın var olduğu ilk dönemlerden bugüne dek devam etmiş ve bu ihtiyaç çerçevesinde en eski zamanlardan itibaren anlatmayı esas alan ürünler ortaya konmuştur. Bu ürünler, ortaya çıktıkları ilk dönemlerde sözlü kültür dairesine ait ürünler olmuşlar, ilerleyen zamanlarda yazılı boyutta açığa çıkarılmışlardır. Bugün gelinen noktada ise anlatma esasına dayalı metinler zincirinin son halkalarından birini, roman türü oluşturmaktadır.

Tanzimat dönemi itibariyle Türk edebiyatına dâhil olan ve bugün oldukça yetkin bir çerçevede yaygın bir boyut kazanarak varlığını sürdüren bu tür üzerine evrensel literatürde olduğu gibi Türk edebiyatı çerçevesinde de pek çok çalışma bulunmaktadır. Romanın tarihinden, teorisine, içeriğinden, diğer sosyal alanlarla bağlantısına; dönem romanlarından, doğrudan belli yazarların romanlarına kadar pek çok noktadan roman üzerine sayısız kitap, makale, deneme vs. ürün bulmak mümkündür. Bu tez çalışmasının konusunu da bu itibarla roman türünün özel anlamda Türk edebiyatı bağlamında açılış ve kapanış özellikleri oluşturmaktadır. Romanın yukarıda bahsini ettiğimiz özelliklerinin yanı sıra açılış ve kapanışları da bir o kadar dikkate değerdir. Batılı literatür tarandığında bu konuda ortaya çıkan çok sayıda kitap makale, meselenin gerçekte ne kadar önemsendiğini göstermektedir. “Anlatı açılışı” ve “anlatı kapanışı” şeklinde kavramlaşmış olan bu yaklaşım, genel çerçevede anlatma esaslı türlerde anlatının/kurgunun nasıl açılıp ve nasıl kapatıldığı üzerine yoğunlaşır. Yaratılış ve eskatoloji mitlerinin insan var oluşunun nasıl başladığı ve nasıl sona ereceği konusundaki merakın bir yansıması olarak bir millet, bir kültür, bir dönem, bir meddah, bir yazar anlatısını nasıl başlatır ve nasıl tamamlar, kapatır, bitirir şeklinde ortaya çıkan sorunun cevabı olarak olay, olgu, teknik veya biçimsel merkezli bir araştırmaya dönüşür. Türk akademisi içerisinde yalnızca birkaç çalışmada oldukça sınırlı şekilde karşılık bulabilmiş olan “anlatı açma ve kapatma” meselesi, aslında Türk romanının karakteristiğini anlayabilmek, türün farklı dönemlerde ve farklı yazarların ürünlerinde bu bakımlardan nasıl bir özellik gösterdiğini inceleyebilmek noktasında önemli malzemeler sunmaktadır. Çalışmamızda da Tanzimat sonrası dönemden itibaren 1980 sonrasına gelinceye kadar Türk romanının öne çıkan, roman türünün gelişmesine katkıda bulunan 48 eseri üzerinden yaptığımız incelemelerle yalnızca bir metin incelemesi yapmak değil aynı zamanda Türk romanının tarihsel süreçte geçirdiği değişim ve dönüşümünü bu çerçevede ortaya koymak, romanlar içerisinde farklı

dönemlerde ortaya konan eğilimleri inceleyebilmek, kendisini gösteren farklılaşmalar ve ortaklıklar üzerinden bütünsel bir bakış açısı sunabilmek amaç edinilmiştir.

Bu amaç doğrultusunda ortaya koyduğumuz çalışmamızda anlatı açılış ve kapanış bölümleri için belli bir kapsam belirleme ihtiyacı doğmuş ve bu çerçevede karşımıza oldukça geniş bir inceleme alanı çıkmıştır. Farklı dönemler içerisinde ve farklı yazarların eserlerinde bambaşka nitelikler taşıyan roman türünün açılış ve kapanış bölümlerini belirli bir sayfa ile sınırlandırabilmek mümkün olmamıştır. Buradan hareketle, yapılacak olan sınıflandırma, daha genel bir çerçeve üzerinden romanların açılış ve kapanışlarında görülen eğilimleri belirleme yönünde olmuştur.

Diğer taraftan, incelemeye aldığımız eserlerde her ne kadar genel ve kapsayıcı bir sınırlandırma belirlemiş olsak da birtakım problemlerin açığa çıktığı görülmüştür. Roman türünün özellikleri noktasında yaşanan değişimler, kapsam belirlemenin zorluklarını beraberinde getirmiştir. Tanzimat dönemi içerisinde daha keskin sınırlarla belirlenmiş unsurlar, özellikle 1960'lı yıllar itibariyle muğlak bir hal almış; farklılaşan bu yaklaşım, anlatı açılış ve kapanış bölümleri için net bir kapsam belirleyebilmeyi de hayli zorlaştırmıştır. Yine de birtakım eğilimler, pek çok romanda ortaklık göstermiştir.

Bu tez çalışmamız, anlatı açılış ve kapanışını kavram ve kapsam açısından değerlendirip ana bölümler için bir temellendirme oluşturmaya çalıştığımız bir "Giriş"ten sonra, "Türk Romanında 'Anlatı Açma'" ve "Türk Romanında 'Anlatı Kapatma'" başlıklarını taşıyan iki ana bölümden ve bu ana bölümler de kurgu unsurlarını, tematik özellikleri, forma bağlı özellikleri ve anlatım tekniklerini esas alan alt başlıklardan oluşmaktadır. Tez çalışmamız, bu bölümlerde elde ettiğimiz verileri ele alan Sonuç ve Kaynakça başlıklarıyla tamamlanmaktadır.

Çalışmamızın ilk bölümünde Türk romanında anlatı açılış şekilleri, dört temel kategori üzerinden incelemeye alınacaktır. İlk kategoride kurgu unsurları bakımından inceleme esas alınacak, bu bağlamda anlatı açılış bölümleri için belirlediğimiz; kişi, mekân, zaman ve olay unsurlarına yer verilecektir. Böylelikle anlatı açılış bölümlerinde hangi unsurların aktif şekilde yer aldığını ve kurgusal zeminin oluşturulması noktasında hangi unsura yönelik eğilimin kendisini gösterdiğini ortaya koymak mümkün olacaktır. İkinci kategoride, anlatı açılışlarında yer alan temler incelemeye alınacak; genel eğilimin ne yönde olduğu ve farklı dönemler içerisinde bu eğilimlerin nasıl değişkenlik gösterdiği değerlendirilecektir. Üçüncü kategori içerisinde form bakımından nasıl bir

eğilimin gösterildiği, anlatı açılış bölümlerinde hangi metinsel türlerin kullanımının yaygınlık kazandığı, kullanılan bu türlerin niteliklerinin farklı dönemler ve farklı ürünler içerisinde nasıl bir hal aldığı incelenecektir. İncelememizin dördüncü ve son başlığı altında da anlatı açılış bölümleri içerisinde öne çıkarılan anlatım teknikleri incelenecek, hangi dönemlerde hangi anlatım tekniklerine sık rastlandığı belirlenecek ve bu durumun sebepleri tartışmaya açılacaktır.

Çalışmamızın ikinci bölümünde ise belirlediğimiz dört temel başlık etrafında anlatı kapanış bölümleri değerlendirmeye alınacak ve anlatı açılış bölümlerinin incelenmesi ile paralel bir yapı açığa çıkarılacaktır.

Toparlayacak olursak, “Türk Romanında ‘Anlatı Açma’ ve ‘Anlatı Kapatma’” başlıklı çalışmamızda Türk edebiyatının öne çıkan roman örnekleri üzerinden anlatı açma ve anlatı kapatma meselesi, kurgu unsurları, temler, forma dayalı özellikler ve anlatım teknikleri etrafında değerlendirilmeye çalışılmıştır.

Bu tez çalışmasının ortaya çıkış sürecinde birikimlerini hiçbir zaman esirgemeyen ve desteğini daima hissettiren tez danışmanım Sayın Prof. Dr. Yunus Balcı’ya ve daima arkamda olan aileme sonsuz teşekkürler...

Sümeyye GÜRSOY

**TEMMUZ 2021, DENİZLİ**

# ÖZET

## TÜRK ROMANINDA “ANLATI AÇMA” VE “ANLATI KAPATMA”

Gürsoy, Sümeyye

Yüksek Lisans Tezi

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Yeni Türk Edebiyatı Programı

Tez Yöneticisi: Profesör, Yunus BALCI

Temmuz,2021 VIII+524 Sayfa

Anlatı açma ve anlatı kapatma kavramları, hemen her tür anlatı için söz konusu edilebilecek kavramlardır. Bir anlatının nasıl başlatılıp nasıl kapatıldığını tespit etmek, eğer anonimse o anlatının içinde yer aldığı kültürün, ortamın, olayları ve olguları başlatma ve bitirme noktasındaki bakış tarzını veya yazarın bir kurguyu başlatma ve bitirme konusundaki tutumunu göstermesi bakımından dikkate değerdir. Bu bağlamda, bu tez çalışmasında Türk romanında, yazarın bir romanı nasıl başlattığını ve nasıl kapattığını tespit etmek amaç edinilmiştir. Bu çerçevede Tanzimat sonrasından 1980 sonrasına kadar gelen sürede Türk romanına yön vermiş, romanın edebiyatımızda şekillenmesine katkı sunmuş kırk sekiz eser ele alınmıştır. Yapılan inceleme çerçevesinde yeni bir sınıflandırma ortaya koyulmuş ve Türk romanının anlatı açılış ve kapanış bölümleri, bu sınıflandırma içerisinde değerlendirilmiştir.

Anlatı açılış ve kapanış bölümleri; romanın kurgusu, yazarı, tarihî ve sosyal arka planı noktasında son derece önemli ipuçları sunmaktadır. Bu bağlamda bir romanı çözümlene süreci içerisinde romanın nasıl başlatıldığı ve nasıl sona erdirildiği sorularına cevap bulabilmek, romana ve romanın bağlamına dair pek çok sorunun cevabına da ulaşabilmek anlamına gelmektedir.

Çalışma, “Giriş”, “Türk Romanında ‘Anlatı Açma’” ve “Türk Romanında ‘Anlatı Kapatma’” başlıklı üç bölümden oluşmaktadır. “Giriş” bölümünde “anlatı açılış” ve “anlatı kapanış” bölümleri için bir kapsam belirlendikten sonra, literatür taraması üzerinde durulmuş ve romanların anlatı açılış/kapanış bölümleri için bir sınıflandırma ortaya koyulmuştur. “Türk Romanında ‘Anlatı Açma’” başlıklı bölümde, Yeni Türk Edebiyatı devirleri içerisinde öne çıkan örneklerin anlatı açılış ve kapanış bölümleri, belirlenen sınıflandırma üzerinden incelenmiştir. Benzer şekilde “Türk Romanında ‘Anlatı Kapatma’” başlıklı bölümde, öne çıkan örnekler üzerinden Türk romanında anlatı kapanış şekilleri incelenmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Roman, anlatı açma, anlatı kapatma, kurgu, tem, form

**ABSTRACT**  
**“NARRATIVE BEGINNING” AND “NARRATIVE ENDING” IN**  
**TURKISH NOVEL**

Gürsoy, Sümeyye

Master Thesis

Department Of Turkish Language and Literature

Department of Modern Turkish Literature

Adviser of Thesis: Professor, Yunus Balcı

July 2021, VIII+524 Pages

**Narrative beginning and narrative ending are concepts that can be mentioned for almost any type of narrative. Determining how a narrative is began and how it is ended is noteworthy in terms of showing the culture, environment, the point of view of beginning and ending events and phenomena, or the author's attitude towards beginning and ending a fiction, if it is anonymous. In this context, in this thesis, it is aimed to determine how the author started and closed a novel in Turkish novel. In this context, forty-eight works that have shaped the Turkish novel and contributed to the shaping of the novel in our literature during the period from the Tanzimat to the post-1980 period are discussed. Within the framework of the examination, a new classification was put forward and the narrative beginning and ending parts of the Turkish novel were evaluated within this classification.**

**Narrative beginning and ending sections; offer extremely important clues about the fiction, author, historical and social background of the novel. In this context, being able to find answers to the questions of how the novel is began and how it is ended in the process of analyzing a novel means reaching the answers to many questions about the novel and its context.**

**The study consists of three parts titled "Introduction", "Beginning the Narrative' in Turkish Novel" and "Ending the Narrative in the Turkish Novel". After determining the scope for the "narrative beginning" and "narrative ending" sections in the "Introduction" section, the literature review was emphasized and a classification was put forward for the narrative beginning/ending sections of the novels. In the section titled "Beginning the Narrative in Turkish Novel", the narrative beginning and ending sections of the prominent examples in the New Turkish Literature periods were examined through the determined classification. Similarly, in the section titled "'Narrative Closure' in Turkish Novel", narrative ending forms in Turkish novel are examined through prominent examples.**

**Keywords:** Novel, narrative beginning, narrative ending, fiction, theme, form

## İÇİNDEKİLER

ÖN SÖZ .....	i
ÖZET .....	iv
ABSTRACT .....	v
<b>GİRİŞ</b> .....	1
<b>0.0. “Anlatı Açma”, “Anlatı Kapatma”: Kavram ve Kapsam</b> .....	1
<b>0.1. “Anlatı Açma”</b> .....	13
<b>0.1.1. Kurgu Unsurları Bakımından Açılış</b> .....	13
<b>0.1.2. Tem Bakımından Açılış</b> .....	16
<b>0.1.3. Form Bakımından Açılış</b> .....	17
<b>0.1.4. Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış</b> .....	20
<b>0.2. “Anlatı Kapatma”</b> .....	24
<b>0.2.1. Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış</b> .....	25
<b>0.2.2. Tem Bakımından Kapanış</b> .....	26
<b>0.2.3. Form Bakımından Kapanış</b> .....	28
<b>0.2.4. Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış</b> .....	30
<b>BİRİNCİ BÖLÜM</b> .....	32
<b>TÜRK ROMANINDA “ANLATI AÇMA”</b> .....	32
<b>1. Tanzimat Sonrası Türk Romanında “Anlatı Açma”</b> .....	32
<b>1.1. Tanzimat Sonrası Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış</b> .....	37
<b>1.2. Tanzimat Sonrası Türk Romanında Tem Bakımından Açılış</b> .....	63
<b>1.3. Tanzimat Sonrası Türk Romanında Form Bakımından Açılış</b> .....	65
<b>1.4. Tanzimat Sonrası Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış</b> .....	66
<b>2. Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında “Anlatı Açma”</b> .....	79
<b>2.1. Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış</b> 80	
<b>2.2. Servet- Fünun Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Açılış</b> .....	101
<b>2.3. Serveti Fünun Romanında Form Bakımından Açılış</b> .....	104
<b>2.4. Serveti Fünun Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış</b> 105	
<b>3. Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında “Anlatı Açma”</b> .....	126
<b>3.1. Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış</b> 127	
<b>3.2. Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Açılış</b> .....	153
<b>3.3. Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Form Bakımından Açılış</b> .....	162
<b>3.4. Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış</b> 166	



<b>4.</b>	<b>1923-1940 Dönemi Türk Romanında “Anlatı Açma”</b> .....	179
4.1.	1923-1940 Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış..	179
4.2.	1923-1940 Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Açılış.....	199
4.3.	1923-1940 Dönemi Türk Romanında Form Bakımından Açılış.....	200
4.4.	1923-1940 Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış 203	
<b>5.</b>	<b>1940-1960 Dönemi Türk Romanında “Anlatı Açma”</b> .....	218
5.1.	1940-1960 Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış..	219
5.2.	1940-1960 Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Açılış.....	233
5.3.	1940-1960 Dönemi Romanında Form Bakımından Açılış.....	236
5.4.	1940-1960 Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış 239	
<b>6.</b>	<b>1960-1980 Dönemi Türk Romanında “Anlatı Açma”</b> .....	247
6.1.	1960-1980 Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış..	248
6.2.	1960-1980 Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Açılış.....	270
6.3.	1960-1980 Dönemi Türk Romanında Form Bakımından Açılış.....	274
6.4.	1960-1980 Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış 276	
<b>7.</b>	<b>1980 Sonrası Türk Romanında “Anlatı Açma”</b> .....	293
7.1.	1980 Sonrası Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış.....	294
7.2.	1980 Sonrası Türk Romanında Tem Bakımından Açılış.....	314
7.3.	1980 Sonrası Türk Romanında Form Bakımından Açılış.....	320
7.4.	1980 Sonrası Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış.....	324
<b>İKİNCİ BÖLÜM</b> .....		334
<b>TÜRK ROMANINDA “ANLATI KAPATMA”</b> .....		334
<b>1.</b>	<b>Tanzimat Sonrası Türk Romanında “Anlatı Kapatma”</b> .....	334
1.1.	Tanzimat Sonrası Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış 335	
1.2.	Tanzimat Sonrası Türk Romanında Tem Bakımından Kapanış.....	337
1.3.	Tanzimat Sonrası Türk Romanında Form Bakımından Kapanış.....	361
1.4.	Tanzimat Sonrası Türk Romanından Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış.....	361
<b>2.</b>	<b>Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında “Anlatı Kapatma”</b> .....	363
2.1.	Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış.....	363
2.2.	Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanından Tem Bakımından Kapanış.....	368
2.3.	Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış.....	377

3.	<b>Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında “Anlatı Kapatma”</b> .....	381
3.1.	<b>Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış</b> .....	382
3.2.	<b>Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Kapanış</b> .....	389
3.3.	<b>Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Form Bakımından Kapanış</b> .....	406
3.4.	<b>Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış</b> .....	413
4.	<b>1923-1940 Dönemi Türk Romanında “Anlatı Kapatma”</b> .....	419
4.1.	<b>1923-1940 Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış</b> .....	420
4.2.	<b>1923-1940 Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Kapanış</b> ....	430
4.3.	<b>1923-1940 Dönemi Türk Romanında Form Bakımından Kapanış</b> .....	443
4.4.	<b>1923- 1940 Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış</b> .....	446
5.	<b>1940-1960 Dönemi Türk Romanında “Anlatı Kapatma”</b> .....	448
5.1.	<b>1940-1960 Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış</b> 448	
5.2.	<b>1940-1960 Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Kapanış</b> .....	453
5.3.	<b>1940-1960 Dönemi Türk Romanında Form Bakımından Kapanış</b> .....	462
5.4.	<b>1940-1960 Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış</b> 464	
6.	<b>1960-1980 Dönemi Türk Romanında “Anlatı Kapatma”</b> .....	468
6.1.	<b>1960- 1980 Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış</b> 468	
6.2.	<b>1960- 1980 Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Kapanış</b> .....	473
6.3.	<b>1960-1980 Dönemi Türk Romanında Form Bakımından Kapanış</b> .....	479
6.4.	<b>1960-1980 Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış</b> 485	
7.	<b>1980 Sonrası Türk Romanında “Anlatı Kapatma”</b> .....	491
7.1.	<b>1980 Sonrası Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış</b> .....	492
7.2.	<b>1980 Sonrası Türk Romanında Tem Bakımından Kapanış</b> .....	496
7.3.	<b>1980 Sonrası Türk Romanında Form Bakımından Kapanış</b> .....	507
7.4.	<b>1980 Sonrası Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış</b> ...	510
	<b>SONUÇ</b> .....	514
	<b>KAYNAKÇA</b> .....	521
	<b>ÖZGEÇMİŞ</b> .....	Hata! Yer işareti tanımlanmamış.

## GİRİŞ

### 0.0. “Anlatı Açma”, “Anlatı Kapatma”: Kavram ve Kapsam

Türkiye’de modern edebiyat üzerine ve bilhassa da roman üzerine yapılan çalışmalar içerisinde, “anlatı açma” ve “anlatı kapatma” meselesi, üzerinde fazlaca durulmayan ve belki gözden kaçırılan; ancak gerek Türk romanını bir bütünlük içerisinde anlama ve kavrama ve daha ziyade de Türk roman yazarının kurgusal metin açma ve kapatma yolunu, yöntemini ortaya koymada önem arz eden bir meseledir. Romanın ortaya konduğu dönem, yazar kimliği, zaman, mekân, anlatım biçimi, üslup yapısı gibi pek çok farklı mesele ile ilintili şekilde kendisini gösteren açılış ve kapanış bölümleri; çoğu zaman, birbiri ile de ilişki içerisinde. Romanın girişinde verilen belli ipuçları, romanın ilerleyen bölümlerinde yahut kapanış bölümünde karşılık bulmakta, anlamsal bütünlük sağlanmakta, zaman zaman da birtakım teknik kusurlar ortaya çıkabilmektedir. Ancak bu durum hem Türk, hem de dünya edebiyatında belli bir düzlem üzerinde devam etmez. Farklı dönemler içerisinde yahut farklı düşünsel yaklaşımlar çerçevesinde ortaya konmuş romanlarda, anlatı açılış ve kapanış bölümleri de farklılaşmakta, farklı şekillerde kendisini göstermektedir. Tüm bu farklılaşma, aslında türün kendisinde ve hatta isimlendirilmesinde de ortaya çıkmaktadır.

Bu tür, Batılı hayatın modernleşmesine ve değişip dönüşmesine paralel olarak çoban ve şövalye hikâyelerinden *romans*lara oradan da genel kabul görmüş adıyla *romana* dönüşmüş ve bugün postmodern anlayış içerisinde *anlatı* şeklinde daha bütünsel ve kapsayıcı bir kavram olarak kullanılmaya başlanmıştır.

Bugün romanın pek çok farklı araştırmacı tarafından pek çok farklı şekillerde tanımlandığı bilinmektedir. Terim, TDK sözlüğünde, “İnsanın veya çevrenin karakterlerini, göreneklerini inceleyen, serüvenlerini anlatan, duygu ve tutkularını çözümleyen, kurmaca veya gerçek olaylara dayanan uzun edebî tür” ([www.sozluk.gov.tr](http://www.sozluk.gov.tr), 22.06.2020) şeklinde tanımlanır. Roman üzerinde araştırma yapanların birkaçından hareket ederek yaklaştığımızda ise “Anlatma esasına bağlı edebi türler arasında en gelişmiş olanı ...” (Aktaş, 1991: 10), “...öz ve yaşam arasındaki kopuşun, gerçeklik ile benliğin birbirinden ayrılışının edebi türü” (Antakyalıoğlu,2013: 19) veya “...modern zamanların anlatım türü...” (Tekin,2006: 7) gibi tanımlarla karşılaşırız.

Roman konusunda yabancı yayınlar içerisinde öne çıkan Roland Bourneur ve Real Quillet'nin hazırladığı *Roman Dünyası ve İncelemesi* adlı çalışmada “Roman, hayali bir dünyaya götürmek üzere bizi gerçek hayattan uzaklaştırdığı anlamda, daha işin başında iken, eğlence ile, "boş zaman" ile, hayal gücü ve vücudun "dinlenmesi" ifadeleriyle özdeşleşiyor. Hâlbuki roman, gerçeğe ulaşma ve gerçeği derinlemesine tanıma imkânı verebilir...” (Bourneur- Quillet, 1989:1) ifadeleri kullanılır. Milan Kundera, *Roman Sanatı* adlı çalışmasında romanın, “bütünüyle uzun bir sorgulamadan başka bir şey” (Kundera, 1989: 40) olmadığını söyler. E. M. Forster ise roman için şu ifadeleri kullanır: “Çevreyi kolayca görebilmek için yüksek bir tepeye gerek duyuyoruz. Çünkü roman dediğiniz şey, biçimsiz, koskoca bir kara parçasıdır; üstünde tırmanacak, söz gelişi Parnassus ya da Helicon gibi, hatta Pisgah gibi bir dağ yoktur. Yazın alanının nemli bölgelerinden biridir; burayı yüzlerce dere sular ve bataklığa çevirir” (Forster, 2001: 41-42). Ian Watt ve Roland Barthes tarafından ortaya konan *Roman ve Gerçeklik Etkisi* adlı çalışmada “Roman, bireyci ve yenilikçi yönelimi en iyi yansıtan edebiyat biçimidir” (Watt- Barthes, 2002: 16) ifadelerine yer verilir.

Görüldüğü üzere pek çok araştırmacı, roman kavramını tanımlamaya gayret göstermiş, ancak kesin bir tanımlama üzerinde mutabık olunamamıştır. Yine de bu tür, uzun yıllar varlığını sürdürmüştür ve bugün de hala en çok ilgi gören türlerden biri olarak konumlandırılmaktadır. Türe gösterilen ilgi, ilk ortaya çıktığı günden bu yana değişmemiş olmasına rağmen, bu türün içeriği ve kapsamı sürekli bir değişim içerisinde. Tanımlama konusunda ortak bir zeminde buluşulamamış olunmasının sebebinin de bu sürekli değişim olması muhtemeldir.

Şerif Aktaş, “anlatma esasına bağlı edebi metinler”i incelerken “Anlatmaya bağlı edebi nevilere, anlatıcı vakayı yazılı veya sözlü olarak nakleder. Destan, masal, mesnevi, hikâye ve romanlarda anlatılacak hususun varlığı hemen sezdirilir. Vakayı yok saydığımızda bu vadiye giren edebi nevilere ait eserlerden elimizde bir yığın söz kalır”(Aktaş,1991:11) ifadelerini kullanır. Sonrasında Yeni Roman olarak adlandırılan hareket içerisinde olay akışının farklılık gösterdiğinin altını çizer. Ancak bugün Postmodern olarak adlandırdığımız süreçte roman, olayların düzlemsel bir zeminde devamlılık göstermediği bir hal almıştır. Pek çok konunun, kavramın ve yaklaşımın ne’liğinin sorgulandığı, gerçek ve hayalin iç içe geçtiği, türler arasındaki sınırlandırmanın ortadan kalktığı ve bütünsel, kapsayıcı bir yaklaşımın ön plana çıktığı Postmodern dönemde, roman türü de bir sorgulamaya tabi tutulmuş ve *narrative*

kavramını karşılama amacıyla, daha bütünsel bir terim olarak *anlatı* terimi, ortaya çıkmıştır. Postmodern süreçte yaşanan türsel problemler içerisinde, herhangi bir metnin bir öykü mü, bir deneme mi yahut bir roman mı olduğu ve hatta ortaya konan metnin bir isminin olup olmadığı gibi konular bile tartışmaya sunulmuştur. Bu durum, yalnızca postmodern bir metin için değil; aynı zamanda, adına postmodern denilen hemen bütün uğraşlar ve alanlar için böyle gibi görünmektedir. Postmodern, baştan sona kadar müphemliklerle dolu, muğlak, sınırları belirlenmemiş, dağınık, başı sonu belli olmayan bir düzlem olarak karşımıza çıkar ve belki biraz da bu yüzden, postmodernistler, yazdıkları şeyi adlandırmaktan hararetle kaçınarak yazdıklarına roman, öykü, deneme, şiir gibi herhangi bir türsel adlandırma yerine ‘anlatı’ tabirini kullanmayı yeğ tutarlar (Emre, 2006: 88-89).

Ancak bu tez çalışmamızda “Anlatı Açılışı” ve “Anlatı Kapanışı” çerçevesinde söz konusu ettiğimiz *anlatı* artık postmodern anlayış içerisinde, tür özellikleri, diğer türlerle karıştığından belirsizleşmiş romanı değil, “Öykü ve öykülemenin birleşiminden oluşan roman, masal, söylence, destan gibi metinler... (Kıran- Kıran, 2011:385) anlamındaki anlatıyı ifade etmektedir. Dolayısıyla Batılı literatürde bu tür metinlerin açılış ve kapanışları üzerine yapılan yayınların fazlalığı “narrative beginnings” veya “narrative closure” şeklinde “anlatı açılışı” ve “anlatı kapanışı” anlamlarında kalıplaşmış kavramlar olarak yer etmişlerdir. Dini hikâyelerden, halk hikâyelerine, masal, destan metinlerine, film veya tiyatroya ve tabii romana kadar pek çok kurgu merkezli ürün, açılış ve kapanış özellikleri bakımından incelenir olmuştur.

Anlatılarda açılış ve kapanış meselesi, daha önce de dile getirdiğimiz gibi, Türkiye’de yapılan çalışmalar içerisinde yeni yeni gündeme gelmeye başlamıştır. Dolayısıyla literatürümüzde bu konuda çok fazla kaynak yer almaz. Ancak yine de bu bağlamda akla gelen birkaç isim ve birkaç çalışma bulunmaktadır. Bu çalışmalardan ilk söz edilmesi gereken, Ayşe (Eziler) Kıran ve Zeynel Kıran tarafından ortaya konan, *Yazınsal Okuma Süreçleri* adlı çalışmadır. Farklı metin türlerini, gerçeklik, kurmaca ve anlatı kavramlarının incelemeye alan bu eser, genel çerçevede kurguya dayalı metinler üzerine konuşuyor olsa da bizim tezimizin de konusu olan “anlatı açılışları”na da yer verir. Bu kitapta, bir anlatının nasıl başladığı hakkında şunlar söylenmektedir: “Bir anlatının başlangıcı genellikle ilgi çekicidir. Zaman ve uzam ile ilgili ilk bilgiler burada verilir, bir ya da iki kahraman karşılıklı konuşur, bir davranışta bulundurulur. Gerilim hazırlanarak, okurun entrikaya katılması sağlanır” (Kıran-Kıran, 2011: 70).

Anlatının başlangıcı ile ilgili ortaya konan düşüncelerin ardından anlatı unsurları üzerinde durulur ve bu bağlamda “Uzam Kavramı”, “Zaman Kavramı” ve “Kişilerin Sahneye Konulması” şeklinde üç başlığa yer verilir (Kıran-Kıran, 2011: 71-72). İlerleyen bölümde yer alan “Kurgusal Anlatıyı Başlatma ve Bitirme” başlığı altında, anlatı açılış ve kapanış bölümlerinin karakteristiği üzerine bir sınıflandırma yoluna gidilir. Başlangıç biçimleri, durağan, ilerleyen, devingen, geciktirici, özgün başlangıç gibi tanımlamalarla belirlenir. (Kıran-Kıran, 2011:85-91). Bitiş biçimleri için ise Başlangıç Durumuna Dönüş, Mutlu Son, Umutsuz Acıklı Son, Acıklı Ama Umutlu Son, Devamı Olanaklı Son (Kıran-Kıran, 2011:93-94) gibi başlıklandırmalara gidilir.

Bu konuda Türk edebiyatı akademisyası içerisinde yapılan bir diğer dikkate değer çalışma, Oktay Yivli tarafından hazırlanan *Kısa Öyküde Yöntem* isimli çalışmadır. Yivli, Cemil Süleyman’ın öykülerini merkeze aldığı çalışmasının ikinci bölümünde, Cemil Süleyman’ın öykülerinin düzeninden bahsederken Kıran-Kıran’ın çalışmasına da referans vererek Cemil Süleyman’ın öykülerinin başlangıçlarını ve bitişlerini ele alır. Yivli, başlangıç için “İlerleyen Başlangıç”, “Durağan Başlangıç” ve “Ortadan Başlama” şeklinde ve kapanış için ise “Düşündürücü Son”, “Umutsuz-Acıklı Son”, “Umutlu-Acıklı Son”, “Başlangıç Durumuna Dönüş”, “Açık Uçlu Son” gibi başlıklara yer verir (Yivli, 2015: 23-37).

Oktay Yivli’nin konu ile ilgili yaptığı çalışmalar içerisinde bir de makale yer almaktadır. *Anlatılarda Açılış* başlıklı bu makalede, Türk edebiyatından seçilen bazı öykülerin açılışları üzerinde durulur. Yazı, “başlangıç cümlelerinin belirli tipler oluşturduğu ve yazarın niyetine uygun olarak bunlardan birinin seçildiği” (Yivli, 2019: 62) fikri üzerine kurulur. Bu bağlamda, açılışlar için genel anlamda dört tipolojinin ortaya çıktığı savunulur. Bunlardan ilki, nesnenin ön planda olduğu açılış şeklidir. “*Nesneler*” başlığı altında “hem karakter hem de okur açısından işlevi olan ama büyük değeri olmayan” (Yivli, 2019: 63) bir nesne ile anlatı açılışının gerçekleştiği savunulur. Diğer bir sınıflama, “uzamın belirlenmesi” ile anlatıya başlama olur. Bu tür başlangıçlarda anlatıcı, okura anlatı mekânını tanıtmak ve hikâyenin üzerine kurulacağı zemini hazırlamak amacıyla, anlatı mekânının tasvirini yapar. Böylelikle okuyucu, anlatının nasıl bir mekânda geçeceğinden haberdar olur ve anlatıya dâhil oluşu kolaylaşır (Yivli, 2019: 64). Çalışma içerisinde yer alan üçüncü sınıflama, “eylemin öne çıkışı” ile gerçekleşen anlatı başlangıcı olur. Bu tür başlangıçlarda açılış içerisinde her şeyden evvel bir eylem ön plana çıkar. Sonrasında devam edenler, o eylemin nasıl

gerçekleştiğini açıklamak amacıyla okura sunulur (Yivli, 2019: 65). Yivli'nin anlatı açılışı için belirlediği dördüncü ve son başlık “*Yorum*” dur. Araştırmacıya göre fiktif eserler, bir yorum ile başlar. Bir yorum ile açılan anlatılarda okuyucu, bir olayla, karakterle yahut uzam tanıtımı ile karşılaşmaz. Eylemden ve uzamdan hemen önce okur, editöryal bir yorumla karşı karşıya getirilir (Yivli, 2019:66).

Daha önce sözünü ettiğimiz gibi, anlatı açılış ve kapanışı üzerine Türkçe kaynaklar oldukça sınırlıdır ancak Batı’lı edebiyatlarda çok daha zengin bir çerçeve içerisinde bu konu üzerine yazılmış çalışmalar yer almaktadır. Bu kaynaklar içerisinde anlatı açılış ve kapanışını inceleyen, çözümleyen, nedenleri-nasılları sorgulayan ve sınıflama yoluna giden önemli bazılarını gözden geçirmek mümkündür. Bu bağlamda, Marianna Torgovnick tarafından ortaya konan, *Closure in the Novel* adlı çalışma, adından da anlaşılacağı üzere anlatıda kapanış üzerine yoğunlaşmaktadır. Torgovnick 1981 tarihli bu eserinde, temsiliyet güçlerinin yüksek olduğunu belirttiği on bir roman üzerinden anlatı kapanışlarını form, içerik, teknik açılarından inceler ve ayrıca kapanışta yazar ve okur ilişkisine de yer verir (Torgovnick, 1981).

Karşımıza çıkan bir diğer çalışma, William R. Thickstun tarafından ortaya konan *Visionary Closure in the Modern Novel (Modern Romanda Düşsel Kapanış)* adlı çalışma olmaktadır. Çalışma içerisinde *Howards End*, *The Rainbow*, *Ulysses*, *To The Lighthouse*, *The Sound and the Fury* isimli beş ana roman üzerinden düşsel kapanış irdelenir: Söz konusu anlatılar, anlatı kapanışlarıyla ve sahip oldukları özel kadın karakterler dolayısıyla ortak noktalarda birleşirler ve çalışma hem bu ortaklıklar hem de anlatılar arasındaki farklılaşmalar üzerinden yolunu çizer. Yazar yirmi yıl gibi bir süre içerisinde, yani birbirine yakın zamanlarda yazılmış bu beş romandaki kapanışın özellikle kadın karakterler merkezinde düşsel bir kapanış olarak tamamlanmasını dönemin dini ve romantik eğilimlerine bağlar. (Thickstun, 1988)

Anlatı açılış ve kapanış bölümleri üzerine yapılan bir diğer çalışma, Catherine Russell tarafından ortaya konan, *Narrative Mortality-Death, Closure, and New Wave Cinemas (Anlatısal Ölüm- Ölümlülük, Kapanış ve Yeni Dalga Sineması)* adlı çalışma olmaktadır. Çalışma, adından da anlaşılacağı üzere *Yeni Dalga* tarzındaki filmler üzerinden kapanışta ölüm temi üzerine yoğunlaşmaktadır. Çalışma öncelikle ölümün ne olduğu üzerine yoğunlaşır, ölümün algılanışı ve farklı yaklaşımlar içerisinde ölümün reddi üzerinde durur ve ardından farklı araştırmacıların ölüm ile ilgili düşünsel

yaklaşımlarına yer verir. Çalışma içerisinde, “*Beyond a Reasonable Doubt* (Fritz Lang, 1956), *Lightning Over Water* (Wim Wenders, 1980), *The State of Things* (Wenders, 1982), *Cruel Story of Youth* (Oshima Nagisa, 1960), *Boy (Shonen)* (Oshima, 1969), *Le Mepris* (Jean-Luc Godard, 1963), *Pierrot Le Fou* (Godard, 1965), *Nashville* (Robert Altman, 1975)” (2) adlı filmlerin incelemeye tabi tutulduğunu görmekteyiz. Bu filmler üzerinden ortak kapanış eğilimleri belirlenir ve ortaya konur. Genel anlamda söz konusu edilen filmler içerisinde kapanışta yer alan “mavi” imgesi öne çıkarılır. Üzerinde durulan film anlatılarının çoğu; su yahut mavi gökyüzü imgesi ile kapatılmaktadır. Bu imgelerin ölüm tehdidi yahut boşluğa işaret ediş ile ilişkileri sorgulanır. (Russell, 1995)

Francis M. Dunn tarafından yazılan *Tragedy’s End- Closure and Innovation in Euripidean Drama (Tragedyanın Sonu-Euripid Tarzı Dramada Kapanış ve Yenileşme)* isimli çalışma ise anlatı açma veya kapatma konusunun batı kültüründe film üzerinden ele alınmasından sonra tiyatro metinlerinde de söz konusu edildiğini ve dolayısıyla akademik, entelektüel camiayı nasıl meşgul ettiğini göstermesi bakımından ilginç bir örnektir. Dunn, bu eserinde özellikle Euripides tiyatroları tarzındaki tiyatroların kapanışları üzerine yoğunlaşmaktadır. (Dunn, 1996) Diğer taraftan, bu çerçevede yazılmış İngilizce kaynaklar içerisinde film ve tiyatro haricinde, genel çerçevede roman üzerine yapılan çalışmalar kadar olmasa da şiir metinlerinin açılış ve kapanışları üzerinde de yazılmış makale ve kitapların bulunduğunu belirtmekte fayda vardır.

Romanlarda anlatı açılışı ve kapanışı üzerine yapılan çalışmalara devam ettiğimizde karşımıza çıkan bir diğer çalışma ise Brian Richardson tarafından yazılan *Narrative Beginnings: Theories and Practices (Anlatı Başlangıçları: Teoriler ve Uygulamalar)* adlı çalışmadır. Burada Richardson öncelikle Neils Buch Leader, Patrick Colm Hogan, Tita Chico gibi isimlerin anlatı açılış ve kapanış kavramları konusundaki görüşlerine yer verir; söz konusu kavramların kökenlerini ve kapsamalarını, tarihsel süreç içerisinde söz konusu edilen yaklaşımları, belli birtakım yazarlar ve anlatılar üzerinden değerlendirmeye açar. Başlangıçta açılış kavramı üzerine yoğunlaşan çalışma, kavramın doğumu, kökeni ve anlatılar içerisindeki yansıması gibi konular üzerinden ilerler. Ardından Julia Alvarez, Salman Rushdie, Virginia Woolf gibi isimler üzerinden özelleştirilerek yazma eylemi ve başlangıç meselesini irdeler, başlangıçlar ve bitişler arasındaki bağlantıları sorgular. (Richardson, 2008)



Susan Zeelander'in *Closure in Biblical Narrative (İncil'deki Anlatılarda Kapanış)* isimli çalışması ise farklı bir metin türünde kapanış kavramı üzerine yoğunlaşan bir diğer çalışmadır. Yazar, İncil içerisinde yer alan anlatılar üzerine yapılan pek çok çalışma içerisinde, kapanış yöntemleri üzerine yeterli kaynak bulunmayışının eksikliğinden doğduğunu belirttiği eserinde, İncil'deki anlatıların kapanış bölümlerine odaklanır. (Zeelander, 2012)

Genel itibariyle kitap seviyesindeki çalışmaları dikkate aldığımız anlatı açılış ve kapanışı ile ilgili İngilizce literatürde makale seviyesinde çok daha fazla çalışmanın bulunduğunu belirtmekte fayda vardır. Mojgan Abshavi ve Mahboobeh Taghvaei'nin birlikte yazdıkları '*Avoiding Closure*' and '*Postmodern Temporality*' in Barth's '*On with the Story*' isimli makale Barth'ın öyküleri üzerinden postmodern metinlerin "anlatı kapatma"dan nasıl kaçtıkları üzerinde durmaktadır. (Abshavi-Taghvaei, 2017: 135-140). Giuliana Adamo, *Beginnings and Endings in Novel* isimli makalesi yine aynı konulara temas etmektedir. Tobias Klauk, Tilmann Köppe ve Thomas Weskott'un *Empirical Correlates of Narrative Closure* makalesi anlatı kapanışlarındaki deneyime dayalı olguların bağlantısına dikkat çekmektedir. Yine Tobias Klauk, Tilmann Köppe ve Edgar Onea'nın birlikte yazdıkları *More on Narrative Closure* isimli makale bu kez doğrudan anlatı kapanışı üzerine yoğunlaşmaktadır. Majeed U. Jadwe'nin *The Politics of Closure in Don DeLillo's White Noise* çalışması ise bu kez daha dar bir kapsamda Amerikalı yazar Don DeLillo'nun *Beyaz Gürültü* isimli romanında anlatı kapatma yöntemi üzerinde durur.

Anlatı açılışı ve kapanışı üzerine farklı açılardan yazılmış oldukça fazla sayıda yabancı yayın bulunduğu görülmektedir. Bu çeşitlilik ve çokluk; hem farklı bakış açılarından, hem de roman türünün zaman içerisindeki çok yönlü değişiminden kaynaklanmaktadır. Farklı olayları, farklı karakterleri ve farklı bir evreni anlatmaya girişen her roman, aslında pek çok ortak özelliği bünyesinde taşır. Çeşitlilik ne kadar fazla olursa olsun, belli sistemler çoğu romanda benzer şekillerde çalışır. Bu benzerlikler üzerinden romanlarda ortak bir iskelet oluşturulur. Belli sistematik ortaklıklardan yola çıkarak her roman, kendi çerçevesi içerisinde farklılaşarak ilerler, böylelikle zengin bir roman yelpazesi oluşmuş olur. Söz konusu zenginlik içerisinde ortak zeminlerde buluşabilen belli birtakım teknik özellikler, yaklaşımlar, bazı düşünsel yönelimler söz konusu olur.

Edebiyat alanındaki diğer pek çok türde olduğu gibi roman da hem kavram hem de içerik olarak zaman içerisinde değişime uğramış; farklı dönemlerde farklı özellikler kazanmıştır. Ancak bu farklılaşmanın, düzlemsel bir zemin içerisinde kendiliğinden meydana geldiğini söylemek pek de mümkün değildir. Türk romanında görülen değişim ve dönüşümün tetikleyicisi, şüphesiz ki Türk toplumunun kimliğindeki değişim ve dönüşüm olmuş ve bu ikisi, tarihsel süreç içerisinde daima paralel bir yapı oluşturmuştur.

Romanın türünde ortaya çıkan farklılaşma, doğal bir atmosfer içerisinde, romanın belkemiğini oluşturan açılış ve kapanış bölümlerinde de kendisini gösterir. Roman kavramı konusunda hem yazarın hem de okurun düşünsel yaklaşımları, toplumun sosyal-siyasal yapısı ve edebiyat anlayışları değiştikçe romanın çerçevesi de değişir. Bu değişim, romana ait her unsur içerisinde kendisini gösterir ve böylelikle ‘modern’ olarak adlandırılabilir romanın Türk edebiyat tarihindeki değişim çizelgesi ortaya çıkmış olur. Bu değişim çizelgesinin ilk bağlamı olan Tanzimat dönemi, hem okuyucunun, hem de yazarın roman kavramı ile yeni yeni tanışmaya başladığı dönemdir. Bu ilk karşılaşma durumu en başta yazarın omuzlarına belli sorumluluklar yükler. Zira Tanzimat dönemi aydını, sosyal ve siyasal değişimler içerisinde bocalayan toplumu hem eğitmek ve yönlendirmekle hem de yeni edebi türlerle tanıştırmakla yükümlü olacaktır. Böylelikle roman, bir taraftan bir yazma biçimi olurken diğer yandan topluma ulaşma kanallarından biri olma fonksiyonunu da yüklenir. Zaten belirgin bir şekilde bir aydın sınıf tarafından kullanılan tür, onların istediklerini anlatma aracı olarak kendi kimliğini bulma çabasına girer. Bu sebeple erken dönem Türk romanları bir taraftan gerçeğe bağlı kalma kaygısını içinde taşıırken, diğer yandan eski anlatı geleneğini tenkit eder. Bir yandan kişiler dünyasını psikolojik derinlikler eşliğinde kurarken; diğer yandan masalların keskin çizgilerle belirlenmiş iyi kötü karşıtlığını kullanır. Bir yandan öğretmek arzusuyla kültürel bir birikim aktarırken, diğer yandan hoşça vakit geçirmek için merak uyandıran bir macerayı anlatmayı önceler. Masalların, mesnevîlerin, âşık ve meddah hikâyelerinin dünyasından olabildiğince uzak kalmaya, onların ibret ve nasihatler vermek için anlatma hedefinden kaçınmaya çalışırken ‘kıssadan hisse çıkarma’nın zorunluluğunu hisseder. Çünkü onlara göre ortada pek çok konuda hızla eğitilmesi, yeni medeniyete ayak uydurması gereken kalabalık bir halk vardır (Argunşah, 2006: 29).

Hem yeni tanışılan hem de sözünü ettiğimiz pek çok amaç etrafında şekillenen Tanzimat dönemi romanlarında pek çok teknik aksaklık ortaya çıkar. Bu teknik aksaklıklar, anlatı açılış bölümünden kapanış bölümüne dek devamlılığını sürdürür. Tanzimat dönemi aydınının yeni bir türü ilk kez uyguluyor oluşu ve okuyucunun yeni türlerle ilk defa karşılaşması oluşu, söz konusu aksaklıklara zemin hazırlar. Bu bağlamda -özellikle Tanzimat dönemi içerisinde- roman kavramı belli bir tipoloji üzerine oturtulur; belli eğilimler, belli aksaklıklar devamlılık arz eder. Ancak Tanzimat'ı takip eden edebi dönemler içerisinde hem yazar hem de okur, türe aşına hale gelir ve teknik aksaklıklar yerini daha profesyonelce hazırlanmış bir roman düzlemine bırakır. Buradan hareketle, hem anlatı açılış ve kapanış bölümlerinin, hem de genel çerçevelerinin edebi dönemler içerisinde farklılaştığını, yeni boyutlar kazandığını söylemek yerinde olacaktır.

Tanzimat dönemi içerisinde, romanın kurgusal düzlemi oluşturulmadan önce, roman içerisinde yazarın amaçladıklarını, romanın nasıl bir zemin üzerine oturtulduğunu, söz konusu türün özelliklerini açıkladığı bir bilgilendirme yazısına sıkça rastlanır. Bu tür yazılar aslında yazarın anlaşılma kaygısının bir göstergesi olarak yorumlanabilir. Zira yazar, okurunun daha önce karşılaşmadığı bir türün uygulayıcısı konumundadır ve bu noktada okuyucu tarafından anlaşılabilmesi için, öncelikle tür hakkında bilgi vermeyi görev edinir.

Söz konusu açıklama yazısının ardından, kurgunun başladığı bölüm genellikle, romanın zemininin oluşturulacağı mekânın yahut romanın etrafında inşa edileceği karakterlerin tanıtımı ile açılır. Her yeni sayfada okuyucunun roman hakkında daha fazla fikir edinmesi, karakterleri ve mekânı daha iyi tanıması sağlanır ve bu tanıtma sürecinin ardından asıl kurgu ortaya konur. Oysa ilerleyen dönemlerde okuyucu, roman karakterleri ve mekân ile okuma süreci içerisinde tanışacaktır. Müstakil bir bölüm şeklinde kurgu unsurlarının tanıtımı, Servet-i Fünun döneminden itibaren büyük ölçüde sona erer. Romanın kurgusu yavaş yavaş yerine oturmaya, teknik aksaklıklar ortadan kalkmaya başlar. Söz konusu farklılaşma, devam eden süreç içerisinde daha da gelişir ve yerini daha çeşitli, daha zengin açılış tekniklerine bırakır. Böylelikle Tanzimat dönemi içerisinde bir roman tipolojisi oluşturmak ve romanları belli bir çerçeve içerisine oturtabilmek mümkünken ilerleyen dönemlerde kendisini gösteren çeşitlilik ile birlikte, belli kalıplar oluşturabilmek gittikçe daha zor hale gelir.

Farklı dönemler içerisinde farklılaşan roman yapısı ile birlikte, anlatı kapanışı da birtakım farklılaşmalara tabi olur. Tanzimat döneminin yeni türleri içerisinde yer aldığından söz ettiğimiz roman, açılış bölümündeki teknik aksaklıkları, kapanış bölümünde de devam ettirir. Romanın olay örgüsünün sonlanması noktasında Tanzimat dönemi yazarının bocaladığı açıkça görülür. Ani ölümlerin, ani sonların, tüm karakterleri ve olayları bir anda nihayete erdirmeye gayretinin kendisini gösterdiği acemi anlatı kapanışının ardından, ilerleyen dönemlerde roman, daha profesyonel şekilde kapatılmaya başlanır. Özellikle Milli Edebiyat döneminden itibaren roman içerisinde çözülen olaylar, yavaş yavaş anlatı kapanışını meydana getirmeye başlar. Böylelikle keskin çizgiler ortadan kalkar ve daha profesyonel bir roman kurgusu oturtulmuş olunur.

Romanlar, kelimelerle örülü belli parçacıkların, belli sınırlar içerisinde bir araya getirilerek ortaya konduğu ürünlerdir. Başlangıç ve bitişten oluşan bu sınırlandırma hem okur, hem de yazar için belli mesajları, belli imajları barındırmaktadır. Romanın tümünde karşılaşılabilecek olayları, karakterleri, mekânı, zamanı, anlatım tarzını, mesajları ve daha pek çok meseleyi okuyucuya kavratılabilmek adına giriş bölümü çok büyük önem taşımaktadır. Zira okuyucu, eline kitabı aldığı anda tabi olduğu ilk metin, sonrası için bir harita, bir imajlar dünyası haline gelmektedir. Aynı şekilde okuyucunun olay örgüsüne, kahramanlara, romanın evrenine veda ettiği bölüm olan anlatı kapanış bölümü, roman hakkındaki düşünceleri belirleyen temel bölümdür. Buradan hareketle, anlatı açılış ve kapanış bölümlerinin, romanın tümü üzerinde çok büyük etkileri olduğu yadsınamaz. Söz konusu etki, edebiyat araştırmacılarının da ilgisini çeker ve anlatı açılış-kapanışı üzerine yapılan çalışmalara zemin hazırlamış olur.

Roman, bir açılış zemini üzerine kurgulanır ve açılış bölümünde söz edilen karakterler yahut olaylar, romanın devamlılığı içerisinde dallanıp budaklanır ancak filizlenme, açılış içerisinde gerçekleşir. Bu durum, tüm romanın üzerinde şekillendiği bir düzen olması dolayısıyla da açılış bölümünün anlatı içerisindeki önemini arttırır. “Her yazar, yazacağı şey açısından başlangıç tercihinin kritik olduğunu bilir: Yalnızca sonrasında yazacaklarını belirlediği için değil, aynı zamanda bir eserin başlangıcı, sunduğu şeye ana giriş olduğu için de kritiktir” (Said, 2009: 21)

Diğer taraftan okurun romanın bir parçası olma süreci, açılış bölümü ile başlar. Anlatı kapanışına kadar tabi olunacak kurgusal metnin kendi gerçekliğini oluşturma

süreci, anlatı açılışı içerisinde başlar. Dolayısıyla okuyucu, metnin başlangıcı ile birlikte, olası bir başka dünyanın başlangıcını görür ve inançsızlığını askıya almaya, ortaya çıkacak olana inanacağını iddia etmeye davet edilir (Adamo, 1995: 85). Bu davet, okuma sürecinin ilerleyen aşamalarında kurgunun gerçekliğine dâhil olmuş bir okur profilini ortaya çıkarır.

Kurgunun içerisinde yerini alan okur için, romanın gerçekliğinin sona erdiği ve en az anlatı açılış bölümü kadar büyük öneme sahip bir diğer bölüm, anlatı kapanış bölümü olarak karşımıza çıkar. Açılış ile filizlenen ve devamında şekillenen roman, anlatı kapanış bölümünde sonuçlandırılır. Romanın üzerine kurulduğu düzlem, zaman, mekân, kahramanlar, roman atmosferi ve olay örgüsü unsurları, anlatı kapanış bölümünde sonlanır ve roman ile okur arasında sayfalardan oluşan görünür bağ, sona erer. Ancak görünmez bir bağın oluşumu sağlayacak olan, anlatı kapanış bölümü olacaktır. Romanın okurda ne ölçüde iz bırakacağı, anlatı kapanışının ne ölçüde iz bırakacağı ile doğru orantılıdır. Romanın akılda kalıcılığı ve çekiciliği, kapanış bölümü ile belirlenir. Kapanış bölümünden sonra okurun zihin dünyasında romana dair genel bir çerçeve çizilecek, roman içerisinde yer alan taşlar, yerli yerine oturtulacak ve okur, bir ölçüde romanın etki alanı içerisine girecektir. Söz konusu etki alanını belirleyen en önemli bölümlerden biri anlatı kapanışı olacaktır. Okuru roman sona erdikten sonra da roman üzerine düşünmeye, karakterlerin akıbeti ve olay örgüsünün devamında olacaklar hakkında merak duymaya iten yahut romanın unutulmasına sebep olan, anlatı kapanış bölümü olmaktadır. Kapanışıyla okurda iz bırakabilen, onu etkileyebilen ve hatta romanın sonrasında olabilecekler konusunda merak uyandırabilen romanlar, önemli bir yere sahip olmuşlardır. Buradan hareketle bir romanı ilgi çekici kılan ve okuma sürecinin devamlılığını sağlayan, anlatı açılış bölümü iken romanı etkileyici kılanın ise kapanış bölümü olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Romanların açılış ve kapanış bölümlerinin okur ve yazar üzerine, romanın dünyası üzerine etkilerinin yanında aslında bu başlıklar içerisinde konuşulması gereken noktalardan belki de en önemlilerinden biri, açılış ve kapanış bölümlerinin ne kadarlık bir hacme sahip olduğu meselesidir. Sözünü ettiğimiz ve çokça öneme sahip olduğunun altını çizdiğimiz açılış bölümü, kaç cümleyi yahut kaç sayfayı kapsamaktadır? Yine aynı şekilde romanın, okuyucunun düşünce dünyası içerisindeki kalıcılığı sağlayan bölümü olan kapanış bölümü, nereden başlamaktadır? Bu bölümler hangi olayları kapsamaktadır? Bu soruların net bir cevabı elbette yoktur. Anlatı açılış ve kapanış

bölümlerini belli bir olay sıralaması ile yahut belli miktarda kelime ile sınırlayabilmek mümkün değildir. Ancak, genel bir çerçeveye çizmek mümkün olabilir.

Romanların ortaya konmaya başladıkları ilk dönemlerden bugüne, yazarın bilinçli yahut bilinçsiz tercihleriyle anlatı açılış ve kapanış meselesi belli bir karakteristik üzerine oturmuştur. Ancak hacim konusunda kesin bir sınırlandırma yapabilmek mümkün değildir. Adamo, çalışması içerisinde, metnin ilk 1 ila 30 satırını açılış olarak kabul eder. (Adamo, 1995: 87) Gerald Prince, anlatı başlangıçlarını “bir plot veya eylemdeki değişim sürecini başlatan olay” olarak görür. (Richardson, 2008: 179’dan naklen Prince, 1982:10). “Öte yandan, A. D. Nuttall gibi eleştirmenler, anlatı açılışlarını metinsel başlangıçta “doğal olarak kökleşmiş olan” şeklinde konumlandıran, yapısal olarak sınırlandırılmış bir görüşü tercih ederler” (Richardson, 2008: 179).

Kapanış bölümünün hacmi ile ilgili de araştırmacıların belli birtakım düşünceleri söz konusudur. “Anlatı kapanışı, anlatı tarafından dikkatle sorulan tüm sorular cevaplandığında ortaya çıkan fenomenolojik sonluluk hissi olarak tanımlanır”(Caroll, 2007: 1). Tobias Klauk, Tilmann Köppe ve Thomas Weskott tarafından ortaya konan, *Empirical Correlates of Narrative Closure* adlı çalışmada, bir anlatının kapanışının, “Anlatının kapanması, bilgili okuyucuların bir anlatının planının sona erdiği izlenimine sahip olduklarında elde edilir. Bu izlenim bir metnin gerçek sonuyla çakışabilir veya çakışmayabilir. Dolayısıyla anlatsal kapanış bir kabul olgusudur.” (Klauk, Tobias / Köppe, Tilmann / Weskott, Thomas, 2016: 26) sözlerini sarf eder.

Görüldüğü gibi, romanların hem açılış hem de kapanış bölümlerinin hacmi ile ilgili farklı görüşler ve yaklaşımlar söz konusudur. Ancak net bir sınırlandırma yapılamamıştır. Nitekim “ilk elli cümle anlatı açılışını, son elli cümle anlatı kapanışını oluşturur” şeklinde bir sınırlandırma yapmak, kanaatimizce son derece sığ olacaktır. Zira bir romanda açılış ve kapanış, bir sayfalık bir bölümü de, elli sayfalık bir bölümü de kapsayabilmektedir. Bu aşamada belirleyici olan, bölümlerin hacimleri değil, romanın hangi açıdan değerlendirildiği olmalıdır. Bu bağlamda önerimiz, romana dört farklı cepheden bakmaktır: Kurgu Unsurları Bakımından Açılış, Tem Bakımından Açılış, Form Bakımından Açılış ve Anlatım Tekniği Bakımından Açılış.

Bir roman, belli birtakım temel unsurlardan oluşur. Olay örgüsü, zaman, mekân ve karakterlerden oluşan bu temel yapı, romanın iskeletini oluşturur. Okuyucu, romanın ilk sayfalarından itibaren bu iskeletle tanışmaya başlar. Açılışlar, bazen bir olay

çerçevesinde, bazen karakter tanıtları, bazen mekân tanıtları ile başlatılır. Bu noktada belli bir sıralama yapmak mümkün değildir. Yazar, kendi anlatı evrenini nasıl şekillendirmek istiyorsa, anlatı açılışı da o şekilde gerçekleşecektir. Ancak başlangıç her nasıl yapılmış olursa olsun, okuyucu mutlaka ilerleyen bölümlerde romanın iskeletini oluşturan diğer parçalardan haberdar olacaktır. Roman, tem bakımında değerlendirildiğinde bu haberdar olma süreci sona ermeden anlatı açılışı da sona ermez. Özetle, okuyucu, romanı oluşturan temel unsurların tümüyle tanıştığı anda anlatı açılışı sona ermiş olacaktır.

Anlatı açılışı için çizmiş olduğumuz içerik temelli sınırlama, anlatı kapanışı için de geçerlidir. Zira “son on sayfa anlatı kapanışını oluşturur” şeklinde bir tanımlama yapmak, açılış için ne kadar mümkün değilse, kapanış için de o kadar mümkün olmayacaktır. Bir romanın kapanışı, olay örgüsünün çözüme ulaşmaya başladığı ilk an içerisinde başlar. Anlatı açılış bölümünde okuyucu, romanın ana hatlarıyla tanışır. Devamında olaylar şekillenir, okuyucunun olay örgüsüne dâhil olduğu süreç başlar. Bu başlangıç, olayların neticeleneceğinin sinyallerinin verildiği ilk an içerisinde yerini alır. Sonuç olarak anlatı açılış ve kapanış bölümlerini belirleyen, cümle sayısı değil, içeriği oluşturan ve sonuçlandıran unsurlar olmaktadır.

### **0.1.“Anlatı Açma”**

Anlatı açılış bölümleri daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, karşımıza oldukça geniş bir tabloyu çıkarır. Farklı yazarların perspektifinden, dünden bugüne dek ortaya konan pek çok romanda, pek çok farklı açılış şekli kullanılmıştır. Çalışmamızın bu başlığı altında romanlarda kullanılan bu açılış şekilleri sınıflandırılacak ve açıklanacaktır. Söz konusu sınıflandırma içerisinde hareket noktamızı dört ana başlık oluşturmaktadır: Kurgu Unsurları Bakımından Açılış, Tem Bakımından Açılış, Form Bakımından Açılış ve Anlatım Tekniği Bakımından Açılış. Romanlar içerisinde çeşitlenen farklı açılış şekilleri, bu dört temel başlık üzerinden incelenecektir.

#### **0.1.1. Kurgu Unsurları Bakımından Açılış**

Önceki bölümlerde de sözünü ettiğimiz gibi, romanı oluşturan dört temel unsur vardır: Kişi, mekân, zaman ve olay. Bu düzlem üzerinden şekillendirilen romanın açılış bölümünde, bu unsurların tanıtımına yer verilir; okuyucunun nasıl bir kurgu evrenine dâhil olacağı, açılış bölümü içerisinde belli çerçevede belirlenir.

Özellikle Türk edebiyatında henüz roman tekniğinin genel hatlarıyla oturmadığı, okurun roman metinlerine aşına olmadığı dönem içerisinde oldukça sık karşılaşılan bu açılış şekli, okura romanın geçeceği zamanın, mekânın, karakterlerin ve romana dair diğer pek çok unsurun tanıtıldığı açıdır. Bu açılış tekniğinin kullanıldığı romanlar içinde okur, olay örgüsüne bir anda dâhil olmaz; karakterlerle tanışmak için olay örgüsünün kurulmasını beklemek zorunda değildir. Hemen açılış bölümü içerisinde romana ait olayların nerede geçeceğinin, karakterlerin kimler olduğunun ve hangi özelliklere sahip olduklarının bilgisine ulaşır. Roman; karakterler, mekân ve zamandan oluşan bu açılış zemini üzerine inşa edilir.

Açılış bölümünde kişi unsurunun merkeze alındığı örneklere sıkça rastlamak mümkündür. Balzac'ın popüler romanı Goriot Baba'nın açılışı, bu tür açılış şekli için örnek niteliğindedir.

*“Genç kızken soyadı de Conflans olan Madam Vauquer yaşlı bir kadındır. Quartier Latin ile Saint-Marceau arasında, Neuve-Sainte-Genève Sokağı'nda kırk yıldan beri orta halli insanlara göre bir pansiyon işletmektedir. Vauquer Yurdu diye tanınan bu pansiyona kadın, erkek, genç, ihtiyar herkes kabul edildiği halde bu saygın müessesenin âdetlerine kimse dil uzatmamıştır. Yalnız şu da var ki otuz yıldan beri de burada genç bir kimsenin kaldığı görülmemiştir (Balzac, 2014:35)*

Romanın kişi tanıtımı üzerinden gerçekleştirilen açılış bölümünde, ilerleyen süreçte diğer kurgu unsurlarının tanıtımlarına geçilir.

Anlatı açılış bölümünde kurgu unsurlarının sunumu noktasında öne çıkan bir diğer eğilim, mekân unsurunu öne çıkarma yönündedir. Hem Türk hem de dünya edebiyatı içerisinde, örneğine sık rastlanan bu açılış, dünyaca ünlü yazar John Steinbeck'in Fareler ve İnsanlar adlı romanında da karşımıza çıkar. Roman şu şekilde başlamaktadır:

*“Salinas Nehri, Soledad'ın birkaç kilometre güneyinde yamaç aşağı akar, nehrin suyu bu noktada derinleşir ve yeşile bürünür. Aşağıdaki küçük göle varmadan önce güneş ışığının altında sarı kumların yansımaları parıltılar saçarak akan su ılıktır da. Nehrin kıyısında uzanan altın rengi yamaçlar kayalık ve heybetli Gabilan Dağları'na tırmanır, vadiye bakan öteki kıyıda ise ağaçlar sıralanmıştır. Kışın taşan nehrin getirdiklerini alt dallarında*



*taşıyan, her bahar canlanıp yemyeşil olan söğütler ve benekli, beyaz, upuzun ve kalın dallarıyla gölün üstünde bir kavis çizen çınarlar kıyı boyunca göze çarpar. Ağaçların altındaki kumlu toprak, yapraklarla öylesine bezenmiştir ki bir kertenkele orada ancak çıtırtılar eşliğinde kayarak yol alabilir. Kumlu toprağın kuru bölgesine akşamları çaluların arasından fırlayan tavşanlar gelir, nemli bölge ise geceleri dolaşan rakunların izledikleri rotayı, çiftliklerden gelen köpeklerin geniş patilerini, karanlık çökünce su içmeye gelen geyiklerin çatallı yollarını gösteren izlerle kaplıdır. Söğütlerin arasından geçerek çınarlar boyunca uzanan bir patika vardır. Çalıştıkları çiftliklerden derin gölde yüzmeye gelen genç erkekler ve karayolundan suyun kenarında kamp kurmak için aşağı inen yorgun işsizler bu patikayı kullanırlar. Kocaman bir çınarın yere paralel uzanan, üzerine oturmuş erkeklerin ağırlığıyla iyice esnemiş alçak dalının altında çok sayıda kamp ateşinden kalan bir kül yığını vardır” (Steinbeck, 2018: 5).*

Anlatıcı, henüz olay örgüsüne başlamadan önce, romanın içerisinde kurgulanacağı evrenin tasvirini yapmaktadır. Böylelikle okur, romana hazırlanır ve mekânsal bir zemin üzerinden romana giriş yapılmış olunur.

Romanın kurgu unsurlarından bir diğeri olan zaman kavramının anlatı açılış bölümü içerisinde ön plana çıkarıldığı, kurgunun zamansal çizgisinin anlatı açılış bölümü içerisinde söz konusu edildiği örnekler mevcuttur. Bu tür örneklerde belirli bir tarih, saat yahut tarihî bir olaya vurgu yer alır ve bu şekilde romanın nasıl bir zamansal düzlem üzerine otuduğu açık edilir.

Kurgu unsurlarının sunumu noktasında ele alınan dördüncü ve son eğilim de olay unsurunu açığa çıkarma yönündedir. Bu tür örneklerde kurgunun üzerinde konumlanacağı olay, henüz anlatı açılışında haber verilir. Örneğin polisiye özellikler taşıyan bir romanda işlenen bir cinayet, henüz anlatı açılışında açık edilir ve kurgu içerisinde söz konusu cinayetin çözümüne odaklanılır. Böylelikle romanda merkeze oturacak olay, anlatı açılışında sunulmuş olunur. Romanın kurgusu, anlatı açılışında sunulan bu olay üzerinden şekillendirilir.

Toparlayacak olursak, kurgu unsurları bakımından açılışlarda kişi, zaman, mekân ve olay unsurlarına yoğunlaşma yönünde dört temel eğilim söz konusudur. Bu

unsurların tanıtımı ile gerçekleştirilen açılışlarda romana belirli bir kurgusal düzlem oluşturma ve kurguyu bu zemin üzerine inşa etme eğilimi açığa çıkar.

### 0.1.2. Tem Bakımından Açılış

Anlatı açılış şekillerini sınıflandırdığımız dört ana başlıktan ikincisi olan “Tem Bakımından Açılış” başlığı altında teknik unsurların ötesinde, romanın yalnızca anlam evrenine odaklandığımız bir yol izlenmektedir. Bu çerçevede anlatı açılışlarında öne çıkan ölüm, yolculuk, hastalık, kopuş ve belirsizlik temleri kendisini gösterir.

Anlatı açılış bölümleri tem cehesinden incelendiğinde en sık karşılaşılan açılış şekillerinden biri, ölüm ile açılış olmaktadır. Karakterlerinden herhangi birinin yahut birden fazlasının ölümü üzerinden şekillendirilen romanlar, bu başlık altında yer almaktadır. A. Dumas Fills’in ünlü romanı *Kamelyalı Kadının* açılış bölümü, bu çerçevede yer alan örneklerden biridir.

Açılış bölümünde anlatıcı karakter, bir satış ilanıyla birlikte, roman karakterlerinden birinin ölümünden haberdar olur:

*“1847 yılı Mart ayının 12’sinde Laffitte Caddesinde, mobilya ve zengin antika eşyaların satılacağını bildiren büyük bir ilan okudum. Bu satış bir ölüm sonunda yapılıyordu”* (Fils, 1989: 27)

Roman ilerledikçe eşyaları satışa çıkarılan karakterin, Marguerite isimli bir kadın olduğu öğrenilir ve kadının ölümüne dek yaşadıkları romana konu edilir.

Kamelyalı Kadın örneğinin açılışında yer alan ölüm, romanın ana karakterlerinden birinin ölümüdür. Ancak bazı örneklerde ana karakterlerden olmayan ve hatta romanın içerisinde fiili olarak bulunmayan karakterlerin ölümlerine de yer verilebilmektedir. Bu tür açılış şekillerinde verilen ölümler, genellikle ana karakterlere yakınlıkları üzerinden sunulmaktadırlar. Camus’nun *Yabancı* örneğinde olduğu gibi ana karakter, açılış bölümü içerisinde annesinin ölümünden haberdar olur. Kadın, fiili olarak romanda yer almaz ancak merkez karaktere olan yakınlığı, ölümünün açılış bölümü içerisinde haber verilmesini sağlar:

*“Bugün annem öldü. Belki de dün, bilmiyorum. Bakımevi’nden bir telgraf aldım:*

*Anneniz öldü. Cenazesi yarın kaldırılacak.*

*Saygılar"* (Camus, 2016: 11)

Sonuç olarak anlatı açılış bölümleri içerisinde oldukça sık rastlanan ölümler, romanın merkez yahut yan karakterleri üzerinden sunularak farklı şekillerde kullanılabilirlerdir.

Açılış bölümünde bir yolculuğa yer verilen ve kurgunun bu yolculuk devamında gerçekleştiği örneklere de oldukça sık rastlanmaktadır. Açılış bölümünde kullanılan yolculuklar, olumlu yahut olumsuz durumları beraberinde getirebilmektedirler. Herhangi bir problem dolayısıyla zorunlu olarak gerçekleştirilmiş yolculuklar, *kopuş temleri* içerisinde de değerlendirilebilirler.

Anlatı açılış bölümlerinde roman karakterlerinin bir mekândan, bir topluluktan yahut başka bir karakterden/karakterlerden kopuşunun söz konusu edildiği açılışlar, kopuş temleri içerisinde yer almaktadırlar. Bu tür örneklerde genellikle karakterin/karakterlerin kopuşunu tetikleyen belirli bir olay söz konusudur ve bu olay, kurgunun düğümlenmesine neden olarak çatışmaları açığa çıkarır. Savaşlar, hastalıklar, ölümler, ayrılıklar, felaketler, anlaşmazlıklar ve buna benzer olumsuzluklar, açılış bölümünde gerçekleşen bir kopuşun tetikleyicisi olabilmektedirler.

Romana dair her unsurun açıkça açılış bölümü içerisinde söz konusu edilmediği, bazı noktaların ucu açık şekilde bırakıldığı örnekler, belirsizliğin merkeze oturduğu açılış şekillerini öne çıkarmaktadır. Bu tür açılış şekillerinde bazen kurgunun temel unsurlarının belirsizliği söz konusu olabilmekte, bazen de romanın ilerleyen bölümlerinde çözümlenecek bazı olaylar, açılış bölümünde belirsiz şekilde sunulabilmektedir. İkinci durum, genellikle romanın merak unsurunu havada tutmak ve olay örgüsünün yavaş yavaş çözümlenmesini sağlayabilmek için kullanılmaktadır.

### **0.1.3. Form Bakımından Açılış**

*Form Bakımından Açılış* başlığı altında, romanın yalnızca biçimsel özellikleri üzerinden yapılacak bir inceleme benimsenmiştir. Bu çerçevede anlatı açılışlarında kendisini gösteren epigraf, mektup, günlük, anı, prolog, anekdot ve herhangi bir türsel sınıflandırma içerisinde konumlandırılmayan karışık metinler incelemeye alınmıştır.

Epigraflar, farklı metinlerden yahut metnin kendisinden alınarak ana metne yerleştirilen metin parçacıklarıdır. Bu parçacıklar her ne kadar romandan ayrık dursalar da aslında son derece işlevsel yönleri vardır. Romanın kurgu evrenine dâhil olmadan

önce karşılaşılan bu metin parçacıkları; okuyucuyu nelerin beklediğinin ipuçlarını verir ve romanın üzerine inşa edileceği alt zemini oluşturur. Ana metin ile bir bağ kurar; aynı zamanda roman evreninin derinleşmesi noktasında büyük görev üstlenir. Jose Saramago'nun ünlü romanlarından olan Körlük'ün açılışı, Epigraf ile Açılış için bir örnek niteliği taşır.

*“Bakabiliyorsan, gör.*

*Görebiliyorsan, gözle.*

*Nasihatler Kitabı” (Saramago, 2015:7)*

Sebebi bir türlü bulunamayan bir körlük salgını konu alan romanın açılış bölümünde görmekle ilgili bir epigraf tercih edilmiştir. Açılıştaki tercih edilen bu epigraf, romanın ilerleyen bölümlerinde görmeye ortaya çıkan olaylarla ilişki içerisindedir.

Anlatı açılışlarında karşılaşılan bir diğer eğilim, mektup metinlerine yer verme yönündedir. Hem Türk hem de dünya edebiyatı içerisinde sıkça karşılaşılan bu açılış şekli, romanın anlamsal derinliğinin sağlanması noktasında işlevsel bir yöne sahiptir. Okur, henüz karakterlere dair hiçbir bilgiye sahip değilken karakterlerden birinin ağzından bir mektup metni ile karşılaşır ve bu metin, okuyucunun hem karakter, hem olay, hem de zaman noktasında bir ön bilgi edinmesine olanak sağlar. Sağlanan bu olanaklar üzerinden okur, karşılaşacağı metin konusunda belli ipuçları edinir. Sonrasında ortaya konan kurgu, açılıştaki kendisini gösteren mektup ile bağdaşık şekilde ilerler; izlenecek olaylar ile mektup metni, bütünsel bir yapı oluşturur.

Balzac'ın ünlü romanı Vadideki Zambak şöyle açılır:

*“BAYAN LA KONTES NATHALIE DE MANERVILLE'E*

*Arzuna boyun eğiyorum. Bu sağduyu kurallarını her fırsatta unutturan, onun bizi sevdiğinden çok, bizim kendisini sevdiğimiz kadının hatırı içindir. Alnınızda en küçük bir çizginin bulunduğunu görmemek ve en küçük bir red cevabıyla kedere boğulan dudaklarındaki somurtkan anlamı silmek için mucizeler yaratarak mesafeleri açar, kanımızı döker, geleceği ayaklar altına alırız. Bugün de geçmişimi öğrenmek istiyorsun. İşte, al, öğren! Ancak şunu bil ki Nathalie, sana boyun eğerken, şimdiye kadar dokunmaya çekindiğim anıları çiğneyip geçmem gerekti. Fakat, beni bazen tam bir mutluluk içinde ele geçiren*

*o beklenmedik ve uzun hayallerden kuşkulanmanın yeri olmalı mı? ...” (Balzac, 2004:6)*

Açılışta verilen mektup metni üzerinden romanın kurgusu ve kurgu unsurları hakkında genel bir bilgi edinmek mümkün olmaktadır. Böylelikle açılışta yer alan mektuplar, romanın devamında olacaklar ve karşılaşılabilecek kurgu unsurları için ilk temel ipucu olma fonksiyonunu yüklenmektedir.

“*Form Bakımından Açılış*” içerisinde yer verilecek üçüncü yöntem olan, günlük ile açılış yöntemi, okurun roman karakterini tanıyabilmesi için oldukça önemlidir. Karakterin özel düşüncelerinin, hislerinin, anılarının ve planlarının bulunduğu günlük metninin, açılış bölümü içerisinde yer alması; okurun roman karakteri hakkında henüz açılış bölümü içerisine pek çok bilgiye erişmesine olanak tanır. Karakterin duygu ve düşünce dünyası, yer aldığı sosyal yapı, bu sosyal yapı içerisinde sahip olduğu konum ve daha pek çok bilgi, günlük metni üzerinden ulaşabilir pozisyonadadır. Dolayısıyla karakter tanıtımı için yazarın kullanabileceği belki de en etkin yöntemlerden biri bu yöntem olmaktadır.

Diğer taraftan roman karakterlerinden birinin yahut birkaçının geçmişte yaşadıklarının bir anı metni üzerinden açılış bölümünde aktarıldığı örnekler de söz konusudur. Günlük ile açılış şekline benzer nitelikler taşıyan anı ile açma eğilimi, karakterin aynı gün içerisinde yaşadıklarını değil önceki tarihlerde yaşadıklarını konu alması noktasında günlük ile açılıştan ayrılmaktadır.

Anlatı açılış bölümü içerisinde açığa çıkan bir diğer eğilim, prolog metni kullanma yönündedir. Anlatı açılış bölümünde, kurgudan ayrık şekilde yer alan ve roman hakkında önemli ipuçları barındıran metin parçaları prolog olarak adlandırılmaktadır. Anlatı açılışının prolog kullanımı ile yapıldığı örneklerde kurgunun içerisinde olmamasına rağmen kurgu ile bağ kuran metin parçaları ile roman taslağının hazırlanması sağlanır. Böylelikle prolog kullanımı sayesinde, henüz kurguya dâhil olmayan okurun zihninde, kurguya dair belli ipuçları belirmeye başlar.

Romanın kurgusundan ayrı bir bölüm halinde sunulan ancak kurguyla bağdaşık bir nitelik taşıyarak bütünlüğü sağlayan anekdotların kullanımına anlatı açılış bölümlerinde rastlanan örnekler de söz konusudur. Bu örneklerde kullanılan anekdotlar, romanın ilerleyen noktalarında yaşanacaklar için bir ipucu niteliğindedir. Diğer taraftan

anekdot kullanımı, kurgu için daha genel bir çerçeve çizmesi noktasında dikkate değerdir.

Anlatı açılış bölümlerinde belirli türsel sınıflandırmaların altında konumlanamayan, romanın kurgusundan farklı bir noktada yer alan metin parçalarına da rastlamak mümkündür. *Karışık metinler* şeklinde isimlendirdiğimiz bu tür metinler; anı, günlük, mektup gibi belirli bir türün özelliklerini barındırmayan özgün metinlerdir.

#### 0.1.4. Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış

“*Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış*” içerisinde anlatı açılış şekillerinin, anlamdan ve anlatıcı kimliğinden bağımsız olarak yalnızca teknik özellikleri ile ayrıldığı bir inceleme yoluna gidilmiştir. Bu çerçevede anlatı açılışlarında rastlanan tahkiye tekniği, diyalog tekniği, monolog tekniği, üstkurmaca tekniği, parodi/pastiş tekniği ve okur sohbeti ile açılışlar incelemeye alınacaktır.

Tahkiye tekniği ile açılış gerçekleştirilen romanlarda, olayların hikâye edilerek anlatılması eğilimi kendisini göstermektedir. Bu yaklaşım içerisinde romanı belirli bir ânın anlatımı ile açma yahut kurgu unsurlarını tanıtmaya eğilimi açığa çıkabilmektedir.

Örneğine sıkça rastlanan bu anlatım tekniği, William Golding’ın *Sineklerin Tanrısı*’nda da kullanılmıştır.

“*Sarı saçlı çocuk, kayadan indi, lagüne doğru yöneldi. Okul üniformasının ceketini çıkarmıştı. Elinde tuttuğu ceketin ucu yerlerde sürünüyordu. Ter içindeydi; kurşuni gömleği gövdesine, saçları alnına yapışmıştı. Vahşi ormanda açılan uzun yaranın izi sıcakta buğulanıyordu sanki. Sürüngele bitkilerle kırılmış ağaç gövdeleri arasında ağır ağır turmanırken, bir kuş –kırmızı sarı hayalimsi bir kuş– cadılar gibi bir çığlık atıp, gökyüzüne doğru ışıltılı süzüldü” (Golding, 2015: 1).*

Sarı saçlı çocuğun kim olduğu, vahşi ormanda ne işinin olduğu, okur tarafından bilinmemektedir. Anlatıcı, bir alt zemin hazırlamak yerine, roman içerisinde bir ânın anlatımı ile açılış gerçekleştirmiştir. Bu noktada tahkiye tekniğinin ânın anlatımı ile bağdaşık halde sunulduğu görülür.

Okuyucunun romana, anlatıcının sesini duyarak başladığı açılış şekli ise *okur sohbeti ile açılış* olarak değerlendirilmiştir. Bu tür örneklerde anlatıcı, kendi varlığını henüz açılış bölümünde hissettirir, okurla sohbet eder ve onu romana hazırlar. Romanın

mekânlarını onunla birlikte gezer, karakterleri kendi ağzı ile tanıtır. Bu tür açılış şekli, edebiyatımız içerisinde özellikle Tanzimat dönemi yazarlarının sahip olduğu taraflı anlatıcı modeline de zemin hazırlar. Okurla sohbet eden, varlığını gizlemeyen anlatıcı; romanın dizginlerini de elinde tutmaktadır. Bu noktada karakterlerin zaman zaman taraflı şekilde okura yansıtıldığı örnekler söz konusu olur.

Okur sohbeti ile açılan romanlarda anlatıcı, bazen roman karakterlerinden biri, bazen de bir dış ses olarak romanda yer almaktadır. Anlatıcının roman karakterlerinden biri olduğu açılış şeklinde, olaylar anlatıcının anıları üzerinden yahut yaşanılanlarla eş zamanlı olarak okura aktarılır. Yazarın böyle bir yöntem kurguladığı romanlarda, taraflılık çoğu zaman göze batmaz çünkü roman, bir üst ses vasıtası ile değil; kurgu içerisinde etken pozisyonda olan ana karakter vasıtası ile yansıtılmaktadır. Bu tür açılış şekli, J. D. Salinger'in "Çavdar Tarlasında Çocuklar" adlı anlatısında karşımıza çıkar:

*"Anlatacaklarımı gerçekten dinleyecekseniz, herhalde önce nerede doğduğumu, rezil çocukluğumun nasıl geçtiğini, ben doğmadan önce annemle babamın nasıl tanıştıklarını, tüm o David Copperfield zırvalıklarını filan da bilmek istersiniz, ama ben pek anlatmak istemiyorum. Her şeyden önce, ben bu zimbirtılardan sıkılıyorum. Sonra, onlarla ilgili en ufak bir söz etsem, bizimkilere inmeler iner. Böyle konularda ikisi de çok alingandır, özellikle de babam. Bizimkiler iyiliğine iyidirler – ben onu demiyorum– ama felaket alingandırlar yani. Ayrıca, size o lanet özgeçmişimi olduğu gibi anlatacak filan da değilim. Ben size yalnızca, iyice yamulup buraya getirilmeden önce, geçen Noel'de başıma gelen manyaklıkları anlatacağım"* (Salinger, 2017:7).

Anlatıcı karakter, okur ile sohbet etmekte ve anlatacağı olayların çerçevesini çizmektedir. Salinger, geriye dönüş tekniğini kullanarak romanı, anlatıcının anılarından meydana getirmiştir. Bu tür açılış şekli zaman zaman, kurgu içerisinde yer alan bazı notlar, mektuplar, bir defter yahut bir kitaptan meydana gelmiş roman şeklinde de karşımıza çıkar:

*"Dayanamadım artık, yaşam yolunda ilk adımlarımın anılarını, elinizdeki bu anıları yazmaya karar verdim. Vermesem de değişen bir şey olmazdı ya... Ama, şunu kesinlikle biliyorum: Yüz yıl bile yaşasam, böyle bir işe bir daha girişmeyeceğim, anılarımı yazmaya kalkışmayacağım"* (Dostoyevski, 2013:43).

Romanın yine ana karakterin anılarından oluştuğu Delikanlı örneğinde anlatıcı, okura anılarını anlatarak değil, yazarak iletmektedir. Yani tüm roman, aslında ana karakterin yaşadıklarını anlattığı notlardan ibarettir. Daha çok postmodern dönem içerisinde karşılaştığımız üstkurmaca tekniğini andıran bu açılış şekli, her ne kadar görünüş açısından ortaklıklar taşısa da *üstkurmaca ile açılış* olarak değerlendirilemez. Çünkü romanın üstkurmaca ile açıldığı postmodern anlatılarda anlatıcının amaçladığı, gerçekliği tamamen ortadan kaldırmak ve kurgu olana kesin bir vurgu yapmaktır. Ancak ele aldığımız örnek, bu tür açılış şeklini; inandırıcılığı arttırmak, romana kurgudan öte bir nitelik kazandırmak amacıyla kullanmıştır. Diğer taraftan Delikanlı, üstkurmacanın bir teknik olarak kullanılmasının çok öncesinde kaleme alınmış olduğundan, romanı *üstkurmaca ile açılış* şekli içerisinde değerlendirmek doğru olmayacaktır.

Anlatıcının, kurgu içerisinde etkin konumda olan karakterlerden biri olmadığı örnekler de söz konusudur. Olayların dışında yer alan anlatıcı, yalnızca bir gözlemci pozisyonunda olayları, aktarır.

*“On sekizinci yüzyılda Fransa’da, dâhi ve iğrenç kişiler yönünden hiç de yoksul olmayan, bu dönemin en dâhi ve en iğrenç kişilerinden biri sayılması gereken bir adam yaşadı. Burada onun hikâyesi anlatılacak. Adı Jean Baptiste Grenouille. Eğer bu ad, de Sade, Saint-Just, Bonaparte vb. mendebur dâhi adlarının tersine bugün unutulmuşsa, bu kesinlikle Grenouille’un, kendini beğenmişlik, insan saymazlık, ahlaksızlık, kısacası allahsızlık bakımından bu ünlü ve karanlık adamlarla boy ölçüşemeyeceğinden değil, dehası ve tek hırsı, tarihte iz bırakmamış bir alanla kısıtlı kaldığı içindir: O varla yok arası, kokular dünyası”* (Süskind, 2015: 9).

Patrick Süskind’in “*Koku*” adlı romanının açılış bölümünden alınmış yukarıdaki pasajda anlatıcı ses, romanın nasıl bir düzleme oturacağını, neyi konu alacağını bilgisini vererek anlatı açılış bölümü içerisinde yerini alır ancak kendisi, roman karakterlerinden biri değildir. Okuyucuya aktaracakları, kendi deneyimleri yahut yakınlık kurduğu bir karakterini roman içerisindeki yaşamında tanık oldukları değildir. O yalnızca romanın karakterlerinden bağımsız bir dış ses pozisyonunda anlatma görevini üstlenmiş ve görevine okuru ile sohbet ederek başlamayı seçmiştir.

Açılışlarda kullanılan teknikler noktasında diyalog tekniğine de oldukça sık rastlanmaktadır. Bu yöntem ile açılan romanlarda yazar; roman hakkında herhangi bir



ön bilgi vermek yerine direkt olarak iki yahut daha fazla karakter arasında geçen diyalogu kullanarak romanın açılışını gerçekleştirmiş olur. Bu açılış şeklinin aslında son derece özlü olduğunu söylemek mümkündür zira romanın açılışı içerisinde yer verilen bir diyalog, okur için karakter kimliği, romanın üzerine kurgulanacağı olay, zaman, mekân gibi pek çok mesele hakkında önemli ipuçları verebilmektedir. Bu noktada diyalog ile açılan romanlarda, okur için henüz ilk sayfadan itibaren roman ile ilgili pek çok bilginin yer aldığını söylemek yerinde olacaktır.

Oldukça sık başvurulan yöntemlerden bir diğeri olan monolog ile açılış şeklinde roman, karakterin iç konuşması ile açılır. Bu yöntem ile aslında dolaylı olarak karakter tanıtımının yapıldığı da söylenebilir; çünkü karakterin iç konuşmalarına yer vermek, onun hem iç dünyası, hem de sosyal konumu hakkında pek çok bilgiyi okura ulaştıracaktır. Böylelikle okur, karakteri daha yakından tanır ve diğer anlatı karakterlerinin haberdar olmadığı bir evrenden, romanın henüz açılış bölümü içerisinde haberdar olur.

*“Bugün annem öldü. Belki de dün, bilmiyorum. Bakımevi’nden bir telgraf aldım:*

*Anneniz öldü. Cenazesi yarın kaldırılacak.*

*Saygılar*

*Bundan pek bir şey anlaşılmıyor. Belki dün ölmüştür.*

*Bakımevi, Cezayir’den seksen kilometre uzakta, Marengo’da. Saat 2’de otobüse bineceğim ve öğleden sonra orada olacağım. Böylelikle geceyi annemin tabutu başında geçireceğim, yarın akşam da dönmüş olacağım”* (Camus,2016: 11).

Yukarıdaki pasajda, Camus’nün *Yabancı*’sının açılışına yer verilmiştir. Örnek içerisinde de açıkça görüldüğü gibi bu yöntem, okura karakteri tanıtmak adına oldukça etkilidir. Roman içerisinde yer alan olayların karakterde uyandırdığı hisler, karakterin kafasından geçen düşünceler monolog içerisinde toplanır ve tüm bu bilgiye sahip olmak, karakteri tanıma noktasında okur için oldukça önemli bir fırsat haline gelir.

Anlatı açılışında teknik anlamda kendisini gösteren bir diğer eğilim, geriye dönüş tekniğinin kullanımı yönünde olmuştur. Romanda zaman kavramının düzlemsel şekilde ilerlemediği ve aktüel zaman ile geçmişin iç içe geçtiği bu tür açılışlarda kurgu,

aktüel zamanın öncesinde açılır ve aktüel zamanda olanları açıklama fonksiyonu üstelidir. Böylelikle romanda gerçekleşen olayların öncesi aydınlığa kavuşturularak kurgunun anlamsal bir düzlem üzerine oturtulması sağlanır.

Diğer taraftan açılış bölümünde kullanılan geriye dönüşler yalnızca olayların çözümlenmesi ile sınırlı bırakılmaz. Aynı zamanda karakterlerin aktüel zamanda buldukları konuma nasıl geldikleri de açılışta yer verilen geriye dönüşlerle beraber aydınlığa kavuşturulur. Böylelikle kurgu unsurlarının derinleştirilmesi sağlanır.

Postmodern nitelik taşıyan romanlarda farklı anlatım teknikleri açığa çıkarılmaktadır. Bu tekniklerden biri olan üstkurmaca tekniği, oldukça yaygın kullanım alanına sahiptir. Anlatının kurgusallığına vurgu yapmakta olan bu yöntem, kurmaca metnin üzerinde bir başka metin inşa ederek anlatının modern dönem içerisinde yaptığı gerçeklik vurgusunu alaşağı etmeyi amaç edinir. Tüm metnin aslında bir kurgudan ibaret olduğu okuyucuya hemen açılış bölümü içerisinde hatırlatılır. Bu hatırlatma genellikle, okurun tâbi olduğu anlatının aslında karakterlerden birinin notlarından, günlüğünden yahut bir gazete haberinden, bir araştırmacının dokümanlarından, bir dedenin torununa anlattığı hikâyeden yahut bir şekilde duyulan söylentilerden -ve daha buna benzer pek çok farklı yollardan- ibaret olduğunun haberinin verilmesi ile gerçekleştirilir. Benimsenen bu yöntem ile üstkurmancanın hem edebiyatımızda hem de dünya edebiyatı içerisinde çeşitlendirildiğini söylemek mümkündür.

Postmodern anlatılarda açığa çıkan bir diğer anlatım tekniği, metinlerarasılık tekniği olur. Bu teknik içerisinde “bir metin sadece önceki söylemlerin bir parçası olarak anlam ve önem kazanır”(Hutcheon, 2020: 225). Yazar, farklı metinlerden parçaları yahut farklı metinlere göndermeleri merkeze alır ve bu yöntem ile birlikte çoksesli bir anlatım yakalanarak kurgunun zenginleştirilmesi sağlanır.

Yine postmodern anlatım tekniklerinden olan parodi/pastiş tekniğinde farklı metinlerin taklit edildiği, bu taklit esnasında ironik bir dilin merkeze oturtulduğu görülür. Taklitler içerisinde mizahi bir yaklaşım esas alınır ve bu yaklaşımla birlikte pek çok mesele alaya alınır.

## **0.2.“Anlatı Kapatma”**

Roman zincirini oluşturan önemli parçalardan bir diğeri, kapanıştır. En az açılış bölümü kadar önemli işlevlere sahip olan kapanış bölümü, yine büyük bir çeşitlilik ile

karşımıza çıkmakta ve ortaya çıkan bu çeşitlilik, anlatı kapanış bölümü için yapacağımız sınıflandırmanın da kapsamlı bir yapı oluşturmasını zorunlu kılmaktadır.

Söz konusu zorunluluğun gereği olarak çalışmamızın bu bölümünde de, sınıflandırmamız “Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış, Tem Bakımından Kapanış, Form Bakımından Kapanış ve Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış” olmak üzere dört ana çerçevede gerçekleştirilecektir. Bu genel çerçeve üzerinden, romanlarda çeşitlenen kapanış şekilleri sınıflandırılacak ve açıklanacaktır.

### **0.2.1. Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış**

Anlatı kapanış bölümlerinde vurgulanan kurgu unsurlarının merkeze alındığı bu başlık altında, yazarın romanı kapatma eğilimini hangi kurgusal unsura yoğunlaşarak gösterdiği incelemeye alınmıştır. Bu çerçevede anlatı kapanışlarında açığa çıkan kişi, mekân ve zaman unsurları değerlendirilmiştir.

Anlatı kapanış bölümlerinde kişi unsuru üzerine yoğunlaşma eğilimine, oldukça sık rastlanmaktadır. Bu tür kapanışlarda kişi unsurunun yoğunluklu olarak merkeze alındığı ve olay örgüsünü sonlandırmanın bu unsur etrafında gerçekleştirildiği görülür. Bu aşamada açılıştan kapanışa dek geçen süreçte kişi unsurunun değişimini ortaya koyma, kurgunun ilerleyen aşamalarında yaşananları açığa çıkarma gibi işlevler söz konusu olur.

Anlatı kapanışları kurgu unsurları bağlamında incelendiğinde ortaya çıkan bir diğer eğilim, mekân unsuruna yoğunlaşarak olay örgüsünü sonlandırmak olmaktadır. Bu tür kapanışlarda kurgusal süreç içerisinde açığa çıkan mekânsal değişimi ortaya koyma, aktarılan olayları mekân çerçevesi içerisinde sunma ve mekânın kurgu içerisinde yer aldığı konuma işaret etme gibi işlevler açığa çıkarılır.

Anlatı kapanışlarını kurgu unsurları üzerinden incelemeye aldığımızda karşımıza çıkan üçüncü ve son eğilim, kapanışlarda zamansal vurguya yer verme eğilimi olmaktadır. Bu tür örneklerde zaman ibareleri oldukça çeşitli olabilmektedir. Bazen belirli bir tarihî arka plan, bazen açıkça sunulmuş bir tarih ibaresi, bazen de saat üzerine vurgu ile anlatı zamanı hakkında bilgi sunma eğilimi açığa çıkarılmaktadır. Diğer taraftan, zamanın belirsiz bir hal aldığı örneklere de rastlamak mümkündür.

### 0.2.2. Tem Bakımından Kapanış

Anlatı kapanışlarının tem çerçevesinden değerlendirildiği bu başlık içerisinde romanın teknik ve biçim özelliklerinden öte anlamsal yapısı göz önüne alınmıştır. Bu bağlamda; ölüm, yolculuk, felaket, delirme, evlilik, belirsizlik ve kopuş temleri kendisini göstermiştir.

Romanın tem çerçevesinden değerlendirildiği yaklaşım içerisinde ölüm ile kapanış, oldukça yaygın şekilde okur karşısına çıkmaktadır. Bu tür kapanışlarda romanlar, roman karakterlerinden en az birinin kaybı ile son bulurlar.

Oscar Wilde'ın "*Dorian Gray'in Portesi*" adlı romanı, ölüm ile kapatılan örneklerden biridir. Yakın bir ressam arkadaşının çizdiği portrede, roman boyunca ortaya koyduğu olumsuz eylemlerinin karşılık bulduğunu keşfeden Dorian Gray, romanın sonuna kadar herkesten gizlediği portresini, kapanış bölümünde nihayet yok etme kararı alır. Ancak bu karar, kendi sonu olur ve tabloya verilen zarar ile ana karakterin ölümü gerçekleşir. Roman, odaya giren uşakların Dorian Gray'in ölüsü ile karşılaşmaları ile kapatılır:

*"On-on beş dakika sonra arabacıyla erkek uşaklardan birini alıp sessizce üst kata çıktılar. Kapıya vurdularsa da yanıt alamadılar. Seslendiler. Ne bir ses vardı ne de bir soluk. Kapıyı açmaya boş yere çalıştıktan sonra, en sonunda, dama çıkıp oradan balkona atladılar. Balkonun camlı kapısı kolayca açıldı; sürgüsü eskimişti.*

*İçeri girince duvarda efendilerinin şahane bir portresini buldular: Tıpkı onu en son gördükleri zamanki gibi, benzersiz gençliği ve güzelliğiyle göz kamaştırıyor, soluk kesiyordu. Yerde smokin giymiş, yüreğine bıçak saplanmış ölü bir adam yatmaktaydı. Yüzü buruş buruş, çökük, son derece iğrençti. Ancak yüzüklerini gözden geçirdikleri zaman onun kim olduğunu tanıyabildiler"* (Wilde, 2020: 275-276).

Kapanışta karşımıza çıkan bir diğer tem, yolculuk temi olmuştur. Karakterlerden en az birinin bir yolculuğa çıkması ile kapatılan romanlarda gerçekleştirilen yolculuk, bazen belirli bir amaca ve varış yerine sahip olabilirken bazen tümüyle belirsiz bir atmosferi oluşturabilmektedir. İkinci durumun söz konusu olduğu kapanışlar, "*belirsizlik*" ile kapatılan romanlarla ortak kapanış niteliklerine sahip olabilmektedirler. Diğer taraftan yolculuğu zorunlu hale getiren olumsuz bir durumun söz konusu olduğu

ve yolculukla birlikte ayrılıkların gerçekleştiği kapanışlar, *kapanışta kopuş temleri* içerisinde incelenecek olan örneklerle ortak bir zeminde yer alabilmektedirler.

Yolculuk ile kapanış için akla gelen örneklerden biri, Cengiz Aytmatov'un *Cemile* adlı romanıdır. Cemile'nin kapanışı, anlatıcı karakterin kendisini hazırladığı bir yolculuk ile gerçekleşir:

*“Şimdi neredesiniz acaba, hangi yollarda yürüyorsunuz? Kazakistan bozkırlarından Altay'a, Sibiryaya kadar yeni yollarımız var artık. O yollarda yiğit insanlar çalışıyor. Belki siz de oradasınız. Cemile, arkana bile bakmadın giderken. Yorgun musun, kendine güvenini, inancını yitirdin mi? Daniyar'a yaslan, sana türküsünü söylesin, o sevda türküsünü, yaşama türküsünü, toprak türküsünü! Bozkır o türküyü içsin, renk renk çiçekler yaratsın o türküden! O Ağustos gecesini hep hatırlayın! Yılma, Cemile, pişmanlık duyma, o güç mutluluğu buldun çünkü!*

*Onlara bakarken Daniyar'ın sesini duyuyorum. Yollara çağırıyor beni yolculuğa hazırlanmalı. Bozkırı aşır köyüme gideceğim, yeni renkler bulacağım orada. Her fırça vuruşumda Daniyar'ın türküsü çınlasın!*

*Her fırça vuruşumda Cemile'nin yüreği çarpsın!”* (Aytmatov, 2009:71)

Resim konusunda son derece yetenekli ve ilgili olan, ressam olmayı isteyen ve neticede resim eğitimi almayı başarabilen anlatıcı karakter, Cemile ve Daniyar adlı karakterlerin aşkına tanık olur. Kendi mutluluklarının peşinden gitmiş ve her şeyi geride bırakabilmiş bu iki karaktere duyduğu özlem ve öykünme neticesinde bir kaçışın, yeni bir başlangıca duyulan arzunun ifadesi olarak bir yolculuğa hazırlanmaktadır. Anlatı kapanışı, bu yolculuğun düşüncesi gerçekleştirilir.

Kapanışta yangın, deprem, kaza gibi birtakım felaketlerin yer aldığı örnekler de söz konusudur. Bu tür kapanış şekillerine hem Türk hem de dünya edebiyatında oldukça sık rastlanmaktadır. Felaket ile kapanışlarda roman boyunca devam eden kurgu, kapanışta yer alan bir felaket ile sonlanır ve olumsuz bir atmosfer üzerinden anlatı kapanışı gerçekleştirilir.

Türk edebiyatında özellikle Tanzimat dönemi içerisinde sık kullanılan delirme ile kapanış şeklinde roman karakterlerinden en az birinin akıl sağlığının bozulduğu görülür. Yine olumsuz bir atmosfer içerisinde sunulan bu kapanış şeklinde delirmeleri genellikle

felaketler, ölümler, ayrılıklar ve bunun gibi diğer birtakım olumsuzluklar tetiklemektedir.

Anlatı kapanışlarında yaygın şekilde kullanılan ancak yukarıdaki eğilimlerin aksine pozitif bir atmosferi açığa çıkaran bir diğer kapanış temi, evlilik temidir. Bu tür kapanış şeklinde, roman karakterlerinin evlilikleri yer alır.

Kapanışında bir kesinliğin söz konusu olmadığı ve olayların sonucunun, okurun yorumuna bırakıldığı kapanış şekillerine de rastlanmaktadır. Bu tür örneklerde pek çok çeşitli form, okur karşısına çıkabilmektedir. *Yolculuk ile kapanış* konusunda da sözü edilen, belirsiz bir yöne doğru gerçekleşen yolculuklar, bu tür kapanış şekillerine örnek oluşturabilmektedirler. Diğer taraftan belirsizlik ile kapanışlarda; tümüyle sonuca ulaşmayan olaylar, kayboluşlar gibi belirsizliğin söz konusu olduğu pek çok farklı örneğe rastlanabilmektedir.

Anlatı kapanışlarında açığa çıkan bir diğer eğilim, roman boyunca devamlılık gösteren kurulu bir düzenin alaşağı edildiği kapanış şeklidir. Herhangi bir mekândan, bir çevreden yahut karakterlerden kopuşun gerçekleşmesi ile birlikte roman sonlandırılır. Bu tür kapanışlar, *kopuş temleri* içerisinde yer almaktadır

### 0.2.3. Form Bakımından Kapanış

Form Bakımından Kapanış başlığı altında yapılan değerlendirmede, romanın yalnızca biçimsel özellikleri üzerinden yapılacak bir inceleme benimsenmiştir. Bu çerçevede; mektup, günlük, anı, epigraf, anekdot, prolog metinlerine ve karışık metinlere rastlanmıştır.

Anlatısal bütünlüğün, kapanış bölümünde yer alan bir mektup metni ile sağlandığı kullanımlar, *mektup ile kapanış* şeklinde değerlendirilmektedir. Bu tür durumlarda kapanış mektubu, pek çok farklı forma ve işleve sahip olabilir. Bazen romanın zamanının çok ilerisinde yazılmış ve okurun karşılaştığı olayların sonrası hakkında bilgilendirme işlevine sahip mektuplar kullanılabilirken; bazen de çözümlenemeyen bir olayın mektup ile açığa çıkması sağlanabilir. Bilinmeyen bir kimsenin ağzından yazılan mektuplar, roman karakterlerinden birine ait mektuplar; olayları çözümleneyen yahut belirsizleştiren mektuplar, gibi pek çok farklı mektup formu, kapanış bölümünde yer alabilmektedir.

*Şeker Portakalı* adlı romanın kapanış bölümü, mektup ile kapanış yöntemi için örnek niteliğindedir. Roman içerisinde henüz çocuk yaşlarda olan, ailesi tarafından çokça hırpalanan ve onlardan görmediği ilgiyi Portuga'dan gören ana karakter, kendisi için hem bir babanın hem de bir arkadaşın yerini tutan Portuga'nın kaybı ile sarsılır. Ana karakterin bu sarsılma sonrasında yaşadığı problemler ve nihayetinde deneyimlediği toparlanma ile roman sonlanır. Bu sonu, romanın zamanının ötesinde yazılmış bir mektup takip eder ve ana karakterin Portuga'ya yazdığı bu mektup ile kapanış gerçekleşir.

*“Seneler geçti, sevgili Manuel Valadares. Bugün kırk sekiz yaşındayım ve bazen kendimi hasrete öyle kaptırıyorum ki hâlâ çocuk olduğumu zannediyorum. Her an ortaya çıkıp bana sinema yıldızı kartları ya da misketler getireceksin sanki. Hayatın şefkatli yanını bana sen öğrettin, sevgili Portuga. Bugün çocuklara misketler ve kartlar dağıtmaya çalışan benim, çünkü şefkat olmayınca hayatın pek değeri kalmıyor. Şefkat göstermek beni bazen mutlu ediyor, bazense yanıltıyor, ki bu ikincisi daha sık oluyor.*

*O günlerde, yani beraber geçirdiğimiz günlerde, henüz hiç duymamıştım, uzun yıllar önce bir Budala Prens'in gözlerinde yaşlarla bir sunağın önünde diz çöküp ikonlara sorduğu şu soruyu:*

*“KÜÇÜCÜK ÇOCUKLARA HER ŞEYİ NEDEN ANLATMAK GEREK?”*

*Hakikaten de sevgili Portuga, bana her şeyi çok erken anlattılar.*

*Hoşça kal!*

*Ubatuba, 1967” (Vasconcelos, 2020: 183)*

Böylelikle *Şeker Portakalı* örneğinde yer alan kapanış mektubu, roman zamanının ötesinden haber verme fonksiyonunu yüklenmiş olur.

Diğer taraftan, hem karakteri okurun daha yakından tanınmasını sağlayan, hem de roman derinliğinin oluşumunda önemli işlevlere sahip olan günlük metnlerinin, anlatı kapanışı içerisinde yer aldığı örnekler mevcuttur. Bu örneklerde pek çok farklı form kullanılabilir. Anlatı kapanışında kullanılan günlüklerin, romanın zamanının çok öncesinde yahut çok ilerisinde yazıldığı; roman içerisinde çözümlenmemiş olayları açığa çıkardığı yahut romanda boş bırakılan noktaları tamamladığı örnekler söz konusudur. Bu çeşitlenme içerisinde zaman zaman kapanışta yer verilen günlük

metinleri, roman için bir üstkurmacayı da oluşturabilmektedir. Buradan hareketle bazı örneklerde “*üstkurmaca ile kapanış*” ve “*günlük ile kapanış*” şekillerinin ortak nitelikler taşıdığı görülmektedir.

Günlüklerle pek çok yönden benzerliğe sahip anı metnlerinin romanın sonunda yer aldığı kapanış şekline de rastlamak mümkündür. Bu tür kapanışlarda kullanılan anı metinleri, geçmişte yaşanan olayları aydınlatma ve kurguyu çözümlenme işlevlerine sahip olmaktadır.

Roman içerisinde yer alan olayların sona ermesinin ardından farklı metin parçalarının anlatı kapanışında yer aldığı örnekler, epigraf ile kapanış” başlığı altında değerlendirilmiştir. Bu tür örneklerde kapanışta yer verilen epigraf, romanın tümü için bütünsel bir yapıyı oluşturmaktadır. Okura gönderilecek iletinin kısa ve öz şekilde ulaştırılması, bu tür örneklerde epigraf ile gerçekleştirilmiş olunur.

Romanın kurgusundan ayrı gibi görünen ancak kurguyu tamamlayan metin parçaları anekdot olarak adlandırılmaktadırlar. Bu metin parçalarının anlatı kapanış bölümünde yer aldığı örneklere rastlamak da mümkündür. Kurgu sona erdikten sonra, romanda eksik bırakılan parçalar hakkında okuru bilgilendiren bu metin parçaları, romanın kurgusal bütünlüğünün sağlanması noktasında son derece dikkate değerdirler.

Anı, günlük, mektup gibi belirli türsel sınıflandırmaların içerisinde konumlandırılamayan metin parçalarının romanın sonunda kullanıldığı örnekler de söz konusudur. Bu tür metin parçaları, birden fazla türün özelliklerini taşıyabilmektedirler.

#### **0.2.4. Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış**

“Anlatım Teknikleri Bakımında Kapanış” başlığı altında anlatı kapanış şekillerinin, anlamdan ve anlatıcı kimliğinden bağımsız olarak yalnızca teknik özellikleri ile ayrıldığı bir yol izlenmiştir. Bu çerçevede anlatı kapanışlarında açığa çıkan diyalog, monolog, geriye dönüş, üstkurmaca, metinlerarasılık, parodi/pastiş gibi teknikler incelemeye alınmıştır.

Diyaloglar, romanın bütünselliği içerisinde her zaman önemli işlevlere sahip olmuşlardır. Bazen uzun anlatımlarla tasvir edildiğinde aynı etkiyi yaratamayacak olan olaylar, bir diyalog üzerinden son derece vurucu ve son derece özlü bir pozisyonda okura aktarılabilmektedir.



Diğer taraftan, romanda kullanılan diyalog zincirinin karakter tanıtımı noktasında da önemli işlevlere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Anlatıcının karakteri uzun uzadıya tanıttığı örneklerin aksine, bazı romanlarda kısa bir diyalog içerisinde karakterlerin kullandığı üslup ve takındığı tavır, okurun karakteri tanınmasında çok daha etkili olabilmektedir. Romanın akışı içerisinde böyle işlevlere sahip olan diyaloglara zaman zaman kapanış bölümünde de rastlanan örneklerle karşılaşılmaktadır. *Diyalog ile Kapanış* şekli altında değerlendirilecek olan bu örneklerde geçen kapanış diyalogları, hem romanın bütünü hem de kapanış bölümü için oldukça önemli işlevlere sahip olabilmektedir.

Kapanışta karakterlerden birinin iç konuşmasına yer verilerek sonlandırılan romanlar, monolog ile kapanış başlığı altında değerlendirilmektedir. Bu tür durumlarda roman, genellikle karakterin perspektifinden sunuluyor olsa da, zaman zaman anlatıcının bir dış ses olarak konumlandığı romanlarda da karakterlerden birinin monoloğuna yer verilerek kapanışın gerçekleşmesi söz konusu olabilmektedir. Ancak her iki durumda da ortaklık, romanı besleyen ve kapanışı oluşturan bölümün monolog ile ortaya konmuş oluşudur.

Romanın sonunda aktüel zamanın öncesine dönülerek kurgunun çözümlendiği kapanış şekli ise *geriye dönüş tekniği* ile kapanış olarak karşımıza çıkar. Bu tür kapanışlarda olaylar, geçmişte yaşananların devreye sokulması ile aydınlatılır yahut aktüel zamanda olanlar, geçmişle bağdaştırılarak anlamlandırılır. Kapanış bölümünde zamanın düzlemsel şekilde ilerleyişi kırılarak geriye doğru bir dönüş sağlanır.

Anlatı açılış bölümü içerisinde de sözünü ettiğimiz gibi, postmodern dönemde yaygın şekilde kullanılan üstkurmaca tekniğinin kapanış bölümünde de yer aldığı pek çok örnek söz konusu olmuştur. Bu örnekler içerisinde, okuyucunun tabi olduğu metnin bir kurmacadan ibaret olduğunun vurgusu ve salt gerçeğin peşinden koşma arzusunun reddi esastır. Benzer bir yaklaşımla parodi/pastiş ve metinlerarasılık tekniklerine anlatı kapanışlarında rastlamanın mümkün olduğu örnekler de söz konusu olmuştur.

## BİRİNCİ BÖLÜM

### TÜRK ROMANINDA “ANLATI AÇMA”

Türk romanı, tarihsel süreç içerisinde sosyal-siyasal yapının, edebiyat anlayışının, okur beklentilerinin ve yazar kimliğinin farklılaşması ile paralel olarak devamlı bir değişime ve gelişime tabi olmuştur. Bu değişim içerisinde romanların açılış ve kapanış şekilleri de değişime uğramış, farklı formlarda okur karşısına çıkmıştır. Çalışmamızın bu bölümünde söz konusu açılış yöntemlerinin farklı dönemler içerisinde nasıl şekillendiği incelenecek ve daha önce belirlediğimiz sınıflandırma temel alınarak Türk romanında anlatı açılış şekilleri değerlendirilecektir.

#### 1. Tanzimat Sonrası Türk Romanında “Anlatı Açma”

XIX. yy itibariyle Batı kültür dairesi ile tanışan Osmanlı toplumu, sosyal ve kültürel yapısını da bu daire çerçevesinde şekillendirme sürecine girmiş, ancak böylesine büyük bir kültürel değişim tek seferde bütün toplum tarafından kabul göremeyeceğinden, süreç aşamalı olarak işlemiştir. Bu durum, toplumu bugün de hala süregelen bir değişimin içerisinde konumlandırmıştır. Aydınların, bu değişimin ve önde olana yetişebilme gayretinin en önemli tetikleyicilerinden olmaları dolayısıyla Osmanlı dönemi aydınına da toplumu eğitebilmek ve yönlendirebilmek adına büyük görevler düşmüştür.

Osmanlı dönemi içerisinde yer alan ve çalışmamızın ilerleyen bölümünde anlatı açılış ve kapanışı noktasında incelenecek pek çok yazar, Batı’ya gönderilerek hem eğitim almış hem de Batı kültürünü yakından tanıyabilme fırsatı bulmuştur. Bu yazarlar ülkeye döndüklerinde ise edinimlerini topluma yansıtabilmek, toplumu eğitebilmek ve doğru şekilde Batı’nın sosyal ve kültürel seviyesine ulaşmayı sağlayabilmek adına büyük çaba sarf etmişlerdir. İşte Tanzimat döneminde yerini alan ve çalışmamızın da konusunu oluşturan roman mantığı, pek çok noktada bu amaç etrafında şekillenmiş ve edebiyat da bu çaba içerisinde bir araç konumuna gelmiştir.

Roman, hikâye ve tiyatro gibi birtakım yeni türlerin edebiyatımıza dâhil olduğu Tanzimat dönemi, bu türlerin öncelikle çeviri şeklinde yerini aldığı bir dönemdir. Yusuf Kamil Paşa’nın 1859’da yaptığı Telemak çevirisi, Türk edebiyatını romanla tanıştırmıştır. Ardından kendi yazarlarımız tarafından da yavaş yavaş bu yeni türün örnekleri ortaya konmaya başlanmış ve bugünkü zenginliğine ulaşan roman, hikâye ve tiyatro eserlerimizin temelleri atılmıştır. Ancak yeni bir türün ilk uygulayıcısı

konumunda olmak, geçmiş dönemlerden süregelen kökleşmiş bir edebiyat geleneğinin izlerini devam ettirme eğilimini de beraberinde getirmiştir. Sözlü kültür ortamına ait tahkiye geleneğinin, Tanzimat sonrası romanında ilk kez yazılı bağlamda karşılık bulması sözlü kültür geleneğine ait izlerin de ilk romanlar içerisinde açığa çıkmasına zemin hazırlamıştır. “Konu, kurgu, olay, kişi, zaman, mekân, bakış açısı, dünya görüşü, amaç gibi metin içi özellikler, yazar ve okur gibi metin dışı özellikler, ilk yazılı eserlerde farkına bile varılmadan sözlü anlatıların yapısal özellikleriyle biçimlenmiştir. Sözlü anlatıların toplum tarafından yüzyıllardır süregelen kalıplı yapısı, toplumun anlatılardan istek ve beklentilerinin bir sonucudur; ortak ürünlerde toplumun açık ve örtülü varlığı daima hissedilir. Dolayısıyla yazılı anlatıya geçerken o toplumun sözlü kültürüyle yetişmiş bir üyesi olan yazarın, hem iç hem dış özellikler bakımından sözlü anlatılardan yararlanmasından daha doğal bir şey olamaz. Ve yazar, hikâyesini anlatırken sözlü kültürün yerleşik kalıplarına başvurduğu gibi, bir anlatıcı olarak metne müdahale etmekte, okuruna –karşısında oturmuş onu dinliyormuşçasına- ‘Ey okur’ diye seslenmekte bir bir sakınca görmez” (Gökalp Alpaslan, 2002: 12)

Tanzimat dönemi romanları incelendiğinde göze çarpan özelliklerden bir diğeri, ikili yapı olur. “Bir milletin, asırlarca alıştığı düşünüş ve yaşayış şartlarından birdenbire sıyrılmasına imkân yoktur. Bunun içindir ki, Tanzimat hareketi hiçbir zaman kökten bir düzenlemeye saptırılmamış, eski müesseselerin derhal ortadan kaldırılmaları yerine onların yanbaşılarına batılı örneklerinin de kurularak halkın zamanla onlara alıştırılması yoluna gidilmiş, her an olabilecek tehlikeli tepkileri ve eldeki imkânları kollamak suretiyle, ortalama bir yoldan yürünebilmiştir. Bunun içindir ki Tanzimat Devri, hemen her alanda, eski ile yeninin yan yana buldukları zaruri bir intikal ve ikilik devridir” (Akyüz,1995: 14-15). Dolayısıyla romanlar içerisinde kendisini gösteren ikili yapı, bir noktada Osmanlı toplumunun ikili yapısının yansımasıdır. Zira alışılmaya çalışılan yeni bir kültür ortamı ve Doğu’nun aşına olunan kültür yapısı, toplumu da bir ikiliğe sürüklemiştir. Bu süreçte toplumu doğru şekilde yönlendirebilmek, yeni kültür ortamının doğru şekilde özümsemesini sağlayabilmek adına, Tanzimat dönemi yazarları, ciddi bir çaba içerisinde girmişlerdir. Bu dönemde ortaya konan pek çok roman, Batılılaşmayı ve bu noktada yanlış anlaşılana okuyucuya yansıtarak toplumu eğitmeyi ve doğru şekilde yönlendirmeyi amaç edinmiştir.

Dönemin ilkleri içerisinde yerini alan Namık Kemal, Sami Paşazade Sezai, Şemsettin Sami gibi önemli isimler, romanları içerisinde söz konusu Batılılaşma

problemine farklı üsluplarla yaklaşmış ve okuyucu için adeta bir yol gösterici niteliğini taşımışlardır. Bugün her ne kadar teknik anlamda problemler açıkça göze çarpsa da bu romanlar, dönemi içerisinde fazlaca ilgi görmüş ve okurları tarafından takip edilir olmuştur. Tanzimat sonrası romanları, genellikle ortak nitelikler taşırlar. Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, yeni bir türün uygulayıcısı konumunda olan Tanzimat dönemi yazarları; yapmayı amaçladıkları şeylerin, yeni türün getirdiklerinin ve romana dair daha pek çok konunun, okur tarafından kavranabilmesini istemişlerdir. Bu istek, Tanzimat dönemi romanlarının çoğunda, okuyucuyu bilgilendirmek ve romana hazırlamak amacıyla verilen uzun önsöz yazılarını ortaya çıkarır. Öyle ki yazar, söz konusu giriş yazısında, romanını ortaya koymasını sağlayan sebepleri, roman karakterlerini neden işlediği şekilde seçtiğini, romanını ortaya koyarken neleri amaçladığını, roman türünün neleri gerektirdiğini, hangi teknikleri ne şekilde uygulamaya çalıştığını, edebiyat görüşünü ve daha pek çok konuyu açıklar. Bu açıklama, yazar gibi henüz türe yeni adapte olmaya başlayan okuyucu için bir bilgilendirme niteliğindedir. Pek çok farklı yazarda da karşımıza çıkan, yazarın kaleminden okuyucuya ulaşan ve romana fikrî anlamda hazırlık niteliği taşıyan bu yazılar, romana dâhil değildir; romanın oluşumu hakkında okuyucuya bilgi vermekte ve onu şekillendiren şartları, yazarın düşünsel arka planını okuyucu ile paylaşmaktadır. Hem dönem içerisinde sahip olunan edebiyat görüşünün farkına varabilmek hem de Tanzimat romanının genel karakteristiğini ortaya koyabilmek adına, romanların girişinde yer alan bu önsöz yazıları, son derece dikkate değerdir.

Bu bağlamda akla ilk gelen örneklerden biri Karabibik'tir. Nabızade Nazım, romanın önüne, realizmin ne olduğu, roman içerisinde nasıl işlendiği gibi pek çok konuyu içeren bir giriş yazısı yerleştirmiştir.

Okuyucu, "Kariinime" başlıklı bu açılış yazısında realist bir roman ile karşılaşacağından "*Hakîkiyyûn mesleğinde yazılmış roman mütalaa etmemiş iseniz işte size bir tane ben takdim edeyim*" (Nabızade Nazım, 2019: 3) ifadeleri ile haberdar olur. Bunun yanında realist romanın ne'liği konusunda da okuyucu bilgilendirilir. Realist mantık çerçevesinde romanını şekillendirmeyi amaçlayan Nabızade Nazım, kendi kimliğini roman içerisinde saklaması gerektiğinin ve yalnız bir aktarıcı özelliği ile sayfalar içerisinde yer aldığı bilincindedir:

“Bu gibi romancıların maksadları vukuât-ı beşeriyyeyi sırf nokta-ı beşerden tedkik ve hikâye etmektir. Bunlar bir insan ne gibi hissiyât ve harekâta kabil ise ona o hissiyât ve harekâtı isnâd edüb işi hadd-i tabiisinden çıkarmamak, yani müstaid olmadığı havassı insana isnâd eylememek isterler. Vukuâta renkli gözlükle bakmazlar, kendi asıl gözleriyle bakarlar. Bu nazarla peyda edecekleri hükümler, sırf zâti yani kendilerine mahsus olacağı ne kadar tabii ise, âdetin, tabiatın fevkinde olmayacağından, makul ve makbul bulunması dahi o kadar tabiidir” (Nabızade Nazım, 2019: 3-4).

Okuyucunun romana hazırlandığı bu kısa giriş yazısının ardından ana hikâyenin açılışı yapılır. Benzer bir yaklaşım *Sergüzeşt*'te de devam eder; roman, 4 Mart 1924 tarihli bir Mukaddime yazısı ile başlar. Böylelikle daha önce verdiğimiz örneklerde de açıkladığımız gibi, Tanzimat dönemi içerisinde kendisini gösteren, romanı takdim etme, aynı zamanda fikirleri kurmaca düzlem dışında da sunma gayreti, Sami Paşazade'de de kendisini göstermiş olur. Yazarın ikinci basıma yazdığı bu önsöz, 1305 (1890) yıllarını, II Abdülhamit dönemini, karanlık bir atmosfer içerisinde anlatır:

“1305. Otuz üç sene sabah olmak bilmeyen, ufuklarında en küçük bir şule-i şafak görünmeyen bir şeb-i yelda içindeydi. O şeb-i yeldada doğan yıldızlar, terk-i diyar ederek gurbet illerinin afak-ı hicranında uful ediyor, kalanlar da sema-yı vatanda bir müddet parladıktan sonra istibdadın oluşturduğu volkanlardan yükselen bir dud-ı siyahın içine gömülüyordu. O devirde bir şuriş-i fikir ve kalb-i efraddan cemiyete, cemiyetten memleketlere, memleketlerden bütün vatana sirayet ederek düşüncelerin sakit ve rakit cereyanların menabiini inhal ediyordu. Edebiyatla başbaşa kalmak için bütün vatanda bir kuşe-i arami de yoktu” (Sami Paşazade Sezai, 1997:1).

II. Abdülhamit döneminin siyasi atmosferi içerisinde Samipaşazade, kendisini baskı altında hissetmiş, yukarıda alıntıladığımız sözleri ile de sanatının aslında nasıl sınırlandırıldığını, üretkenliğinin nasıl sekteye uğratıldığını okuyucusuna anlatmaya gayret etmiştir. Anlatının genel atmosferi için de açıklayıcı bir nitelik taşıyan bu mukaddime yazısı; hem Samipaşazade'nin, içerisinde bulunduğu psikolojik durumu yansıtması, hem de *Sergüzeşt*'i ortaya çıkaran unsurları, kurmacanın dışında yer alan ve kurmacayı şekillendiren yapıyı sunması açısından büyük önem arz etmektedir.

Alıntıladığımız örnekler dışında, Tanzimat dönemi içerisinde kaleme alınan daha pek çok romanda, ortak yaklaşım benimsenerek roman kurgusunun açılışı yapılmadan önce, pek çok farklı işleve sahip bir giriş yazısı sunma eğilimi gösterilmiştir. Toparlayacak olursak tüm bu giriş yazıları, hem yazarın mantalitesini kavrayabilmek hem de Tanzimat döneminin sosyal ve siyasi atmosferini yansıtabilmek adına son derece önemlidir. Bu bağlamda, romana giriş yazıları ile Tanzimat yazarının, roman kurgusunu oluşturmadan önce, kendisini yazar kimliği ile ifade edebileceği, görüşlerini okura sunabileceği bir alan açtığını söylemek mümkün olur.

Tanzimat dönemi romanının kurgusal açılışı yapılmadan önce benimsenen ortak atmosfer, kurgunun açılışı içerisinde de devamlılık gösterir. Bu durum, Tanzimat dönemi romanının genel karakteristiğini ortaya koymayı kolaylaştırır. Farklı yazarlar tarafından ortaya konan ortak yaklaşımlar, dönem romanının da ortak bir zemin üzerinde şekillenmesine olanak tanır ve anlatı türüne dair birtakım aksaklıkları açığa çıkarır

Dönem içerisinde ortaya konan pek çok romanın hem kurgusal açılışı hem de kurgusal süreci içerisinde pek çok ortak eğilim açığa çıkmaktadır. Romanın giriş yazılarında kendisini gösteren anlaşılma gayreti, kurgunun açılışında da devam eder. Genellikle okuyucu, romanda karşılaşacağı mekânlardan ve tanışacağı karakterlerden henüz ilk cümlelerde haberdar olur. Açılış, uzun uzadıya bir mekân tasvirinden ve karakter tanıtımlarından oluşur. Yazar adeta okuyucusunun elinden tutar ve onu roman mekânı içerisinde gezdirir, karakterlerle tanışır. Onlar hakkındaki görüşlerinden söz eder. Yani okuyucu; yazarın amaçlarından, edebiyat görüşünden haberdar olduktan sonra, romanın üzerinde konumlanacağı bağlamdan ve karşılaşacağı karakterlerden de haberdar olur, onlara aşinalık kazanır. Böylelikle olay akışına hazırlanır, akışa bir anda dâhil olmaz.

“Romancı, tasvir ettiği roman dünyasında, hayalini doğallığın ve olabilirliğin dışına taşırmamalıdır. Başka bir ifadeyle hayatın doğal akışına aykırılık teşkil etmemelidir. Gerçeği değiştirmemelidir. Bu noktaya özellikle çok dikkat etmek gerekir. Romancı yaşanan hayatı tasvir etmez; ama tasvir ettiği yaşanan hayatın ta kendisidir ve bu yaşanan hayattan daha gerçektir. Romancı tasvir ettiği âlemde gerçeğe uygunlukla değil, gerçeğe benzerlikle kayıtlıdır” (Yılmaz, 2011: 47-48). Ancak Tanzimat sonrası anlatı açılışında yer alan mekân tanıtımları, genellikle gerçeklikten uzak şekilde okura

sunulur. Oldukça uzun ve abartılı tasvirler, zaman zaman okuru anlatı atmosferinden koparacak bir boyuta ulaşır. Diğer taraftan gerçeklikten uzak bu yaklaşım, karakter tanıtları içerisinde de devam eder.

Tanzimat sonrası roman kurgusu, özellikle karakterler üzerinden kurulan zıtlıklarla şekillenir. Yazarın okura kazandırmak istediği birtakım özellikler, karakterlerden birine atfedilir ve olumlu özellikleri ile yansıtılan bu karakter, roman boyunca yüceltilir. Diğer taraftan toplum içerisinde istenmeyen özellikler taşıyan bir diğer zıt karakter de yüceltilen karakterin karşısına konur ve devamlı olarak aşağılanır, komik durumlara düşer, kendisini rezil eder ya da büyük cezalarla karşılaşır.

Romanlar, genel hatlarıyla birbirine tamamen zıt karakterler üzerinden kurgulanarak birtakım mesajları da okura ulaştırır. Toplum içerisinde yer alması istenmeyen özellikleri taşıyan karakterin, roman içerisinde kötü durumlara düşürülmesi, okura eğer aynı özelliklere sahip olursa roman karakteri ile aynı durumlara düşebileceğinin mesajını verir. Diğer taraftan istenen özellikleri taşıyan karakter, genellikle çevresi tarafından sevmekte ve saygı görmektedir. Bu durum, okurda birtakım olumlu özelliklerin oluşturulmasına teşvik niteliğindedir. Roman içerisinde kurgulanan tüm bu zıtlık, yazarın taraflı anlatımı ile daha da keskinleşir.

Karakterleri tanıtırken ve karakterlerin yaşantısını okura aktarırken yazar son derece taraflı bir yaklaşım sergiler. Bu durum, kurgunun ilerleyişini keserek kendi düşünceleri ile anlatıya dâhil olmasına ve hatta karakterin seçimlerini eleştirmesine kadar gider. Böylelikle çoğu zaman romanın devamlılığı sekteye uğratılır.

Tanzimat dönemi romanı, sözünü ettiğimiz gibi pek çok aksaklığın, pek çok acemiliğin ve teknik kusurların açığa çıktığı bir dönem olsa da yeni türlerin edebiyatımıza dâhil olması ve bugünkü modern edebiyatımızın üzerine şekillendiği bir edebi arka planı oluşturması noktasında son derece dikkate değerdir.

### **1.1.Tanzimat Sonrası Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış**

Tanzimat dönemi, yeniliklerin ve yeniliklerle beraber gelen acemiliklerin dönemidir. Bu acemilikler, ortaya konan romanlarda genellikle tek tip bir yapının açığa çıkmasına sebep olur. Buradan hareketle “*Tanzimat Romanında Anlatı Açma*” başlığı altında da sözünü ettiğimiz gibi, Tanzimat dönemi romanlarının hem açılış hem de kapanış bölümlerinde büyük benzerliklerin kendisini gösterdiğini söylemek mümkündür. Anlatı

açılışını, kurgu unsurlarını tanıtarak yapma eğilimi, söz konusu benzerliklerden biridir. Dönem romanlarında bu açılış şekline oldukça sık rastlanmaktadır.

Kurgu unsurlarının tanıtımı esas alınarak başlatılan romanlarda henüz kurgusal zemin oturtulmadan önce yazar, okurunu roman hakkında pek çok konudan haber eder. Karakterlerin maceraları başlamadan, olaylar gelişim göstermeden önce romanın - zaman, mekân, olay ve karakterler gibi- temel parçaları açılış bölümü içerisinde okura aktarılır. Bu çerçeve üzerinden ele aldığımız örneklerde dayanak noktamızı “Kişi Tanıtımı ile Açılış, Mekân Tanıtımı ile Açılış, Zaman Tanıtımı ile Açılış ve Olayın Anlatımı ile Açılış” olmak üzere dört temel başlık belirlemiştir.

### 1.1.1. Kişi Tanıtımı ile Açılış

Tanzimat dönemi itibariyle edebiyatımıza dâhil olan roman, dört temel unsur üzerinden kurgulanan bir türdür. Türün temeli içerisinde konumlanan kişi unsuru, anlatı açılış bölümlerinde sıklıkla yer alır. Özellikle Tanzimat döneminde, kişi unsurunun anlatı açılış bölümünün merkezinde konumlandırıldığı bir yol izlenir.

Roman türünün ilk örneklerini vermekte olan Tanzimat dönemi romancısı, türe hem kendisini hem de okuyucusunu adapte etme ihtiyacı içerisindeydi. Bu bağlamda, okuyucunun kurguya dâhil oluşunu kolaylaştırabilmek adına, roman kişileri tüm ayrıntıları ile anlatı açılış bölümü içerisinde tanıtılır. Fiziksel özellikleri, içerisinde buldukları mekânlar ve geçmişleri ayrıntılı olarak sunulur. Bu durumun en keskin şekilde gerçekleştiği romanlardan biri Ahmet Mithat Efendi tarafından yazılan *Felâton Bey ile Rakım Efendi* olur. Romanın anlatı açılışı, uzun karakter tanıtımları ile gerçekleştirilir:

“*Felâton Bey*’i tanır mısınız? Hani ya şu Mustafa Merakî Efendizâde *Felâton Bey*! Galiba tanıyamadınız. Fakat tanınacak bir çocuktur” (Ahmet Mithat Efendi, 2017: 3).

Yazar, okuyucusu ile romanını hemen ilk cümlelerde bütünleştirmiştir. Zira okuyucu, kendisi ile sohbet edecek kadar yakınındadır. Ona bir sesleniş sonrasında, Ahmet Mithat Efendi, karakter tanıtımını genişletir. *Felâton Bey*’in aile yapısından, babasından ve kız kardeşinden haberdar olunur:



*Mustafa Merakî Efendi Tophane'nin Beyoğlu'na civarca bir mahallesinde oturur. Mahallesinin semtini haber vermek olamaz. Semtini anladınız ya? Bu kadarıyla iktifâ ediniz.*

*Kendisi kırk beşlik bir adamdır. Fakat babası bir çocuğu genç evlendirirler ise yüzü gözü açılmadan dünya evine girmiş olacağından ırz ve edebini güzel muhafaza eder efkârında olmasıyla Mustafa Merakî Efendi'yi on altı yaşında iken evlendirmiş idi. Bu sebebe mebnî idi ki Mustafa Merakî Efendi henüz kırk beş yaşında olduğu hâlde yirmi yedi yaşında bir oğlu bulunup o dahi Felâtun Bey'dir. Fakat Mustafa Merakî Efendi'nin evlâdı yalnız Felâtun Bey'den ibaret değildir. Bir de kızı vardır ki ismi Mihribân Hanım'dır. Mustafa Merakî Efendi kırk beş yaşında olduğu zaman bu kız dahi on beş yaşında idi.*

*İnsan kırk beş yaşında iken böyle yirmi yedi yaşında bir oğul ile on beş yaşında bir kıza mâlik olmak ne büyük saadettir. Lâkin size derhâl şunu da ihtâr edelim ki böyle saadet ekseriyâ babalara mahsûs olup vâlideler için bu saadet musibet addolunur. Nasıl ki Mustafa Merakî Efendi'nin zevcesi için dahi öyle olmuş idi. Zira Mustafa Merakî Efendi on altı yaşında iken pederi tarafından evlendirildiği zaman on iki yaşında bir kız ile tezvic edilmiş idi. Öyle ya! Karı kocasından dört beş yaş küçük olmak lâzım gelmez mi?.. Vâkıâ on iki yaşındaki kızcağız on beş yaşında dünyaya çocuk getirdi. Ancak ondan sonra kaç defa gebe kaldı ise de çocuğunu rahminde barındıramayıp düşürür idi. Hekimler işin aslını tedkik etmediklerinden hanımın rahminde tedavi ve tamiri nâ-kâbil bir ihtilâl olduğunu hükmederek el çektiler. İş ebelere kaldı. Onlar sargılar ile filânlar ile Mihribân Hanımı düşürtmeyip muhafaza edebildiler ise de, bî-çâre vâlidesi bu kızı doğurduktan sonra loğusa yatağında iken şehiden vefat eyledi...*

*Mevlâ rahmet eylesin! Böyle şeyler olağandır!.. Başka ne diyelim ya? Mustafa Merakî Efendi zevcesinden ayrıldığı zaman elinde on üç yaşında bir oğul ile kundakta bir kız bulunduğundan bir müddet zarurî tehhül edemedi. Hâlbuki asr-ı âhirin terakkiyât-ı medeniyyesi İstanbul'da bir adamın bekâr olarak yaşayabilmesine müsait olduğundan bir müddet bekâr kaldıktan sonra Mustafa Merakî Efendi bir daha tehhüle dahi lüzum göremedi. Kızına dâyelik etmek için geçkince cariye alıp o cariye çocuklara bakar, bir ihtiyarca Rum karısı yukarı*

*hizmetini görür bir de Ermeni karısı aşçılık eder idi* (Ahmet Mithat Efendi, 2017: 3-4).

Felatun Bey ile Rakım Efendi, isminde de yer verilen iki karakter ve bu iki karakterin eylemleri üzerinden yanlış batılılaşma konusunu ele alır. Felatun Bey, Batılılaşmayı yanlış anlayan kesimin temsilidir. Kendi kültürel değerlerini reddeder fakat benimsemeye gayret ettiği Batılı yaşam tarzı, ona büyük olumsuzluklar getirir. Bu yönü ile Rakım Efendi'nin zıddıdır ve yazar tarafından olumsuz özelliklerle tasvir edilir. Anlatı açılış bölümü içerisinde onun eylemlerinin ve oluşturduğu olumsuz kişilik özelliklerinin kökeni, aile yapısı ile bağdaştırılır. Babası, alafrangaya meraklı, zengin bir tiptir. Bu bilgi, okuyucuya açılış bölümü içerisinde verilir:

*“Nasıl? Hanesinin idâre-i dâhiliyyesini garipçe mi gördünüz? Bizim Mustafa Merakî Efendi alafranga-meşrep bir adam idi. Hem de hangi alafranga-meşreplerden bilir misiniz? Hani ya bundan on beş yirmi sene evvel İstanbul'da alafranga-meşrepler yok mu idi? İşte onlardan. Hâl ü vakti pek yolunda hem de ziyâdece yolunda olduğundan kendisi zaten Üsküdarlı olduğu ve orada güzel konağı, bağı bahçesi dahi bulunduğu hâlde mücerred alafranga yani rahat yaşamak için cümlesini ucuza pahalıya bakmayarak satıp gelmiş Tophane'nin Beyoğlu'na civar bir mahallesinde müceddeden güzel bir hane inşa ettirip sakin olmuş idi. Alafrangaya olan merakın derecesini şundan anlayınız ki, yaptırdığı hane mutlaka alafranga olmak için kârgîr olarak yaptırılmış idi. Şimdi böyle bir semtte böyle bir hanede bu kadar alafranga olan bir adam artık hanesine Arap çorap doldurur mu? Bâ-husûs ki aralıkta bir alafranga dostları dahi gelmekte olduğundan bunlar meyânında hizmet etmek için Rum ve Ermeni hizmetçilere ihtiyacı der-kârdır”*(Ahmet Mithat Efendi, 2017: 4-5).

Felatun Bey'in aile yapısının öğrenilmesi, onun karakter tanıtımını sağlamlaştırmaktadır. Yazar, bu amacı açıkça dile getirir:

*“Bizim asıl maksadımız Felâtun Bey'i haber vermek yani erbâb-ı mütâlaaya tanıtmak olduğuna göre pederi Mustafa Merakî Efendi hakkında böyle malûmat-ı atîka vermeye lüzum yoktur zannetmeyiniz. Felâtun Bey'i güzelce tanımak için kendisinin menşeyini görmek elbet lâzımdır. Böyle bir menşeden neşet eden zâtın hâl ü tavrı daha kolay anlaşılabilir”*(Ahmet Mithat Efendi, 2017: 5).

Felatun Bey’i “*güzelce tanıtma*” isteğinin dile getirilmesinin ardından, karakterin çocukluk dönemi ve aile yapısı, daha derinlikli ve kapsamlı şekilde okura aktarılır:

*“Felâtun Bey’in çocukluk zamanını nasıl geçirmiş olduğunu anlatmak için tafsîle ihtiyacımız yoktur. Mustafa Merakî Efendi kemâl derece alaturkalıktan yine kemâl derece alafrangalığa birden bire sıçramış bir adam olduğu ve bu tahavvül ise yalnız kendi telezzüzât-ı maddiye ve maneviy yesi o yüzden hâsıl olmaktan neşet eylediği cihetle böyle bir adamın hem de öksüz kalan evlâdı nasıl bir terbiye altında büyüyeceğini her kim düşünse bulabilir. Vâkiâ çocuk Mekteb-i Rüştîyye’ye verilmiş olduğundan her gün çantası elinde gider gelir idi. Bundan başka bir de Fransız hocası var idi ki haftada iki defa gelir gider idi. Lâkin Mustafa Merakî Efendi öyle tahsil görmüş bir adam olmadığı gibi çocuğunun tahsiline nezârete dahi vakti olmadığından oğlunun mektebe gidip gelmesini ve Fransız hocasının dahi eve gelip gitmesini bir çocuğun terbiyesi için kâfi görür idi.*

*Oğlunun gördüğü terbiye bu yolda olduktan sonra kızının terbiyesi ne hâlde kaldığını da istihrâc edebilirsiniz.*

*Fakat şunu da ihtârdan geri durmayalım ki bu çocukların giyinmesi kuşanması elhak söz götürmez idi. Beyoğlu’nda çocuk kisvesi olarak her ne ki moda olmak üzere şuyu’ bulur idi ise, Merakî Efendi cümleden evvel onu alıp çocuklarına giydirmeye mecbur idi.*

*Ha! Bak biz şunu ihtâr etmeyi unuttuk. Bizim Mustafa Merakî Efendi’nin ismi yalnız Mustafa Efendi’dir. Merakî lâkabı kendisine sonradan verilmiştir. Zira bu adamın bazı garâib-i ahvâli olup mesela kendi hanesinde mükemmel taâmı durur iken bazı akşamlar gidip Beyoğlu’nda bir bakkal dükkânında çiroz ve zeytin gibi şeylerle akşam taâmı etmesine ahbâbı itiraz ettikçe “Ne yapalım merakımdır!” ve mesela bazı geceler Naum’un tiyatrosuna bedel Elmadağ’ında balıkçı ve kuşbaz takımının git tikleri yerlere gitmesine bir mana veremeyenlere “Merak bu ya!” gibi mukabelelerde bulunduğundan “Merakımdır” “Merak bu ya!” “Merakıma dokundu” “Merakıma elvermez” sözleri kendisine “Merakî” lâkabını itâyâ sebep olmuş idi”(Ahmet Mithat Efendi, 2017: 5-7).*

Geçmişten, bugüne doğru ilerleyen karakter tanıtımı içerisinde, Felatun Bey’in kişiliğini oluşturan çocukluk dönemi, aile yapısı ve aile bireylerinin tanıtımları

yapıldıktan sonra, aktüel zamana ulaşılır. Karakterlerin geçmişleriyle oluşturulan arka plan inşasının ardından, romanın güncel zamanına gelinir ve karakter tanıtımları güncel zaman içerisinde devam eder. Yazar, bu zaman geçişinden de okuyucusunu haberdar eder:

*“Buraya kadar söylediğimiz sözlerden bizim Felâtun Bey’in evâil-i hâli hakkında alınacak malûmâtla peydâ edilecek fikir kâfidir. Şimdi nazarlarımızı Mustafa Merakî Efendi’nin kırk beş yaşında bulunduğu zaman oğlu Felâtun Bey’in yirmi yedi ve kızı Mihribân Hanım’ın dahi on dört yaşlarındaki hâllerine atfedelim ”*(Ahmet Mithat Efendi, 2017: 7).

Ardından karakter tanıtımı devam ettirilir. Yazarın kendi ifadesi ile okurun gözleri, Felatun Bey’in şimdisine çevrilir:

*“Bu esnada Felâtun Bey büyücek kalemlerin birisinde memur idi. Lâkin hani ya kalemlerde bazı efendiler vardır ki, elhak ilerde devletinin en büyük makamâtını tutabilmek tedarikâtıyla kâtiplik zamanını gece gündüz çalışmak ve içinde bulunduğu dairenin değil belki devletin kâffe-i şubât-ı umûruna vukûfunu şâmil etmek için iğne iplik olarak bezl-i himmet eder. Böyle erbâb-ı gayreti tanursunuz ya? Bizim Felâtun Beyefendi bunlardan değil idi. Nesine lâzım? Ayda lâ-akal yirmi bin kuruş irâdı olan bir babanın bir tek oğlu olup kendisi ise muhakemât-ı feylesofânesini gerçekten Eflâtunlardan daha dakik bulmakla âlemde yirmi bin kuruş irâdı olan adamın başka hiçbir şeye ihtiyacı kalmayacağını hükmetmiş ve fazl u kemâlini ise kendisi beğenmiş olduğundan cuma günü mutlaka bir seyir mahalline gidip cumartesi ise dünkü yorgunluğu çıkarır ve pazar günü seyir mahalleri daha alafranga olduğundan gitmemezlik edemez. Pazarın yorgunluğunu dahi pazartesi çıkarır. Salı günü kaleme gitmeye hazırlanır ise de havayı muvâfık görünce Beyoğlu’nun bazı ziyaret mahallerini, baba dostlarını, ahbâbı vesâireyi ziyaret arzusu o günü dahi tatil ettirir. Çarşamba günü kaleme gidecek olur ise saat altıdan dokuzaya kadar olan vakti ancak o haftanın vukûâtını hikâyeye bulabilip akşam için mutlaka iki dalkavukla gelir. Bunlar dahi kendisi gibi genç olacaklarından ve bâ-husûs Felâtun Beyefendi Beyoğlu’nda oturmak münasebetiyle ahbâbını alafranga bir yolda eğlendirmek lâzım geleceğinden perşembe gecesini alafranga eğlence mahallerinde geçirir. O gece sabahlandığı cihetle perşembe günü akşama kadar*

uyunur. Nihayet yine cuma gelir ve işte şu bir haftalık meşguliyet nasılsa diğer haftaların meşguliyetleri dahi yine nev-ummâ onu andırır. Ya böyle haftada üç saat kaleme giderek onu da nakl-i hikâyâtla geçiren bir delikanlı ne öğrenebilir?

Nasıl ne öğrenebilir? İşte Felâtun Bey öğrenmiş ya? Yazısı var, okuması var, Fransızcası var. Zeki, fatîn, cerbezeli, hususiyle ayda babasının yirmi bin kuruş da irâdı var! Dünyada bir adamın öğreneceği daha ne kaldı?

Bak Allah için söyleyelim: Felâtun Bey'in matbuât-ı cedîdeye merakı pek ziyâdedir. "Canım şöyle bir hikâye basılmış" dediler mi? Felâtun Bey için "Onu görmedim" demek muhâldi. Herhangi kitap çıkar ise çıksın satıcılardan kendisine daima kitap getirmeye alışmış olan en evvel müvezzi Felâtun Bey'in kitabını götürüp Beyoğlu'nda mücellid Gulam'a teslim eder ve dahi alâ alafranga olarak bit-teclîd arkasına altın yıldız ile (A) ve (P) harflerini dahi bastıktan sonra götürüp Felâtun Bey'in uşağına verir ve akşam bey geldikde kitabı görüp gayet muntazam kütüphanesine vaz' eder idi.

Fransızca bu iki harfî tanırırsınız ya? Birisi (Elif), birisi (P) harfleridir. Evvelkisi Ahmet Felâtun Bey'in isminin ilk harfî ve ikincisi Felâtun lafzının Fransızcası olan (Platon) kelimesinin birinci harfidir. Alafrangada bir adamın isminin yahut isimlerinin böyle ilk harfî yahut harfleri konulmak vardır ki buna o adamın "markası" denilir.

Meramımız burada Felâtun Bey'i zemmetmek olmayıp kendi hâl ü tavrını erbâb-ı mütâlaaya lâyıklıca tanıtılmaktır. Binâenaleyh şunu da ilave edelim ki:

Bizim Felâtun Bey bu kadar zengin olduğuna ve kendi hakkında hüsn-i itimâdı -yani istilâh-ı avâmca- kibri dahi ber-kemâl bulunduğuna göre tavrından, azametinden geçilmemek lâzım gelir ise de, Felâtun Bey'in hâli bunun aksine idi. Alafrangalık hâli malûm a? Herkese tevâzu göstermeye, herkesin yüzüne gülmeye insan mecburdur. Hatta bazı kere Felâtun Bey'in yanında bulunan uşağı kendi beyini bir adam ile gayet tatlı ve nazikâne ve tazîmkârâne konuşuyor gördükde, "bu efendi bizim beyin pek dostu olmalıdır" itikâdına düşer idi. Lâkin o adamdan ayrıldıktan sonra beyefendinin hiddetinden çıldırmak derecesine geldiğini ve hatta sövüp saydığını görünce ve işitince uşak şaşığından ne düşüneceğini dahi bilemez idi. Vâkıâ efkâr-ı atika erbâbı sonra arkasından sövüp sayacağı bir adamın yüzüne karşı böyle nezaket göstermeyi

kendilerinin dava eyledikleri mertliğe muvâfık bulamazlar ise de alafranga olanlar dahi mertlik âdeta hamâkatten ibarettir diye hükmederler.

Burada Felâtun Bey'in uşağını zikreyledik de hâlini birazcık olsun söylemedik. Bu Mehmetçik "Gastangalı"dan hemicek gelmiş daha dünyayı öğrenmemiş ayda yüz kuruşun meftûnu ensesine muhabbet ve aferin makamında bir tokat vurulmasının mecburu bir adam olup hizmet ettiği efendinin bir oğlu ile bir kızı olduğunu öğrenmeye muvaffak olmuş ve hatta oğlunun ismi "Pantolon Bey" ve kızının ismi dahi "Merdüvan Hanım" olduğunu bellemişti.

Ne zannettiniz ya? Felâtun isminden "Pantolon" lafzını ve Mihribân isminden dahi "Merdüvan" kelimesine intikal edebilmek haylice dirayete mütevakkıftır. Mehmetçik asıl büyük efendiye dahi "Meraklı" Efendi der idiye de, efendisinin isminde lâm olmadığı için bunu doğru söylememekte olduğunu anlayarak mahçup olur idi. Hem bizim Mehmet memleketinde iken gam cüzüne kadar okumaya dahi muvaffak olmuş idi!

Merakî Efendi'nin alafrangalığıyla beraber böyle bir Mehmetçiği konağına kabul etmiş olmasına şaşmayınız. Onu terbiye edecek idi. Hatta terbiye etmeye başladı bile bir gün "Mehmet, Beyefendi ne yapıyor?" deyip de Mehmet'ten "Çorba içiyor" cevabını alınca "Oğlan öyle söyleme ona alafrangada supe yiyor derler" demiş ve Mehmet "Hayır efendim! Allah göstermesin! Sopa yediği yok çorba içiyor" dediği hâlde dahi Merakî Efendi meraklanmayıp "Oğlum! alafrangada çorbanın ismi supedir, bunları birer birer öğrenmeli" diye bir nasihat vermiş idi. İşte anlayınız ki Mehmet dahi yavaş yavaş alafranga olacaktır.

Nasıl olmasın ya? Olmamak mümkün mü? Büyük efendi ne ise ne ama küçük bey Fransızcadan başka söz söylemiyor ki! Sütlü kahve isteyeceği zaman "kafe ole" diyor Mehmet ise bunu "kavala"dan başlayıp evvelce öğrenmiş olduğu "karyola" kelimesine kadar tatbik ede ede ister istemez belliyor.

Felâtun Bey'in kıyafetini sorarsanız tariften izhâr-ı acz ederiz. Şu kadar diyelim ki hani ya Beyoğlu'nda elbiseci ve terzi dükkânlarında modaları göstermek için mukavvalar üzerinde birçok resimler vardır ya? İşte bunlardan birkaç yüz tanesi Felâtun Bey'de mevcut olup elinde resim, endam aynasının karşısına geçer ve kendini resme benzetinceye kadar mutlaka çalışır idi.

*Binaenaleyh kendisini iki gün bir kıyafette gören olmazdı ki “Felâtun Bey’in kıyafeti şudur” demek mümkün olsun.*

*Bak şeklini simasını pek kısaca tarif edebiliriz. Ortaca boy, nahifçe endam, sarıca beniz sahibi bir delikanlı olup kaşları gözleri siyah, saçları ağzı burnu filânı hep bir karının “elverişli” diyeceği kadar letâfet tasvir eder idi.*

*Mademki Felâtun Bey hakkında bu kadar malûmât aldık. Biraz da Mihribân Hanım hakkında malûmât alalım:*

*Bu kız her şeyce olduğu gibi şekil ve simaca dahi Felâtun Bey’in kardeşi olduğu görülür idi. Lâkin kız çehresinde mutlaka ve behemehâl letâfet daha ziyâde olacağı başkaca mülâhaza edilecek bir şeydir.*

*Sâir kızlar gibi Mihribân Hanım oya yapmasını bilmez. Zira alafrangalarda oya yoktur. Kese, çorap vesâire örmesini dahi bilmez. Çünkü onları modist kızları örer. Nakışı dahi onlar işler. Yapma çiçekler Beyoğlu’nda çok! Bunları yapmak için neye zahmete girsin? Çamaşır yıkamak, ütölemek hizmetkârların ve yemek pişirmek dahi aşçının işidir. Hatta kendi başını taramak bile alafrangada olmayıp mahsûsan perukâr karı gelir tarar.*

*Alafrangada kızlar için okumak yazmak tahsili lâzım idiyse de bî-çâre kızcağız öksüz büyüdüğünden muvaffak olamadı. Babası müzika talimi için alâ bir piyanocu madam getirmiş idi. Lâkin madam kendisi çalıp babası dinlediği cihetle Mihribân Hanım “taş altında bir yılan, kaşları durur divan” şarkısından başka bir şey öğrenemedi.*

*Bununla beraber kızcağız hoppa mı hoppa mı hoppa mı hoppa mı! Şen mi şen mi şen mi! Zıp zıp sıçrar! Ter ter tepinir! Kendisi yetişmiş çatmış olduğu cihetle birkaç yerden görücüye gelmişler idi. Bâ-husûs pederinin servet-i müştehiresi her servet heveskârını celb eder idi. Ancak görücülere Mihribân Hanım oğullarının neci olduğunu sorar. “Kâtip” cevabını alınca “Oh! Cebi delik!” der, “asker” cevabını alınca “Yarım kunduralı” der, “hoca” cevabını alınca “sarımsak başlı” der. Hâsılı her biri için bir kulp uydurup maazallah eğer görücüler “A hanım kızım! Niçin böyle söylüyorsunuz? Oğlumuz şöyledir böyledir” diyecek olursa bir püsküllü kahkaha koyverip “Oh kalmış kalmışım*

*da, sizin oğlunuza mı kalmışım hanım, oğlunuza başka yerden kız arayınız” diye kalkar yürüyüverir idi.*

*Nasıl Mihribân Hanım’ın bu kadar serbestliğine taaccüb mü ediyorsunuz? Taaccüb etmeyiniz. Zira kızcağz bir evin hanımı olarak büyümüş olduğundan gelen görücülere gelin makamında dahi kendisi çıkardı, kayınvâlîde makamında da kendisi. Görücü hanımlara verdiği cevabı ise bir kayınvâlîde sıfatıyla verir idi. İşte taaccüb edecek iseniz bu serbestçe kayınvâlîdeye taaccüb ediniz”(Ahmet Mithat Efendi, 2017: 7-13).*

Roman içerisinde istenmeyen özellikleri barındıran ve Osmanlı dönemi içerisinde eleştirilen kesimi temsil eden Felatun Bey için gerçekleştirilen tanıtım, objektif bir yaklaşımı ortaya koymaz. Karakterin hem kendisi hem de aile bireyleri, çoğu zaman komik duruma düşecek kadar sığ şekilde okura tanıtılır.

Karakter özellikleri yönüyle Felatun Bey’in tam karşısında duran Rakım Efendi için de bu taraflı yaklaşım devam edecek ancak bu defa karakter, olumlu yönleri ile açığa çıkacaktır. Bu yaklaşım içerisinde Rakım Efendi’nin karakter tanıtımı gerçekleştirilir. Bu tanıtım Felatun Bey’de olduğu gibi, karakterin geçmişinden bugününe doğru gerçekleştirilir:

*“Bâb-ı sâbık bize hikâyemizi kendi isimlerine nispet eylediğimiz iki zattan birisinin ahvâl-i husûsiyyesini epeyce öğretti. Burada dahi yine böyle mücmelen olsun Râkım Efendi’nin ahvâl-i husûsiyyesini görmeye muhtacız.*

*Râkım Efendi dediğimiz çocuk eski Tophane kavaslarından birisinin oğlu olup bundan yirmi dört sene evvel pederi vefat eyledikde vâlidesi elinde bir yaşında yetim olarak kalmış idi. Bir kavas evlâdına ne bırakabilir? Bizim Râkım Efendi’nin babası ise Salıpazarı tarafında üç odalı bir çürük kümes ve bir de Arap cariyeden başka mal itlâkına sezâ hemen hiçbir şey bırakmamış idi.*

*Vâlidesi gayet kadın ve Fedâyi nam Arap cariye ise vâlidesinden belki de daha kadın olduğundan kocasının nâire-i firâkı oldukça müntefî olup da aklını başına aldıktan sonra vâlidesi “Fedâyi! Artık aramızda hanımlık halayıklık kalmadı! İkimiz de çalışıp kendimizi ve bir de şu yavrucağı beslemekten başka çaremiz yoktur” dediğinde sadık Arap “Ah hanımcığım! Sen neye çalışacaksın. Ben çalışırım hem seni, hem küçük beyimi, evlâdımı beslerim” diye bütün*



idareyi kendi üzerine almaya kadar göze aldırmuş idi. Maahazâ vâlidesi bâr-ı himmeti yalnız Fedâyi üzerinde bırakmadı. Kendisi el dikişi diker, oya yapar, çevre, uçkur işler ve bunları Salıpazarı'nda Fedâyi'ye sattırır, sâirgünler ise Fedâyi'yi büyücek yerlere çamaşıra, tahtaya gönderir, arada bir, kendisi de gider, hâsılı lellerinin emekleriyle kimseye muhtaç olmadan geçinebilir idi.

Râkım büyüdü. Beş yaşında Salıpazarı'ndaki Taş Mekteb'e verilip on bir yaşında İstanbul tarafında Vâlîde Rüşdiye Mektebi'ne alındı. On altısında oradan çıkıp Hariciyye Kalemî'ne kendisini kabul ettirmeye yol buldu.

Aman bu çocuk ne kadar çalışıyor idi. Hani ya "Gece gündüz çalışıyor" derler ya! İşte gece gündüz gerçekten çalışan buydu. Tamam, evlâdını bu boya getirdikten sonra vâlidesi vefat etmesin mi?

Ama bu dahi hakkında bir nimet idi. "Ah! Râkımcığımın bir kere insan içine karıştığını görsem hiç gözüm arkada kalmaz idi" der idi ve işte arzu eylediği bu nimete nâil oldu.

Râkım'da henüz aylık yıllık yok. Sadık Fedâyi hâlâ dikiş diker, mendil, çevre işler, kahve torbası diker, çamaşıra, tahta silmeye gider. Aldığı paradan hanesinin idâre-i zarûriyyesini bi't-tefrîk kusurunu "Delikanlıdır parasız kalmayın" diye tamamen Râkım'a verir idi. Fakat Râkım'ın cep harçlığına o kadar ihtiyacı yok idi. Sabahleyin Süleymaniye'ye medreseye gidip saat dörtte oradan çıktıktan sonra kaleme, badehu, kalemde aldığı Fransızca dersini takviye ile beraber bu esnada bir kat daha ileriye gitmek için Galata'da bir hekime giderek akşam saat birde hanesine gelen ve bade't-taâm Kazancılar mahallesinden Beyoğlu'na çıkıp yine Hariciye Kalemî'nde refîki bulunan bir Ermeni'ye Türkçe okutmak ve bu hizmete mukâbil onun birçok Fransız kitaplarını karıştırmak ile vakit geçiren bir çocuğa paranın ne lüzumu kalır?

Hatta cumaları bile Râkım sâlifü'z-zikr Ermeni refîkinin kütüphanesinden çıkmaz idi. O kadar ki hane halkınca ve familyaca Râkım'a emniyet-i kâmile hâsıl olmuş bulunduğundan pazar günleri Hariciyye Kalemî tatil olarak Râkım yine refîkinin hanesine gidip de eğer o gün familyaca bir yere gidilecek ise Râkım'ı kütüphane odasına kaparlar öyle giderler idi. Râkım için böyle bir gün ne mesut gün idi?

*Bizim Râkım Efendi bu sûretle tamam dört sene müddet daha tahsilde devam eyledi. Koca Fedâyi dadı halk matbahlarında kül kömür olarak hanımın kendisine emanet bırakmış olduğu nûr-ı dîdeyihor u hakîr bırakmak şöyle dursun, âdeta hâli vakti yolunda bir adam evlâdı gibi iaşeye muvaffak olur idi. Lâkin Râkım Efendi'nin aldığı terbiye ve gördüğü tahsil öyle her hâl ü vakti yolunda adam evlâdına müyesser olamaz. Kendi hâhişi ve dadısının sevk ve teşviki sayesinde Arabîden sarf u nahiv filandan maada Risâle-i Erbaa'yı, şerhleriyle beraber lâyıkıyla gördü. Hele mantık cihetini tasdîkat hitâmına kadar pek kuvvetli tahsil eyledi. İlm-i hadis ve tefsirde oldukça behre kazandı. Fıkhı dahi gözden geçirdi. Farisîden Gülistan ve Baharistan ve Bostan ve Pend-i Attâr ve Hâfız ve Sâib'i tekmil etmekten kat-ı nazar en müntehâb parçalarını ezber dahi eyledi. Fransızcaya gelince: Bir kere lisânda rûsûh peydâ eyledi. Badehu Galata'daki dostundan hikmet-i tabiiye, kimya, teşrih-i menâfi'ül-azâyı oldukça tahsil edip Beyoğlu'ndaki Ermeni dostunun kütüphanesinde dahi coğrafya, tarih, hukuk ve muâhedât-ı düveliyyeye dair lüzum derecesinin fevkinde dahi malûmât topladı. Hele okuduğu Fransız romanlarının ve tiyatro-nâmelerinin ve eş'âr ve edebiyatının âdeta nihayeti yok gibi idi. İki gece kendisinde kalmak üzere bir kitabı hanesine götürmek için müsâade alabilecek olsa onu yalnız okumakla iktifâ etmeyerek en güzel parçalarını istinsah dahi eder idi. İşte Râkım Efendi'nin evâil-i hâli bundan ibaret idi. Parasızlık ise âdeta yirmi yaşına kadar devam eylemiş idi. O zamana kadar kalemce nâil olduğu maaş yüz elliye kadar varmış idi ise de yirmi yaşında bir hariciyye hulefâsı için bu paranın, para bile demek olmadığı müsellemdir” (Ahmet. Mithat Efendi, 2017:15-18).*

Batılı yaşam tarzını benimsemenin olumsuzlanan yönlerini temsil eden Felatun Bey'in karşısında Rakım Efendi, son derece olumlu bir profil üzerinden okuyucuya tanıtılır. Bu bağlamda açılış bölümü içerisinde yer verilen bu sunum, karakterler arasındaki zıtlıkların açığa çıkmasını sağlar. Felatun Bey, varlıklı bir aileden gelmektedir, Rakım Efendi ise yokluk içinde büyümüştür; Felatun Bey'in ailesi Batının yaşam tarzına ulaşmaya çalışırken Rakım Efendi, geleneksel bir aile yapısına sahiptir. Felatun Bey tembel ve yüzeyseldir; aldığı kitaplar, yalnızca rafları doldurur oysa Rakım Efendi son derece çalışkandır ve okumaya meraklıdır. Tüm bu zıt yapı anlatının açılış bölümü içerisinde okuyucuya aktarılır. Kapsamlı şekilde karakter tanıtımlarının

gerçekleştirildiği ve bu tanıtım çerçevesinde romana dair pek çok bilginin okura aktarıldığı açılış bölümünün ardından, romanın olay örgüsü oluşturulmaya başlanır.

Ahmet Mithat Efendi'nin kurgu tekniğiyle dikkat çeken ve Türk edebiyatı için pek çok yeniliği barındıran anlatısı *Müşahedat*'ın açılış bölümü, kurgu unsurlarının tanıtımı ile gerçekleştirilen açılış için bir diğer örnektir. Roman, *Felâh Bey ile Rakım Efendi*'den pek çok yönü ile farklıdır ancak her iki romanın da açılış bölümlerinde tercih, kurgu unsurlarından karakter tanıtımını merkeze alarak sunmaktan yana kullanılmıştır. Verilen karakter tanıtımı üzerinden okuyucu, romanda karşılaşacağı unsurlar hakkında pek çok bilgiye de sahip olur. *Müşahedat*'ın açılış bölümü içerisinde de aynı yaklaşım devam etmektedir.

*Müşahedat*, hem Tanzimat dönemi için hem de genel itibarıyla Türk edebiyatı için önemli yenilikleri barındırır. Yazar, karakterlerden biri olarak kendi kimliği ile roman içerisinde yer alır ve romanın yazılış sürecini kurgu evrenine dâhil eder. Bu yaklaşım çerçevesinde şekillenen roman, hem karakterlerden biri hem de yazar konumunda olan Ahmet Mithat'ın kendisini tanıtmaya ile açılır:

*“Malum a bu muharrir-i aciz Beykozludur. Yaz kış akşam sabah Beykoz'dan İstanbul'a gelir gider.*

*Kendimizi şu suretle tanıtırmaya başlar başlamaz bizi de Şirket-i Hayriye'nin en büyük müşterilerindendir diye mi telakki eylediniz? Vakıa sanatımızın bir ciheti de gazetecilik olduğundan Şirket-i Hayriye hakkında pek çok şikâyetler bizim de kalemimizden çıkmıştır. Ama yalnız gazetecilik sıfatıyla muttasıf olup kalsa idik belki biz de dahi hiç insaf aramamak lazım gelir idi. Lakin bizde sıfat bundan ibaret değildir. Kâh romancılık kâh feylesofluk gibi tecelliyatla muttasıf olduğumuzdan Şirket-i Hayriye'den müşteri olduğumuz zamanlardan ziyade müteşekkir kaldığımız zamanlar da vardır.*

*Allah eksik etmesin kaptanlardan mevki memurlarından pek çoğu dostumuzdur. Hele yolcular meyanında dostlarımız hakikaten çoktur. Yazı işlerimizin de pek çok olduğu günler yan taraftaki küçük kabineleri bize açivermek suretiyle memur efendiler hatır-sazlıkta bulunurlar. Bazı kere vaki olur ki bu küçük kabineler bizden evvel başkaları tarafından işgal olunmuşlardır. Bu zatlar Beykoz ile köprü arasındaki bir saat bir çeyrek zamanı bize boş imrar ettirmemek için lütfen küçük kabineyi tahliye ederek bizce pek*

*büyük eser-i inayet gösterirler. Çünkü biz oracığa sokulup esna-yı seyahatte dünyanın yazısını yazarız”(Ahmet Mithat Efendi, 2018: 8-9).*

Anlatı açılış bölümü içerisinde karakterlerden biri olan Ahmet Mithat’ın nerede yaşadığından, ne işle uğraştığından, çevresinden, günlerinin nasıl geçtiğinden haberdar olunur. Tüm bu bilgi, hareketli bir mekân merkeze alınarak okura aktarılır: Şirket-i Hayriye Vapuru. Anlatı açılışında sözü edilen bu mekân son derece önemlidir çünkü kurgu içerisinde yer alan iç anlatının açılışını bu mekân sağlayacaktır. Bu bağlamda açılış içerisinde bu ismin ifade edilmesi işlevsel bir boyut da kazanmış olur.

Karakterin mekânı merkeze alarak kendisini tanıtmamasının ve düşüncelerini okura sunmasının ardından iç hikâyeyi oluşturan parçaların tanıtımına geçilir. Ahmet Mithat, Beykoz’dan bindiği vapurda üç kadın ile karşılaşır. Kadınlar aralarında konuşmakta ve bu konuşmalar, yazarın kulağına ulaşmaktadır. Ahmet Mithat, ilerleyen sayfalarda, yazmayı planladığı romanı için yardım alacağı bu üç kadını okura tanıtmayı ihmal etmez:

*“Karşımızdaki kadınların birisi ihtiyarsa da ikisinin taze olduklarını ve hatta pek de alafranga ve mükemmel giyinmiş bulduklarını haber vermiş bulunduğumuzdan acaba karilerimiz bize:*

*- Elbette güzel dahi olmaları tahayyül e dilebilecek olan şu kadınlar, evvelce dediğiniz gibi nazarınızı işgal ve fikrinizi tağlit etmiyorlar mıydı ki, o günkü münazara-i kalemiyyenizde çevireceğiniz manevraları ve romanınıza takacağınız kulpları, kubbeleri düşünmeğe başlayabildiniz?”*

...

*Bunların birisi esmer, diğeri sarışın, ikisi de gerçekten, müstesna dilberdiler. Esmeri gereği gibi iri yarı, geniş omuzlu o dar kollu fistanın setrinden aciz kalacağı derecelerde kalın pazulu, fakat yaşça yirmiden ya biraz ziyade veyahut pek noksan tahmin olunacak kadar genç bir kadındı. Gözleri mikyas-ı tabüsinden hayli iri olmasalar, siyah üzüm gibi koyu kara olan hadekaları, bütün çeşmhaneyi istiap ederek, beyazına yer kalmazdı. Ama gözlerin, böyle mikyas-ı tabüden hariç görülecek derecelerde büyücek olmasını nakısa addedemezsiniz ya? "Çeşm -i ahuya benzemiyor, siyahı akına yer bırakmamış" dersiniz, güzel ne olduğunu bilmediğinize hamlederiz. Gözlerin*

*böyle miykas-ı tabii fevkinde büyücek olması nasıl canlar yakar. Bir hüsn-i vakurane teşkil eylediklerini takdir edebilmeniz için, o gözleri görmemiz lazımdı.*

*Kaşlar gözlere mütenasip. Ama nasıl? Renkleri kara ise de rastık boyası değil. Çatık da değil. Fakat iki kaşın başlangıçları yekdiğerine gayet karib. Şairlerin "samuri" dedikleri tarzda ki, ona, biz avam lisanıyla "kıvırcık kaş" deriz. Tüyleri hadd-i tabiisin/gden uzun ve adeta kıvırcık olarak, kaşlara mahsus olabilecek hüsn ü letafette emsalsiz şeylerdir.*

*Burun gereği gibi iri. Fakat burnun iriliği çehre züğürtü olan bazı bedhahanda sakil görünebildiği halde, çehre sahibi olan okurlar için bir ziynet-i mahsusa-i alicenabane olduğu fizyonomistler, yani ilm-i kıyafet erbabı n, ezdinde musaddaktır. Burnun biraz irice olması, çehrenin de ona tenasübü şartıyla erkekte, kadında, ziynet makamına kaim olduktan fazla, uluvvı cenaba, tab'-ı kibaraneye, şecaate, kahramanlığa da alamettir.*

*Karşımızdaki esmer güzelinin çehresi, tamam o bini-i zibaya zemin-i letafet-efza olacak beyzi çehrelerden bulunduğu gibi, onun altındaki irice dudaklar ve yumruluğu, sivriliğine galib çene, levha-i vechi gerçekten güzel bir hale koyduktan maada, tabiatinde de fevkalhad bir metanet ve gerek dostluğunda ve gerek düşmanlığında sebat ve hele intikamında şiddet olduğunu b ahiren göstermekteydi. Bu esmer kadın hakikaten güzeldi. Ama hüsn-i cemali, öyle karşısındaki erkeği uzaktan yakından nice ümitlerle yıldıtırıp, münbasit edecek cemallerden değildi. Onun karşısındaki erkek, eğer şu işaret etmekte bulunduğumuz mebahise vakıf erkekler dense, o hüsn-i dil-rübfiyü, gönülleri rübude etmekle beraber, bir de, bir tesiri manevi ile mütedehhiş etmeğe kâfi vakarı, metaneti gösterecek hüsnlerden bulurdu.*

*Güldüğü nadir görüleceğinden ve hele bir zamana kadar karşındaki esmer dilber gülmediği gibi, ondan sonraki ahval, gülmeği büsbütün muhale talik eylediğinden dişlerinin nasıl olduğu görülemedi. Fakat her şeyi görmek zaruri midir? Görmeden bilinemez mi? O anda yemine bile hazırdım ki, kadının dişleri biraz büyücek, fakat gayet sık ve kavidirler. Çünkü çehrenin heyet-i umumiyyesinden istidlal olunan metanet, şecaat, sabır ve sebat, şiddet-i azın, ciddiyet-i cezm manaları büsbütün yalan ve yanlış olmamak için dişlerin de böyle olmaları iktiza eder.*

*Sarışın güzelse, esmerin büsbütün ma'kusu bir dilberdi. Lepiska saçlar, kadınların "tahrirli mai" dedikleri gözler ki maisinin etrafı kalem -i kudretle bir hatt-ı siyah çekilerek tezyin olunmuş. Bu güzel gözler küçük hatta pek küçük, lakin şiddet-i zekâya ve vefret-i şetarete delalet etmek üzere, mini mini çeşmhanelerinde fırıl fırıl dönerler.*

*Ten gayet beyaz. Hatta biraz solgunca bile! Burun küçücük. Ağız daha küçük. Çene yusyumru olduktan maada, müntehası bir de senehdan ile müzeyyen. Heyet-i umumiyyesinde öyle bir hal var ki gülmediği zaman dahi gülüyor zannolunur. En büyük hüzn ü elem bu çehreyi tağyir edemez. Ağlasa bile, gözyaşları o çehre üzerinde bir zinet-i zaide olarak telakki olunur. Bir te bessüm-i daimi, ince ve solgun dudaklarını daima küşade bulundurduğundan, taneleri küçük ve biraz da seyrek olan dişleri, belki ressamların zeban-ı intikadını tahrik edebilirse de, e ğer tabir caizse kaide-i hilkat böyle olmasını iktiza eder.*

*Bu sarışın güzelin sinni otuzdan aşığı tahmin olunamaz. Muhammen biraz daha yukarıya doğru çıksa bile menedilemez. Fakat şöyle ilk bakışta on sekizden yirmiye kadar nevcivanlık, şenlik, şuhluk buna layık görüldüğü halde, esmerde otuz beşlik, kırkık kadınlarda bile ağlebiyetle görülemeyen kâmillik, vakurluk nazar-ı ehl-i dikkate derhal çarpar.*

*Bunların yüzlerinde taravet-i cildi muhafazaya biraz medar olmak için istimalinde beis görülmeyen pudradan maada, renkli renksiz hiçbir ilaç e seri görülemez. Ne yüzlerinde, ne kaşlarında, ne saçlarında. Zaten kendini bilen ve güzel ne olduğunu tanıyan kadının böyle tağyiri tabiat gibi bir cinayete e li varabilmeli midir? O tağyirat ile sanki güzel mi oluyorlar!*

*Hak sübhanehu ve taali'i hazretleri her levha-i ruye göre bir nakış tertip ederek eseri san'at göstermiş. Şimdi tutunuz da şu sarışın güzelin incecik, açık kumral kaşlarına siyah rastık sürünüz. Hele bu cinayette biraz daha gaddarane davranarak, kaşları güya daha enli göstermek için rastığı biraz da taşırınız. İşte, o güzel levhayı berbat ettiniz gitti. Yahut şimdi ekseriyetle onların heves eyledikleri veçhile, diğer esmer güzelinin siyaha karib, koyu kumral saçlarını kimyevi sulardan birisiyle sarıya tahvil eyleyiniz. O tazimlere şayan olan cemali maskara ettiniz gitti.*

*Elbise cihetine gelince:*

*Bunların ikisi de libaslarını bir dikişçiye diktirmiş, bir moda mucibince bir ölçüde biçilmiş bir derece garnitürlerle tezyin olunmuş. Fakat ikisi de bir suret-i mahremanede ayrı ayrı istintak olunsalar, mutlaka itiraf ederler ki, bunların ikisi de şu elbise hususunda yekdiğerine fedakârlıkta bulunmuşlardır. Esmer, mutlaka o libası kendi tab'ına göre pek hafif-meşrebane bulmuş ve sarışının bili'ikis pek acuzane olmak üzere teli'ikki eylemiştir. Zira tabiatçe sarışın, çocuk ve esmerin kâmil olduğunu anlatmıştıkt.*

*Fistanları gayet açık yeşil renkli grendindiler. Garnitürleri ondan biraz koyuca dantelalarla kadifeden intihab olunmuşlar dı. Gündüzlük fistanlar dekolte olmazlarsa da boyunlarındaki madalyonlar birer çıplak sadrı simine doğru sarkıyorlardı. O zamanlar kısa kol modaysa da, bu fistanların kolları modadan daha kısaydı. Eldivenler dahi, lüzumundan pek çok kısa olarak, bilekler adeta bütün bütün çıplaktı. Şapkalar Matmazellere mahsus olan kurdelesiz şapkalardan olup, fakat esmer için müteehhil kadınların takındıkları kurdelelerden birisi şapkaya merbut olmasını çeşm-i müdekkik arzu ediyordu da fikdanını nevakısdan sayıyordu. Sarışın için bu kurdelenin fikdanını pek muvafık bulduktan maada "brigan" denilen moda iktizasınca epeyce hafif-meşrebane olan bu şapkanın derece-i hiffetini de azınsıyordu.*

*İki şapkanın ikisi de guna gun yapma çiçeklerden birer kuş yuvası halinde olup, ön cihetlerine birer de kuş oturtulmuştu.*

*İkisinin de şemsiyeleri, potinleri, fistanları rengindeydi” (Ahmet Mithat Efendi, 2018: 19-25).*

*Müşahadat*'ın açılışında yer alan karakter tanıtımları, fiziksel özellikler üzerinden ayrıntılı ve oldukça hacimli şekilde okura sunulmuştur. Bu bağlamda, her ne kadar yeniliklerin açığa çıktığı bir roman konumunda olsa da *Müşahadat*'ın Tanzimat dönemi romanının genel karakteristiğini yansıtan özellikleri de bünyesinde barındırdığını söylemek mümkündür. Aynı eğilim, *Sergüzeşt*'te de kendisini gösterir.

Roman, Samipaşazade'nin kendi ifadesiyle “*esaret aleyhinde*” (Sami Paşazade Sezai, 1997: 2) başlar. Zira hemen ilk cümle içerisinde sözü edilen vapur, üç esir kızı taşımaktadır. Esirlerden birini gösteren Çerkez, “*Şu mavi gözlere bak. Bir paşa buna*

*buna bir hazine verir*” (Sami Paşazade Sezai, 1997: 5) şeklinde bir ifade kullanır. Romanın hemen ilk sayfasında esaret teması, değersizleştirilen ve para karşılığında elde edilebilen bir kadın profili üzerinden yansıtılmış olur. Ardından Çerkez ile birlikte olan esirci karakter, okuyucusuna olumsuzlanarak tanıtılır. Yazar her ne kadar tanrısal bakış açısını kullanmış olsa da kahramanları için fikirlerini gizlememekte ve onları zaman zaman abartılı olan olumsuz tasvirlerle yansıtmaktadır:

*“Çerkesle beraber bulunan ve gayet cesimül- cüsse olan bu adam Hacı Ömer isminde bir esirciydi ki insan ticaretinin kalb-i bi-hissine verdiği merhametsizlik, kalbinin o büyük yuvarlak gözlerine aksettirdiği bir nevi vahşilik asarından olarak bakışı kaplana benzer. Mana-yı şümulüyle kendisinin de dâhil olduğu insaniyetin – menfaat-i şahsiyetinden başka- bir kısmına gelen felaketten müteessir olamaz; bir hanendenin sesiyle bir kızın ağlamasını, bir sazın sadasıyla bir hüsn-i bi-bahanın istirhamını tefrik etmezdi. Vezaiif-i insaniyesinden iki şeyi takdis ederdi. Biri ticaretinin taziyane-i terakkisi olarak odasının duvarına asılan kırbacı, diğeri evine giren mahlûkat-ı zaiifenin kimsesizliğiydi”*(Sami Paşazade Sezai, 1997: 5-6).

Okuyucu, hemen açılış bölümünde karakterden etraflıca haberdar olur. Ancak bu bilgi, tarafsız bir yazardan çok, kahramanlarını seven yahut nefret eden, taraflı bir anlatıcının süzgecinden geçerek okuyucuya ulaştırılır.

*“Tahkiye Tekniği ile Açılış”* başlığı altında da inceleyeceğimiz bu romanda Tanzimat dönemi için kurgu unsurlarının farklı bir tanıtımı kendisini göstermektedir. *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, *İntibah* gibi örneklerde kurgu unsurlarının tanıtımı, romandan ayrı bir bölümü andırır. Kurgudaki akış ancak mekân yahut karakterler etraflıca tanıtıldıktan sonra gerçekleşir. Ancak *Sergüzeşt*'te durum daha farklıdır. Anlatı açılışında yer alan karakter tanıtımı, hareketli bir an içerisinde okura sunulur. Açılıştaki yer alan ve vapuru beklemekte olan birkaç kişi, an içerisindeki halleri ile tasvir edildikten sonra, Hacı Ömer'in tanıtımı gerçekleştirilir. Aynı şekilde, akış devam ederken Hacı Ömer daha derinlikli şekilde sunulur:

*“Sandalın içindeyken o büyük, yuvarlak gözleriyle Çerkes'e bakarak ve birer küçük yelpâze kadar büyük olan ellerini sallayarak, esirleri pazarlık ediyordu. Pazarlık yolunda gitmeyince, kırk beş elli yaş arasında olduğunu gösteren ve siyahtan ziyade kirli bir renge mail olan kır sakalıyla esmer*



*çehresinde bir iki kaba buruşukluğu şâyan-ı nefret bir suret kesbederdi” (Sami Paşazade Sezai, 1997:6).*

Hacı Ömer’in sunumu gerçekleştirilirken, yazarın sübjektif ifadeleri de dikkati çekmektedir. Ardından vapurla getirilen cariyelerin tanıtımı da yine akış içerisinde gerçekleştirilir:

*“Halayıkların ikisi on altı, on yedişer yaşlarında, Kafkasya’nın iki parlak mahsul-i hüznü idi. Üçüncüsü tahminen dokuz yaşında bir küçük esir idi ki, saçlarıyla kaşlarının arası bir az yakınca, ağzı gayet küçük, yuvarlak olan omuzlarına nisbetle beli incecik, hele o siyah gözlerde pertev-i zekâ bir letâif-nâmütenahî gösterirdi” (Sami Paşazade Sezai, 1997:6).*

Böylelikle roman karakterleri, ilk etapta fiziksel özellikleri üzerinden tanıtılarak romana dâhil edilir. Roman ilerledikçe karakterler, fiziksel özelliklerinin ötesinde bir tanıtıma tabi tutularak daha ayrıntılı şekilde sunulur ve bu sunum, kurgu ile iç içe şekilde ilerler.

Anlatı açılış bölümünde kişi unsurunun konumu noktasında *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* örneği de *Sergüzeşt* ile benzerlik göstermektedir. Roman, Tanzimat döneminde kurgu unsurlarının tanıtımı noktasındaki eğilimin dışında yer alır. Karakterlerin, mekânın yahut zamanın tanıtımı için ayrıca bir bölüm ayrılmamıştır. Kurgu başlatılır ve kurgu unsurlarının, kurgu ilerledikçe açık edildiği bir eğilim kendisini gösterir.

Anlatı açılışında küçük bir odada yer alan üç kişinin sunumu dışarıdan bir göz vasıtası ile gerçekleştirilir. Talat, annesi ve dadı; bir arada, Aksaray’da yer alan bir evin küçük bir odasında oturmaktadırlar. Açılış bölümü içerisinde yer alan söz konusu üç kişiden ilk sunulan Talat’ın annesi olur:

*“Aksaray’da, ufacık bir oda tantanalı değil lakin pek temiz döşenmiş bir odada, yüzünde bir hüsn ü ânın harabeleri nümayan, elli, elli beş yaşında bir kadın minder üstüne oturup bir şey diyor idi” (Şemsettin Sami, 2018:5).*

Romanın bu aşamasında kadının yalnızca yaşı ile ilgili bilgi sahibi olunmaktadır. Bu bilgi de bir kesinliğe dayanmaz, anlatıcı; karakterin görünüşünden hareketle ortalama bir yaş tahmininde bulunur ve bu tahminini okura sunar. Kurgu ilerledikçe diyalog tekniğinin kullanımı ile birlikte karakter daha da detaylandırılır, geçmişî kurguya dâhil edilir ve düşünce dünyası aktarılır.

Anlatı açılış anı içerisinde söz konusu edilen ikinci kişi ise Talat olur. Romanın bu aşamasında izleyici pozisyonunda olan yazar, Talat'ı da tıpkı annesi gibi yalnızca görünüşü üzerinden sunar. Ancak bu sunum biraz daha detaylıdır:

*“Bu kadının karşısında on sekiz, on dokuz yaşında yüzünde hâlâ tüy tüs yok, gayetle güzel gecelik esvabıyla giyinmiş bir nev-civan oturup başını eline dayatmış ve yastığın üzerinde bir kitap açmış, fakat gözlerini kitaba değil, karşısındaki duvara dikip derin derin düşünmeye varmış ve hayran hayran bakakalmıştı”* (Şemsettin Sami, 2018:5).

Böylelikle anlatı açılış bölümü içerisinde anne-oğulun yaşları hakkında tahmini bir bilgi sunulur ve ikili, oldukça genel çerçevede okura tanıtılır. Odada bulunan üçüncü ve son kişi dadıdır. Dadı da önceki iki karakterde olduğu gibi yüzeysel bir aktarım üzerinden sunulur:

*“Minderin karşısında bir sandalye üzerinde ne yaşta olduğunu fark edemem. Lakin ihtiyarca görünür bir Arap karı oturup yüzünü iki eline ve dirseklerini dizlerine dayatmış ve bir büyük hayret ve taaccüple gözlerini kadından oğlana ve oğlandan kadına gezdirir idi”* (Şemsettin Sami, 2018:5).

Dadının sunumu içerisinde de anlatıcı profili, dışarıdan bir gözlemci konumunda devam eder. Karakterlerin yalnızca görünüşleri üzerinden gerçekleştirilen bir sunum, anlatı açılış bölümü içerisinde yerini almış olur. Kurgu ilerledikçe Talat odadan ayrılır ve dadı ile Talat'ın annesi yalnız kalır. Bu aşamada ikili arasında geçen diyaloglara ayrıntılı şekilde yer verilir ve diyalog kullanımı, karakter tanıtımı noktasında işlevsel bir boyut kazanır. Diyaloglar üzerinden karakterlerin geçmişlerine dönülür ve düşünce yapıları açık edilir. Diğer taraftan verilen diyaloglar üzerinden karakterler arasındaki zıtlıklar açığa çıkarılır ve bu zıtlıklarla birlikte karakter tanıtımları daha ayrıntılı şekilde gerçekleştirilmiş olunur.

İncelemeye aldığımız örneklerde, Tanzimat dönemi içerisinde karakter tanıtımlarının önemli yer tuttuğu görülmektedir. Bu bağlamda, karakter tanıtımlarının, kurgudan ayrıksı bir yapı arz ettiği, kurguya geçilmeden önce karakterlerin etraflıca tanıtımlarının sağlandığı bir eğilim kendisini gösterir. Böylelikle okurun romana hazırlandığı ve kurgu zeminin oluşturulduğu açılış şekilleri açığa çıkarılmış olunur.

Diğer taraftan, incelediğimiz *Sergüzeşt* ve *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* örneklerinin, bu eğilimin dışında yer aldığı görülmektedir. Söz konusu iki romanda, anlatı açılışı içerisinde kurgu unsurlarının tanıtımı için ayrıca bir bölümün yer almaz; kurgu unsurları, kurgunun ilerleyişi içerisinde sunulur. Böylelikle bu iki roman, kurgu unsurlarının sunumu için farklı bir noktada konumlanmaktadır.

### 1.1.2. Mekân Tanıtımı ile Açılış

Daha önce de sözünü ettiğimiz gibi, Tanzimat dönemi romanında anlatı açılış bölümlerinin merkezinde genellikle kurgu unsurlarının tanıtımı yer almaktadır. Kurgu için oldukça büyük önem taşıyan mekân unsurunun da pek çok örnek içerisinde etraflıca sunulduğu görülmektedir.

Çamlıca, Tanzimat dönemi romanlarının pek çoğunda karşılaşılan özel bir mekândır ve bu mekânın sunumu, dönem yazarlarınca büyük övgülerle gerçekleştirilir. Bu bağlamda *İntibah*'ın açılışı dikkate değer bir örnek konumuna gelir.

Anlatı açılışında ve ilerleyen bölümlerde Namık Kemal'in sesi, okurunu Ali Bey ve Mahpeyker ile tanıştıran, Çamlıca'da gezdiren bir arkadaş gibi duyulur. Anlatı açılışı, Nedim'in bir beyti ardından yapılan bir bahar tasviri ile gerçekleştirilir. Sonrasında Çamlıca'nın tanıtımı devam ettirilir:

*“İstanbul'u görenlere ma'lumdur ki Çamlıca köşkü safabahşalıkta, ruh-perverliklere nev-bahardan aşağı kalır bedâyi-i rüzgârdan değildir. Binası bir tarafa dursun! Yalnız bulunduğu mevki İstanbul'un en müstesna bir noktası olduğu gibi.*

*İstanbul bir mâlike-i derya-yı letafettir ki yalnız hazin hazin sahillerine yüz sürerek piş-gâhından akıp giden deryanın safası mevki'in bütün cihan içinde akransızlığını ispata kifâyet eder.*

*İstanbul denilen mecmua-i bedâyiin hâvi olduğu her türlü nevâdiri bir bakışta gösterecek bir nokta ise Çamlıca'dır. Boğaz içinde bir büyük orman veya bir küçük körfez yoktur ki Çamlıca'nın pâmâl-i nazârâtı olmasın! Pâyitahtımızı Beyoğlu gibi, Galata gibi, Bâbiâli civarları gibi. Sultan Bayazıt gibi hangi ma'mur görülür ki Çamlıca'nın nazar-ı temaşasından kendini saklayabilsin. İstanbul'da tesisatı atika ve ebniye-i meşhureden hiç biri var mıdır ki Çamlıca tasvirini almak mümkün olamasın.*

*Çamlıca o nazargah-ı ibrettir ki bahar içinde insan çeşmesinin yanına çıkar da başını kaldırır, etrafına bakınır isegözünün önünde tabii, sınai, fenni nice yüzbin türlü bedayiden mürekkep bir başka âlem görür, Bayağı hadika-i basar o âlem-i bedâyiin bir maharet-i fevkalâde ile nokta-i vâhideye sığıştırılmış haritasına döner, Bir de gözünü aşağı meylettirmek isteyince nur-ı nazarı cihanın her türlü ezhârını câmi bir şüküfezâra düşmüş zenbur gibi dakikada bir çiçeğe işleyerek saniyede bir meyve ile oyalanarak âheste âheste sahil-i deryaya gidinceye kadar tab u tüvandan kesilir.*

*Çamlıca'ya firdevs-i a'lânın yere inmiş bir kıt'ası denilse şâyestedir. Feyyâz-ı kudret âlemde âb-ı hayat icadını irade etmiş olsaydı o hâssiyeti Çamlıca suyuna verirdi.*

*Bundan takriben sekiz sene evvel orada bir tulü seyretmiştim. Semadan zemine nur yerine ruh yağıyor kıyas ettim.*

*Seyir yerleri zevkim değildir. Tatil günleri her türlü beşâretten beri bir kuru ünvan için boyanmış cellat kemendi denilmeğe lâyük bir sıkı boyun bağı, tarak ve süslü tomruk vasfına şâyan bir çift dar potin giyerek sabahtan akşama kadar araba arkasında devr ile fik u hurmani cem etmek ve akşamdan sabaha kadar hunnak eziyeti ve nasır cefâsıyla yatakta inlemek gibi şeylerde bir safâ göremem. Hele cuma veya pazar günleri Unkapanı'ndan bir piyade tutup da yolda seksen kayığa çatarak doksan girdâb-ı mehâlikten geçerek o nâzenin Kâğıthane deresine duhül ile tozdan dumandan yapma bir insan resmi veya teşbihin daha doğrusu istenirse,*

*"Hazer, hazer ki ecel nâreside medfünem"*

*mısraına mâsadak olmağı iltizam etmişçesine mezarını omuzuna almış bir cadı şekline girmek, sonra da bu halin adını eğlence koymak hiç aklımın erdiği şeylerden değildir.*

*Fakat ne yalan söyleyeyim? Cumanın, pazarın gayrı bir açık veya sünbülü havalı günde Boğaziçi seyirlerinin hemen kaffesinini ve hususiyetle baharda Çamlıca'yı severim.*

*İnsan cihan-ı medeniyetin lezâiziyle ne kadar ülfet etse yine arada sırada hâl-i evveli olan sahrâ-nişinlik meylini bütün bütün hatırdan çıkaramıyor! Şimdi*

*bir gurüp zamanı, bir su başında, bir çimenlikte, bir ağacın altında oturup, tabiatın o ulvi mahzunluğunu temâşâ etmek, şehirlerin, hanelerin hangi eğlencesine tercih olunmaz? Ara sıra beldelerin o ufûnetli havasından, o yeknesak manzarasından kaçar, nesimin mesâmat-ı ezhardan henüz kurtulmuş parçalarıyla teneffüs etmeyi nasıl gönül olur da istemez? Sahrânın birbirine benzemez nice yüz bin elvan ve eşkâline dalmayı hangi nazar vardır ki arzu etmez?*

*İşte insanın umümuna şâmil olan seyir meyli bittabi zirde hâlinden bahsedeceğimiz Ali Bey'de dahi mevcuttu” (Kemal, 2018: 17-19).*

İncelemeye aldığımız *İntibah* örneğinin açılış bölümünde bir sohbet havası içerisinde ilerleyen dış mekân tanıtımı kendisini göstermektedir. Tanzimat romanlarının merkezinde yer alan İstanbul ve daha özelde Çamlıca, her iki romanda da ayrıntılı tasvirler içerisinde malzeme haline getirilmiş; kurgudan ayrıksı bir yapı arz eden mekân tanıtımları açığa çıkarılmıştır. Ancak bu eğilimin dışında konumlanan örnekler de dönem içerisinde mevcuttur.

“*Kişi Tanıtımı ile Açılış*” başlığı altında da farklı bir çerçeve içerisinde değerlendirmeye aldığımız *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* örneği, mekân tanıtımının kurgu ile iç içe bir yapı arz ettiği romanlardandır. Mekân olarak yine İstanbul’un merkeze alındığı romanda, anlatı açılış anı içerisinde söz konusu edilen evin Aksaray’da yer aldığı öğrenilir. Ardından önceki iki örneğin aksine bir iç mekânın sunumu açığa çıkarılır. Talat, Talat’ın annesi ve dadının oturmakta oldukları bir odanın yüzeysel bir tasviri ile anlatı açılışı gerçekleştirilir.

“*Aksaray’da, ufacık bir oda tantanalı değil lakin pek temiz döşenmiş bir oda ...*” (Şemsettin Sami, 2018:5). şeklinde ifade edilen bu odanın tanıtılmasının ardından roman karakterlerinin devreye sokulduğu ve kurgunun bu unsurların aktarımı içerisinde devamlılık gösterdiği bir yapı açığa çıkarılır.

*Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*’a benzer şekilde kurgu unsurlarının sunumunun gerçekleştirildiği bir diğer örnek, *Sergüzeşt* olur. Romanda mekân tanıtımı, kurgudan ayrıksı bir yapı arz etmez; kurgu ile iç içe halde kurgu unsurlarının sunulduğu bir yapının devamlılığı kendisini gösterir.

Romanın mekânı, önceki örneklerde olduğu gibi yine İstanbul'dur. Anlatı açılışında daha özelde Tophane söz konusu edilir:

*“Rusya kumpanyasının Batum'dan gelen bir vapuru Tophane'nin önüne yanaştığı zaman denizin üzerinde sabırsızlıkla bekleyen birkaç kişi sandallardan vapurun içine atılmışlardı”* (Sami Paşazade Sezai, 1997,5).

Böylelikle hareketli bir ânın içerisinde sunulan mekân bilgisi açığa çıkarılmış olunur. Kurgunun devamlılığı içerisinde yerini alan bu tanıtımın ardından karakter tanıtımları devreye sokulur ve böylelikle kurgu unsurlarının bir arada sunulduğu bir yapı açığa çıkarılır.

Benzer bir yaklaşım, Ahmet Mithat tarafından kaleme alınan *Müşahedat* adlı örnek içerisinde de kendisini göstermektedir. Kullanılan teknik özellikler noktasında postmodern romanları andıran, bu bağlamda Tanzimat dönemi için oldukça farklı bir noktada konumlanan roman, kurgu ile bağdaşık şekilde mekân unsurunun açığa çıkarıldığı örneklerdendir.

Yazarın kendi kimliği ile roman karakterlerinden biri haline geldiği ve kaleme almakta olduğu romanın yazım sürecini aktardığı örnekte anlatı açılış bölümünde mekân unsurunun yer aldığı görülmektedir.

*“Biz vapura Beykoz'dan binmiş idik. Bu kadınları da yan kamarasına girdiğimizde orada bulmuş idik. Demek oluyor ki Tarabya yahut Büyükdere'den binmişler”* (Ahmet Mithat Efendi,2018: 16).

Dış mekân seçimini İstanbul'dan yana kullanan yazar, Beykoz'dan binmiş olduğu bir vapurun içerisinde. Burada tesadüf eseri karşılaştığı kadınların nereden geliyor olabilecekleri hakkında tahminlerini sunar. Böylelikle anlatı açılış bölümü içerisinde roman mekânı hakkında bilgi verilmiş olunur.

Roman türünün temel unsurlarından olan mekân, hem Türk hem de dünya edebiyatı içerisinde romanın önemli yapı taşlarından birini oluşturur. Zaman, mekân, karakterler ve olay unsurları üzerine inşa edilen bu tür içerisinde, anlatı açılış bölümünde kurgusal bir zeminin hazırlanması eğilimi gösterilmektedir. Bu zemin büyük ölçüde kişi ve mekân unsurlarının tanıtımı üzerinden oluşturulmaktadır. Tanzimat dönemi içerisinde kurgudan ayrıksı bir yapı halinde kendisini gösteren bu unsurların tanıtımlarının, sıklıkla kullanıldığı görülmüştür.

Tanzimat dönemi romanları içerisinde mekân unsurunun sunumunu incelemeye aldığımız bu başlığımızın altında, mekân tanımlarının ayrı bir bölüm şeklinde yer aldığı *İntibah* örneğinin yanı sıra kurgu unsurlarının kurgunun akışı içerisinde sunulduğu *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, *Sergüzeşt* ve *Müşahadat* örneklerine yer verilmiştir. Buradan hareketle, kurgu unsurlarının farklı şekillerde aktarıldığı bir yapının Tanzimat dönemi içerisinde kendisini gösterdiğini söylemek yerinde olacaktır.

### 1.1.3. Zaman Tanıtımı ile Açılış

Roman türünün temel unsurlarından olan zamanın kurgu içerisinde aktif rol oynadığı örnekler söz konusudur. Yazar, kurgusunu inşa ettiği alt zemini, zaman bilgisi vererek işler ve zaman vurgusu, roman boyunca devam ettirilir. Ancak bu tür örneklerle Tanzimat dönemi romanında sıkça rastlamak mümkün değildir.

Tanzimat dönemi, anlatı açılış bölümü içerisinde kurgu unsurlarının tanıtımının en hacimli şekilde kullanıldığı edebî dönemlerdendir. Ancak bu tanıtım genellikle kişi ve mekân bilgisinin merkeze oturduğu bir yapı üzerinden sunulur. Zaman unsuruna vurgunun yapıldığı ancak ayrıntılı bir sunumun gerçekleştirilmediği örneklerden biri *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* olur.

Romanda anlatı açılışı; Talat'ın, Talat'ın annesi Saliha Hanım ve dadının bir odada oturmakta olduğu bir ânın içerisinde gerçekleşir. Karakterler, verilen bu ânın içerisindeki halleri ile sunulurlar. Ardından Talat, odadan ayrılır ve dadı ile Saliha Hanım arasında geçen diyaloglar kurgu içerisinde yerini alır. Bu diyaloglar esnasında “*İşte şimdi nisan çıksın...*” (Şemsettin Sami, 2018:9) şeklinde bir ifadeye yer verilir. Buradan hareketle romanda anlatı açılış zamanının bir nisan gününe tekabül ettiği söylenebilir.

### 1.1.4. Olayın Anlatımı ile Açılış

Zaman zaman bazı örneklerde rastlanan eğilim, anlatı açılış bölümü içerisinde olay unsurunu öne çıkarma ve verilen olay üzerinden romanın kurgusunu inşa etme üzerinedir. Bu tür örneklerde alelâde bir olaydan ziyade romanın devamlılığı için önem arz eden ve kurgunun üzerine inşa edileceği bir olayın sunumu tercih edilmektedir. Romanın nasıl bir olay zinciri üzerine kurgulanacağını ilk ipuçları, böylelikle anlatı açılış bölümünde verilen olayın anlatımı ile kendisini göstermiş olur.

Anlatı açılışında belli bir olayı sunma ve romanı bu olay üzerine inşa etme eğilimi, *Müşahadat* örneğinde kendisini göstermektedir. Yazar kimliği ile romana dâhil olan ve

romanının yazım sürecini kurguya dâhil eden Ahmet Mithat, öncelikle kendisini tanıttığı bir açılışı benimser. Bu açılışın ardından bir vapurun içerisinde olduğu ânın anlatımına geçiş yapar. Vapurda kulak misafiri olduğu bir diyalog ve şahit olduğu bir olay, yazmayı tasarladığı romanın merkezine oturur.

Yazar, öncelikle vapurda karşılaştığı üç kadından söz eder. İki genç biri daha olgun olan bu üç kadını fiziksel özellikleri ile uzun uzadıya tasvir eden yazar, bu tanıtımın ardından karakterler arasında geçen diyalogları kurguya dâhil eder. Kadınlardan birinin kötü gitmiş bir ilişkisi olmuştur ve bu ilişki içerisinde yaşanan olumsuzluklar, kadınlar arasında konuşulmaktadır. Yazar, bu konuşmayı dinler, yaşananları anlamaya çalışır:

*“Öyle ya! İşte anlaşılıyor ki ortada bir gaddar vardır. Onun iki de mağduresi var ki birisi bizim zavallı esmerdir. İşin içinde bir de baba makamında bir efendi var. Seyyit Mehmet Numan! Bir Arap ismine benziyor. Bahsolunan gaddar hem esmer dilbere hem başka bir kadına gadretmiş hem de bu efendisine hıyanette bulunmuş. Şimdi yekdiğeriyle hasbihal eden bu iki muhibbe besbelli ki vaktiyle yekdiğerine rakibe imişler. Sarışın esmere o gaddarın mahiyetini anlatmağa çalışıyormuş da esmer bundaki safiyeti halisiyeti tasdik edemeyerek o zamana göre pek mergub ve makbul olan gaddarı kendi elinden kapmak için onu zemm yolunda terbib-i mukaddematta bulunuyor zann eyliyor imiş”*(Ahmet Mithat Efendi,2018: 29).

Yazarın dinlediği bu olay, yazmakta olduğu roman için bir malzeme haline gelir. Böylelikle romanın merkezine oturacak olan konu, anlatı açılış bölümü içerisinde sunulmuş olunur.

Kurgu ilerledikçe kadının vapurda gördüğü bir adamın yanına giderek ona tokat atması, Ahmet Mithat’ın merakını hepten bu kadına çeker ve yazar, kadınla konuşmayı karar verir. Sonrasında Ahmet Mithat, onun ve çevresindeki diğer karakterlerin anlattıkları üzerinden romanını kaleme almaya başlar. Böylelikle anlatı açılışında sunulan olay, romanın inşa süreci için tetikleyici bir rol oynamış olur.

Anlatı açılışında olayın anlatımının yer aldığı bir diğer örnek *Sergüzeşt*’tir. Temelde esaret teması üzerine yoğunlaşan romanın anlatı açılışı, cariyeleri taşımakta olan bir vapurun Tophane’ye ulaştığının anlatılması ile gerçekleşir:



*“Rusya kumpanyasının Batum'dan gelen bir vapuru Tophane'nin önüne yanaştığı zaman denizin üzerinde sabırsızlıkla bekleyen birkaç kişi sandallardan vapurun içine atılmışlardı. Bunlardan birisi uzun boylu, geniş omuzlu, seyrek siyah bıyıklı, etekleri ayaklarına kadar uzun, beli gayet dar bir Çerkes paltosu giymiş; yanında kendi kavminin kalpağı, elinde bir gümüşlü kırbacı olan Çerkes'e:*

*"Safa geldiniz. Cariyeler nerede? ..."*(Sami Pşazade Sezai, 1997: 5).

Böylelikle, romanın üzerine inşa edileceği temel konu, anlatı açılışında yer alan olayın sunumu ile açık edilmiş olunur. Dilber adlı karakter, vapurun içerisinde getirilen cariyelerden biridir ve roman, Dilber'in yaşadığı acıklı olayları merkeze almaktadır. Anlatı açılışında verilen olayın ardından Dilber karakterine yoğunlaşılır; onun ve aynı doğrultuda esaret temasının üzerine inşa edilen bir kurgu, roman içerisinde yerini alır.

Olayın anlatımı çerçevesinde ele aldığımız her iki örnekte de görülmektedir ki romanın inşa edileceği kurgusal zemin, anlatı açılışında sunulan olayın çizdiği hat üzerinden ilerler. Buradan hareketle söz konusu olayların, romanın ilerleyen süreçte yaşanacakları için bir yol haritası haline geldiğini söylemek yerinde olacaktır.

## **1.2.Tanzimat Sonrası Türk Romanında Tem Bakımından Açılış**

Ölüm teminin kullanımı, Tanzimat romanları içerisinde oldukça sık rastlanan bir eğilimdir. Türün henüz ilk örneklerinin verildiği ve acemiliklerin kendisini gösterdiği Tanzimat döneminde tematik açıdan belli konuların birbirini takip ettiği görülür. Esaret, görücü usulü evlilik, yanlış Batılılaşma gibi birtakım temel konular konular üzerine inşa edilen romanlarda, ölüm temine sıkça başvurulur. Özellikle anlatı kapanış bölümlerinde kendisini gösteren bu eğilime anlatı açılışlarında rastlamak da mümkündür.

Genellikle kurgu unsurlarının tanıtımının ardından akışın başlatıldığı Tanzimat dönemi romanlarında, karakterlerin tanıtımı henüz açılış bölümü içerisinde farklı yöntemlerle gerçekleştirilir. Bu yöntemlerden biri de diyalog kullanımıdır.

Dönemin öne çıkan örneklerinden olan *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ın açılışında uzun diyaloglara yer verilir ve bu diyaloglar üzerinden kurgu unsurlarının aktarımı sağlanır. Açılıştaki Talat'ın annesi ve dadı arasında geçen bir diyalog sunulur. Bu diyalog içerisinde Talat'ın annesi geçmişini hatırlamakta ve kaybettiği eşini anmaktadır:

*“Ah! İşte on üç sene var ki merhum kocamı kaybettim. O vakit ben kırk yaşında bir karı idim. Lakin bin kere şükür! Yirmi üç, yirmi dört sene beraber*

*yaşadık... Ah! O ne yaşayış, sen gördün a. Bir kere benim gönlümü kırmadı, bir kere ben onun hatırını bozmadım. Bizim eğlencemiz o idi. Ne onun Kalpakçılar'da gezmeye ne benim Kâğıthane'ye gitmeye hevesim var idi. Biz biri birimizle konuşmakla eğlenirdik. Biz kendi sohbetimizden hoşlanırdık. Hele Talat dünyaya geldikten sonra, ah! O ne saadet! O ne devlet imiş! Çocuk ne kadar sevilir imiş! Ama her çocuk öyle değil, her baba ve anne çocuğunu öyle sevmez. Biri birini sevmeyen koca karı, çocuklarını mı sevecekler.. Talat iki yaşına geldi, başka bir seviş, başka bir eğlence! Beş yaşına vardı, bir başka muhabbet! Lakin ah! Kader istemedi... Kısmet değil imiş. Ah!.. Ne olurdu kocam bir on, on beş senecik daha yaşaya idi!.. O vakit kucağında oynattığı Talatcığın bugün okuyup yazdığını, mektebe, kaleme gittiğini, babayığit olduğunu göre idi! O da memnun ola idi!” (Şemsettin Sami, 2018:12-13).*

Böylelikle verilen diyalog üzerinden, Talat'ın aktüel zamanda hayatta olmayan babası, kurguya dâhil edilmiş olunur. Karakterin kaybı, üzüntü ile hatırlanır.

*Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*'ın açılışında verilen ölüm, aynı zamanda romanın çatışma unsurlarının da açığa çıkmasını sağlar. Görücü usulü evliliğin gerekliliğini savunan dadının karşısında Talat'ın annesi yer alır. O, eşiyile birbirlerini severek bir araya geldikleri bir evlilik geçirmiştir ve eşinin kaybına rağmen onunla geçirdiği yılları mutlulukla hatırlamaktadır.

*Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* örneğine benzer bir eğilim Ahmet Mithat tarafından kaleme alınan *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'de de kendisini gösterir. Benzer şekilde karakter tanıtımı üzerinden anlatı açılışının gerçekleştirildiği romanda Felatun Bey'in ailesi tanıtılırken annesinin ölümü söz konusu edilir:

*“Vâkıâ on iki yaşındaki kızcağz on beş yaşında dünyaya çocuk getirdi. Ancak ondan sonra kaç defa gebe kaldı ise de çocuğunu rahminde barındıramayıp düşürür idi. Hekimler işin aslını tedkik etmediklerinden hanımın rahminde tedavi ve tamiri nâ-kâbil bir ihtilâl olduğunu hükmederek el çektiler. İş ebelere kaldı. Onlar sargılar ile filânlar ile Mihribân Hanımı düşürtmeyip muhafaza edebildiler ise de, bî-çâre vâlidesi bu kızı doğurduktan sonra loğusa yatağında iken şehiden vefat eyledi...”*(Ahmet. Mithat Efendi:2017:4)

Romanın baş karakterlerinden bir diğeri olan Rakım Efendi'nin tanıtımı içerisinde de ailesi söz konusu edilir ve *“Râkım Efendi dediğimiz çocuk eski Tophane*

*kavaslarından birisinin oğlu olup bundan yirmi dört sene evvel pederi vefat eyledikde vâlidesi elinde bir yaşında yetim olarak kalmış idi”* (Ahmet. Mithat Efendi:2017:15) ifadeleri ile karakterin küçük yaşta babasını kaybettiği öğrenilir. İlerleyen süreçte annenin kaybı da romana dâhil edilir:

*“Tamam evlâdını bu boya getirdikten sonra vâlidesi vefat etmesin mi”* (Ahmet. Mithat Efendi:2017:16).

Böylelikle annesini ve babasını kaybetmiş, omzuna büyük sorumluluklar binmiş bir karakter imajı, anlatı açılış bölümü içerisinde yaratılmış olunur. Karakterin çalışkanlığı, henüz küçük yaşlarda ailesinin kaybı ile yüzleşmiş olması ile temellendirilir.

Görülmektedir ki ele aldığımız örneklerde yer verilen ölümler, romanın aktüel zamanında değil, geçmişte yer alan ölümlerdir. Her iki örnekte de karakter tanıtımı aşamasında söz konusu edilen bu ölümler, romanın ana karakterleri için genel bir çerçeve çizme aracı olarak kullanılmaktadır.

### **1.3.Tanzimat Sonrası Türk Romanında Form Bakımından Açılış**

Çalışmamızın bu başlığı altında Tanzimat dönemi içerisinde yer alan romanların açılış bölümleri, form bakımından incelenmiş ve henüz Tanzimat döneminde farklı metin türlerinin kurguya dâhil edilmesi eğiliminin yaygın olmadığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda form bakımından açılışlarda yalnızca“Epigraf ile Açılış” başlığına yer verilmiştir

Metin içerisinde yer alan ancak çoğunlukla başka metinlere ait olan parçalar, epigraf olarak adlandırılmaktadır. Roman ile bağlantılı olarak şekillenen ve romanın derinleşmesinde önemli etkilere sahip olan epigrafların kullanımına Tanzimat döneminde de rastlanmaktadır. *İntibah*, bu bağlamda dikkate değer bir örnektir.

Bir delikanlının genç bir cariyeye âşık olması sonrasında yaşananlar üzerine şekillenen *İntibah*, bir mekân tasviri ile başlar. Roman içerisinde önemli mekânlardan biri olan ve Ali Bey ile Mahpeyker’in bir araya gelişlerine ev sahipliği yapan Çamlıca, baharın meydana getirdiği değişikliklere övgüler ile birlikte uzunca tasvir edilir. Çamlıca’nın tasvir edildiği bu bölüm, tüm bu güzelliği özetleyecek bir beyit ile açılır:

*"Gel ey fasl-ı bahârân mâye-i ârâm u hâbımsın*

*Enis-i hâtırım, gam-ı dil-i pür-ıstırâbımsın"* (Kemal, 2018: 13)

Şinasi ile tanışmasının öncesinde Divan Edebiyatı sanat anlayışını benimsediği bilinen Namık Kemal, Batılı tarzda verdiği örnekler içerisinde de Divan Edebiyatı'nın etkilerini yansıtır. *İntibah*, bu etkinin açığa çıktığı örneklerden biridir. Roman, yukarıda alıntıladığımız beyit ile açılır. Bu açılış şekli, romanın bölümlerinin açılışlarında da kendisini tekrar eder. Namık Kemal, romanın her bölümünü, o bölüm içerisinde meydana gelecek olan olaylarla ilgili ipuçları taşıyan beyitler kullanarak açar. Nitekim ikinci bölümde de devam edecek olan mekân tasvirinin haberi, bölümün açılışında kullanılan bir diğer beyit ile verilir:

*“Ey âlem-i misâlin seyyâh-ı huşyârı*

*Hiç kasr suretinde gördün mü nev-bahârı”* (Kemal, 2018: 17)

Ardından tasvir devam ettirilir:

*İstanbul'u görenlere ma'lumdur ki Çamlıca köşkü safa-bahşalıkta, ruh-perverliklere nev-bahardan aşağı kalır bedâyi-i rüzgârdan değildir. Binası bir tarafa dursun! Yalnız bulunduğu mevki İstanbul'un en müstesna bir noktası olduğu gibi.*

*İstanbul bir mâlike-i derya-yı letafettir ki yalnız'hazin hazin sahillerine yüz sürerek piş-gâhından akıp giden deryanın safası mevki'in bütün cihan içinde akransızlığını ispata kifâyet eder”* (Kemal, 2018: 17).

Namık Kemal'in benimsediği yaklaşım içerisinde hem anlatı açılışında hem de her bir bölümün açılışında kullanılan, beyitlerle kurulan epigraflar, yer aldığı bölümler içerisinde yaşanacaklarla ilgili kısa bir bilgi verme, okur için ipucu oluşturma işlevi ile sunulmuş olur.

#### **1.4.Tanzimat Sonrası Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış**

Tanzimat dönemi içerisinde öne çıkan romanları anlatım teknikleri bağlamında incelediğimiz bu başlık altında “Tahkiye Tekniği ile Açılış, Diyalog ile Açılış, Geriye Dönüş Tekniği ile Açılış ve Okur Sohbeti ile Açılış ” şekilleri tespit edilmiştir

##### **1.4.1. Tahkiye Tekniği ile Açılış**

Yalnızca Tanzimat dönemi içerisinde değil, Türk edebiyatının her döneminde pek çok romanda örneğini bulmanın mümkün olduğu açılış şekli, “Tahkiye Tekniği ile Açılış”tır. Bir anlatıcı unsurunun devreye girişi ile kendisini gösteren ve olayların hikâye edilmesi ile gerçekleşen tahkiye tekniği, Tanzimat dönemi romanları içerisinde

sıkça kullanılan anlatım tekniklerinden biridir. Bu dönemde anlatıcı unsurun roman içerisinde aktif konumda olduğu göz önüne alındığında, henüz anlatı açılışında yazarın sesinin duyulmaya başlandığını ve roman boyunca bu yaklaşımın devam ettiğini söylemek mümkündür.

Tanzimat dönemi içerisinde yer alan *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, tahkiye tekniği ile açılan romanlardandır. Okur, anlatı açılışında bir anın içerisinde ve yazar, bu ânı ona anlatmaktadır. Hemen ilk cümlede, roman mekânından haberdar olunur. Küçük, sade bir odada dikiş dikmekte olan yaşlı bir kadın, hikâyeye edilir.

*“Aksaray’da, ufacık bir oda tantanalı değil lakin pek temiz döşenmiş bir odada, yüzünde bir hüsn ü ânın harabeleri nümayan, elli, elli beş yaşında bir kadın minder üstüne oturup bir şey dikiyor idi. Gözü dikişte, eli iğnede lakin zihni başka yerde olup bir şey düşünür ve düşündükçe mahzun ve mükedder olur gibi görünüyor idi”* (Şemsettin Sami,2018: 5).

Anlatı açılışı içerisinde dikkati çeken ve Tanzimat romanları arasında da *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*’a farklılık kazandıran, açılıştaki uzun karakter ve mekân tanıtımlarının kullanılmamış olmasıdır. Tanzimat dönemi romanlarının açılış bölümlerinde romana okuyucusunu buyur eden, onu mekânlarla ve karakterlerle tanıştıran bir anlatıcı profili hâkimdir. Sözü ettiğimiz mekânlar ise genellikle dış mekânlar olmaktadır. Ancak *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*’ın açılışı, bu genellemeye dâhil değildir. Okuyucuyu bir iç mekân tasviri karşılar. Her ne kadar hemen ilk cümleden söz konusu mekânın Aksaray’daki bir evde yer aldığı öğrenilmiş olsa da yaşlı bir kadının dikiş dikmekte olduğu bu küçük odada, anlatı açılışı gerçekleştirilir. Bu küçük odada yer alan karakterler, an içerisindeki halleriyle tasvir edilmektedirler.

Tanzimat dönemi içerisinde kaleme alınan pek çok romanda olduğu gibi, *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*’ta da yazar, roman içerisinde kendi kimliğini saklamaz. Zaman zaman karakterlerini tanıtırken yanlı bir tutum sergiler, kurgu akışını bölerek fikirlerini okurla paylaşır. Bu durum, hemen ilk sayfada, anlatı açılışında da kendisini gösterir. Hüzünlü bir atmosfer içerisinde açılışı yapılan romanın devamında, yazarın hemen kendi düşünceleri, kendi deneyimleri ile okuyucuya varlığını hissettirmesi, dikkati çeker:

*“Biçare ihtiyarlar geçmiş şeyleri hatırlarına getirdikçe mahzun olurlar. Çünkü ömürlerinde geçirmiş oldukları meserret günlerini andıkları vakitte o*

*günlerin bir daha avdet etmeyeceğine teessüf ederler ve çekmiş oldukları kederleri yâd ettiklerinde gönüllerinin yaraları tazelenir” (Şemsettin Sami,2018:2) .*

Bu yaklaşım, Tanzimat dönemi içerisinde yer alan acemiliklerin, yeni türe adapte sürecinin bir göstergesi olarak anlatı açılışı içerisinde yerini almaktadır.

Açılışın *tahkiye tekniği* ile gerçekleştirildiği bir diğer örnek, *Sergüzeşt* olur. Romanın hemen ilk satırları içerisinde, Batum’dan gelmekte olan bir vapuru bekleyen birkaç kişi, an içerisindeki halleri ile sunulmaktadır:

*“Rusya kumpanyasının Batum'dan gelen bir vapuru Tophane'nin önüne yanaştığı zaman denizin üzerinde sabırsızlıkla bekleyen birkaç kişi sandallardan vapurun içine atılmışlardı. Bunlardan birisi uzun boylu, geniş omuzlu, seyrek siyah bıyıklı, etekleri ayaklarına kadar uzun, beli gayet dar bir Çerkez paltosu giymiş; yanında kendi kavminin kalpağı, elinde bir gümüşlü kırbacı olan Çerkes'e:*

*"Safa geldiniz. Cariyeler nerede?"*

*Çerkes - “İşte burada...”*

*“Kaç tane?”*

*Çerkes- “Üç...”*

*“Güzel mi?”*

*Çerkes- (Esirlerin birisini göstererek) “Şu mâvi gözlere bak. Bir paşa buna bir hazine verir.”*

*Çerkes’le bu herif bir sandala, câriyeler de ötekine binerek Tophane iskelesine doğru vapurdan açıldılar ” (Sami Paşazade Sezai, 1997: 5).*

Anlatı açılışı, uzun uzadıya mekân yahut karakter tanıtımları yerine, hareketli bir anın sunumu ile gerçekleştirilmiş, böylelikle kurgunun akışı, henüz ilk satırlarda hareketli bir hal almaya başlamıştır. Bu anlatım sonrasında “*Tanzimat Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış*” başlığı altında ifade ettiğimiz karakter tanıtımları gerçekleşmiştir.

Kurgunun tahkiye tekniği ile açıldığı bir diğer Tanzimat dönemi romanı Karabibik'tir. Açılış, Karabibik'in bir tarla içerisinde yürüyüşünün tasviri ile gerçekleştirilir:

*“Karabibik bugün erken kalkmış idi. Tarlasına harım çevirmek için dün Matarlı tepelerinden kestiği pırnal fidanı dalları harman yerinde koca bir yığın halinde durmakta idi. Sağ elinde ağzı çentikli bir tahra bulunmakta olup geçen seneden beri nadaslı duran tarla içinde ağır ağır adımlarla bu yığına doğru yürümekte idi. Ayağındaki iri, kalın pençeli, söküük yemenileri kemâl-i zahmetle sürüklemekte, lime lime, rengi cinsi belirsiz, muhtelif renkte yamalı dizliğin deliklerinden iç donunun toprak rengine mail olan rengi görünmekte, bir eski istibdâl neferinin, kim bilir kaç sene evvel hediyesi olmak üzere malik olduğu cetketi tutar giyilir yeri kalmadığı halde ve bedenini ihatadan aciz kalmakla beraber yine sırtında bulunmakta, bu caketin altında kirlî gömleğinin göğsü, yakası büsbütün açık kalarak kayış gibi sert ve siyah olan vücudunun göğüs ve bağır kısımlarını hep açıkta bırakmakta idi. Çenesinde beyazlı siyahlı olmak üzere isbât-ı vücud eden tek tük kıllar dik ve seyrek bıyıkların da inzimamıyla müdevver, gayet esmer, ufarak gözlü olan çehresinin heybetini artırmakta ve bu heyet-i acibe insanda tuhaf bir korku uyandırmakta idi”* (Nabızade Nazım, 2019: 5-6).

Bu anlatımın bir anlatıcı unsur vasıtasıyla sunulduğu görülmektedir. Kurgu unsurları, ilerleyen bölümlerde aşamalı olarak romana dâhil edilir.

Buradan hareketle tahkiye tekniği ile açılan romanların bir kısmında kurgu unsurlarının tanıtımı için belli bir alt zeminin oluşturulduğu görülür. İncelemeye aldığımız *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, *Sergüzeşt* ve *Karabibik* örneklerinde, Tanzimat döneminin ortak eğiliminin aksine anlatı açılışları, kurgu unsurlarının tanıtımı üzerinden ilerlememiştir. Romanların kurgusu, anlatı açılışından itibaren hareketliliğe sahiptir ve kurgu unsurları bu hareketlilik içerisinde yedirilerek sunulurlar.

Sonuç olarak Tanzimat döneminin anlatı açılış bölümlerinde tahkiye tekniği iki farklı yöntem üzerinden açığa çıkarılmıştır. Bunlardan ilki, hareketli bir ânın varlığı ile kendisini gösterirken ikincisi kurgu unsurlarının tanıtımı ile açığa çıkarılır. Her ne kadar romanlarda farklı yaklaşımlar söz konusu olsa da ortak eğilim, anlatıcı unsurun açıkça hissediliyor oluşudur.

### 1.4.2. Diyalog ile Açılış

Diyaloglar, her ne kadar basit kullanım şekilleri olarak görülseler de roman içerisinde önemli işlevlere sahip metin parçalarıdır. Bu parçalar içerisinde romana ait pek çok unsur açıklığa kavuşturulur. Karakterler arasındaki bağ, diyaloglar üzerinden etkili şekilde yansıtılır. Zaman, mekân tanıtımları, olay örgüsünün kurgusu ve romana dair daha pek çok unsur, diyaloglarla daha etkili hale getirilir. Tüm bu etkiye sahip roman parçalarından açılış bölümü içerisinde yer alanlar, romanın ilerleyişi noktasında da önemli etkilere sahiptirler. Bu etki *Sergüzeşt* örneğinde açıkça görülür.

*Sergüzeşt*, Tophane'ye yanaşan bir vapuru beklemekte olan birkaç kişinin görüntüsü ile açılır:

““Rusya kumpanyasının Batum'dan gelen bir vapuru Tophane'nin önüne yanaştığı zaman denizin üzerinde sabırsızlıkla bekleyen birkaç kişi sandallardan vapurun içine atılmışlardı. Bunlardan birisi uzun boylu, geniş omuzlu, seyrek siyah bıyıklı, etekleri ayaklarına kadar uzun, beli gayet dar bir Çerkes paltosu giymiş... (Sami Paşazade Sezai, 1997, 5).

Romanın buraya kadarki bölümü içerisinde tasvir edilen kişiler hakkında dışardan bir bakış haricinde bir bilgi edinilmez. Vapur ne taşımaktadır, sabırsızlıkla beklenen nedir, bekleyenler kimlerdir, bu soruların cevabı ilk paragraf içerisinde açık edilmez. Ancak verilen pasajın ardından kullanılan diyalog, romana dair unsurlar için önemli ipuçlarını ortaya koyar ve romanın bazı meselelerini açıklığa kavuşturur.

“... ”

yanında kendi kavminin kalpağı, elinde bir gümüşlü kılıcı olan Çerkes'e:

"Safa geldiniz. Cariyeler nerede?"

Çerkes - "İşte burada..."

"Kaç tane?"

Çerkes- "Üç..."

"Güzel mi?"



*Çerkes- (Esirlerin birisini göstererek) “Şu mâvi gözlere bak. Bir paşa buna bir hazine verir.”*

*Çerkes’le bu herif bir sandala, câriyeler de ötekine binerek Tophane iskelesine doğru vapurdan açıldılar ” (Sami Paşazade Sezai, 1997:5)*

Vapur üç cariye taşımaktadır ve bekleyenlerin sabırsızlığı bu üç cariye içindir. Yukarıda alıntılanan kısa diyalog, bu bilgiyi açık eder ancak bu somut gerçekliğin çok ötesinde, dönemin mantalitesi, dönem içerisinde kadına bakış açısı ve romanın merkezinde yer alan esir problemi de yine söz konusu diyalog üzerinden yansıtılır.

Osmanlı’da köleliğin kaldırılmasına dair yapılan yasal düzenlemelere rağmen varlığını sürdürdüğü edebî anlatılarla desteklenmektedir. Özellikle Çerkes kadınlarının güzelliği, beyazlığı, itaatkârlığı ve arzulanan bir nesne olarak sunumu Avrupa’da olduğu gibi Osmanlı yazınına da konu olur (Tuğcu, 2018:49). Bu yaklaşım için örnek niteliğinde olan ve kölelik problemini merkeze alan *Sergüzeşt*’te, henüz açılış bölümü içerisinde yer alan diyalog üzerinden dönemin sosyal arka planı için bir girizgâh oluşturulur. Roman, bu girizgâh üzerinden şekillenerek özsöz içerisinde Sami Paşazade’nin karanlık dönem olarak adlandırdığı Osmanlı’nın son dönemlerinin bir portresini çizer.

Diyalog içerisinde sözü edilen Çerkes kız, insani bir kimlik içerisinde sunulmaz. Maddi bir karşılık güdülerek diyaloga konu edilen cariye, diyalog içerisinde yalnızca mavi gözleri ve güzelliği ile öne çıkar. Roman içerisinde de ona yöneltilen bu bakış açısı üzerinden yaşadığı sıkıntılar anlatılır.

*Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, açılışında diyaloglara yer veren ve diyaloglar üzerinden romanın meselelerini kurgulayan bir diğer Tanzimat dönemi örneğidir. Roman, bir minder üzerine oturmuş dikmiş dikmekte olan elli beş yaşındaki Saliha Hanım, onun karşısında oturan, on sekiz, on dokuz yaşlarındaki oğlu Talat ve yine aynı odada bulunan ancak yaşı hakkında net bir bilgi verilmeyen Arap kadının görüntüsü ile açılır. Bu genel görüntü içerisindeki sessizlik, Saliha Hanım’ın oğlunun huzursuzluğunu fark etmesi ile başlayan diyalog ile kesilir:

*“-Oğlum Talat. Ne oldu sana bugün? Âdetin üzre okuduğun şeylerden bize de bir şey söylesen a. Baksan a. Dadı onun için bekliyor. Hem de dadı çok merak etti. O hikâyenin sonunu dinlemeye işte bir saat var ki bir sana bakıyor ki*

*başlayasın bir bana bakıyor ki sana söyleyim. Lakin kendisi söylemeye utanıyor-dedi.*

*Dadı sandalye üzere bir hareket ederek.*

*-Ha ha büyük hanım eyi söyler. Ben şok ister o hakaye dinlamak, şok gozel hakaye. Amma bakar ki hanım dıkmağa dalmış, Bey düşünmeye varmış, ben de sükût eder durur. Kuşluk işün hazır yemek var, ahşama yiyacak ama vakit var bende... Diyerek sözü uzatır.*

*Talat Bey, Arap'ın manasız sözlerini dinlemeyip:*

*-Ah anneciğim, bilmem ne oldum, bugün, keyfim yok dedi.*

*-Allah'a emanet oğlum nen var?*

*-Bir baş ağrısı, bir sersemlik bir...*

*-Vah vah!.. Oğlum hastalık şakaya gelmez, kendini bir hekime göstermelisin” (Şemsettin Sami, 2018: 6).*

Tanzimat dönemi romanlarında birbirine zıt karakterler üzerinden, verilmek istenen mesajların belirginleştirilmesi oldukça yaygındır. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ta da bu gelenek devam ettirilir. Karakterler üzerinden kurulan zıtlıklardan ilki, Saliha Hanım ve Arap kadın ile yansıtılır. Cahil bir kadın olarak konumlandırılan Arap kadının karşısında Saliha Hanım, ideal kadın tipidir. Tüm bu zıtlık açılış içerisinde yer alan diyalog üzerinden aktarılır. Rahatsızlığından dolayı, oğluna doktora gitmesini öneren Saliha Hanım'ın karşısında Arap kadının sözleri şöyle olur:

*“- Aman büyük hanım, bu hekimler! Baş ağrısı hekim iyi yapmaz, okutmali ha. Baş eyi olmak ister. Baş ağrısı gaşmak ister. Okutmali, ha ne ya hanım. Gaşan sene bana nasıl sıtma galdi! Uş ay sıtma! Hekim galur, gider, hap verir hem ne hap! Zehir! Şok defa boğazıma kaldı. İlahî ya Rabbi! Ne şakdı ben o hap ile hap adamı eyi eder mi? Hap sıtmaya ne yapar? Sonra Allah razı olsun bizim abla galdi, beni gordi, tanımadı, o kadar ben zayıf oldu. Benim boyun ip gibi oldu. Abla aldı hapi attı pencereden. Beni aldı Koca Mustafa Paşa'ya goturdu. Orada bir harif var. Ama onun nefesi menşur. Hep İstanbul ona gider. Ama sıtma yalnız sıtma eyi eder o. Baş ağrısına başka şeye karışmaz. Beni*

*okudu bağladı. İŖte bağ hâlâ kolumda duruyor. HiŖ o vakıttan beri ben sıtma gormadı” (Ŗemsettin Sami, 2018: 6-7).*

Arap kadının söyledikleri, ne Saliha Hanım için ne de oğlu Talat için geçerliliğe sahiptir. Her iki karakter de ona kulak asmayarak diyaloglarını devam ettirir:

*“Dadı nefese dair ne kadar söylese duymaz. Lakin ko söylesin! Saliha Hanım bu türlü itikada çok mbtela olmadığından Arap’a yukarıdaki cevabı verdikten sonra ne o ve ne Talat Bey, dadının laklakıyyatına kulak asmayıp biri biriyle syleŖmeye baŖladılar.*

*-Bugün kaleme gitme oğlum. AyŖe Kadın’ı eczahaneye gönderelim. Bir Hekim bulsun getirsin.*

*-Aman valideciğim çok ehemmiyet verdiniz. Bir Ŗeyim yok, kaleme gittiğim gibi aılırım. Ne hekime iktiza kalır ne bir Ŗeye.*

*Talat Bey, kalkıp giyinmeye gider, giyinir iken yüz bin hülya zihnine gelir geçer” (Ŗemsettin Sami, 2018: 7).*

Talat’ın odadan çıkması sonrasında Saliha Hanım ve Arap kadın arasında geçen diyalog, bu iki karakterin zıtlığını daha keskin hale getirir. Bu zıtlık üzerinden Saliha Hanım idealize edilerek evlilikle ilgili bir takım problemler okura yansıtılır:

*“AyŖe kadın Talat Bey’in gitmesiyle beraber Saliha Hanım’a yaklaŖıp:*

*-İste hanım. Ben sana her gun soyler. MaŖaallah. Allah emanet. Ŗocuđun yirmi yaŖına vardı. Ŗimdi evlendirmeli. Eve galın gaturmalı. Allah hıfz eyleye Ŗocuđu aldadıp da bir yere iŖ güvesi alular ise biz ne yapar? Bir avda iki ihtıyar kadın. Galın evin Ŗenliđidir. Bu Ŗocuđu evlendirelim. Dedi.*

*-Yok yok dadı. Korkma, benim Talat’ı görmez misin ne kadar usludur. Beni ne kadar sever. Hiç o beni bırakıp i gveyisi olur mu? Hiç sen ona merak etme. O benim bileceğim Ŗeydir. Talat daha ocuk, o yaŖında çocuğu evlendirmek hatadır.*

*-Ah hanım. Bu Istanbul fena. Kızlar hanımlar incecik birer yaŖmakla çıkar gazar. Gozel Ŗocuk gorur. AŖınalık eder. Ŗocuk da ne kadar olsa Ŗocuk aldanur ben korkar hanım. Ben Ŗok korkar. Bugun Talat Bey, Ŗok duŖunur.*

*Hasta değil ha, ben sana söyler hasta değil. Ama başında sevda var. İşte ben bunu hanıma söyler. Yine sen bilir. Ben böyle anlar.*

*-A dadı sen de söylediğini bilmezsin. Gayptan haber vermek istiyorsun. Oğlum öyle şeylere aldanmaz. Yok yok Talat'ım usludur. Ah çok hoşnudum oğlumdan. Allah bağışlasın. Zamane gençleri gibi değil. Ah merhum pederi can çekişir iken Talat'ı iki gözünden öpüp, bana "İşte bu çocuğa beraber terbiye verecek idik, lakin ne çare, bana kader müsaade etmedi. Bunun terbiyesi sana kaldı. Tekâsül etme" diyerek bir eli çocuğun yüzünde ve diğer eli benim elimde olduğu hâlde teslim-i can eyledi. Talatçığim o vakit altı yaşında idi. Bi-çare pederi ne kadar sever idi. Zavallı hasret gitti. Daima cenab-ı Hakk'a dua eder idi ki bu çocuğu terbiye edip okutmak için hiç olmaz ise çocuk yirmi yaşına varıncaya dek bana ömür ihsan eyle. Ne çare kaderi öyle imiş. Nur içinde yatsın! Hele bin kere hamd olsun Talatçığim pederinin istediği üzere terbiye olundu. Ah dadı. Allah'a şükredelim böyle çocuk İstanbul'da nadir bulunur. Yahut hiç bulunmaz. Sorsana bir defa komşuların çocukları böyle mi? Her gece evlerine gelirler mi?*

*-Allah emanet. Allah bağışlasın. Ben onu dimez. Ama bizim mamlakatta şocuk on beş on altı yaşında evlenir" (Şemsettin Sami, 2018: 8-9).*

Saliha Hanım ve Arap kadın arasında sürdürülen diyalog, her iki karakterin evliliğe bakış açılarını okura yansıtmak ve aralarındaki zıtlığı keskinleştirmek noktasında son derece çarpıcıdır. Rızasız şekilde ve çiftlerin birbirlerini tam anlamıyla tanımadan gerçekleştirdikleri evliliklerin, ne kadar büyük zararlar doğurabileceği üzerine konumlanan roman, bu problemi açılış bölümü içerisinde yer alan diyaloglar üzerinden okura yansıtmaktadır. Oğlunu evlendirmesi tavsiyesinde bulunan Arap kadının söylemleri, Saliha Hanım tarafından kabul görmez.

"Ayşe Kadın'ın karşı görüşü savunması, okurun nezdinde, Saliha Hanım'ın görüşlerinin öne çıkmasını sağlar. Saliha Hanım, evin hanımıdır, eğitilidir; Ayşe Kadın ise cahil bir dadı olarak çizilmiştir; üstelik dadının statüsüne özgü dramatik konuşma tarzı da Saliha Hanım'ın otoritesini pekiştirir. Türkçesi bozuk bir dadıya karşı, görgülü bir ev hanımı..." (Akgül, 2017: 165)

Saliha Hanım, vefat eden eşi Rıfat Bey ile okulda tanışmış, birbirlerini severek evlenmişlerdir. Aralarında geçen evlilik, yine diyalog vasıtası ile okura yansıtılır:

- Koca karısıyla, karı kocasıyla ömür geçirecekler, ev idare edecekler. Evlatları olacak. Büyütecekler, terbiye verecekler. Biri biriyle sevişmedikçe, nasıl olur? Bu bir gün değil, iki gün değil, bir ömürdür. Bir evde ki koca ile karı arasında muhabbet yok, o eve Allah imdat eyleye! Sonra evlatları ne terbiye alacaklar. Orasını düşünmeli artık. Hele hamd olsun. Yüz bin kere hamd olsun. O saate. Ah ben de senin dediğin gibi evlenecektim dadı. Ah! İşte on üç sene var ki merhum kocamı kaybettim. O vakit ben kırk yaşında bir karı idim. Lakin bin kere şükür! Yirmi üç, yirmi dört sene beraber yaşadık... Ah! O ne yaşayış, sen gördün a. Bir kere benim gönlümü kırmadı, bir kere ben onun hatırını bozmadım. Bizim eğlencemiz o idi. Ne onun Kalpakçılar'da gezmeye ne benim Kâğıthane'ye gitmeye hevesim var idi. Biz biri birimizle konuşmakla eğlenirdik. Biz kendi sohbetimizden hoşlanır idik. Hele Talat dünyaya geldikten sonra, ah! O ne saadet! O ne devlet imiş! Çocuk ne kadar sevilir imiş! Ama her çocuk öyle değil, her baba ve anne çocuğunu öyle sevmez. Biri birini sevmeyen koca karı, çocuklarını mı sevecekler.. Talat iki yaşına geldi, başka bir seviş, başka bir eğlence! Beş yaşına vardı, bir başka muhabbet! Lakin ah! Kader istemedi... Kısmet değil imiş. Ah!.. Ne olurdu kocam bir on, on beş senecik daha yaşaya idi!.. O vakit kucağında oynattığı Talatçığın bugün okuyup yazdığını, mektebe, kaleme gittiğini, babayığit olduğunu göre idi! O da memnun ola idi! (Şemsettin Sami, 2018:12-13).

Sonuç olarak diyaloglar, karakterlerin geçmişte yaşadıklarını sunarak onları etraflıca tanıtmak noktasında önemlidir. Diğer taraftan bu tanıtım ile birlikte karakterler arasındaki zıtlıkların açığa çıkışı, yine diyaloglar üzerinden sağlanmıştır.

#### **1.4.3. Geriye Dönüş Tekniği ile Açılış**

Geriye dönüş tekniği, farklı dönemler içerisinde kaleme alınmış pek çok romanda örneğine rastlamanın mümkün olduğu anlatım tekniklerinden biridir. Bu teknik içerisinde yazar, kurgu evreninin doğrusal şekilde ilerleyen zamanını kırar ve kurgu unsurlarının geçmişlerine döner. Böylelikle roman düzleminde çizgisel şekilde ilerleyen zaman, geriye dönük bir hal alır; çoklu bir boyut kazanır.

Romanın aktüel zamanı içerisinde kurgulanan olay örgüsü, zaman zaman devreye giren geriye dönüş teknikleri ile daha derinlikli bir hal alır. Karakterler, aktüel zamanın öncesindeki halleriyle de tanıtılır ve an içerisindeki hallerinin

anlamlandırılması sağlanır. Bu durum bazen karakterin geçmişini hatırlamasıyla, bazen anlatıcı sesin ilahi bir bakış açısı ile sunduğu geçmişle, bazen de karakterler arasında gerçekleştirilen diyaloglarla ortaya konur. *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* örneği, geçmişin diyaloglar üzerinden sunulduğu Tanzimat dönemi örneklerinden biridir (Şemsettin Sami, 2018). Arap Kadın ve Saliha Hanım arasında geçen diyalog içerisinde Saliha Hanım'ın geçmişi ve vefat eden eşi ile yaşanmış ilişkisi okura aktarılır:

*“Ah! İşte on üç sene var ki merhum kocamı kaybettim. O vakit ben kırk yaşında bir karı idim. Lakin bin kere şükür! Yirmi üç, yirmi dört sene beraber yaşadık... Ah! O ne yaşayış, sen gördün a. Bir kere benim gönlümü kırmadı, bir kere ben onun hatırını bozmadım. Bizim eğlencemiz o idi. Ne onun Kalpakçılar'da gzmeye ne benim Kâğıthane'ye gitmeye hevesim var idi. Biz biri birimizle konuşmakla eğlenirdik. Biz kendi sohbetimizden hoşlanır idik. Hele Talat dünyaya geldikten sonra, ah! O ne saadet! O ne devlet imiş! Çocuk ne kadar sevilir imiş! Ama her çocuk öyle değil, her baba ve anne çocuğunu öyle sevmez. Biri birini sevmeyen koca karı, çocuklarını mı sevecekler.. Talat iki yaşına geldi, başka bir seviş, başka bir eğlence! Beş yaşına vardı, bir başka muhabbet! Lakin ah! Kader istemedi... Kısmet değil imiş. Ah!.. Ne olurdu kocam bir on, on beş senecik daha yaşaya idi!.. O vakit kucağında oynattığı Talatcığın bugün okuyup yazdığını, mektebe, kaleme gittiğini, babayığit olduğunu göre idi! O da memnun ola idi!”* (Şemsettin Sami, 2018:12-13).

Geriye dönüş tekniğinin kullanımına olanak sağlayan bir diğer yöntem, ilahi bakış açısının kullanıldığı romanlarda, geçmişin üst bir göz tarafından okura sunulmasıdır. Anlatıcı ses, hem karakterlerin aktüel zamanları hem de geçmişleri ile ilgiyi bilgiye sahiptir ve geçmişin bilgisi okura geriye dönüş tekniğinin kullanımı ile aktarılır. Bu yönetime başvurulmuş romanlardan biri olan *Karabibik*'te anlatıcı ses, *Karabibik*'in geçmişi ve tarlası ile olan bağı hakkındaki bilgiyi, üst bir bakış açısıyla geriye dönüş tekniğini kullanarak okura sunar:

*“Tarlayı otlar bürümüş idi. Karabibik burasını babası Koca Osman'ın mirası olmak üzere ele geçirmiş idi. Tarla o zaman on iki dönüm iken dört dönümünü Kara Durmuş'a satarak vaktiyle bedel-i nakdi vermiş idi. Şimdiki hâlde sekiz dönümden ibaret kalan bu toprak parçasına bile tarla komşusu olan Yosturoğlu göz dikmekte ve bu sebeple aralarında ara sıra münazaat vukua*

*gelmekte idi. Otuz iki dönüm tarlası olanların da el ayası kadar toprağa göz dikmesi münasebetsiz değil mi ya? Kendisi şu kadarcık tarla sayesinde ancak akşamları bir kaşık sıcak çorba içecek kadar mal kaldırabiliyor, elinden bu da çıksın da açlıktan mı ölsün? Zaten Yosturoğlu'nun babası da bu toprak hirsından ölmemiş mi idi? O vaktin bahrinde de babası, himdi kendisi gibi ötekinin berikinin damına, tarlasına göz koya göz koyan herkesin canını yakmıştı” (Nabızade Nazım,2019: 6).*

Romanda geriye dönüşün sağlanması tarla üzerinden gerçekleştirilmiştir. Tarla ile ilgili geçmişte yaşanan anlaşmazlıklar, geriye dönüş tekniğiyle romana dâhil edilmiş ve böylelikle roman karakterlerinin geçmişleri de sunulmuştur. Bu bağlamda ele aldığımız her iki romanda da geriye dönüşlerin kurgu unsurlarının tanıtımı noktasında bir aracı konumuna geldiğini söylemek yerinde olacaktır.

#### **1.4.4. Okur Sohbeti ile Açılış**

Tanzimat dönemi romanları içerisinde sıkça rastlanan, yazarın okuru ile sohbet ettiği, samimi bir üslup yapısıdır. Anlatı açılış bölümü içerisinde kurgu unsurlarının uzun uzun okura tanıtılması, bu yapının ortaya çıkışına zemin hazırlar. “*Tanzimat Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış*” başlığı altında da ifade ettiğimiz gibi yazar, henüz romanın kurgusunu oluşturmadan önce kurguya dair unsurların tanıtımını gerçekleştirerek romana bir alt zemin oluşturur ve bu alt zemin üzerinden romanın akışını gerçekleştirir. İşte tüm bu çaba içerisinde ortaya konan üslup, genellikle bir sohbet üslubunu andırır. Yazar, okurunu karşısına almış, onunla konuşuyor, romanına ait unsurları bir sohbet içerisinde ona anlatıyor gibidir. Bu yaklaşımın açıkça ortaya çıktığı, Tanzimat dönemi romanlarından biri *Felâton Bey ile Rakım Efendi* olur. Açılış bölümü içerisinde karakterleri okuruna tanıtan yazar, bu tanıtımı yaparken okuru ile sohbet ediyor gibidir:

*“Felâton Bey’i tanır mısınız? Hani ya şu Mustafa Merakî Efendizâde Felâton Bey! Galiba tanıyamadınız. Fakat tanınacak bir çocuktur” (Ahmet Mithat Efendi, 2017: 3).*

Karakterler tanıtılırken okur, yazarın varlığının daima farkındadır. Yazarın sesi, hem açılış bölümünde hem de ilerleyen bölümlerde açıkça duyulur:

*“Buraya kadar söylediğimiz sözlerden bizim Felâton Bey’in evâil-i hâli hakkında alınacak malûmâtla peydâ edilecek fikir kâfidir. Şimdi nazarlarımızı*

*Mustafa Merakî Efendi'nin kırk beş yaşında bulunduğu zaman oğlu Felâtun Bey'in yirmi yedi ve kızı Mihribân Hanım'ın dahi on dört yaşlarındaki hâllerine atfedelim:”(Ahmet Mithat Efendi, 2017: 7)*

Roman içerisinde kullanılan bu sohbet üslubu, yazarın kendi düşünceleriyle de romana dâhil olmasına olanak tanır. Bu durum, kurgu unsurlarının sunumunda objektiflikten uzak bir yapıyı da ortaya çıkarır. Karakterler, yazarın düşüncelerinin süzgecinden geçirilerek okura tanıtılır; roman mekânları, yazarın bakış açısı ile sunulur. Benzer bir yaklaşım, *İntibah*'ın açılışında da kendisini gösterir:

*“İstanbul'u görenlere ma'lumdur ki Çamlıca köşkü safabahşalıkta, ruh-perverliklere nev-bahardan aşığı kalır bedâ.yi-i rüzgârdan değildir. Binası bir tarafa dursun! Yalnız bulunduğu mevki İstanbul'un en müstesna bir noktası olduğu gibi.*

*İstanbul bir mâlike-i derya-yı letafettir ki yalnız hazin hazin sahillerine yüz sürerek piş-gâhından akıp giden deryanın safası mevki'in bütün cihan içinde akransızlığını ispata kifâyet eder (Kemal, 2018:17).*

Yazar, kurgu unsurlarını, okuruna samimi bir üslup içerisinde sunar. Mekânlar, yazarın kendi duygularıyla harmanlanarak okuyucuya aktarılır. Böylelikle tüm roman, yazarın sesinin daima duyulduğu, roman akışının zaman zaman bölündüğü ve yazarın yaşanan olaylarla ilgili düşüncelerinin genişçe yer aldığı bir sohbet metnini andırır.

Tanzimat dönemi romanında kendi varlığını açıkça hissettirme eğiliminde olan yazarın varlığı göz önüne alındığında sohbet üslubunun kullanımı da kaçınılmaz bir hal almaktadır. Yalnızca anlatı açılış bölümü içerisinde değil, romanın tümünde varlığından haberdar eden, kendi düşünceleri ile kurguya dâhil olan ve hatta düşüncelerini sunabilmek adına ara ara kurgunun akışını kesen Tanzimat dönemi yazarının bu bağlamda sohbet üslubuna sıkça başvurduğu görülmüştür. Bu durum, Tanzimat döneminin acemilikleri arasında yer alır. Varlığını sürekli hissettirerek kurgunun ilerleyişini sekteye uğratan yazar, henüz ilk örneklerini vermekte olduğu roman türündeki acemiliğini açığa çıkarmıştır. Tanzimat döneminde kendisini yoğunlukla gösteren bu sohbet unsuru, ilerleyen edebi dönemlerde yavaş yavaş ortadan kalkacak ve yerini, yazarın kimliğini kurgu içerisinde gizlediği bir eğilime bırakacaktır.



## 2. Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında “Anlatı Açma”

Türk edebiyatının modernleşme süreci içerisinde önemli bir yere sahip olan Servet-i Fünun dönemi, Servet-i Fünun Dergisi etrafında toplanan yazar ve şairlerin oluşturmuş olduğu bir edebi dönemdir. Dergi, 1891 yılında Ahmet İhsan Tokgöz tarafından çıkarılmaya başlanır. Bu dönemde bir fen dergisi olan Servet-i Fünun, sonraki süreçte Tevfik Fikret’in gelişi ile birlikte bir edebiyat dergisi halini alır. 1896-1901 yılları arasında varlığını bu şekilde sürdürür. Ancak 1901 senesinde Hüseyin Cahit Yalçın tarafından Fransızca’dan çevrilerek yayımlanan “Edebiyat ve Hukuk” makalesi, derginin kapatılmasına neden olur. Bu süreç, Servet-i Fünun dönemi dağılışının da başlangıcı olarak konumlanır.

Türk edebiyatı içerisinde modern roman mantığının oluşumunda Servet-i Fünun dönemi ciddi bir dönüm noktası olarak konumlandırılmaktadır. Tanzimat döneminin acemice kurgulanan roman mantığı, Servet-i Fünun’da yavaş yavaş modern mantığın kavranmaya başlandığı bir edebiyat geleneğine evrilir. Yazarın kurgu içerisindeki profili yavaş yavaş değişmeye başlar. Artık bu dönemde karakterlerini taraf tutarak bir sohbet havası içerisinde aktaran, romanın akışını sekteye uğratarak kendi düşüncelerini sunan bir yazar yoktur. Anlatı açılış bölümünde okuru uzun uzun kurguya hazırlayan, kurgu unsurlarını kurgudan ayırık şekilde tanıtan ve okuru ile adeta bir sohbet içerisinde olan yazar, Servet-i Fünun dönemi romanında büyük ölçüde ortadan kalkar.

Açılış bölümünde uzun uzadıya zaman, mekân ve karakter tanıtımlarına yer verilmez; tüm bu tanıtm, kurguya yedirilerek gerçekleştirilir. Yazar, romana ait unsurları, kurgu ilerledikçe açık etmeye başlar ve bunun için roman içerisinde ayrı bir alan açma eğilimi göstermez. Roman kurgusu, aktüel zaman ile geçmiş zamanın iç içe geçtiği, kurgu unsurlarının kurgu ilerledikçe tanıtıldığı ve romana dair pek çok unsurun kurgu ile bağdaşık şekilde sunulduğu bir hal alır. Böylelikle Tanzimat döneminde kendisini gösteren acemice kurgulanmış anlatı açılışları, yerini Servet-i Fünun’da ayakları yere basan açılış bölümlerine bırakır.

Servet-i Fünun dönemi romanı, genel hatlarıyla Tanzimat’tan ders çıkarmış bir kurgu mantığını açığa çıkarır. Çalışmamız içerisinde incelediğimiz romanlarda, açılış bölümü için genel eğilimin, anın anlatımı ile açılış yönünde olduğu tespit edilmiştir. Roman, aktüel zamanın içerisinde yer alan bir ana odaklanarak açılır. Bu an içerisinde zaman zaman geriye dönüşlerin yapılması ile anlatı kurgusu çok katmanlı bir yapıya

ulaştırılır. Karakterler ve kurgu unsurlarına dair diğer unsurlar anın anlatımına yedirilmiş şekilde tanıtılır. Ancak yine de zaman zaman ortaya çıkan uzun karakter tanıtımları, Tanzimat döneminin karakter tanıtımlarını anımsatmaktadır.

## **2.1.Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış**

Servet-i Fünun döneminin öne çıkan örneklerini, anlatı açılış bölümlerinde odak haline getirilen kurgu unsurları bağlamında değerlendirdiğimiz bu başlık altında “Kişi Tanıtımı ile Açılış, Mekân Tanıtımı ile Açılış, Zaman Tanıtımı ile Açılış ve Olayın Anlatımı ile Açılış” şekillerinin varlığı tespit edilmiştir.

### **2.1.1. Kişi Tanıtımı ile Açılış**

Tanzimat dönemi roman mantığı içerisinde açılışlar büyük ölçüde kurgu unsurlarının tanıtımı ile gerçekleştirilmektedir. Bu noktada, kurgunun dışında yer alan ve okuyucuyu kurgu evrenine hazırlayan bir girizgâh şeklinde kurgu unsurlarının tanıtımı ile karşılaşılır. Karakterler tüm yönleriyle uzun uzadıya tanıtılır, roman mekânları henüz ilk cümlelerde söz konusu edilir ve uzun tasvirler ile sunulur. Bu durum, tam anlamıyla temelleri oturmamış, acemice ortaya konmuş bir geleneğin göstergesi olarak edebiyatımızda yer almaktadır. Ancak kurgu unsurlarının tanıtımı, Servet-i Fünun dönemi içerisinde farklılaşmaya başlar. Tanzimat döneminde kendisini gösteren acemilik, Servet-i Fünun’da ayakları yere basmaya başlamış bir roman geleneğini açığa çıkarır. Dönem yazarları, roman konusunda daha profesyoneldir; dolayısıyla ortaya konan romanlar da daha profesyonel şekilde kurgulanmıştır.

Kurgu unsurlarının tanıtımına Servet-i Fünun dönemi anlatı açılışlarında da yer verilmektedir ancak bu açılışlar, kurgudan ayrı tekil bir yapı içerisinde sunulmaz. Karakterler, mekânlar tanıtılır ve bu tanıtım kurgu ile iç içe verilir. Böylelikle Tanzimat döneminde ayrık bir yapıyı oluşturan evren tanıtımları, Servet-i Fünun’da yerini daha bütünsel bir kurguya bırakır. Bu bağlamda dönemin öne çıkan örneklerinden biri *Mai ve Siyah* olur.

*Mai ve Siyah*’ın açılışında Ahmet Cemil’in merkeze alınması üzerinden kurgu unsurlarının tanıtımı gerçekleştirilmektedir. Anlatı açılış bölümünde, kısa bir mekân tanıtımının ardından kişi tanıtımı kullanılır. Karakterin hem kişilik özellikleri hem de fiziksel tanıtımı, açılış bölümü içerisinde yer bulur:

“Daha yirmi iki yaşındaydı. Öyle bir yaşta, gençliğin öyle bir duygusal döneminde ki düşünüş, aydınlık bir gökyüzünün elmas yağmuru altında parlak

*hulya dünyalarında kanatları kırılmış bir kuş gibi daha topraklara düşmemiş; gözler ışıklı bir hayal ufkunun nurlarıyla dolu iken bir perde altında siyah bir köşenin açılmak üzere olduğunu daha görmemiş; yalnız aydınlık, güler yüzlü bir sabahın düşüne dalmış; umut güneşinin üzerine ta uzaklarda bir ufkun içinde hazırlanan bulutların dökülmeye hazır olduğunu anlamamıştı.*

*Daha yirmi iki yaşında; bütün ruhsal dünyası yalnız bir umudun gerçekleşmesini bekliyor...*

*Üne erişmek, edebiyatçı olmak, herkesçe tanınmak... Bugün o kadar acılıklarına göğüs vermek için hayatını zehirlediği bu edebiyat dünyasının bir gün yüksek doruklarına çıkmak ve adını o kadar yükseltmek ki... O, düşünüp hayal ettiği o yüksek dereceye bir sınır bulamıyor; sonra da bu denli yükselme emellerine kapılıyor olduğundan (dolayı) kendi kendine utanıyordu. Edebiyatçı olmak, ün kazanmak... Yıllardan beri bütün düşüncesi bu değil miydi?" (Uşaklıgil, 1988: 27-28)*

Buradan hareketle şöyle bir genel değerlendirmede bulunmak doğru olacaktır: *Mai ve Siyah*, kurgu unsurlarının birbiri ile iç içe bir yapı arz ettiği örneklerdendir. Karakter tanımlarına, mekân tasvirlerine kurgudan ayrı bir bölüm içerisinde rastlanmaz. Karakterler, roman ilerledikçe daha ayrıntılı şekilde tanınır ve roman mekânı olay örgüsüyle iç içe şekilde sunulur. Mekân sunumu üzerinden karakterin de sunumu gerçekleştirilir. Kurgu unsurlarının tanıtımı, tüm kurgunun içerisine yedirilmiş durumdadır. Nitekim alıntılanan bölümün öncesinde Ahmet Cemil'in fiziksel özelliklerinin kurgu içerisinde sunulduğu bir bölüm yer almaktadır:

*"Herkes Ahmet Cemil'in başlamasını bekliyordu. Bu uzun sarı saçlı genç hepsince bir başka yaratılışa sahip bir kişi olmak üzere tanıtır, o söze başlarken herkes bir saygı duygusuyla susardı"* (Uşaklıgil, 1988: 12)

Ahmet Cemil ve Raci arasında geçen diyalogun sonrasında yer alan yukarıdaki pasaj, Ahmet Cemil'in karakter tanıtımı için bir giriş niteliği taşımaktadır. Karakterin fiziksel özellikleri hakkında genel bir bilgi, bu bölümde edinilir. Diğer taraftan etrafındaki insanların kendisini nasıl tanıdığı ile ilgili de bilgi verilir. Böylelikle okuyucunun gözünde genel bir Ahmet Cemil profili oluşturulmaya başlanır. İlerleyen bölümlerde karakter tanıtımı, geriye dönüşlerle birlikte devam ettirilir:

*“Ahmet Cemil'i bir yıldan beri tanıyorlardı. Geçen yıl Mekteb-i Mülkiye'den çıkıp da basın dünyasına atıldığı zamandan beri... Onu bir kez görmek, (kendisini) sevmek için yeterli gelmişti. Herkes severdi; daha doğrusu bir tür saygı duyardı”* (Uşaklıgil, 1988: 15-16).

Karakterin tanıtımı yapılırken hem eğitim hem de iş hayatı hakkında bilgiler verilir. Ancak bu bilgilendirme düzlemsel bir zaman çizgisi üzerinden gerçekleştirilmez; geriye dönüşler devreye sokulur. Böylelikle roman ilerledikçe karakterin geçmişi hakkında bilgi sahibi olunmaya başlanır.

Diğer taraftan karakterin sunumu, ilahi bir gözden öte, diğer karakterlerin bakış açıları üzerinden gerçekleştirilmektedir. Böylelikle Ahmet Cemil karakterinin, çevresindeki kimselerce nasıl tanındığı hakkında da daha kesin bilgiler edinilmiş olunur. Aynı zamanda karakterin iç dünyası, kurduğu hayaller, gelecek planları da romanın ilerleyen sayfalarında söz konusu edilerek karakterin fiziksel özellikleri yanında iç dünyası da aktarılmış olunur.

Romanın ilerleyen bölümlerinde karakterin geçmişine dönerek onun aktüel zamanındaki halini oluşturan unsurlar söz konusu edilir. Bu noktada babanın kaybı, ana karakter için bir dönüşümün başlangıcı olarak roman içerisinde konumlanır:

*“On dokuz yaşına kadar Ahmet Cemil tamamiyle -hayatta mümkün olabildiği kadar- mutlu idi. Ondan sonra babasını kaybedince geçim kaygısı, hayat mücadelesi başlamış; kendisinin deyimiyle, ağzına göre bir "Piyale-i telhl-i hayatın zehrabesine" dudakları değmişti”*(Uşaklıgil, 1988: 30).

Babanın kaybı ile birlikte karakter, birtakım problemler ile uğraşmak zorunda kalır. Geçim sıkıntısı ve ailenin yüklediği sorumluluklar, karakterin hayalleri ile gerçeklerinin çatışmasına sebep olacaktır. Tüm bu çatışma, roman kurgusunun tümüne yedirilir.

*“Geriye Dönüş Tekniği ile Açılış”* başlığı altında detaylı şekilde incelediğimiz geriye dönüşlerle birlikte karakterin geçmişinin sunumu gerçekleşir. Bu sunum içerisinde aile yapısı da yer almakta ve etraflıca bir tanıtım gerçekleştirilmektedir.

Diğer taraftan romanın yan karakterleri, Ahmet Cemil'in perspektifi üzerinden sunulmaktadır. Şölenin verildiği gece, Ahmet Cemil, kalabalıktan ayrıldıktan sonra,

Raci ile ilgili düşünceleri devreye girer. Bu düşünceler üzerinden Raci'nin tanıtımı gerçekleştirilir:

*“Bu adamdan, ilk tanıştıkları dakikadan başlayarak duyduğu nefreti şu üç sözcükte tamamiyle açıklardı. Onu hiç sevmez, sevmemek mümkün olduğu kadar sevmezdi. Raci o adamlardan biri idi ki dünyaya hiçbir şey olmamaya hükümlü olarak geldikleri halde her şey olmak isterler. Raci de, en çok olamayacağı bir şey olmaya çalışıyordu: Şair ...*

...

*Ahmet Cemil, kin ve kıskançlık denince, hep Raci'yi düşünür. Bu adam basın dünyasında bir tür yaratıkların özel bir örneğidir. Düzeltme işlerine bakarken, düzeltme yanlışlarına dikkat edeceği yerde, ötekinin berikinin hatalarını bulmaya çaba gösterir. Bir gün örneğin Ahmet Cemil'in bir yazısında yanlış bir ilgi bağ cümlesi bulduğu için bir hafta (onunla) alay geçer.*

*Aşırı ölçüde kuralları iyi bildiğini ileri sürerek bununla övünür. Arapçayı, Farsçayı pek iyi bildiği savındadır; ama bir kez Arapça bir gazetenin üç satırını Türkçeye çevirememiştir. Gazetede görevi muhbirlerin getirdikleri haberleri gözden geçirip düzeltmekten başka bir şey değildir. Ne vakit küçük bir yazı yazmaya gerek duyulsa, bu işin kendisine verileceğinden korkarak, akşam biraz fazla kaçırdığından söz ederek, sersem olduğundan dem vurur.*

*Basında onu kimse sevmez. Hele yönetim memuru -o kendisine Ahmed Şevki Efendi diyen yuvarlak adam- Raci'den söz edilse ateş püskürür, onun kadar avans olarak para alan, gazetede kimse bulunmadığı zamanlara rastlarsa, gelen ilanların ücretini cebine indiren bir yazar -işte basında bulunalı on yıl oluyor- hiç görmediğini söyler...” (Uşaklıgil, 1988: 18-20).*

Ahmet Cemil'in düşünceleri üzerinden sunulan Raci, son derece olumsuz bir profil çizmektedir. Ali Şekip ise onun karşısında yerini alır. Yine Ahmet Cemil'in düşünceleri ile iç içe sunulan bu karakter şöyle tanıtılır:

*“Bakınız, başyazar Ali Şekip büsbütün başkadır. Raci ile tam bir zıtlık oluşturur. Uzun boylu, geniş omuzlu, açık yüzlü, ancak otuz beş yaşında olan bu adam biraz safça -bu deyimde zariflik ağır basmalıdır-, biraz budalaca olmakla birlikte, "Mir'at-ı Şufin" yazı kurulunun en çok bilgili olanıdır. Hukukla ilişkisi*

*vardır, çok kitap okumak sayesinde az çok bir şeyden anlar. Küçük yaşından beri basında çalışmıştır. Dünya siyasetinin en az önemli olan ayrıntıları bile ezberindedir. Sanki bir ansiklopedi gibi beyninin içinde yapraklar döndükçe bilgilerinin çeşitliliği kendini gösterir. Fizik bilgileriyle ilgili bir şeyin yanında yönetimle ilgili bir konuya rastlanılır.*

*Bununla birlikte son derece alçakgönüllüdür; bildiklerine pek kesinlikle inanmayanlara özgü bir korkaklıkla, herkesten iyi konuşabileceği konularda (bile) susmayı yeğlemek âdetidir. Onun için, kendisini tanıyanlar, ondan hiç korkmazlar; yanında en saçma şeylerden söz ederler de o (bunları) düzeltmekten utanır. Üstelik Raci'nin gazellerini güzel bulmamaya bile cesaret edemez. Zaten edebiyata kesinlikle sokulmaz, bundan anladığını ileri sürmez.*

*Birgün bir fıkra (küçük yazı) yazmıştı da, arkadaşlarına okumak üzere gazeteye getirdiği halde okuyamazsınız:*

*-Alay edeceksiniz, neme gerek? Bana siyasal yazı yazmak ne güne duruyor?" diyerek yırtmıştı.*

*Onun için Ahmet Cemil de, bu küçük bir çocuk kadar utangaç adamın içtenlikli bir dostudur. Ali Şekip o adamlardandır ki, insan ellerini ellerine koyacak olursa, onlardan duyulan temizliğin ve katıksızlığın sıcaklığı ile hayatın birçok kötülüklerinden yürekte meydana gelen buzların eridiğini sezinler. Ahmet Cemil, Ali Şekib'in yalnız bir şeyini bağışlayamaz: O da bütün utangaçlığıyla birlikte, bu adamın ara sıra şaka etmek istemesidir.*

*Bu tertemiz yüreği incitmiş olmamak için, Ahmet Cemil en katlanılmaz şakalarını bile hoş bulmuş gibi görünür Onun şakaları ile eğlenen özellikle Raci ile Sait'tir. Raci yaratılış bakımından dolu bulunduğu hayinliğe, Sait de kendine özgü bir karaktere sahip olmayıp da ötekinin berikinin yaptığını taklit etme alışkanlığına uyarak, Ali Şekib'e ağız açtırmazlardı" (Uşaklıgil, 1988: 20-21).*

Kurgu içerisinde yer alan diğer karakterlerin tanıtımı da yine Ahmet Cemil üzerinden gerçekleştirilir:

*Sait üzerinde Ahmet Cemil'in belirgin bir görüş ve düşüncesi yoktur; çünkü Said'in (kendisinin) belirgin bir varlığı yoktur. Sait, her soruya "evet" diyen, her duyduğu düşünceye:*

*-Benim de düşüncem budur!" karşılığını veren, ama bütün bu dönecliği zaten beyni gayet hassas bir eksen üzerinde çevrilmeye hükümlü olarak yaratılmış olmaktan başka bir nedenle yapmayan bir gençtir ki, (kimseye) kötülük etmez. İyilik etmeye çağrılmazsa iyilik etmek de aklına gelmez; kişiliğinin gerçekten var olup olmadığından insan kuşku duyabilir. Üstelik şüirine de katlanılabilir bir adam olduğu için, Raci ile çoğunlukla aynı duyguda çıkmasına Ahmet Cemil gücenmez.*

*Saib -kısa, zayıf, kuru çocuk- Ahmet Cemil'in sinirlerine dokunan işte bu yaratıktır. Bunun görüntüsünden duyduğu soğuk ürpermeyi, üstelik Raci için bile duymaz. Saib, o küçük yapıda yaratılmış, kemikleri gelişmemiş, kasları kemiklerinin üstünde kurumuş, küçük gözlü, ufak yüzlü, her zaman ayakta, her zaman kımıldama halinde; kulaklarıyla gözleri her zaman bir uğraşma içinde, bu dünyaya görülmeyecek şeyleri görmek ve işitilmeyecek şeyleri işitmek için gelmişçesine, örneğin Ali Şekib'in, bilmem nerede bucak müdürü olan eniştesine yazdığı bir mektubu yandan okumaya çalışırken kulaklarını odanın köşesinde yönetim memuru Ahmet Şevki Efendi'nin, kağıtçıyı az para ile savmak için harcadığı konuşmalara yöneltirdi.*

*Onun için, örneğin çarşamba günü, imtiyaz sahibi Hüseyin Baha Efendi'nin evinde uskumru dolması olacağını bilir; çünkü bir gün önce mürettip yamağı Emin'e:*

*İki okka alacaksın, dolmalık olacağını unutma. Geç kalırsan yarına yetişemez ?' dediğini tamamiyle işitmiştir.*

*Raci parasız kaldığı vakit, Ahmet Şevki Efendi'nin çekmecesinde para olup olmadığını Saib'ten sorup araştırır; çünkü o, herhalde çekmecesinin bir köşesine atılan bir ilan ücretini görmüştür.*

*Örneğin birkaç kişi arasında konuşma sırasında, bir söz gürültüye karışsın da bölanlaşılmasın, Saib'ten sorunuz; o kesinlikle anlamıştır,. size de anlatır. Ona her yerde rastlanılır. Gazetede herkesten çok işinin başına gelip gittiği, bir kitapçının hesap defterilli tuttuğu; sabahleyin Mekteb-i Hukuk -(Hukuk Fakültesi) derslerine gittiği halde, Babıali Caddesi'nden çıkarken bakınız, bir basımevi kapısında, örneğin, o gün Ahmet Cemil!. in bir manzumesinin iki beytini okurken; biraz ötede tütüncü dükkanına uğrayarak filan derginin filan*

*sayısının ne kadar satıldığını araştırırken; gazeteye giriniz, yazı masasının kenarında:*

*"Selanik özel temsilcimizden aldığımız bir mektuptur diye başladığı bir kağıda yalancı bir mektup uydururken görürsünüz.*

*Gazetede herkesten çok o çalışır; çeşitli yazılar yazar, yabancı gazeteleri okur, çevirilerini yapar, taşra mektuplarını özetler..." (Uşaklıgil, 1988: 21-23)*

Buradan hareketle *Mai ve Siyah*, kurgu unsurlarının tanıtımının genel çerçevede karakterlerin perspektifinden yapıldığı bir roman olarak karşımıza çıkmaktadır. Mekân tasvirleri, karakter tanımları, Ahmet Cemil'in düşünce dünyası üzerinden aktarılır. Aynı şekilde Ahmet Cemil'in karakter tanıtımı yapılırken başka karakterlerin gözünden nasıl görüldüğü üzerinde durulur. Yazarın sesi, Tanzimat döneminin aksine sık sık duyulmaz; karakterleri, mekânı, zamanı okuruna aktaran, onunla sohbet eden yazar profili, yerini Servet-i Fünun'da kurgudan uzaklaşmış, kimliğini saklamaya başlamış bir yazar profiline bırakır.

Halit Ziya Uşaklıgil'in dönem içerisinde öne çıkan bir diğer romanı *Aşk-ı Memnu*'dur. An tasviri ile başlayan ve kadınların arasında geçen diyalog ile sürdürülen anlatıda daha sonra karakter tanıtımına geçilir. Bu tanıtım, *Mai ve Siyah*'ta olduğu gibi, anlatı kurgusunun içerisine yedirilmiş vaziyettedir:

*"Firdevs Hanım Melih Bey takımının hususî şöhretinden en ziyade hissesi olan bir çehredir ki, işte otuz seneden beri, on beş yaşından kırk beş yaşına kadar, bütün mesirelerin en mâruf hayat temasından biridir. İstanbul'un seyranları takviminden ismi silinemeyen, hatta silinemeyecek görünen, hayatından her sene geçtikçe gençliğe daha ziyade asılan bu kadın, beyazlığını saklamak için sarıya boyadığı saçlarıyla, taravetinin izmihâlini örtmek için düzgünlere sıvadığı simasıyla kendisini o kadar aldatmış, henüz tazeliği vehminin içine öyle bir fikir delâletile nefsini tevdi etmiş idi ki, Peyker'le Bihter'in yaşlarını, birinin yirmi beş, ötekinin yirmi iki senesini, unutarak onları bütün bu tebessümlerden, bu takiplerden hisse alamayacak kadar çocuk zannederdi" (Uşaklıgil, 2016: 12).*

Romanın karakter tanıtımı içerisinde başta Firdevs Hanım'ın fiziksel özellikleri sunulur. Sonrasında kızlarına bakış açısı hakkında bilgi verilirken bu defa kızların



yaşları hakkında da bilgi sahibi olunur. Biri yirmi beş, diğeri yirmi iki yaşında olan bu kızlar, anneleri tarafından hala bir çocuk gibi görülmektedirler. Ardından aralarındaki anne-kız ilişkisini de açığa çıkaran ve karakterin iç tasvirine odaklanan tanıtım devam ettirilir:

*Bu, iki kızla valide arasında ebedî bir cenk ve istihza zemini idi ki, tamamen vuzuh ve serahat kesb edememekle beraber hemen her gün tekerrür eder; Peyker'in manalı bir kelimesi, Bihter'in insafsız bir tebessümü güya bu iki genç vücudun gençlik muzafferiyetini hâlâ genç kalmak isteyen bu validenin harap ve fersude kırk beş senesine çarpardı.*

*O, böyle hâin bir kelime, merhametsiz bir tebessüm, kulaklarına müthiş bir istihza ıslığı ile kırk beş yaşım bağırdırken dudaklarında acı bir irtisam ile dalgın dalgın Peyker'le Bihter'e bakar, sonra ufak bir titreyişle gözlerini bu hakikatten ayırarak tekrar şebap vehminin, iğfal hazzına avdet ederdi.*

*Şimdi, dört aydan beri müzic bir fikir beynini tırmalıyordu. Peyker biraz sonra onu büyük valide edecekti. Buna vukuf hâsıl ettikten sonra büyük validelik bir kâbus ağırlığıyla onu bunaltmağa başladı. Kendi kendisine güya bu fikri silkip atmak isteyerek: "Mümkün değil" derdi.*

*Büyük valide...*

*Melih Bey takımının içinde kadınlar hatta zor valide olurken büyük valide olmak onun için bir zül, bir ayıp hükmünde idi. Şimdiden buna bir çâre düşünüyor, saçlarının beyazlarla çehresinin harabisine bir tamir tedbiri bulduktan sonra büyük valideliğe de bir şey icad etmek istiyordu, öyle bir şey ki ona şebap vehminin mestliğinde gizlenebilmek için imkân bıraksın:*

*Çocuk annesine abla, ona da anne, diyecekti. Melih Bey takımının içinde böyle garip bir istisna teşkil etmek zilletini tali onun için mi alıkoymuş idi? Bu vak'a hayatını telvis edecek bir leke kadar onu korkutuyor ve artık Peyker'e onu büyük valide edecek olan bu mahlûka, açıkça husumet ediyordu" (Uşaklıgil, 2016: 12-14).*

Böylelikle Firdevs Hanım'ın biraz kışkanç ve takıntılı yapısı aktarılmış olur. Sonrasında karakter tanıtımı, geriye dönüşlerle birlikte devam ettirilir. Firdevs Hanım'ın gençlik dönemleri ve evliliği aktarılır:

*“Firdevs Hanım birçok akraba kızları gibi kocasız kalmamak lüzumunu düşünmekte acele etmiş idi. Bütün mizacının hoppalığıyla ve dünyada güzel giyinmekten ve mümkün olduğu kadar eğlenmekten başka bir şeye ehemmiyet vermeyen dimağının muhakemesiyle her ne olursa olsun bir koca elbiseleriyle akrabalarının masarifini temin edecek bir kese bulmağa karar vermiş idi. Ailenin etrafında yavaş yavaş kuvvet kesbeden bir uzak kalma hissi evlenecek kızları için yalnız bir izdivaç zemini bırakmış idi: Mesireler...*

*Bir gün Göksu'da nasıl oldu bilinemez Firdevs hanımın izdivacından bahs olundu. Bu rivayet derenin sevda taşıyan sularının üstünden hafif bir hande ile uçtu; güzergâhında hayretler uyanıyordu, bütün Göksu güya bu rivayete karşı mebhüt ve mütehayyir, bir taaccüp nidasiyle titredi:*

*- Bu kadar erken...*

*Henüz on sekiz yaşında, henüz bu çiçekten Göksu kendisine bir tesliyet yadigârı bırakacak bir koku almağa vakit bulmadan... Fakat ertesi hafta iki hafta arasında bir izdivacın mühim inkılâbı vuku bulmamışçasına Firdevs Hanım yine Göksuda yine bir hafta evvel etraftan selâm toplayan gözlerle görünürince bütün dere bir inşirah nefesiyle şişdi ve bu defa artık etrafında dolaşmakta izdivaç ihtimallerinin girdabları açılan on sekiz yaşında şiir ve şebap dolu bir tehlike değil, izdivacının vukuu akıbînde seyran hayatına sadakat isbatı için Göksuyu selâmlamağa gelen Firdevs hanımın sandalına bütün derenin sevda arkasında gezginci sandalları tam bir teslimiyet ile takıldı, sürüklendi gitti.*

*Göksuda bundan evvel Firdevs hanımın izdivacı rivayeti ucunda ağır bir kurşun parçası sallanan o iğnesi gibi düştüğü noktanın etrafında gittikçe genişleye genişleye açılan dâireler tersim etmiş idi; herkes bu dâirelerin haricinde kalmak, yalnız ufak mühteriz bir temasla iğnenin ucundan biraz yem koparmış olduktan sonra kaçmak isterdi, bir safderunun avlanmasını bekleyerek yalnız temaşa halinde kalmak tercih olunurdu.*

*Safderunun kim olduğu taayyün ettikten sonra merak zail olmuş, hatta bu biçare kurbanın mevcudiyeti bile unutulmuş idi; artık ortada iğnesinin ucu kırılmış bir sayyad, avlamaktan ziyade avlanmağa müntazır ve müheyya bir Firdevs Hanım kalmış idi. Daha doğrusu bu izdivaçta Firdevs Hanım aldanmış idi: izdivaç ona beklediği şeylerden hiçbirini getirmiyordu yahut bunlardan o kadar az bir hisse*

*getiriyordu ki birden kendisini hülyalarında aldatmış olan bu adama husumet etti. Bu izdivaç ona saf bir genç kız emelini tatmin etmiş olmak tesliyetini bile vermiyordu. O izdivacında şebabının hiçbir sevda temayülüne tebaiyet etmemiş idi, bütün aşk ve garam emellerini feda ettikten sonra bu fedakârlığa mukabil elinde hemen bir hiç görünce acı bir nedamet duydu, kendi kendisine: "O halde, mademki böyle olacaktı, niçin..." der, bu sualin arasında hep kendisine zengin bir izdivaç yaptıramayacaklarından dolayı ihmal edilen çehreleri görür ve "evet, o halde ne için onlardan biri olmadı?" sualiyle cümlesini ikmal ederdi.*

*Firdevs Hanım tamamıyla serbest idi, hatta denebilirdi ki bu kadın izdivaç münasebetlerinde vazifeleri değiştirmiş, kocalık sıfatını kendisine alıkoymuş idi. Bir hafta içinde zevcini Melih Bey takımından yapmış idi" (Uşaklıgil, 2016: 16-17).*

Firdevs Hanım'ın geçmişi ile birlikte karakter tanıtımı yapılırken kızı Peyker'in geçmişi hakkında da bilgi verilmektedir. Peyker, annesinin onaylamadığı bir evlilik yapmıştır. Bu evliliğin aktarımı içerisinde hem geçmişin anılması ile Peyker karakterinin tanıtımı yapılır hem de Firdevs Hanım'ın bu evlilik karşısındaki tutumu, onun düşünce dünyasını daha net çizgilerle açığa çıkarır:

*"Peykerin izdivacı onun için müthiş bir darbe olmuş idi. Mesele çıkar çıkmaz kızının izdivaç fikrine karşı isyan etti, hususiyle Peyker'in yapmak istediği gibi bir aşk izdivacı affolunmaz bir kabahat nazarile bakıyordu. Muvafakat etmemek için bir müddet uğraştı sonra Peyker'in firar etmek tehdidine mukabil bütün kuvvetleri düşerek mağlûp bir teslimiyetle rıza gösterdi. İlk önce evde kendisine resmiyet dâiresinde bir eda ile "Valide Hanım efendi" diyen bir damat görünce birinci defa olarak ihtiyarlamış olmak acısını duymuş idi, sonra yavaş yavaş zaman bu acının üzerine ince bir kül tabakası çekmiş idi; fakat şimdi büyük valide olmak tehlikesi o külleri savuruyordu" (Uşaklıgil, 2016: 20).*

Karakterlerin tanıtımları, üç kadının içerisinde buldukları sandal rıhtıma yanaştığında sona erer ve romanın aktüel zamanına dönüş yapılır. Kurgu unsurlarının tanıtımı, büyük ölçüde sandal yolculuğu esnasında gerçekleştirilir.

*Mai ve Siyah*'ta olduğu gibi *Aşk-ı Memnu* da aktüel zaman içerisinde yer alan bir ânın anlatımına odaklanarak açılır. Ardından bir karakterin merkeze alınması ile karakterlerin tanıtımı gerçekleştirilir. Bu merkez karakter *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil

iken *Aşk-ı Memnu*'da Firdevs Hanım'dır. Halit Ziya her iki romanında da karakter tanımlarını bu tip merkez karakterler üzerinden gerçekleştirmiştir.

Diğer taraftan her iki roman içerisinde de kurgu unsurlarının tanıtımı tümüyle kurgudan ayrı bir yapı arz etmemektedir. Her ne kadar Tanzimat dönemi içerisinde yer alan ve geçmişten bugüne uzanan ayrıntılı karakter tanımlarını zaman zaman andırsa da bu romanlarda kurgunun açılışı gerçekleştikten sonra bir akışın içerisinde kurgu unsurlarının sunumu gerçekleştirilir. Ayrıca karakterlerin yazarın perspektifinden değil kahramanın perspektifinden sunuluyor oluşu da romanın çok boyutlu yapısını pekiştirir.

Dönemin bir diğer önemli örneklerinden olan *Eylül*'ün açılışında da büyük ölçüde karakter merkezli olarak gerçekleşen bir tanıtım yer almaktadır. Açılıştaki Süreyya ve Suat arasında geçen diyaloglarla hem iki karakterin hem de anlatının diğer karakterlerinin tanıtımı, geçmişlerinin sunumu ile birlikte gerçekleştirilir.

*“Süreyya başını çevirip karısının sevinçle parlayan siyah gözlerine bakarak devam etti:*

*"Ne mutlu olurduk Suad, ne mutlu olurduk! Hem asıl senin için, vallahi yalnızca senin için istiyordum... Sen söylemiyorsun, fakat ben fark ediyorum ki, gelip burada kapanmak seni fena ediyor. Bir kere havasızlık... Sıkıntı.. Biz papaz değiliz ki, bu manastırda yaşayalım. Hayat, kalabalık, güzel hava içinde olur. Kalabalık içinde yalnız yaşamak, kalabalık içinde gezip beraber bir köşeye kaçmak, işte asıl zevk budur, insan kalbi, birbirine bağlılığın ne demek olduğunu o zaman anlar. Ben seni ne kadar sevdiğimi başka kadınları gördüğüm zaman anlıyorum. Hatta bazen senden güzel bulduğum kadınlarla karşılaştığımda, onlara bakıyorum da kendi kendime hiçbirisini senin kadar, senin gibi sevemeyeceğime yemin ediyorum. Sende bir şey var, öyle bir şey ki, hiçbirinde rast gelmiyorum. Bu öyle bir şey ki, işte bütün kaygılarım senin yanında yok oluyor. Ruhuma bir şifa, bir rahatlık geliyor!"* (Rauf, 2005:12-13)

Süreyya'nın Suat'a söyledikleri aynı zamanda iki karakter arasındaki bağı da ortaya dökmektedir. Birbirini seven, birbirine bağlı karı ve koca figürü böylelikle hemen açılış bölümü içerisinde sunulmuş olunur. Süreyya'nın Suat'a sunduğu hisler, aralarında geçen bir diyalog vasıtası ile aktarılırken Suat cephesinde düşüncelerle aktarım gerçekleştirilir:

*“Beş yıldır kendini nasıl da mutlu ettiğini, bir erkek olarak ne büyük fedakârlıklarla hiç başka kocalara benzemeksizin nasıl yalnız ve yalnız kendini sevdiğini, bütün davranışlarına, bütün tavırlarına kendisi için nasıl bir sevecenlik, nasıl bir yumuşaklık vererek yaşadığını pek güzel fark ediyordu”* (Rauf, 2005:14).

Süreyya, Suat’ın düşünce dünyası üzerinden sunulur ve böylelikle ikili arasında kurulan pozitif ilişki pekiştirilir. Diğer taraftan Süreyya ve Suat karakterlerinin beş senedir evli buldukları bilgisi de yine Suat’ın düşünceleri üzerinden sunulmuştur.

Aralarında devam eden diyaloglar içerisinde bu defa geriye dönüşler başlar ve bu geriye dönüşler üzerinden anlatının diğer karakterleri üzerinde durulur. Suad’ın kız kardeşi Hacer, diyaloglar üzerinden sunulan geriye dönüşler içerisinde tanıtılmaktadır. Hacer’in tanıtımına yer verilecek olan diyalog hazırlanırken ilahi bir bakış açısı üzerinden kısaca Necip karakteri de tanıtılır:

*“Necip, Süreyya’nın halasının oğluydu. Ara sıra köşke misafir gelirdi”* (Rauf, 2005:16).

Böylelikle açılış anı içerisinde kurulan diyaloglar ilahi bakış açısı ile sunulan karakter tanıtımlarını ortaya koymuş olur. Bu kısa tanıtımla birlikte diyaloglar üzerinden Hacer’in geçmişine dönülür ve Hacer’in tanıtımı, karakterlerin perspektifleri üzerinden yapılır:

*“Suad pencereye doğru yürüyerek: "Bak kız kardeşine... O hiç senin gibi düşünmüyor." dedi.*

*Süreyya da balkona çıkmıştı, orada bir hasır koltuğa düşer gibi oturarak,*

*-Yanında Necip mi var? diye sordu.*

*Suad öbür sandalyeden pelerinini almış örtünüyordu, gülerek cevap verdi:*

*-Galiba!*

*-Kocasını babamın yanında değil mi? Tuhaf evlenme, tuhaf koca, tuhaf karı... Özellikle tuhaf karı!..*

*Suad gülerek:*

*-Özellikle tuhaf koca! dedi. Bunun üzerine birbirlerine karşı fikirlerini savundular.*

*Süreyya'nın iddiasına göre her işte olduğu gibi bunda da babasının olumsuz tutumu sonucu olarak kötü bir koca bulmuş olan kız kardeşi Hacer, evlendiğinin bu daha ilk yılı olduğu halde kocasından soğumuş; aralarında açıkça bir kayıtsızlık başlamıştı. Fatin, her türlü düşüncenin üstünde bir efendi çıkınca bir kuş gibi şen, biraz ince ve hoppaca olan Hacer'de bu, derin bir nefret uyandırmıştı.*

...

*O zaman Hacer'in düğünden önceki halini anlatmaya başladı; genç kızın söylediği, itiraf ettiği umutlarını, emellerini, bütün o genç kızların kadın olacakları zamanla ilgili hayallerini anlattı, bugün o genç kız, karşısında birden böyle kaleminde otura otura, yaşlı memurlar arasında büyüyerek yaşlanmış, tembelleşmiş bir koca bulunca ne hale gösteriyordu:*

*- Şimdi düşün, diyordu, farz edelim... İşte mesela Necip Bey; ona pekâlâ koca olabilirdi. Öyle biri ile birleşip otursaydı, sanırmısın ki Hacer böyle olurdu? Daha doğrusu böyle olsa belki bu sana doğal gelirdi. Gerçi şimdi Hacer, öncekinden daha hırçındır; ama yemin ederim kötü yürekli değildir. Sen kardeşisin ama benim kadar bilemezsin, kadın kadını daha iyi tanır" (Rauf, 2005: 15-17).*

Böylelikle hem Hacer'in geçmişi, evliliği temel alınarak söz konusu edilmiş hem de karakter özellikleri roman karakterlerinin bakış açısı ile sunulmuş olur. Roman içerisinde yer alan dadı karakterinin sunumu da yine açılış bölümü içerisinde yer alan geriye dönüşlerle sunulmaktadır:

*"Küçükten beri elinde büyüdüğü bu ellilik kadın, kocası öldükten sonra Suad'ın rızasıyla buraya, yanına gelmişti" (Rauf, 2005: 24).*

Verilen pasajla birlikte dadı karakterinin yaşından haberdar olunur. Aynı zamanda geçmişi hakkında kısaca sunulan bilgi, karakterin anlatı içerisinde temellendirilmesine olanak tanımaktadır.

Görülmektedir ki bu başlık altında ele aldığımız *Mai ve Siyah*, *Aşk-ı Memnu* ve *Eylül* romanlarında karakter tanımları için kurgudan ayrı bir bölüme yer verilmemiştir.

Kurgunun açılışı hareketli bir ânın içerisinde yapıldıktan sonra kurgu unsurları arasında olan kişi tanıtımına yer verilmiştir. Ancak bu tanıtım Tanzimat döneminin aksine, bir anlatıcı tarafından değil, karakterlerin perspektifleri üzerinden gerçekleştirilmiştir.

## 2.2.Mekân Tanıtımı ile Açılış

Servet-i Fünun romanlarının anlatı açılış bölümlerinde mekân unsuruna yönelik vurgunun yer aldığı örnekler söz konusudur. Ancak bu vurgu, Tanzimat döneminde olduğu gibi, anlatıcının sohbet üslubu ile gerçekleşmez ve kurgudan ayrı bir yapı arz etmez. Kişi tanıtımında olduğu gibi, kurgu ilerledikçe mekân unsurunun açıklık kazandığı bir yol izlenir. Böylelikle Tanzimat döneminin aksine daha profesyonel bir kurgu zemini oturtulmuş olunur.

Bu bağlamda, edebiyatımız içerisinde ilk realist roman olma özelliğini taşıyan *Araba Sevdası*'nın açılış bölümü, mekân tanıtımı ile açılış şekli için oldukça önemli bir örnektir. Recaizade Mahmut Ekrem, anlatı açılışını yol tarifini andıran bir mekân tanıtımı ile yapmayı tercih eder:

*“Üsküdar’dan Bağlarbaşı tarikiyle Çamlıca’ya gidilirken Tophanelioğlu’ndaki dört yol ağzı mevkiinden takriben bir yüz hatve1 ileriye medd-i nazar olunur ise o vâsi şosenin münteha-yı vasatisinde etrafı bir buçuk arşın kadar irtifada duvar içine alınmış bir ağaçlık görülür. Bu ağaçlığa varıldığı gibi şose yol sağ ve sol olmak üzere iki şubeye ayrılır. Duvar ile muhat olan ağaçlığın büyücek bir kapısı vardır ki iki yolun tamam nokta-i iftirakında vakidir. Sağ ve soldaki yollardan hangisine gidilecek olsa taraf-ı muhalifi mahut ağaçlıkla mahduttur. Ağaçlığın yanındaki duvar alçacık olduğundan üzerinden hayvan ve bahusus insan aşamamak için boyunca teller uzatılarak muhafaza olunmuştur.*

*Mutedil bir yokuş üzerindeki bu yollardan seyr-i adi ile dört beş dakika kadar gidilince daima duvar ile muhat olan ağaçlık bir meydancığa müntehi olur. Ağaçlığın burada da cephede aşağıkine muhâzi bir kapısı vardır. Yüksekten kuşbakışı bir nazarla bakmak mümkün olsa bir şekl-i mahrutide görünecek olan ağaçlık burada biter ise de iki yol yine birleşmez. Meydancığın bir otuz hatve ötesinde epeyce vâsi ve mürtefi bir set üzerinde –kâr-ı kadim binaları taklit yolunda yapılmış– enli saçaklı bir kattan ibaret bir bina ve bunun etrafında bazı büyücek ağaçlar mevcuttur. Onun üst yanında diğer bir set ile*

*başlayan yer ise birtakım servi ve meşe ağaçlarını ve vaktiyle kırılmayıp kalmış ve mevkiin –Sarı Kaya– ismiyle be-nam olmasına sebep olmuş büyük büyük sararmış kayaları havi inişli yokuşlu metruk bir mezarlıktır ki geçtiğimiz meydancıktan buraya değin olan mesafe de yine bir beş dakikalık kadar tahmin olunur.*

*Bu mezarlık da geçildikten sonradır ki iki yol hem birleşir hem de düzleşir. Buradan yine bir beş dakika kadar ileri yürünürse artık Çamlıca Dağı'nın eteğinde Kısıklı Köyü'nün çarşısına varılmış olur.*

*Buraya çıkıncaya kadar yorulmadıksa yine aşağı doğru inelim de nokat ve hududunu tayin ettiğimiz mevkii tahkik edelim. Tabiidir ki bu tahkike de mahut ağaçlıktan başlayacağız.*

*Burası [Çamlıca Bahçesi] namıyla İstanbul'da en evvel tanzim ve küşat olunmuş olan bahçedir. Birkaç zamandan beri rağbet-i ammeden bütün bütün mehur olduğu cihetle ekser eyyamda kapıları kapalı durur.*

*Yazın ve ba-husus baharlarda bu bahçeyi açtırıp da aşağıki kapıdan içerisine girerseniz beş on kadem ilerleyerek etrafınıza bir nazar ediverince muazzam ve mamur bir ravza-i dil-küşâ içinde bulunduğunuza derhal kail olursunuz.*

*Bahçenin yalnız meydana geldiği tarihte güzel görünmesi fikriyle değil ileride yani zamanlar gelip geçtikçe ağaçların, ormanların büyüyerek kesbedecekleri hâle göre letafetlerini daima tezyiden muhafaza eyleyebilmesi mütalaa-i dūr-endişanesiyle icra olunan taksimat-ı dâhiliyesine ve o büyüklü küçüklü tarhlarının tenasüp ve vaziyetlerine bakarak ibtida tanzimini deruhte eden tabiat-şinas-ı mahir kim ise sanatine tahsin-hân olduktan sonra her tarafı birer birer nazar-ı dikkat ve istihsandan geçirmeye başlarsınız.*

*Haricin enzar-ı tecessüsünü kesmek için kenarlara bir tertib-i matbuda dikilip gereği gibi feyizlenmiş, dal budak salıvermiş salkım, aylandoz, atkestanesi gibi sayedar ağaçlar ile orta yerlerde câ-be-câ ma'rus çınar, kavak, manolya, salkımsöğüt misilli eşcar-ı gûn-â-gûnu ve bazı yerlerde nuri nazarın değil eşia-i şemsin bile içerisine kolaylıkla nüfuz edemeyeceği surette sıklaşmış ormancıkların etrafında dolaşır; bunları ziyadesiyle dil-pesend bulursunuz.*



*Biraz ilerleyince bir düzlüğün vasatında üstü kapalı etrafi açık kameriyemsi bir şey ve bazı kenar yollar üzerinde kulübe tarzında muntazam ve matbu ufak ufak binalar müsadif-i nazarınız olur. Bunlardan kameriyeye benzeyen şeyin –eyyam-ı mahsusada icra-yı ahenk için celbolunacak– çalgıcı takımına mahsus bir yer ve o kulübelerin de bahçe dâhilinde mekulat ve meşrubat satmak için yapılmış (büfe)ler olduğuna intikal eder bunları da beğenirsiniz.*

*Azıcık daha ileri gidince bir büyük, onun ortasında dil-nişin bir adacık, bu adayı kenara rabtetmek üzere suret-i gayr-ı muntazamada çitten yapılmış tabii güzel köprüler ve adanın üzerinde yine işlenmemiş ağaç dal ve kütüklerinden inşa olunmuş zarif bir köşk müşahede eder bunlardan da aşırı hoşlanırsınız. En sonra yukarıki kapıdan çıkarak mahut meydancığı mürur ve set üzerine suûd ile evvelce gördüğünüz binayı da yakından temaşa ettiğiniz ve bunun da bahçeye merbut bir (gazino) olduğunu öğrendiğiniz hâlde bahçenin her suretle mükemmeliyetini tasdik eylersiniz” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2018: 3-7).*

Çamlıca Bahçeleri, roman için oldukça önemli, özel bir mekândır zira ana karakter Bihruz Bey, Periveş Hanım’ı burada görecek ve ona âşık olacaktır. Zaten roman, genel itibariyle bu aşkın Bihruz Bey’i düşürdüğü durumlara, Bihruz Bey’in yaşadığı gitgellere ve hayal kırıklıklarına odaklanmaktadır. Dolayısıyla romanın temelini oluşturan olayın gerçekleşme mekânı Çamlıca Bahçeleri’dir ve yazar, açılış için Çamlıca Bahçeleri’ne doğru gerçekleştirilen yolculuğu andıran bir yöntem belirlenmiştir.

Romanda benimsenen açılış yöntemi içerisinde yazar, arkadaşı ile bir gezintiye çıkmış gibidir. Onunla birlikte Çamlıca Bahçeleri’ne gitmekte, geçtikleri yerleri ona tanıtmaktadır. Özellikle “*Buraya çıkıncaya kadar yorulmadıksa yine aşağı doğru inelim de nukat ve hududunu tayin ettiğimiz mevki tahkik edelim*” (Recaizade Mahmut Ekrem, 2018: 4) şeklinde ifadeler, yazarın okuru ile aynı yollardan geçtiği, Çamlıca Bahçeleri’ne onunla birlikte yürüdüğü imajını pekiştirir. Roman, bu imaj ve okur ile kurulan bu bağ üzerinden şekillenir.

Servet-i Fünun döneminin öne çıkan romanlarından bir diğeri olan *Mai ve Siyah*, yavaş yavaş kendi kimliğini bulmaya başlamış roman kurgusunun bir örneği olarak edebiyatımızda yerini alır.

Roman, bir ânın anlatımı ile açılır. Ân içerisinde bir masa etrafında toplanmış, yemeklerinin sonuna gelmiş yedi kişi söz konusu edilir. Gece saatleri olduğu bilinen bu ânın anlatımı ile iç içe şekilde geriye dönüşlere yer verilir. Hem romanın aktüel zamanı hem de geriye dönüşler kullanılarak karakter tanıtları yapılır ve kurgu unsurlarının tanıtımı gerçekleştirilir.

Açılış bölümünde Tepebaşı Bahçesi'nde yemek verildiği ifade edilir ve karakterlerin ân içerisindeki halleri ile mekân tasviri iç içe şekilde sunulur. Bu mekân tasviri, romanın ilk sayfalarında, karakterlerin buldukları masanın tasviri ve karakterlerin yemek sonrası halleri ile sınırlı kalır. Ancak ilerleyen sayfalarda Ahmet Cemil, kalabalıktan ayrılıp yalnız başına kaldığında, uzun bir mekân tasviri yapılır. Bu tasvir, karakterin bakış açısı üzerinden sunulur:

*“Bakınız, işte gözlerinin önünde gördüğü şeyler: Başının üzerinde açılan bu gökyüzünde, yazın şu sıcak gecesine özgü bir buğu ile örtülü sanılan bu mavilikler içinde titriyormuş duygusunu uyandıran bütün bu yıldız alayları, bunlar bir elmas yağmuru değil mi?*

*İçkinin etkisi altında bulanarak süzülen gözlerinin önünde donuk mavilikler üzerine avuç avuç sarı pullar serpilmiş (olan) gökyüzü sallanıyor; şimdi karşıdaki tepelerin uyuyan sırtlarına dökülecek, ya da denize doğru akan belirsiz tablo yavaş yavaş yüksele yüksele yerler gökler gecenin bu aşk havası içinde büyük, uzun, vücudu yaka yaka eritip dağıtan bir öpüşle birbirine sarılarak tek bir varlık olacak sanıyordu.*

*Ah! bu elmas yağmuru... Bahçenin durgun havasını dağıtan, bir aşk esintisi, sıcak ve baygın bir soluk gibi sanki ta göklerin sezilemeyen yüksekliklerinden dökülen bu ezgiler... Kimi zaman yüreğin en derin noktalarından geliyormuşçasına içten gelen, hafif, sanki sessiz-suskun; kimi zaman bir duygulanma kaynayıp fişkırmasına yansımışçasına patlayarak, çığlık kopararak, kimi zaman bir yakınma iniltisi, kimi zaman bir kahrolmuşluk iniltisi...*

*Şimdi Ahmet Cemil, altından yer kaçıyor, başından gökyüzü uçuyor, bedeni bir boşluk içinde yuvarlanmaya başlıyor sanıyordu.*

*Elmas yağmuru!.. İşte, işte, sanki göklerden dökülen, karşısında şu bayırın eteğinde yer yer parıldayan, denizin siyahlıkları içinde şurada burada ışıldayan bu ışıklar; işte, işte dans ediyor, yağıyor... Onlar da bir elmas yağmuru; ama hayatta yüksek şeylere meftun olmuş gözler gibi aşağıdan yukarıya yağıyor; ta o göklere, o üzerinde gülümseyen nurlara, çalkalanan maviliklere doğru yağıyor.*

*Bir düşünce içinde, ya da büyüdü bir dünya karşısındaydı. Kemanların titreyen iniltileri, flavyanın kahkahaları, sanki bu enstrümanlardan, bütün bu kırılganlıkla tahta ya da bakır parçalarından büyüdü bir solukla canlanarak, kanatlanarak uçuşan küçük küçük ezgiler birbirine atılıyor; birden ötekine bir ayrılık acısının sesi, ötekinden bir ıstırap iniltisi, şundan bir özleyiş inlemesi, başka birinden bir umut cevabı çıkarak, bütün o zavallı insan ruhuna özgü acılıkların tatlılıkların hazinesini taşıyor. Mavi, siyah kelebekler gibi uçuşarak birbirleriyle dudak dudağa bir birleşme-kavuşma içinde dağılıyorlar, yükseliyorlar... Sonra bunlar o parlak gökyüzünün maviliklerine, şu karanlık denizin siyahlıklarına serpiliyor; işte, işte şu aşağıya süzülen, şu yukarıya uçuşarak siyahlara bürünen soluk ışıklar! Elmas yağmuru... Son bir ezgi tufanı ile birdenbire bir karar (müzik seslerinin duruşu) bütün bu hayaller zincirlemesine bir son çekti. Ahmet Cemil sanki bir düşten uyandı, yanına yöresine baktı. Şimdi her şey gerçeğe geri dönmüş oldu”.*

... (Uşaklıgil, 1988: 24-26)

Mekân tasvirinin, Ahmet Cemil’in perspektifiyle gerçekleştirilmesi, realist bir yaklaşımı ortadan kaldırır. Diğer taraftan karakterin alkolün etkisinde olması, mekân tasvirinin tümüyle gerçeklikten uzak sunumunu pekiştirir. Bir hayal atmosferine benzer şekilde sunulan ve oldukça süslü bir dilin kullanıldığı bu tasvir, aynı zamanda Ahmet Cemil’in karakter tanıtımı için de önemlidir. Çünkü karakterin içine kapanık, hayalci ve romantik yapısı, söz konusu mekân tasviri üzerinden sunulmaktadır.

Halit Ziya Uşaklıgil’in Servet-i Fünun döneminde yer alan bir diğer romanı *Aşk-ı Memnu*’dur. *Aşk-ı Memnu*’da da yine *Mai ve Siyah*’a benzer bir yaklaşımın yer aldığını söylemek mümkündür. Roman, *Mai ve Siyah*’ta olduğu gibi bir ânın anlatımı ile başlar. Firdevs Hanım ve iki kızı Bihter ve Peyker, beyaz bir sandalın içerisinde Kalender’den

dönmektedirler. Bu esnada Adnan Bey'a rastlarlar. Açılış ânı, bu tesadüfün üzerine kadınlar arasında geçen bir konuşma ve kadınların ân içerisindeki genel tasvirleri ile başlar. Bu genel tasvir içerisinde karakterlerin Kalender'den dönmekte olduklarının bilgisinin verilmesi ile de roman mekânının İstanbul olduğu anlaşılmaktadır.

Halit Ziya'nın söz konusu iki romanında da kurgu unsurlarının, kurgunun kendisi ile iç içe bir yapı arz ettiği görülmektedir. Aynı yaklaşım Mehmet Rauf'ta da kendisini gösterir. Servet-i Fünun döneminin öne çıkan örneklerinden olan *Eylül*'ün anlatı açılış bölümü; zaman ve mekân vurgusunun bir arada sunulduğu örneklerdendir:

“*Bu nisan gününün akşama doğru başlayan yağmuru yarım saat sonra dinmişti; yaş bir yeşilliğin üstünde şimdi altınlı incileriyle lâcivert gökyüzü titriyor; toprağın, ağaçların ıslak soluğu her şeyin içine işliyordu*” (Rauf, 2005: 9).

Anlatı açılışında çizilen kurgusal alt zemin, hem zaman hem de mekân bilgisinin bir arada kullanıldığı ve bütünsel bir atmosferin oluşturulduğu yaklaşım içerisinde kendisini gösterir.

Benzer bir yaklaşım, Hüseyin Cahit Yalçın tarafından kaleme alınan *Hayal İçinde* örneğinde de açığa çıkar.

“*Bir pazar günüydü. Saat dokuzu henüz geçmiş iken Tepebaşı Bahçesi, bugünkü Gül Yortusu münâsebetiyle, kalabalık olmaya başlıyordu*” (Yalçın, 2019: 23) cümleleri ile açılış gerçekleştirilen romanda, hem mekân hem de zaman bilgisi aynı anda edinilir.

Dönemin öne çıkan romanlarından bir diğeri olan *Salon Köşelerinde* de anlatı açılış bölümünde kurgu unsurlarına yönelik vurgunun yer aldığı örneklerdendir. Her ne kadar bu anlamda dönemin diğer romanları ile ortak paydada buluşuyor olsa da Salon Köşelerinde, yapı itibarıyla Servet-i Fünun döneminin farklılaşan örnekleri arasında yer almaktadır. İki farklı kurgusal zeminin söz konusu edildiği romanda, iç içe geçmiş bir yapı öne çıkarılır. Dışarıda yer alan katmanın açılışı, Mehmet Rauf'a yazılmış olan bir mektubun sunumu ile gerçekleştirilir. Söz konusu mektubu yazan kişi, Ahmet Hulusi adlı okul arkadaşından bir mektup almış ve aldığı mektuptan Şekip adlı karakterin ölüm döşeginde olduğunu öğrenmiştir. Bu aşamada yer verilen “*Dün biçareyi görmek için Büyükada'ya gitmiştim*” (Safveti Ziya, 2009:1) cümlesi ile dış katmanda Şekip adlı karakterin bulunduğu mekân öğrenilmiş olunur.

Şekip, ömrünün son demlerinde yaşadıklarını kaleme almış ve bunları kendisini ziyaret eden Ahmet Hulusi ile paylaşmıştır. Şekip'in yazdıkları, söz konusu mektuplar vasıtasıyla kurguya dâhil edilir ve iç katmanda Şekip'in anlatımı ile ilerleyen ve onu merkeze alan metin yer alır.

Hasta yatağındaiken yaşadıklarını kaleme alan karakter, öncelikle mekân bilgisi sunarak açılışı gerçekleştirmiştir. “*O akşam Pera Palas'ta büyük bir balo veriliyordu*” (Safveti Ziya, 2009: 1) cümlesi ile başlayan iç katman, bir mekânsal zemin üzerinden sunulmaya başlanmış olunur.

Sonuç itibariyle görülmektedir ki Servet-i Fünun romanları, kurgu unsurlarının hem birbiriyle, hem de kurguyla iç içe sunulduğu ve bu bağlamda daha profesyonel bir yapının açığa çıkarıldığı romanlardır. Genellikle hareketli bir ânın aktarımı ile gerçekleşen açılışlar, kurgu unsurları ile temellendirilirler. Böylelikle iç içe geçmiş bir yapı üzerinden kurgu zemini oluşturulur.

### **2.3.Zamanın Anlatımı ile Açılış**

Servet-i Fünun dönemi romanlarının anlatı açılış bölümlerinde, Tanzimat döneminde rastlanandan daha sık şekilde zaman vurgusuna yer verilmektedir. Kurgu ile kurgu unsurlarının sunumunun iç içe geçirildiği romanların yer aldığı bu dönemde öne çıkan örneklerden biri *Eylül* olur.

Suat ve Süreyya adlı karı-kocanın diyalogları üzerinden anlatı açılışının gerçekleştirildiği romanda Süreyya'nın “*Bu gece hava ne güzel*” (Rauf, 2005: 9) şeklindeki cümlesi, aktüel zamanın bir gece vaktine tekabül ettiğini vurgular. Ardından anlatıcı unsurun devreye girmesi ile zaman vurgusu detaylandırılır:

“*Bu Nisan günününün akşama doğru başlayan yağmuru yarım saat sonra dinmişti; yaş bir yeşilliğin üstünde şimdi altınlı incileriyle lâcivert gökyüzü titriyor; toprağın, ağaçların ıslak soluğu her şeyin içine işliyordu*” (Rauf, 2005: 9).

Alıntılanan pasajda roman zamanının bir nisan akşamına denk geldiği öğrenilmektedir. Bu bilgi ile birlikte tasvirlerle yer verilerek mekân tanıtımı gerçekleştirilir.

Benzer bir yaklaşım Halit Ziya tarafından kaleme alınan *Mai ve Siyah*'ta da kendisini gösterir. Yine hareketli bir ânın anlatımı üzerinden açılışın gerçekleştirildiği

romanda yer verilen “*Bu gece işte, Tepebaşı Bahçesi'nde yazı kuruluna o şölen veriliyordu*” (Uşaklıgil, 1998: 8) cümlesi, aktüel zamanın bir gece vaktine tekabül ettiğini haber vermektedir.

Teknik anlamda Servet-i Fünun döneminde farklı bir noktada konumlanması gereken romanlardan biri olan Salon Köşelerinde, iki farklı kurgusal yapının zamansal farklılaşmalarla birlikte iç içe geçtiği bir romandır. Bu bağlamda dış ve iç katmanda yer alan kurgusal yapılar için iki farklı açılışın söz konusu olduğunu söylemek mümkündür. Bu bağlamda aktüel zaman içerisinde yer alan dış katmanda aktüel zamanın kurgu unsurları sunulmaktadır:

*“Uzun bir kış günüydü; zaman öldürmek için bir şey düşünüyor, sigaramın dumanlarını savurarak odamda dolaşıyordum; birdenbire kapı açıldı. Hizmetçi elinde bir mektup ve ufak bir paketle girdi. Mektup okul arkadaşlarımdan Ahmed Hulusi tarafındandı”* (Safveti Ziya, 2009: 1).

Verilen pasajda aktüel zaman içerisinde yer alan kurguda roman zamanının bir kış gününe denk geldiği öğrenilir. Merkez karakter odasında yer almaktadır, dolayısıyla açılış için bir iç mekân tercih edilmiştir. Alınan mektubun açılması ile birlikte, Şekip karakterinin ölüm döşeğinde olduğu ve Büyükkada'da bulunduğu öğrenilir. Hem mektubu gönderen hem de alan kişilerin Şekip ile önceden tanışıklıkları olduğu anlaşılır.

Mektupla birlikte Şekip'in son anlarında yazmış olduğu hatıraları da merkez karaktere gönderilmiştir. Bu yazılanların okunmaya başlanmasıyla, zamanda geriye dönüş sağlanır ve iç kurgu başlar:

*“O akşam Pera Palas'ta büyük bir balo veriliyordu; kış mevsiminin ilk ve kibar balolarından biri olduğu için Beyoğlu'nun kibar aileleri bu fırsatı kaçırmamışlar... Alafranga saat ondan sonra takım takım o büyük binanın muhteşem kapısı önünde seyrederken, arabalardan hızla inerek dans salonlarına ilerliyorlardı”* (Safveti Ziya, 2009: 1-2).

İç katmanda yer alan alan kurgunun açılışının da yine bir kış akşamına denk geldiği böylelikle öğrenilir. Şekip olduğu dış katman içerisinde öğrenilen karakter, Pera Palas'a bir baloya gidecektir. Bu bilginin de sunulmasıyla kurgu açılışı için bir zaman ve mekân çerçevesi çizilmiş olunur.

Daha klasik bir mantık içerisinde kurgu unsurlarının tanıtımı ile açılan roman, *Hayal İçinde*'dir. Alışık olunduğu gibi, açılışın ilk cümlelerinde roman mekânından ve zamandan haberdar olunur:

“*Bir pazar günüydü. Saat dokuzu henüz geçmiş iken Tepebaşı Bahçesi, bugünkü Gül Yortusu münâsebetiyle, kalabalık olmaya başlıyordu*” (Yalçın, 2019: 23).

Başlığımız altında ele aldığımız örnekler üzerinden genel bir çerçeve çizecek olursak Servet-i Fünun dönemi anlatı açılışlarında zaman vurgusuna aktif şekilde yer verildiği görülmektedir. Fakat bu durum, kurgu içerisinde zaman vurgusunun oluşturulması için ayrıca bir bölümün kullanılması yönünde bir eğilimi beraberinde getirmemektedir. Diğer kurgu unsurlarında olduğu gibi, zamanın vurgusu da bütünsel bir yaklaşım üzerinden aktarılmaktadır.

#### **2.4.Olayın Anlatımı ile Açılış**

Servet-i Fünun dönemi romanlarının anlatı açılış bölümleri içerisinde öne çıkan eğilim, belirli bir ânın anlatımı üzerinden kurgu zemininin oluşturulması yönünde olmuştur. Bu bağlamda, kurgunun üzerine inşa edileceği belirli bir olayın anlatı açılışında söz konusu edildiği örneklere sıkça rastlanmaz. Ancak bu çerçeveden bakıldığında Servet-i Fünun romanları içerisinde farklılaşan bir örnek söz konusu olmaktadır: *Salon Köşelerinde*.

*Salon Köşelerinde* adlı romanın anlatı açılış bölümünde Mehmet Rauf'a yazılmış olan bir mektup söz konusu edilir ve bu mektupta, Şekip adlı karakterin ölüm döşeginde olduğu öğrenilir:

“*Zavallı Şekip! Dün biçareyi görmek için Büyükkada'ya gitmiştim. Keşke gitmeseydim, o hali keşke görmeseydim...*” (Safveti Ziya, 2009:1).

Şekip, ömrünün son anlarında iken yaşadıklarını kaleme almıştır ve roman, genel itibariyle Şekip adlı karakterin yazdıklarından oluşmaktadır. Böylelikle karakterin sonunda ne olacağı hakkında genel bir çerçeve, anlatı açılış bölümü içerisinde çizilmiş, onun ölüm haberi henüz kendisi devreye girmeden okura aktarılmış olunur.

#### **2.2.Servet- Fünun Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Açılış**

Servet-i Fünun, çalkantılı sosyal ve siyasal yapının da etkisiyle karamsar bir psikolojinin ön plana çıktığı bir edebi dönemdir. Hayal kırıklıkları, üzüntüler, ölümler,

felaketler, bu dönem anlatıları içerisinde sıkça yer almaktadır. Bu bağlamda, karamsar atmosferi pekiştirecek bir araç olarak ölüm, sıkça kullanılır. Servet-i Fünun dönemi anlatı açılış bölümü içerisinde ölümün yer aldığı örneklerden öne çıkanlardan biri *Mai ve Siyah* olur.

Merkez karakter olan Ahmet Cemil'in aktüel zamandaki hali ile anlatı açılışı gerçekleşir. Roman ilerledikçe açılış anı içerisinde verilen karakterler derinleştirilmeye ve geçmişleri ile birlikte sunulmaya başlanır. Bu sunum içerisinde Ahmet Cemil'in karakter tanıtımı yapılırken babasının ölümü söz konusu edilir. Karakterin babası, romanın aktüel zamanı içerisinde canlı olarak yer almaz ancak Ahmet Cemil'in tanıtımı içerisinde geriye dönüşlerin yer almasıyla, babanın hayatta olduğu dönemlere gidilir ve babanın da tanıtımı bu şekilde gerçekleştirilir. Ardından babanın kaybı ile birlikte Ahmet Cemil ve ailesi için nelerin değiştiği aktarılır.

Ölüm, roman içerisinde bir dönüm noktası olarak konumlanmaktadır. Ahmet Cemil'in son derece mutlu şekilde devam eden hayatı, bu ölüm ile birlikte farklı bir hal almıştır. Roman içerisindeki karamsar havanın ilk tetikleyicisi bu ölüm olur:

*"On dokuz yaşına kadar Ahmet Cemil tamamiyle -hayatta mümkün olabildiği kadar- mutlu idi. Ondan sonra babasını kaybedince geçim kaygısı, hayat mücadelesi başlamış; kendisinin deyimiyle, ağzına göre bir "Piyale-i telhl-i hayatın zehravesine" dudakları değmişti"*(Uşaklıgil, 1998: 30).

Karakterin ölümünün bilgisi okura verildikten sonra geriye dönüşler kullanılarak karakter tanıtımı gerçekleştirilir. Geriye dönüşler içerisinde babanın kaybının hem Ahmet Cemil'i hem de ailesini nasıl etkilediği üzerinde durulur:

*"O vakitten sonra bu küçük mutlu aile nasıl değişmiş, ansızın bir kaza vuruşuna uğrayan bu yuvacık nasıl darmadağın, başaşağı düşmüş gibiydi.*

*O vakitten beri o pembe odanın içinde o kilim-döşemenin üstünde bir şey noksandı. Bu evin bütün havasında hayatın büyük bir ögesi eksilmişti. O noksana kendilerini alıştıramamışlardı. Hele ilk yas günlerinde bir akşamüstü, örneğin kapı çalınsa, İkbâl'in:*

*-Babam geldi!..?' diyeceği tutardı. Yemek sofrasının başında toplandıkları zaman hepsinin beyninde çizili olan o yüz, sanki daha orada, karşılarında imişçesine, o yemeğe başlamadan (ötekiler) ellerini uzatmazlardı.*



*O vakit acılı bir yas sessizliği başlar, bu sofranın başında bir mezarın sessiz iniltisi egemenliği sürer, ciğerlerinden. Çıkan bir hıçkırık boğazlarına kadar gelir takılır, lokmaları geçmez; bu anne, yaşların saldırısı ile titreyen gözlerini oğlu ile kızına dikerdi. Bir ara için bu üç kişinin gözleri birbirine rastlayıverse o hazır duran yaşlar birbirini uyandırır, taşardı. Yiyemedikleri lokmalarıyla hüznü duran tabaklara damlar:*

*-Ne oldu, bu çocukların babaları ne oldu?" sorusu sofranın havasında uçar gibi olurdu.*

*Kaç sabah Ahmet Cemil yatağından, göğsünde bir ateşle kalktıktan sonra, sanki korkunç bir düşten uyanmış da sabahleyin o düşün altından mutlu bir gerçek çıkacakmışçasına odasından yavaşça yürüyerek babasının odasına gitmiş; onu daha yatağının içinde rahat bir uyku ile uyuyor (halde) görecekmiş umudu ile titremişti.*

*O günden sonra hayat savaşımı ne korkunç başlamış, geçim yükü bu zayıf omuzlara nasıl çökmüştü!" (Uşaklıgil, 1998: 34).*

Anlatı açılış bölümü içerisinde yer alan bu ölüm, karakter dönüşümü noktasında da işlevsel bir boyuta sahiptir. Ahmet Cemil'in sorumluluk sahibi, çalışkan kişiliği, babanın kaybı ile temellendirilir. Pek çok sorumluluğu genç yaşta sırtlamak zorunda kalan bir erkek evlat figürü üzerinden Ahmet Cemil karakteri sunulur.

*Mai ve Siyah* içerisinde dönüştürücü bir öge olarak kendisini gösteren babanın kaybı, *Aşk-ı Memnu*'da da yine bir dönüştürücü öge olarak eşin ölümü ile açığa çıkar.

Evliliğinden pek memnun olmayan, eşi ile anlaşamayan ve senelerce bu mutsuz evliliği kavgalarla devam ettiren Firdevs Hanım'ın eşinin vefatı, belli ölçüde dönüştürücü bir öge olarak kendisini gösterir. Evliliği süresince mutsuz olan, eşine fazlasıyla öfkeli olan Firdevs Hanım, karakterin ölümü ile birlikte kaybettiği eşine karşı bir şefkat duymaya ve hatta ölümü için kendisini sorumlu tutmaya başlamaktadır:

*"Birinci defa olarak kocasına cevap vermedi; mebhut, dudakları titreyerek, gözlerini ayıramayarak, durdu; kocasının gözlerinden iki sakit yaşın yuvarlandığını gördü.*

*Bir hafta sonra dul kalıyordu. Dul kaldıktan sonra birden kocası hakkında bir merhamet, hatta bir muhabbet duydu, onun ölümüne bir parça da kendisini müsebbip addediyordu” (Uşaklıgil, 2016: 19).*

Firdevs Hanım'ın duyduğu bu üzüntü her ne kadar kısa süreli olsa da Halit Ziya'nın her iki romanında da ölümü, dönüştürücü bir öge olarak kullandığı görülmektedir.

Açılında ölümün yer aldığı bir diğer roman, *Salon Köşelerinde* olur. Aktüel zaman içerisinde anlatıcı sesin eline bir mektup ulaşır. Bu mektup, anlatıcı karakterin okul arkadaşı olduğu söylenen Ahmed Hulusi tarafından yazılmıştır. Mektupta Şekip adlı karakterin ölüm döşeğinde olduğunun haberi verilir. Tüm roman, ölüm döşeğinde olan bu karakterin, ömrünün son zamanlarında yazdıklarından ibarettir.

*“Yolladığım paket işte Şekip'in herkesten gizli, hasta yatağında karaladığı son hikâyesiymiş; Hulusi'ye verin, okusun demiş...” (Safveti Ziya, 2009:11)*

Tanzimat döneminde olduğu gibi, Servet-i Fünun döneminde de anlatı açılışlarında yer alan ölümlerin, karakter tanıtları aracılığıyla aktarıldığı görülmektedir. Romanın karakterleri tanıtılırken geçmişlerine dönülür ve yaşamış oldukları kayıplar, kurguya dâhil edilir. Bu eğilim hem *Mai ve Siyah*, hem de *Aşk-ı Memnu* örneklerinde kendisini göstermiştir. Ancak *Salon Köşelerinde*, anlatı açılışı noktasında her iki romandan da farklı bir yerde konumlanır.

Şekip adlı karakterin geçmişinde değil aktüel zamanında yer alan ölüm temi, anlatı açılış bölümünde kendisini göstermektedir. Karakter, ağır bir hastalığa yakalanmıştır ve ölümü yakındır. Bu durum, romanın anlatı açılış bölümü içerisinde haber verilmiş olunur. Buradan hareketle *Salon Köşelerinde*, açılış bölümünde ölüm temininin kullanımını açısından diğer iki romandan farklı bir yerde konumlanmaktadır.

### **2.3.Serveti Fünun Romanında Form Bakımından Açılış**

Servet-i Fünun dönemi romanları içerisinde açılış şekli ile farklı bir noktada konumlanabilecek örneklerden biri, Safveti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* adlı romanı Anlatı açılışı aktüel zaman içerisinde okunmaya başlanan bir mektup ile gerçekleştirilir. Anlatıcı ses, okul arkadaşlarından birinden bir mektup alır. Bu mektubun okunması ile birlikte romanda yer alan katmansal yapı açığa çıkar. Dış katman, romanın aktüel zamanı içerisinde konumlanır. Bu süreçte Şekip ölüm döşeğindedir. Ancak mektubun

okunmasıyla birlikte geriye dönüş sağlanarak iç katmandaki kurguya geçilir. Bu kurgu içerisinde Şekip sağlıklı olduğu dönemlerdedir. Açılıştaki yer verilen mektuptan anlaşılır ki tüm roman, Şekip'in hasta yatağında yazdıklarından ibarettir.

*“Azizim, sana acı bir haberle tatlı bir hikâyeye yolluyorum; zavallı Şekip! Dün biçareyi görmek için Büyükkada'ya gitmiştim. Keşke gitmeseydim, o hali keşke görmeseydim... Validesini teselli etmek istedim; biçare kadın gözyaşları arasında oğlunun son bir arzusunu yerine getirmek istedi. Yolladığım paket işte Şekip'in herkesten gizli, hasta yatağında karaladığı son hikâyesiymiş; Hulusi'ye verin, okusun demiş... Ben okur okumaz sana göndermeyi düşündüm. Şekip'i hepimiz severdik; şüphesiz son eserini sen de okumayı arzu edersin... Gidip validesini görmeyi ihmal etme... ilah”* olur (Safveti Ziya, 2009:1).

Edebiyatımızın bu döneminde farklı metin türlerinin kurgu içerisinde yer aldığı örneklere fazla rastlanmamaktadır. Anlatı açılış bölümleri noktasında ortak eğilim, belirli bir ânın anlatımı üzerinden kurgusal zeminin hazırlanması ve bu zemin üzerine kurgunun inşa edilmesi yönündedir. Bu çerçeveden bakıldığında *Salon Köşelerinde* örneği, farklı metin türlerini bir araya getiriyor oluşu dolayısıyla dönemin diğer örneklerinden ayrılmaktadır.

## **2.4.Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış**

Servet-i Fünun dönemi içerisinde öne çıkan romanların açılış bölümleri, anlatım teknikleri yönünden değerlendirildiğinde “Tahkiye Tekniği ile Açılış, Geriye Dönüş Tekniği ile Açılış ve Diyalog ile Açılış” olmak üzere üç temel anlatım tekniğinin açığa çıkarıldığı tespit edilmiştir.

### **2.4.1. Tahkiye Tekniği ile Açılış**

Roman mantığının git gide benimsenmeye başladığı, daha profesyonel ve teknik anlamda oturmuş örneklerin verildiği Servet-i Fünun dönemi romanlarında tahkiye tekniği ile açılışa oldukça sık rastlanmaktadır.

Bu dönem içerisinde, Tanzimat'ın aksine kurgu unsurlarının tanıtımına ayrılmış uzunca bölümlere sık rastlanmaz. Roman, hareketli bir ânın içerisinde başlar, sonrasında gelişen süreçte kurgu unsurlarının tanıtımı yapılır. Tüm bu yaklaşım, birbirinden uzak bölümlerden ziyade iç içe geçmiş bir yapıyı sunar. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri yine *Mai ve Siyah* olmaktadır. “*Servet-i Fünun Romanında Anlatım*

*Teknikleri Bakımından Açılış*” başlığı altında sıkça sözünü ettiğimiz bu roman, açılış bölümünü bir ân içerisinde gerçekleştirir:

“*Sofranın başında yedi kişiydiler*” (Uşaklıgil, 1998:7).

Açılışın ilk cümlesini oluşturan yukarıdaki alıntı, romanın aktüel zamanı içerisinde yer alan bir ânın sunumudur ve sunum bir anlatıcı unsur vasıtası ile gerçekleşmektedir. Romanın açılış ânı, geriye dönüşlerle birlikte temellendirilir. En dış katmanda bir ânın anlatımı, sonrasında bu ânı besleyen ve temellendiren geriye dönüşler yer almaktadır. Geriye dönüşlerle birlikte, açılıştaki sunulan ânda yer alan karakterler ve bu karakterlerin toplanış amaçları aktarılır. Tüm bu yaklaşım, aktüel zaman içerisinde yer alan anın anlatımı ile sentez bir yapıyı ortaya çıkarır.

“*Bu gece işte, Tepebaşı Bahçesi'nde yazı kuruluna o şölen veriliyordu.*

*Çağrılanlar, Mir'at-ı Şuûn gazetesinin yazarlarından başkaları değildiler. Bütün bu gençler dört saat hep içmişler, bir saat hep yemişlerdi. Şimdi parmaklarının arasında, karnı doyduktan sonra, yalnız uğraşılıyor olmak için oyalananlara özgü bir tutumla yavaş yavaş yuvarladığı bir elemanın kabuğunu bir parçada çıkarmaya çalışan Ali Şekip'ten başka hepsi, sandalyelerinin durumunu değiştirmişler; sofradan az çok çekilmişlerdi.*

*Sofrada artık yemek sonuna doğru görülen bir dağınıklık havası esmekteydi. Kahvenin gelmesine kadar unutulmuş bırakılmış elma, portakal kabuklarıyla dolu son tabaklar, diplerinde kırmızı yudumlar görülen şarap kadehlerinin yanında duruyor, sofranın kenarında yer yer çıkan tütün dumanı bir süre dalgalanarak lambanın çevresinde dönen bir bulut oluşturduktan sonra dağılıyordu...*

*Beyaz örtünün üzerinde yüksek yemiş tabaklarının, sürahilerin, kadehlerin, oraya bırakılmış bir fesin şarap lekelerine karışan gölgeleri lambanın oynak ışığı altında kimi zaman küçülüp kimi zaman büyüyordu. Şurada devrilmiş bir tuzluk... Ötede birisinin can sıkıntısıyla üç çataldan oluşturmaya çalıştığı bir piramit... Yer yer tabakların üzerine ya da şişelerin yanına bırakılmış peçeteler... Düşmüş de kaldırılmasına üşenilmiş bir bardak... Sofrayı baştan başa örten bir kargaşalık sanki yedi güçlü çenenin saldırısından yorgun düşmüş, bezgin bıkkın bir yıkıntı kümesi biçiminde serilmiş bir sofradır.*

*Hepsi başka bir durumda idi: Bir yanda Ahmet Cemil -tatlı kıvrımlarla bükülerek kulaklarından dolaşan uzun saçları ensesine dökülmüş bir genç-ellerini ceplerine sokmuş, bacaklarını uzatmış, ağzında sallanan sigarasının mini mini bulutlarına süzgül gözlerle dalmış düşünüyor; ta öbür ucunda Sait, Raci -arkadaşlarının şaireyin (iki şair) diye alay ettikleri iki genç şair- başka bir şairin ayağına ip takmış sürüklüyorlar; biri -kısa, zayıf, kuru, öyle ki susuz bir yerde yetişmiş sanılır- yanında boş kalmış bir sandalyeye eğilerek iki sandalye ötede imtiyaz sahibi Hüseyin Baha'nun yönetim memuru Ahmet Şevki'ye gizlice anlattığı dertlerini dinlemek için kulak kabartıyor; kafaları buhar ile şişmiş olan bütün bu adamlar geciken kahveyi bekleyerek orada, şu dağınık sofranın kenarında yarım kalmış sözleri tamamlıyorlardı...*

*Herkes konuşuyor, hiç kimse dinlemiyordu. Düzensiz, ölçüsüz araçlardan oluşan bir müzik kurulu gibi ne başlangıcı olan, ne sonucu olan kırık dökük söyleşmeler, çok içilmiş, çok yenilmiş zamanlara özgü bir başıboş düşünce ve dil akışı ...”*

... (Uşaklıgil, 1998:8-9).

Anlatı açılış bölümü içerisinde, bir masa etrafında toplanmış yedi kişi yer alır. Gece saatlerini kapsadığı ifade edilen bu toplantıda, yemek tamamlanmıştır ve an içerisinde yer alan karakterlerin, yemek sonrası halleri, mekân tasviri ile iç içe sunulmaktadır. Ardından, karakterler arasında geçen diyalogların sunulması ile anın anlatımı devam ettirilir. “*Diyalog ile Açılış*” başlığı altında ayrıntılı şekilde duracağımız bu anlatım içerisinde, karakter tanımlarını ve karakterler arasındaki bağı ortaya koyan diyaloglar dikkate değerdir.

Açılışında tahkiye tekniğine yer verilen bir diğer örnek *Aşk-ı Memnu* olur. Roman, üç kadının sandaldaki hallerinin sunumu ile açılır:

*“Maun sandalla çarpışmayı andıran bu tesadüflere artık o kadar alışmıştılar ki, bugün Kalender’den dönerken gene onun âdeta çarparcasına yakından sıyrıp geçişini fark etmemiş göründüler. Beyaz sandalın şık, zarif süvarilerinde küçük bir telâş eseri, bir ufak haşyet sayhası bile uyandıramayarak geçen maun sandala, her iki tarafı görebilmek üzere biraz yan oturan, Peyker başını bile çevirmedi, arkasını sahile vererek Anadolu kıyısına dumanlarını serpen bir vapura dalmış gözleriyle Bihter'in beyaz örtüsünün içinde vekar ve*

*endişe dolu çehresi tamamıyla kayıtsız kaldı; yalnız, valideleri, sarıya boyanmış saçlarının altında gözlerinin manasına derin bir müphemlik veren geniş bir sürme çemberiyle çevrilmiş gözlerini çevirdi, ucunda gizli teşekkür manası titreyen bir serzeniş bakışıyla maun sandala büsbütün yabancı kalmadı”* (Uşaklıgil, 2016: 11).

Bir anne ve iki kızı, sandaldadırlar ve Kalender’den dönerlerken Adnan Bey ile karşılaşır. Açılış bölümü içerisindeki tahkiyede, üç kadının bu karşılaşma sonrasında aralarında geçen diyaloga odaklanır. Bu diyalog, “*Servet-i Fünun Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış*” başlığı altında detaylıca incelediğimiz karakterler arasındaki bağı çözümleyebilmek noktasında dikkate değerdir.

Servet-i Fünun döneminin tahkiye tekniğinin kullanımı ile açılan bir diğer romanı, *Eylül* olur. *Eylül*’ün açılışı, bir iç mekânda yine diyalog odaklı gerçekleşen bir anın anlatımını esas almaktadır. Suat, balkona açılan kapıdan parmaklığa dayanmış, dışarıyı izlemektedir. Eşi Süreyya, kendisiyle aynı odada bulunmaktadır:

*“Salondan, bahçedekilerin kahkahaları işitilebiliyordu.*

*Süreyya, canı sıkılanlara özgü bir tahammülsüzlükle: “Çılgın kız!” diye söylendi.*

*Balkona açılan büyük kapıdan parmaklığa dayanmış dışarıya bakan karısı dönüp:*

*Bu gece hava ne güze! dedi.*

*Bu Nisan gününün akşama doğru başlayan yağmuru yarım saat sonra dinmişti; yaş bir yeşilliğin üstünde şimdi altınlı incileriyle lâcivert gökyüzü titriyor; toprağın, ağaçların ıslak soluğu her şeyin içine işliyordu”* (Rauf, 2005: 9).

Açılışta verilen anın anlatımı içerisinde, bir taraftan yavaş yavaş kurgu unsurlarının tanıtımı da yapılmaya başlanmıştır. Romanın zamanının bir nisan akşamı olduğu açık edilir. Ardından, an içerisindeki diyaloglara yer verilir:

*“Genç kadın pencerenin kenarına dayanarak bir iki uzun nefes aldı, her nefes aldıkça hayatı artıyormuş gibi göğüs geçiriyordu. Sonra, hâlâ sigarasının*

*dumanlarına bulanmış, kıştan kurtulamayan bir tepe gibi karanlık ve gamlı duran Süreyya'ya doğru gelerek kolundan tuttu, kaldırmak istedi:*

*-Hava bu kadar güzelken burada somurtup oturmak, gezip eğlenenlere haksız yere kızmak sanki daha mı iyi? Haydi, biz de çıkalım...*

*Süreyya'nın bu gece canı sıkılıyordu:*

*Adam, bırak!" dedi.*

...

*Suad'ı, kendi kolunu tutan elinden çekip onu yanı başına oturtarak ve kendisine dargın olmadığı için tebessüm etmek gerektiğini hatırlayarak kaçamaklı, nursuz bir gülümseyişle:*

*Şimdi hep çamur oluruz; toprak, toprak değil ki!.. Bir iki dakika yağmur yağdı mı haddin varsa yürü! Bastığın yerden ayağın bir okka çamurla beraber kalkar...dedi.*

*Genç kadın beş yıllık derin bir yakınlığın kazandırdığı anlayışla pek iyi fark ettiği bu neşesizliğin giderilmesine artık kendisinin yetemediğine üzülür gibi acıklı bir sesle sordu:*

*'Çok sıkılıyorsun herhalde?'*

*'Evet, sorma!.. Burası zaten yaşanılacak bir yer mi? Allah'ın kırı!..'”*

(Rauf, 2005: 9-10).

Aralarında geçen diyalog içerisinde hem karakterler arasındaki bağ sunulur hem de kurgu unsurlarının tanıtımı gerçekleştirilir. İçerisinde bulunulan mekân, roman karakterleri için olumsuz özellikler taşımakta ve onların mutsuzluğunun tetikleyicisi olmaktadır. Bu durum aralarındaki iletişime de etki eder.

Aralarındaki ilişkinin diyaloglar üzerinden sunulmasının ardından, karakterlerin birbirlerine karşı açıkça söylemedikleri, ancak akıllarından geçirdikleri şeyler de söz konusu edilerek açılış bölümünde yer alan karakter tanıtımları, ilahi bir göz üzerinden sunulur ve karakter tanıtımları pekiştirilmiş olunur. Böylelikle anlatı açılış bölümü içerisinde kurgu unsurlarının tanıtımı için ayrıca bir bölüme yer verilmez, bu tanıtım açılışta verilen ânın anlatımı ile birleşik şekilde sunulur ve bütünsel bir yapı yakalanır:

*“Suad, kaşlarında düşünceli bir kıvrımla, gözleri daha da karararak, kaç yıldır bu aynı yerde, aynı hayatta, yakınmak için hiçbir neden görülmeden geçirilmiş mutlu günleri düşünerek susuyordu; bir aralık, "Daha önce hiç böyle söylemiyordun!" demek istedi. Fakat neye yarayacaktı?”* (Rauf, 2005: 11).

Açılış içerisinde Suad’ın düşüncelerine yer verilmesinin ardından tekrar diyaloglara dönülür ve bu defa diyaloglar üzerinden karakterlerin hayalleri ve istekleri sunularak iç dünyalarının etraflıca aktarılması sağlanır:

*Ve o, kadın, bu acı düşünce ile başını eğip susarken Süreyya söyleniyor, şikâyet ediyordu. Belki ellinci defa olarak:*

*"Ah, büyük babalarımız!" diyordu. "Anlaşılmaz hesaplarla bu cehennem köşelerinde yaptıkları başa gelip kapanacaklarına ne olurdu şu İstanbul’u İstanbul eden güzel yerlere gitselerdi!..*

...

*Hiç olmazsa elli lira gerekiyordu.*

*-Elli lira... diyor, sonra umutsuzluğa düşerek ve bunu bulmanın imkânı yok! diye köpürüyordu:*

*-İmkânı yok, elli lira bulamayız!.. Yoksa ben şimdiye kadar seni bin kere kapıp götürürdüm!*

*Suad:*

*-Ah ne iyi olurdu!.. diye sevindi”* (Rauf, 2005: 11-12).

Verilen diyaloglarla karakterlerin hayallerine ve dolayısıyla iç dünyalarının tanıtımına odaklanılırken, sonraki süreçte diyalogların odağı değişir ve karakterler arasındaki bağı açığa çıkaran diyaloglara yer verilir. Böylelikle anın anlatımı içerisinde sunulan bilgilerle hem karakterler daha iyi tanıtılmış ve karakterler arasındaki bağ sunulmuş olunur hem de açılıştaki yer alan roman mekânı detaylı şekilde aktarılır.

Safveti Ziya’nın *Salon Köşelerinde* adlı romanı da anın anlatımına odaklanarak açılan bir diğer Servet-i Fünun dönemi örneğidir. Açılıştaki, incelediğimiz diğer romanlar gibi yine aktüel zaman içerisinde yer alan bir an sunulur. Anlatıcı ses, bu anın içerisinde bir mektup alır:



*“Uzun bir kış günüydü; zaman öldürmek için bir şey düşünüyor, sigaramın dumanlarını savurarak odamda dolaşıyordum; birdenbire kapı açıldı. Hizmetçi elinde bir mektup ve ufak bir paketle girdi. Mektup okul arkadaşlarımdan Ahmed Hulusi tarafından” (Safveti Ziya, 2009: 1).*

Ardından mektup açılır ve okunmaya başlanır, devam eden bu an içerisinde öğrenilir ki mektup, ölüm döşeginde olan Şekip’in son anlarında yazdıklarını, mektubun muhatabına ulaştırmaktadır. Anlatıcı sesin, notu okumaya başlamasıyla birlikte iç anlatı başlar ve Şekip’in merkezde olduğu bir iç kurgu sunulur.

Anlatı açılışında yerini alan anın tasviri, yalnızca hareketliliğin tasviri değildir. Aynı zamanda bu açılış yapılırken anlatı zamanı hakkında da bilgi verilir. Böylelikle açılış ânı ile kurgu unsurlarının tanıtımının iç içe geçtiği bir açılış kurgulanmış olur.

Tahkiye tekniği ile açılan bir diğer örnek *Hayal İçinde*’dir. Roman, açılıştaki Tepebaşı Bahçesi’nin bir Hristiyan bayramı olduğu bilinen Gül Yortusu dolayısıyla kalabalıklaşmaya başladığı bir ana odaklanır:

*“Bir pazar günüydü. Saat dokuzu henüz geçmiş iken Tepebaşı Bahçesi, bugünkü Gül Yortusu münâsebetiyle, kalabalık olmaya başlıyordu. Bahçenin aşağı tarafına toplanmış garsonlar tatlı musâhabelerinden ayrılmaya artık râzı olarak tozlu masalara hoşnutsuzlukla bakan müşterilerin emirlerini almak için mürâcaat ediyorlardı. Nişân barakasının, atlıkaracaların yanında biriken dadılar çocukları serbest bırakmışlardı. Kapı cihetinden gâh mütekâtî ve bati, gâh mütehâcim ve seri bir cereyân ağaç altlarına bazen zarif birkaç kadın hâlinde nâzik bir demet bırakıyor, bazen pazara mahsüs kıyafetleriyle esnaf çırakları hâlinde birkaç diken atıyordu. Ötede bir boş iskemleler arasında çemberini çevirerek refikasına yetişmeye çalışıyor, tâ uzakta yolun kenarına yığıla kalmış karıkoca iki harâbe-i hayât önlerinden geçen mütebessim çocuklara, bütün gençlere boş bir nazarla bakıyorlar. Orta yerde köşkün yanında yeknesak elbiseleriyle Macar çalgıcılar bilhassa çocukların pek ziyâde merakını celb ediyor. Masalar birer birer doluyor. Bahçeye bir hayat geliyor. Aşağı yollardan bazı kahkahalar, şuradan hafif münakaşalar işitilmekte, arada sırada bir tramvay düdüğü, araba şakırtıları, bunlara inzimam ediyor. Tehacüm gittikçe artıyor” (Yalçın, 2019: 23-24).*

Hüseyin Cahit Yalçın, romanı hareketli bir ânın anlatımını esas alarak açmayı seçmiştir. Kalabalık bir dış mekânın seçildiği romanda bu unsur, an içerisindeki halinin anlatımı ile sunulmuştur.

Görülmektedir ki Servet-i Fünun dönemi romanlarında öne çıkan eğilim, anlatı açılışlarında hareketli bir ânın sunumunu, bir anlatıcı unsur üzerinden merkeze alma yönündedir. Yazar, belirli bir ânın içerisinde romanının açılışını gerçekleştirir ve bu açılış içerisinde kurgu unsurlarını devreye sokar. Karakterleri tanıtır, mekândan ve zamandan söz eder.

#### 2.4.2. Geriye Dönüş Tekniği ile Açılış

Geriye dönüş tekniğinin kullanımı ile birlikte zamanın çizgisel düzlemini kırma ve kurgu unsurlarının geçmişlerini aktüel zamanla bir araya getirme eğilimi Servet-i Fünun dönemi içerisinde de devam etmektedir. Bu bağlamda *Mai ve Siyah*, dikkate değer bir örnektir.

Anlatı açılışının aktüel zamanında bir masa etrafında toplanmış, yemeklerinin sonuna gelmiş yedi kişinin manzarası yer almaktadır. Bu noktada devreye giren geriye dönüş tekniği ile söz konusu yedi kişi ve toplanma amaçları ile ilgili bilgi sahibi olunur:

*“Bir gün, Mir’at-ı Şuun sahib-i imtiyazı Hüseyin Baha Efendi, matbaaya çehresinde başka bir sevinç parıldayarak girdiği zaman dört nüshadan beri devam eden dahili sanatlar makalesinin altına son kelimesini iri bir yazı şeklinde karalamak meşgul olan başmuharrir Ali Şekip’e demiş idi ki:*

*– Yarın değil öbür gün Mir’at-ı Şuun onuncu senesinin üç yüz altmış beşinci gününü ikmal ediyor. Çarşamba günü için...*

*Ali Şekip hemen cevap vermişti:*

*– Hiçbir şey yazamam. Ziyafet verilmeyince bir satır yazı yok.*

*Bu gece işte, Tepebaşı Bahçesi’nde yazı heyetine o ziyafet veriliyordu.*

*Davetliler Mir’at-ı Şuun ceridesi muharirlerinden ibaretti. Bütün bu gençler dört saat hep içmişler, bir saat hep yemişlerdi. Şimdi parmaklarının arasında karnı doyduktan sonra yalnız meşgul olmak için oyalananlara mahsus gevşek bir eda ile yavaş yavaş yuvarladığı bir elmanın kabuğunu bir parçada*

*çıkarmaya çalışan Ali Şekip'ten başka, hepsi, sandalyelerinin vaziyetini tebdil etmişler; sofradan az çok çekilmişlerdi” (Uşaklıgil, 1998: 7-8).*

Böylelikle açılışa yer alan anın zeminini, geriye dönüş tekniğinin kullanımı ile hazırlanmış olunur.

Roman içerisinde genel itibariyle aktüel zaman ve geçmiş zaman iç içe kurgulanmıştır. Aktüel zamanın içerisinde yer alan olaylar, geriye dönüş tekniği ile temellendirilir; geçmiş devreye sokularak karakter tanıtımlarına çoklu bir boyut kazandırılır.

Örneğin romanın ana karakteri olan Ahmet Cemil, yaşadıkları sonrasında değişen, farklılaşan bir karakterdir. Karakterin yaşadığı bu değişim ve dönüşümü tetikleyen ilk olay, babanın kaybı olur. Bu durum Ahmet Cemil'in omuzlarına pek çok yük yüklemiş, onu hayatın sorumlulukları ile tanıştırmıştır. Dolayısıyla bu kayıp, roman içerisinde yer alan ve karakterin dönüşümü noktasında ciddi bir iteleyici güç haline gelen bir kırılma noktasını oluşturur. Ancak romanın geneli için böylesine büyük bir etkiye sahip olan olay, romanın aktüel zamanı içerisinde gerçekleşmemiştir. Aktüel zamanda Ahmet Cemil, sorumlulukları ile tanışmış, etrafındakiler tarafından saygı gören, sözü dinlenen yirmi iki yaşında bir gençtir. Ancak babanın kaybı, karakter on dokuz yaşında iken gerçekleşir. Bu durum, geriye dönüş tekniği üzerinden aktarılır:

*“On dokuz yaşına kadar Ahmet Cemil tamamiyle -hayatta mümkün olabildiği kadar- mutlu idi. Ondan sonra babasını kaybedince geçim kaygısı, hayat mücadelesi başlamış; kendisinin deyimiyle, ağzına göre bir "Piyale-i telhl-i hayatın zehrbesine" dudakları değmişti” (Uşaklıgil, 1998: 30).*

Ardından tümüyle bir geriye dönüş içerisinde Ahmet Cemil'in çocukluk yılları, okul anıları ve aile yapısı aktarılır. Bu tanıtım içerisinde baba figürü de okura tanıtılarak babanın kaybı sonrasında yaşanan boşluk temellendirilir.

Halit Ziya Uşaklıgil'in geriye dönüş tekniğine sıkça yer verdiği bir diğer romanı *Aşk-ı Memnu* olur. *Aşk-ı Memnu* içerisinde kullanılan geriye dönüşler, hem karakter tanıtımlarını gerçekleştirmesi hem de karakterlerin birbirleri arasında kurdukları bağı ortaya çıkarması noktasında dikkate değerdir (Uşaklıgil, 2016).

Roman, *Mai ve Siyah*'ta olduğu gibi, aktüel zaman içerisinde başlar ancak çizgisel bir zaman düzleminde ilerlemez. Açılış bölümü içerisinde aktüel zamanda,

sandal yolculuğu yapmakta olan üç kadın yer almaktadır. Bu üç kadının yolculuğu süresince geriye dönüşler yaşanır. Yolculuk esnasında Adnan Bey ile karşılaşan ve Adnan Bey'in kendisine ilgisi olduğuna inanan Firdevs Hanım'ın perspektifi üzerinden geriye dönüşler gerçekleşir. Bu geriye dönüşlerde karakterin geçmişi ve evlilik hayatı söz konusu edilir. Aynı zamanda yaşadığı ilişki içerisinde gösterdiği tutum, karakter tanıtımı noktasında geriye dönüş tekniğinin kullanımının işlevsel boyutunu açığa çıkarır.

Servet-i Fünun dönemi içerisinde bütünsel bir yapı arz etmeye başlayan yaklaşım, *Eylül*'de de devamlılık gösterir. Yine aktüel zaman içerisinde yer alan bir anda açılan roman, ilerleyen süreçte geriye dönüşlerin kullanımıyla geçmişe odaklanarak derinleşir ve karakterler çok yönlü bir hal almaya başlar.

Anlatı açılış anı içerisinde Suat ve Süreyya arasında geçen diyaloglara yer verilmektedir. Bu diyaloglar, anlatı açılışı için pek çok önemli meseleyi sunma noktasında dikkate değerdir. Diyalogların kurgu içerisindeki önemli etkilerinden biri de geriye dönüşlerin diyaloglar vasıtası ile yapılmasıdır. Roman karakterleri bu diyaloglar üzerinden geçmişleriyle iç içe şekilde sunulmaktadır.

Süreyya ve Suat arasında geçen diyalogda bir yerden sonra, Süreyya'nın kız kardeşi Hacer'e odaklanılmaya başlanır. Hacer'in geçmişi, bu diyaloglar vasıtasıyla gerçekleştirilen geriye dönüşlerle aktarılır:

*"Suad pencereye doğru yürüyerek: "Bak kız kardeşine... O hiç senin gibi düşünmüyor." dedi.*

*Süreyya da balkona çıkmıştı, orada bir hasır koltuğa düşer gibi oturarak,*

*-Yanında Necib mi var? diye sordu.*

*Suad öbür sandalyeden pelerinini almış örtünüyordu, gülerek cevap verdi:*

*-Galiba!*

*-Kocasını babamın yanında değil mi? Tuhaf evlenme, tuhaf koca, tuhaf karı...*

*Özellikle tuhaf karı!..*

*Suad gülerek:*

*-Özellikle tuhaf koca! dedi. Bunun üzerine birbirlerine karşı fikirlerini savundular.*

*Süreyya'nın iddiasına göre her işte olduğu gibi bunda da babasının olumsuz tutumu sonucu olarak kötü bir koca bulmuş olan kız kardeşi Hacer, evlendiğinin bu daha ilk yılı olduğu halde kocasından soğumuş; aralarında açıkça bir kayıtsızlık başlamıştı. Fatin, her türlü düşüncenin üstünde bir efendi çıkınca bir kuş gibi şen, biraz ince ve hoppaca olan Hacer'de bu, derin bir nefret uyandırmıştı.*

...

*O zaman Hacer'in düğünden önceki halini anlatmaya başladı; genç kızın söylediği, itiraf ettiği umutlarını, emellerini, bütün o genç kızların kadın olacakları zamanla ilgili hayallerini anlattı, bugün o genç kız, karşısında birden böyle kaleminde otura otura, yaşlı memurlar arasında büyüyerek yaşlanmış, tembelleşmiş bir koca bulunca ne hale gösteriyordu:*

*- Şimdi düşün, diyordu, farz edelim... İşte mesela Necip Bey; ona pekâlâ koca olabilirdi. Öyle biri ile birleşip otursaydı, sanırmısın ki Hacer böyle olurdu? Daha doğrusu böyle olsa belki bu sana doğal gelirdi. Gerçi şimdi Hacer, öncekinden daha hırçındır; ama yemin ederim kötü yürekli değildir. Sen kardeşisin ama benim kadar bilemezsin, kadın kadını daha iyi tanır" (Rauf, 2005: 15-17).*

Verilen diyaloglar üzerinden hem karakterin aktüel zaman içerisindeki tanıtımı yapılmış hem de romanın geçmişine dönülerek karakterin geçmişinin sunumu gerçekleştirilmiştir. Böylelikle geriye dönüşler Hacer ve eşi arasındaki ilişkinin Süreyya perspektifinden sunulmasını sağlayarak hem karaktere geçmişi ve aktüel zamanı kapsayan çok yönlü bir yapı kazandırmış, hem de bugün içerisinde bulunduğu hali geçmiş ile temellendirerek tanıtımına sağlamlık katmıştır. Tüm bu geriye dönüşün Süreyya perspektifinden sunuluyor olması da abla-kardeş ilişkisi açısından açıklayıcı özellik taşımaktadır.

Diyaloglar üzerinden sağlanan bu geri dönüşün ardından, Suat'ın düşünce dünyası üzerinden de geri dönüşlere yer verilir. Geçmişte çocuklarını kaybetmiş olan

Suat ve Süreyya çiftinin yaşamış olduğu bu olay, Suat'ın hatıraları üzerinden sunulur. Karakter, geçmişini anmakta ve üzüntü duymaktadır:

*“Ah çocukları sağ olsaydı... Ve bunu düşünür düşünmez her vakitki gibi tâ ciğerinden bir şey sızlayarak gözlerini yaşlarla doldurdu”* (Rauf, 2005:22)

Böylelikle *Eylül* içerisinde yer alan geriye dönüşler, hem diyaloglar hem de hatırlama vasıtası ile ortaya konulmuş olunur.

*Eylül*, *Aşk-ı Memnu* ve *Mai ve Siyah* örneklerinde geriye dönüş tekniğinin kullanım amacının, kurgu unsurlarının tanıtımını daha sağlam bir hale getirmek olduğu açıkça görülmektedir. Karakterler, geçmişleri ile birlikte sunulur ve böylelikle etraflıca bir tanıtım gerçekleştirilmiş olunur. Yine kurgu içerisinde yer alan mekânlar geçmişte içerisinde yaşananlarla birlikte sunularak kurgu unsurlarının tanıtımının pekiştirilmesi sağlanır. Bu bağlamda geriye dönüş tekniği, kurgu unsurlarının açığa çıkarılması adına bir destek niteliğinde kullanılmıştır. Ancak Safveti Ziya'nın *Salon Köşelerinde* örneği, sözünü ettiğimiz üç romandan daha farklı bir noktada konumlanmaktadır. Bu örnekte görülür ki geriye dönüş tekniğinin kullanımı, diğer teknik unsurların desteklenmesinden öte kurgunun oluşumu noktasında ön plana çıkmaktadır.

Roman içerisinde iç içe geçmiş iki farklı zamanın esas alındığı katmansal bir yapı söz konusudur. Dış katman, aktüel zaman içerisinde geçer. Burada Şekip adlı karakter ölüm döşeğindedir ve karakterin annesi bu durumdan dolayı acı içindedir. Haber dış katmanda yer alan anlatıcı sese, bir mektup vasıtası ile ulaştırılır:

*“Zavallı Şekip! Dün biçareyi görmek için Büyükada'ya gitmiştim. Keşke gitmeseydim, o hali keşke görmeseydim...”* (Safveti Ziya, 2009:1).

Aynı zamanda mektupla birlikte Şekip'in son anlarında yazdıkları da zarfın içerisinde yer almaktadır. Şekip'in yazdıklarının okunmaya başlanması ile birlikte geriye dönüş sağlanır ve iç kurgunun açılışı gerçekleştirilmiş olunur:

*“Gözlerim yaşararak, ellerim titreyerek paketi açtım. Uzun mai kâğıtlar üzerinde düzgün sevimli el yazısıyla:*

*O akşam Pera Palas'ta büyük bir balo veriliyordu ...”* (Safveti Ziya, 2009:1).

Böylelikle geriye dönüş tekniğinin kullanımı ile romanda katmansal bir yapı açığa çıkarılmış olunur.

Sonuç olarak Salon Köşlerinde adlı romanın, geriye dönüş tekniğinin aktif olarak kullanılması noktasında dönemin diğer örneklerinden farklılaştığını söylemek mümkündür. Ele aldığımız *Eylül*, *Aşk-ı Memnu* ve *Mai ve Siyah* örneklerinde geriye dönüşler kurgu unsurlarının tanıtımı noktasında bir araç konumunda iken *Salon Köşelerinde* içerisinde katmansal yapının oluşturucusu konumundadır.

### 2.4.3. Diyalog ile Açılış

Romanlar içerisinde yer alan diyaloglar genellikle basit birer kurgu malzemesi gibi görünerek dikkatlerden kaçmaktadır. Ancak roman için pek çok olayın çözümlenmesi, karakterlerin sunulması ve karakterler arasındaki bağın ortaya konması noktasında diyaloglar, son derece işlevsel özelliklere sahiptirler. Buradan hareketle açılış bölümü içerisinde yer alan diyalogların, kurgunun oluşumu noktasında önemi yadsınamaz. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri olan *Aşk-ı Memnu*'nun açılışında yer alan diyaloglar, karakterlerin sunumu ve karakterler arasındaki bağın ortaya konulması noktasında büyük öne sahiptir.

Açılış bölümü içerisinde bir sandalda olan üç kadının arasında geçen diyalog şöyledir:

*“Aralarında mesafe biraz uzanır uzanmaz, bu üç kadının kayıtsız vekarına birden halel geldi, en evvel valide - kırk beş senenin henüz izalesine muvaffak olmadığı bir şebap vehmile mesirelerde etrafa dağılan tebessümleri kendi lehine isnad etmek i'tiyadını takip ederek dedi ki:*

*- Bu Adnan Bey de... Artık âdet oldu, mutlaka her çıkışta tesadüf edeceğiz; bugün Kalenderde yoktu, değil mi Bihter?...*

*Validesinin şikâyet şekli altında gizli bir memnuniyeti kâfi derecede saklayamayan sözlerini Bihter cevapsız bıraktı. Peyker validesine doğrudan doğruya cevap vermeyerek:*

*- Bugün çocukları da yanında değil... Dedi, ne güzel çocuklar, değil mi anne? Hele oğlan Yumuk yumuk gözleriyle bir bakışı var ki...*

*Bihter, eğilmeyerek, dudaklarının ucu ile sordu:*

- Validelerini tanır mıydınız, anne Kız annesine çekmiş olmalı...

*Firdevs Hanım Bihter'in sualini anlamamışçasına donuk gözlerle bir saniye baktı, sonra başım çevirerek artık gözden kaybolan sandalı araştırdı; tekrar Bihter'e bakarak ve bu defa kendi zihninde cereyan eden efkâr silsilesini takip ederek:*

*- Ne tuhaf bir bakışı var dedi. Israr eden bir bakış Ne zaman gözlerim tesadüf etse...*

*Firdevs Hanım ikmal etmeden evvel biraz tavakkuf etti. Galiba "bana" diyecekti, fakat kızlarına karşı bu kadarcık bir lisan ihtiyatına tamamıyla sönmesi kabil olamayan bir annelik vekarı lüzum gördü ve:*

*"Buraya bakarken görüyorum..." dedi.*

*Validelerinin bu küçük lisan ihtiyatı ikisinin de dikkat nazarından kaçamadı.*

*Peyker'le Bihter manalica bakışarak gülümsediler, hatta Peyker bu gülümsemenin ifadesini açıklamaktan çekinmeyerek:*

*- Evet, gözlerini Bihter'den ayırmıyor, dedi. Bu cümlelerin tesirini görmek için validelerine baktılar, o, cevap vermemek için uzaklara baktı" (Uşaklıgil, 2016: 11-12).*

Bir anne ve iki kızının bulunduğu sandal, Adnan Bey'e tesadüf eder. Bu tesadüf üzerine üç kadın arasında geçen diyalog, aralarındaki anne- kız ilişkisi açısından önemli ipuçları taşımaktadır.

Verilen diyalog içerisinde anne ve kızları arasındaki çekişme açıkça görülür. Firdevs Hanım Adnan Bey'e ilgi duymakta, Adnan Bey'in de kendisine ilgisinin olduğunu düşünmektedir. Ancak iki kız kardeş, Adnan Bey'in ilgisinin odağının farkındadır. Bu durum anne- kız arasındaki bir çekişmeyi de beraberinde getirir. Tüm bu çekişmenin ilk ipuçları, açılış bölümünde yer alan diyalog üzerinden sunulur.

Halit Ziya Uşaklıgil'in bir diğer romanı olan *Mai ve Siyah* da açılışı noktasında *Aşk-ı Memnu* ile ortak zeminde yer almaktadır. Anın anlatımı ile açılmakta olan romana dair unsurlar, diyaloglar üzerinden çözümlenir. Böylelikle romanın kurgusu,



diyaloglarla beraber derinleşmeye başlar. Anlatı açılışında yer alan anın anlatımı, açılış diyalogu üzerinden temellendirilir:

*“Bir gün "Mirat-ı Şuûn" gazetesinin imtiyaz sahibi Hüseyin Baha Efendi, basımevine yüzünde bir başka sevinç parıldayarak girdiği zaman, dört sayıdan beri süregelen "Dahili Sanatlar" (başlıklı) yazısının altına son sözünü iri bir yazı biçiminde karalamakta bulunan başyazar Ali Şekib'e demişti ki:*

*- Yarın değil öbür gün Mir'at-ı Şuûn, onuncu yılının üç yüz altmış beşinci gününü tamamlıyor. Çarşamba günü için...*

*Ali Şekip hemen karşılık vermişti:*

*- Hiç bir şey yazamam. Şölen verilmeyince bir satır yazı yok*

*Bu gece işte, Tepebaşı Bahçesi'nde yazı kuruluna o şölen veriliyordu”*  
(Uşaklıgil, 1998:7-8).

Açılıştaki yer alan şölenin temellendirildiği bu diyalogun ardından, şölen anına geçilir. Söz konusu yedi kişi, akşam yemeği için toplanmışlar ve yemeğin sonuna gelmişlerdir. Geriye dağınık bir masa etrafında konumlanmış karakterler kalmıştır. Sonrasında bu karakterlerin diyalogları, anın anlatımı ile iç içe şekilde sunulur:

*“Ali Şekip elmasını soymuştu. Bozmayarak, sakatlamayarak çıkarmayı başardığı için kabuğu karşıdaki "iki şairin" arasına fırlattı:*

*- Raci! Seni çatlattım!.. dedi.*

*Onlar konuşmalarını kesmediler; Raci diyordu ki:*

*- Bak düşüncelerimin sonucunu özetini söyleyeyim. Onda tek bir şey var: "Yalnız ben yazayım, benden başka kimse yazmasın" diyor!*

*- Demek edebiyat tekeli: İmtiyaz sahibi. Hüseyin Nazmi. Raci gülerek sustuğu zaman bir aralık arkadaşı -Parlak siyah gözlü, derin kırkılmış gür sakallı bir genç- başıyla Ali Şekib'i işaret ederek sordu. İkisi de onun şakasını anlamamıştı.*

*Uzaktan olayı izleyen kısa, kuru çocuk -Saib- yanlarına yaklaştı; yere düşen elma kabuğunu bir ucundan tutarak gösterdi, nükteyi açıkladı:*

*Onun anlattığına göre meyvaların kabukları öyle tamam soyulursa şeytan çatlarmış! O, Ali Şekib'in şakasını pek parlak buluyor; kırık kırık bir sinirli kahkaha ile gülüyordu. "İki Şair" bundan zevk almadılar" (Uşaklıgil, 1998: 9).*

Karakterlerin daha iyi tanınması adına işlevsel niteliğe sahip bu diyaloglar daha da derinleştirilerek karakterlerin edebiyat görüşlerini açığa çıkaracak niteliğe bürünürler. Roman içerisinde olumsuz özellikleri ile öne çıkan Raci ve ana karakter arasındaki diyalog şöyle aktarılır:

*"Garson kararsız bir bakışla yanına yöresine bakındı. Ta ötede, hala o durumda düşünen Ahmet Cemil'i gördü; yaklaşarak dedi ki:*

*- Kahve sizin mi?*

*Ahmet Cemil, dalgın, karşılık verdi:*

*- Sanırım.*

*Sonra birdenbire doğruldu; elini fincanına uzatarak biraz ötede hala Hüseyin Nazmi'yi, arkadaşı Sait'le çekiştirmesini sürdüren, Raci'ye döndü, kuru bir sesle:*

*- Demin Hüseyin Nazmi için bir şey söylüyordunuz, dedi; o burada bulunsaydı ne karşılık verirdi bilmem, ama öyle sanıyorum ki sadece bir gülümsemeye susardı.*

*Ahmet Cemil'in ağzından bu söz bir çırpıda, hiç sakınılmaksızın çıkmıştı. Raci ilk önce bu biçimde kendisine seslenilişine şaşırılmış gibi göründü; sonra karşılık vermek istedi:*

*- "Gencine-i Edeb" başyazarını -bu sıfatı küçümseyen bir tutumla söyledi- herkesin sizin kadar değerli bulması gerekmez. Siz, birbirinizin yazdığını anlarsınız; herkesin de sizin gibi anlamasına bir gerek göremiyorum.*

*Şimdi herkes susmuştu. Havanın içinde sanki bir şimşek çakmış, bir fırtınanın tutuşmak üzere olduğunu akla getirmişti.*

*Sait boş fincanını sofraya koydu. Ali Şekip sekizinci elmanın kabuğunu tamamiyle ve tam olarak çıkarmaktan vazgeçti. Hüseyin Baha Efendi, daha iyi*

*dinlemek için, burnunun üstünden sürekli düşen gözlüğünü büsbütün salıverdi. Kuru, kısa, zayıf çocuk biraz daha yaklaştı... Herkes Ahmet Cemil'in başlamasını bekliyordu.*

*Bu uzun sarı saçlı genç hepsince bir başka yaratılışa sahip bir kişi olmak üzere tanıtır, o söze başlarken herkes bir saygı duygusuyla susardı. Ama hepsi umutlarında aldandılar; o bekledikleri fırtına patlamadı. Ahmet Cemil hata düşünmesini sürdürüyormuşçasına, tam bir dil ve tutum ılımlılığı içinde dedi ki:*

*- Bu yargılama biçimi bilmem kabule değer olabilir mi? Sizin edebiyat konusundaki düşüncelerinizi -şu son söz Ahmet Cemil'in ince dudakları biraz kasılarak, ancak sezilebilen bir alaylı söyleyişle yapıldı -herkes gibi ben de biliyorum. Buna şaşmak, garip bulmak şöyle dursun üstelik tam tersine bir izlenim bırakacak bir şey görsem, inanınız ki, ben inanmak istemem. Sizi gücendirmek düşüncesine hizmet etmeyerek kesin inanmanızı belirtmek isterim ki zaten size karşı olan görüşümü ve tutumumu değiştirmek için yüreğimde en küçük bir heves bile yoktur. Ne olur, varsın bizi iltifata değer görmeyen arkadaşlar içinde şair Raci de bulunsun... Bugün, "Gencine-i Edeb" dergisinin iki bin satışına Hüseyin Nazmi sebeptir, diyorlar...*

*Raci'yi hiç biri sevmezdi. Bulaşıcı bir gülümseme bütün dudakları dolaştı. Herkeste bu sözlerin (etkisiyle) tatlı bir haz uyanıyordu. Raci, küçümseyen bir bakışla karşılık vermeye çalışıyordu. Ahmet Cemil, dinleyenlerin sevgisine güveni olan bir konuşmacı rahatlığıyla, gülümseyen dudaklarını fincana uzattı. Sözünü sürdürmekte mahsus gecikiyormuşçasına, kahvesinden bir yudum içti, sonra dedi ki:*

*- Hüseyin Nazmi'yi küçültmek-aşağılamak için fırsat kollayanları anlayamıyorum. Her gün kucak kucak önünüze yığıldığı o güzellikleri, edebiyat yapısının o yeni temellerini görmemek için insanın gözlerini kapamak, bugün kaleminden taşan zafer çılgınlığını içitmek için insanın kulaklarını tıkamak gerekir... Şakalarla onu durdurmak istiyorsanız, boş düşünce! Görmüyor musunuz ki bugün dahiliğinin pınarı coşup taşmaya başlamış bir nehir gibi akıyor; ileriye, sürekli ileriye akıyor!... Onun coşkun dalgalarına set mi çekeceksiniz, çekebileceksiniz ? .. Anlamıyor musunuz ki mümkün değil! O, en katıksız kaynaklardan güç alarak, en yüksek tepelerden atlayarak, en gönül*

*okşayan vadilerden dolaşarak, en temiz kayalardan süzülerek büyüye büyüye yükseldi. Düşmanları biraz ağızlarını açsalar boğulacaklar ...*

*Saib -kısa, zayıf, kuru çocuk- zevkinden ellerini ovuyordu. Sait dayanamadı, arkadaşı Raci'den ayrıldı:*

*- Evet! dedi.*

*Ali Şekip gizlice Raci'yi gösterdi. Raci kinden, kıskançlıktan oluşmuş bir duyguyla, sanki boğuluyordu.*

*Ahmet Cemil, ince parmaklarıyla yumuşak sarı saçlarını taradı; gözleri yarı kaybolmuş, bir yeni esinlenme dalgasıyla tutuşmuş kadar, parlayan yüzü - lambanın ışığıyla yarı gölgeli bir tablo biçiminde, kendisini dinleyen, bütün sözlerine katıldıkları gözlerinden okunan bu arkadaşların karşısında- Raci'ye yarı dönük, yarı ona seslenen bir durumda konuşmasını sürdürdü:*

*- Siz şiirimizin, eskilerin bıraktıkları yerde, olduğu gibi kalmasını görmek istiyorsunuz; ama buna imkan olmayacağına bir türlü inanmak istemiyorsunuz...*

*Raci'nin dudaklarındaki küçümseme gülümseyişi sanki donmuş, orada yapışmış gibi, ne dağılıp ne açılıyordu.*

*Ahmet Cemil'in yanaklarına hafif bir renk çıkıyor, dudaklarına bir titreşim geliyordu. Ama sesi katıksız bir ahenk kadar kulakları okşayan, ruha sıcaklık veren sesi -uçtukça uçuş yetenekleri artan kırlangıçlar gibi- söyledikçe güç buluyordu.*

*- Şiirin nasıl bir yol izlemesi gerektiğini anlamıyorsunuz. Fuzuli'nin katıksız ve içtenlikli şiirine tercüman olan o temiz dilinin üzerine sanat gibi, süsleme gibi iki belayı musallat etmişler; dilde onlardan başka bir şey bırakmamışlar. Öyle şeyler söylenmiş ki sahiplerine, şair denmekten çok; kuyumcu denebilir... Bir ucundan tutulsa da silkelense, taş parçalarından başka bir şey dökülmeyecek... Dili donmuş bir yığın haline getirmişler. Bakiler, Nedim'ler, o dahilik perisinin alınlarına tanrısal bir nur koyduğu adamlar, bu dilden, bu donmuş yığından ne çıkarabileceklerinde şaşkın kararsız kalmışlar.*

*Dili -üstünü örten, süsleme ve sanatlama yükünün altında zayıf, sarı, artık görülemeyecek, belki yok denebilecek bir hale gelen ruhu Veysi'lerin, Nergisi'lerin eline vermişler; o güzel Türkçe'ye bilmece söyletmişler ...*

*Bunu inkar etmek mümkün değil... Dört yüz yıl emekle dilin üzerine yığılan bu kof şeyler işte sonunda, zamanla, yavaş yavaş sıyrılıp savruldu ...*

*Ahmet Cemil şimdi kendisini unutmuş; yalnız göğsünü şişiren, beyinde birteviye aynı vuruşlarla vuran bir durağan düşünceyle söylüyorcasına, kimseye bakmayarak, üstelik söylediğinin ayırımında olmayarak konuşuyor konuşuyor; bütün çevresinde bulunanlar -sanki bu genç konuşmacıdan çıkan bir mıknaatı soluğuyla buldukları yerden yüksek bir noktaya çekilmişler gibisine-kimildamayarak, gözleri dalarak, soluklarını tutmak isteyerek, bir vaaz verenin karşısında heyecandan uyuşmuş duranlar halinde dinliyorlardı...*

*- Bilseniz, şiirin nasıl bir dile muhtaç olduğunu bilseniz! Öyle bir dil ki ... Neye benzeteyim, bilmem? .. Konuşan bir ruh kadar temiz, sağlam ve iyi anlatıcı olsun. Bütün kederlerimi ze, sevinçlerimize, düşüncelerimize, o yüreğin bin türlü inceliklerine, düşüne. enin bin çeşit derinliklerine, heyecanlanmalara, öfkelenmelere tercüman olsun!..*

*Bir dil ki, bizimle birlikte, güneşin batışının hüznünlü renklerine dalsın düşünsün; bir dil ki ruhumuzla birlikte bir yas'ın acısı ve umutsuzluğuyla ağlasın. Bir dil ki, sinirlerimizin heyecanına eşlik ederek çırpınsın ... Hani ya bir kemanın telinde önüne geçilip tutulamaz, anlaşılamaz, bir kural altına alınamaz ezgiler olur ki ruhu titretir ... Hani ya tan ağarmasından önce ufuklara hafif bir renk katışımıyla dağılmış sisler olur ki üzerlerinde belirgin hale getirilemez, ne olduğu anlaşılamaz yankılar uçar; gözlere öpücükler serper... Hani ya kimi gözler olur ki sonsuz karanlıklarla dolu bir ufka açılmış ölçülemez, neredede biteceği konusunda bilgi edinilmesi mümkün olmayan derinlikleri vardır, duyguları duygulanmaları yutar...*

*İşte (öyle) bir dil istiyoruz ki onda o ezgiler, o renkler, o derinlikler olsun. Fırtınalarla gürlesin, dalgalarla yuvarlansın, rüzgarlarla sarsılsın; sonra veremli bir kızın yatağının kenarına düşsün, ağlasın; bir çocuğun beşiğine eğilsin, gülsün; bir gencin umutla parlayan bakışına saklansın ... Bir dil... Oh! Saçma söylüyorum sanacaksınız; bir dil ki sanki bütünüyle bir insan olsun.*

*Ahmet Cemil'in titreyen sesinde ezgilenen katıksız ahenk, dahiliğin büyüdüğü değneğine değmiş sanılan yüzünde parlayan bir esinleme yıldızı; lambanın hafif ışığı ve dalgalanan tütün dumanları arasında yükseliyor görünen yapısı; ruhu okşayan bir nazım biçiminde, titrek dudaklarından dökülen bu sözler, sanki orada bulunanlara bir çekim-çekicilik dairesi içine almıştı”* (Uşaklıgil, 1998: 11-15).

Verilen diyaloglar üzerinden anlatı açılışında hem Raci ve Ahmet Cemal arasındaki zıtlıklar açığa çıkarılmış hem de dil ve edebiyat görüşleri tartışılmış olur. Aynı zamanda söz konusu tartışma, Halit Ziya'nın kendi görüşlerini yansıtabilmesi için bir araç konumuna gelmiştir. Bu yönüyle yukarıda alıntıladığımız diyaloglar, hem anın anlatımını devam ettirme, hem karakterleri ve karakterlerin düşünce dünyalarını tanıtabilme, hem de yazarın düşüncelerine yer verebilme noktasında önemli yere sahiptir.

Anlatı açılış bölümü içerisinde yer alan diyalogların önemli işlevlere sahip olduğu bir diğer roman örneği *Eylül* olur. *Eylül* de yine sözünü ettiğimiz diğer romanlar gibi, anın anlatımını ile açılmaktadır. Anın anlatımını içerisinde verilen diyaloglar vasıtasıyla geriye dönüşler yapılır, karakter tanımları gerçekleştirilir ve anın anlatımını devam ettirilir.

Açılış bölümünde Suat ve Süreyya bir odada sohbet etmektedirler. Süreyya'nın canı sıkındır ve bu sıkıntı, aralarında geçen diyalog üzerinden açık edilir:

*“Genç kadın pencerenin kenarına dayanarak bir iki uzun nefes aldı, her nefes aldıkça hayatı artıyormuş gibi göğüs geçiriyordu. Sonra, hâlâ sigarasının dumanlarına bulanmış, kıstan kurtulamayan bir tepe gibi karanlık ve gamlı duran Süreyya'ya doğru gelerek kolundan tuttu, kaldırmak istedi:*

*-Hava bu kadar güzelken burada somurtup oturmak, gezip eğlenenlere haksız yere kızmak sanki daha mı iyi? Haydi, biz de çıkalım...*

*Süreyya'nın bu gece canı sıkılıyordu:*

*Adam, bırak!" dedi”* (Rauf, 2015: 9).

Roman ilerledikçe aralarında geçen diyalog devam ettirilir ve Süreyya'nın neden canının sıkın olduğu aktarılır. Karakter, bulunduğu mekândan memnun değildir. Beklentilerini, yapmak istediklerini Suat'a anlatır:

*Genç kadın beş yıllık derin bir yakınlığın kazandırdığı anlayışla pek iyi fark ettiği bu neşesizliğin giderilmesine artık kendisinin yetemediğine üzülür gibi acıklı bir sesle sordu:*

*"Çok sıkılıyorsun herhalde?"*

*"Evet, sorma!.. Burası zaten yaşanılacak bir yer mi? Allah'ın kırı!.. "* (Rauf, 2015: 9-10).

Suat ve Süreyya arasında geçen diyaloglar, Suat'ın düşünceleri ile birlikte zenginleştirilerek karı koca arasındaki bağ ortaya konur. Aynı zamanda Süreyya ve Suat'ın kaç senedir birlikte olduklarının bilgisi, yine Suat'ın düşünceleri üzerinden aktarılmış olunur.

İkili arasında geçen diyaloglar devam ettikçe diğer karakterlerin tanıtımlarına da yer vermeye başlanır. Suat'ın kardeşi Hacer, Suat ve Süreyya'nın diyaloguna konu olmaya başlar:

*"Suad pencereye doğru yürüyerek: "Bak kız kardeşine... O hiç senin gibi düşünmüyor." dedi.*

*Süreyya da balkona çıkmıştı, orada bir hasır koltuğa düşer gibi oturarak,*

*-Yanında Necib mi var? diye sordu.*

*Suad öbür sandalyeden pelerinini almış örtünüyordu, gülerek cevap verdi:*

*-Galiba!*

*-Kocasını babamın yanında değil mi? Tuhaf evlenme, tuhaf koca, tuhaf karı...*

*Özellikle tuhaf karı!..*

*Suad gülerek:*

*-Özellikle tuhaf koca! dedi. Bunun üzerine birbirlerine karşı fikirlerini savundular.*

*Süreyya'nın iddiasına göre her işte olduğu gibi bunda da babasının olumsuz tutumu sonucu olarak kötü bir koca bulmuş olan kız kardeşi Hacer, evlendiğinin bu daha ilk yılı olduğu halde kocasından soğumuş; aralarında açıkça bir kayıtsızlık başlamıştı. Fatin, her türlü düşüncenin üstünde bir efendi çıkınca bir*

*kuş gibi şen, biraz ince ve hoppaca olan Hacer'de bu, derin bir nefret uyandırmıştı.*

...

*O zaman Hacer'in düğünden önceki halini anlatmaya başladı; genç kızın söylediği, itiraf ettiği umutlarını, emellerini, bütün o genç kızların kadın olacakları zamanla ilgili hayallerini anlattı, bugün o genç kız, karşısında birden böyle kaleminde otura otura, yaşlı memurlar arasında büyüyerek yaşlanmış, tembelleşmiş bir koca bulunca ne hale gösteriyordu:*

*- Şimdi düşün, diyordu, farz edelim... İşte mesela Necip Bey; ona pekâlâ koca olabilirdi. Öyle biri ile birleşip otursaydı, sanırmısın ki Hacer böyle olurdu? Daha doğrusu böyle olsa belki bu sana doğal gelirdi. Gerçi şimdi Hacer, öncekinden daha hırçındır; ama yemin ederim kötü yürekli değildir. Sen kardeşisin ama benim kadar bilemezsin, kadın kadını daha iyi tanır" (Rauf, 2015: 15-17).*

Böylelikle verilen diyaloglar üzerinden Hacer'in geçmişi sunulmuş olunur.

Görülmektedir ki anlatı açılış bölümleri içerisinde yer verilen diyaloglar, yalnızca karakterler arasında geçen basit konuşmalardan ibaret değildir. Kurguya dair pek çok unsurun tanıtımı, diyaloglar içerisinde gerçekleşir. Diğer taraftan, romanların ilerleyen aşamalarında yer verilecek olan olayların ilk ipuçları yine diyaloglar üzerinden açığa çıkarılır. Nitekim *Eylül* örneğinde verilen diyaloglar üzerinden Süreyya'nın kaçma arzusu aktarılmış ve ikilinin taşınmaları, bu diyalogların akabinde gerçekleşmiştir. Sonuç itibarıyla anlatı açılışlarında yer verilen diyalogların kurgunun ilerleyişi notasında önemli görevleri olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

### **3. Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında "Anlatı Açma"**

Tanzimattan sonraki süreçte yavaş yavaş modern formunu yakalamaya başlayan roman için Milli Edebiyat Dönemi, önemli duraklardan biri olagelmıştır. Servet-i Fünun döneminin karşısında konumlanan ve anlaşılmayı odak haline getiren bu dönem, hem dil hem de içerik noktasında pek çok farklılığı bünyesinde barındırır.

II. Abdulhamid idaresinin sona ermesi ile birlikte kendisini daha rahat bir düşünce ortamı içerisinde bulan Osmanlı aydını, büyük ölçüde bireysel temaların bir kenara bırakıldığı, toplum tarafından anlaşılabilir dil özelliklerine sahip romanlar



ortaya koymaya başlar. Bu romanlar içerisinde ilk göze çarpan, Anadolu'yu malzeme haline getirmiş bir yazar profili olur. Milli Edebiyat dönemine kadar İstanbul merkezli ilerleyen Türk romanı, artık Milli Edebiyat dönemi ile birlikte taşra meselesini konu etmeye başlar. Böylelikle hem Tanzimat hem de Servet-i Fünun dönemlerinde sınırlı bir çerçevede ilerlemekte olan Türk anlatısı, bu dönemde milli bir bilinç ile halkın anlayacağı dili ve taşranın kendisini konu edinen bir roman formunu açığa çıkarır.

Değişen ve dönüşen bu roman zemini içerisinde anlatı açılışları incelendiğinde Servet-i Fünun döneminde oturtulmaya başlayan bütünsel yapı, kendisini Milli Edebiyat'ta da gösterir. Açılışlar, anlatı kurgusuyla iç içe şekilde kurgu unsurlarının tanıtımlarını, geriye dönüşleri ve bu geriye dönüşlerle birlikte karakter ve mekân sunumlarını bünyesinde barındırır. Buradan hareketle Türk romanının Servet-i Fünun dönemi ile birlikte belli bir açılış ritmi yakaladığını ve bu ritmi Milli Edebiyat sürecinde de takip ettiğini söylemek mümkündür.

### **3.1. Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış**

Tanzimat dönemi içerisinde kullanılan, kurguya hazırlık niteliği taşıyan açılış tekniğinin artık geride bırakıldığının bir göstergesi olarak Servet-i Fünun döneminin kurgu ile iç içe gerçekleşen açılış bölümleri, Milli Edebiyat dönemi içerisinde de kendisini devam ettirmektedir. Bu bağlamda Milli edebiyat döneminde yer alan romanların genel atmosferi göz önüne alındığında açılış bölümündeki kurgu unsurlarının sunumunun, kurgu ile bağdaşık bir nitelik taşıdığını söylemek mümkündür.

Çalışmamızın bu bölümünde Milli Edebiyat dönemi içerisinde yer alan romanların açılış bölümleri, "Kişi Tanıtımı ile Açılış, Mekân Tanıtımı ile Açılış" başlıkları altında sınıflandırılacaktır.

#### **3.1.1. Kişi Tanıtımı ile Açılış**

Dönemin öne çıkan isimlerinden biri olan Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun ilk romanı *Kıralık Konak*, açılış bölümü içerisinde kurgu unsurlarının tanıtımına etraflıca yer veren örneklerden biri konumundadır. Osmanlı toplumunun değişen ve dönüşen yapısı üzerinde konumlanan roman, bu yapının geleneksel ve Batılı kutuplarına yerleştirdiği birbirine zıt karakterlerin tanıtımına açılış bölümü içerisinde yer verir.

Eski bir bürokrat olan Naim Efendi'nin, dönemin değişimi içerisinde nerede durduğu aktarılır. Tüm bu aktarım, geriye dönüşlerle birlikte gerçekleştirilir:

“... senelerce devletin yüksek mevkilerinde bulundu. Gençliğinde babası gibi Mabeyni Humayun’a mensuptu, sonra birçok defalar valiliklerde dolaştı. Şürayı Devlet azası, Rüsumat Müdürü Umumisi oldu ve nihayet Defterihakani ve Evkaf nezaretlerine geçti. İnkılaptan iki sene evveldi, dolaşık bir tevliyet davası yüzünden istifasını verdi ve gündün güne bulanık hükümet işlerinde tiksinerik bir köşeye çekildi. Bununla beraber hiçbir zaman kenara atılmış bir memur haline düşmedi, devrin ricaliyle münasebette bulunur ve Muayede merasiminde hiç değilse defteri mahsusası imzasını atmaya giderdi. Memuriyet hayatında yakından gördüğü resmi ve gayri resmi bütün pisliklere rağmen, devlete ve devlet adamlarına karşı hala derin bir saygısı vardı. Naim Efendi o terbiyeli kimselerdendir ki evliya, enbiya isimlerinin sonunda Rادیاللهu anh demeyi hiç unutmazlar ve Paşa kelimesini med ile telaffuz edip, mutlaka hazretleri ile nihayetlendirirler. Bu gibi kimselerin başlıca fazileti, itaat ve hürmettir. Bütün terbiye ve ahlak düsturları onlar için yalnız bu iki kelimenin ifade ettiği manadan ibarettir.

Bununla beraber, Naim Efendinin iki esaslı fazileti daha vardı: Bir ana kadar müşfik ve bir dul kadın kadar titizdi. Fakat titizliği asla bir huysuzluk derecesine varmazdı; bu, temiz ruhunun ve temiz vücudunun maddi ve manevi pislikler önünde bir nevi tiksimesinden gelirdi. Göğüs üstünde bir yağ lekesi, bir kaba söz, mübalatasız bir hareket, onu müsavi derecede kederlendiren şeylerdendir; fakat pek içli, pek nazik bir adam olduğu için, kederlendiğinin kimse farkına varmazdı.” (Karaosmanoğlu, 2005: 9-10)

Naim Efendi’nin geçmişi ile birlikte kişilik özelliklerinin sunumu gerçekleştirilmiş ve böylelikle karakter tanıtımı için bütünsel bir yapının varlığı açığa çıkarılmıştır. Karakterin tanıtımı ile birlikte dönemin yapısı ve zaman içerisindeki değişimi de aktarılır. Bu aktarım, değişen zaman ve değişen insan kurgusunu iç içe sunar.

Zamanın farklılaşması iki temel kategori üzerinden aktarılır: İstanbul Dönemi ve Redingot Dönemi.

“İstanbul’da iki devir oldu: Biri İstanbul; diğeri redingot devri...

Osmanlılar hiçbir zaman bu İstanbul devrindeki kadar zarif, temiz ve kibar olmadılar. Tanzimatı Hayriye’nin en büyük eseri, İstanbullu İstanbul

*Efendisidir. Bu kıyafet dünyaya yeni bir insan tipi çıkardı ve Türkler bu kıyafet içinde ilk defa olarak vahşi Asya ile haşin Avrupa'nın arasında gayet hususi yeni bir millet gibi görüldü. Yaşayış ve giyiniş itibariyle şimal kavimlerinden daha sade ve daha düşünceli olan bu millet, duyuş ve düşünüş itibariyle Akdeniz kıyılarındaki medeniyetlerin bir hulasası şeklinde tecelli ediyordu. Ağır kavuklu, alacalı, kesif Yeniçerilerin demir çarıklarının çiğnediği bu toprakta hangi tohum, hangi hava bu çiçeği veriyordu? Zira, bu beyaz pantolonlu, beyaz yelekli ve lüstrin kaloşlu Türkler, ince bir halattan ibaret endamlarıyla biraz evvelki boğum boğum adamlara hiç benzemiyorlardı. Sultan Mecit devri ricalinin, Halet Efendi muasırlarının çocukları olduğuna kim ihtimal verebilir? Bunlar, boyunlarından ipekli bir mendille boğulmuş solgun benizleriyle onların cebir ve huşunetinden (Zorbalık ve sertliklerden ürkmüş kimseler gibidirler. Hepsi de umumi işlerden çekinir, hiddetlerinde ve hazlarında ölçülü, namuslu aile babaları ve kibar konak sahipleri idiler. Bizde, Çerkes halayıklan, harem ağaları, Boşnak bahçıvanlarıyla büyük ev hayatı asıl bu devirden başlar. Yüksek rütbeli devlet adamlarının tesis ettikleri Osmanlı kibarlığının kundağı canfes astarlı ve serapa ilikli İstanbul idi.*

*Sonra redingot devri geldi ve redingotu içinden yarı uşak, yarı kapıkulu, riyakâr, adi bir nesil türedi. Bu neslin en yüksek, en kibar simalarında bile bir saray hademesi hali vardı. Çoğu, İkinci Abdülhamit Han devri ricalinden olan bu adamların her biri bir hile ile efendilerinin arabasına binmiş seyisleri andırıyorlardı. Bunların elinde İstanbul'da konak hayatı birdenbire köşk hayatına intikal ediverdi. Ne yaşayışın, ne düşünüşün, ne giyinişin üslubu kaldı; her şey gelenek dışına çıktı; her beyni tatsız ve soysuz bir Arnuvo ve bir Rokoko merakı sardı; binalarımız, eşyalarımız, elbiselerimiz gibi ahlakımız, terbiyemiz de rokokolaştı. Abdülmecit devrinin o ağır; zarif ve için için gelenekçi Osmanlılığından eser kalmadı” (Karaosmanoğlu, 2005: 10-11).*

Verilen açıklamalar içerisinde, romanın farklı kuşaklara ait kahramanlarının yer aldığı dönemler, giyim tarzı üzerinden isimlendirilmiş; bu isimlendirme ile birlikte, farklılaşan düşünce yapısı da açığa çıkarılmıştır. Roman karakterleri, verilen iki kategori üzerinden konumlandırılır:

*“Naim Efendi, aşığı yukarı bu redingotlu nesle mensup olmakla beraber, vücudu henüz körpe iken İstanbulun içinde yetişip gelişmiş kimselerdendi.*

*Maziden bize yadigâr kalmış bu gibi şahsiyetler, aramızda elân mevcuttur. Bunlar, pek eski zamanlarda bile, eski adamlardandı. Ruhları sanki bir merhalede durmuş gibidir. Nitekim Naim Efendinin bütün hatıraları, bütün zevkleri, bütün muhabbetleri, kendisini güldüren ve ağlatan her şey mutlaka bundan kırk sene evveline aittir. Onu dinleyen ve onu yakından gören bir kimse zanneder ki, Naim Efendi yarım asırlık bir letarjiden henüz gözlerini açıyor ve şaşkın şaşkın etrafına bakınıyor. Vakıta o, yirmi beş yaşından beri daima şaşan, tiksinen, ürken ve kaybolmuş bir ömrün hasretini çeken bir adamdır. Onu insandan kaçır ve huysuz zannedenler yanılıyorlar. Bütün çocukluğu ve bütün gençliği İstanbul’un en kalabalık bir konağında geçen Naim Efendi, eğlenceli meclisleri, ahbap arasında sohbetleri, misafirlere ziyafetleri pek severdi. Fakat öyle bir zamanda yaşadı ki, bunların hepsi yasaktı; olmasa bile, eski devrin meclislerini, sohbetlerini, ziyafetlerini, misafirlerini bulmak ne mümkündü? Naim Efendi, yeni sazdan, yeni şarkılardan zevk almak şöyle dursun, son senelerde artık yazılan ve konuşulan Türkçe’yi de anlamıyordu” (Karaosmanoğlu, 2005: 11-12).*

Naim Efendi ve onun neslinin tanıtımı yapıldıktan sonra romanın diğer karakterlerinin tanıtımlarına geçilir. Naim Efendi’nin eşi, romanın aktüel zamanı içerisinde hayatta değildir ancak geriye dönüşlerle birlikte tanıtımı gerçekleştirilir. Bir arada yaşanan konak içerisindeki farklılaşmayı etkileyen unsurlardan biri de Naim Efendi’nin eşinin vefatı olmuştur:

*“Bundan beş sene evveline kadar hiç değilse, karısı yanibaşında idi, rahatını, huzurunu mümkün mertebe koruyordu. Zira bu ihtiyar kadın ölünceye kadar, evinin içinde hâkim ve amir kaldı. O, hayatta buldukça ne kızının, ne damadının, ne torunlarının eve ait umurda o kadar hüküm ve nüfuzları olmadı.*

*Gerçi, her biri kendi havasına, kendi dairesine ve kendine göre bir hayat yapmıştı; fakat gerek yalının, gerek konağın umumi nizamı bu iradeli ev kadınının elinde idi. Naim Efendinin haremi Nefise Hanımefendinin bu nizamı eski usul ile töreler arasında muhafaza ve idare etmek için dışarıda bir ihtiyar uşaktan, içeride geçkin bir kalfadan başka icrail vasıtası olmadığı halde, evin*

*her şeyi yine yolunda giderdi; zira her yeni gelen hizmetçiye birkaç gün içinde istediği terbiyeyi vermek, bu kadına has fevkaladeliklerdendi. Vakıa fazla döverdi, fazla azarlardı; bunun içindir ki son zamanlarda yeni hizmetçi bulmak hususunda epeyce müşkülât çeker oldular. Biçare Nefise Hanımefendi, denilebilir ki, biraz da bu kahır yüzünden öldü” (Karaosmanoğlu, 2005:13).*

Konakta yaşamakta olan karakterlerin değişim ve dönüşümlerini tetikleyen bu despot kadının sunumu ile birlikte aktüel zamana dönülür ve roman içerisindeki diğer karakterler aktarılır. Böylelikle kurgu unsurlarının tanıtımı, ilerleyerek romanın merkez karakterlerinin tamamını kapsayan bir hal alır:

*“O öldükten sonra yerine kızı Sekine Hanım geçti; fakat Sekine Hanım, hiçbir cihetten annesine benzemiyordu. Tıpkı babası gibi, çekingen, içinden titiz, iradesiz, tembel bir kadındı; hususiyile kocasının nüfuzuna ve çocuklarının arzularına son derece uyardı.*

*Kocası ise kırk beş yaşında bir züppeden başka bir şey değildi. Alafranga hayat namına sabahtan akşama kadar bin türlü garabet yapan bu adam, Büyük Hanım’ın vefatını müteakip, evi kendi heveslerine göre esasından değiştirmeye kalktı; ne kadar eski eşya varsa hepsini tavan aralarına ve mahzenlere attırdı, her odayı Avrupa’dan gelmiş mobilya kataloglarına göre ayrı bir üslupta, ayrı bir renkte Pisaltıye döşetti. Büyük Hanımın yetiştirmesi ne kadar hizmetçi varsa hepsine yol verdi, evin içini Beyoğlu’ndan gelmiş beyaz önlüklü, başı topuzlu hizmetçilerle doldurdu ve bütün bunların idaresini, çocuklarına mürebbiyelik eden Lehistanlı bir kadına verdi.*

*Naim Efendinin damadı Düyunu Umumiye müfettişlerinden Servet Bey, Müslümanlıktan ve Türklükten nefret eden bir kazasker oğludur. Aldığı terbiye ile yaşadığı muhit birbirinin aksi olan her insan gibi Servet Bey de daimi bir ihtilaç, daimi bir isyan içinde yaşar. Pederi Sadri Molla’nın konağında alafrangalığı kendi odasının eşliğinden dışarı çıkmazdı. Nasılsa küçükten beri Fransızca bilmek, bir müddet Galatasaray Mektebinde bulunmak; bir müddet Beyoğlu muhitinde tatlı su Frenkleriyle düşüp kalkmış olmak ona bir softa evinde, çıplak kadın resimlerinden, dizi dizi Fransızca kitaplarından, vazolardan, biblolardan müteşekkil bir halvet yapmak ve bu halvette yaylı bir şezlonga uzanıp, gözleri tavanda, ayakları havada, bir taraftan Hollanda*

*sigarını emerek, diğer taraftan yabani ve perişan bir sesle birtakım opera parçaları terennüm ederek saatlerce vakit geçirmek hakkını vermiştir. Daima muhayyel bir Avrupa seyahati için hazırlanmış bir bavulu vardı, bu bavulun yanibaşında bir de şapka kutusu dururdu. Bazı sıkıntılı saatlerinde bir aynanın karşısına geçip, bu kutudan çıkardığı şapkaları birer birer tecrübe ederdi ve başını bu serpuş ile örtülü görünce adeta kendinden geçerdi. Nitekim böyle şapkalı, seyahat kostümleriyle veya suare kıyafetinde hala birçok resimleri vardır. Ve bu resimler, hala gençlik odasının duvarlarını süsleyen çıplak kadın resimlerinin yanında asılıdır.*

*Türkler içinde kimse bu Servet Bey kadar ateşle, coşkunca alafrangalığa düşkün olmamıştır. Bu düşkünlükte o derece samimiydi ki, gerek babasının, gerek kayınbabasının muhitinde bütün ahval ve hareketi hürmetle değilse bile, adeta korku ve endişe ile karşılanırdı; zira, gözlerinde sarsılmaz bir imana ermiş adamların ateşi vardı. İşte bu ateşin kuvvetiyedir ki Servet Bey, Naim Efendi konağında bütün iradesini istediği gibi yürütüyor ve hele inkılaptan beri bu konakta artık hiç Türkçe konuşulmuyordu” (Karaosmanoğlu, 2005: 13-15).*

Karakter tanımları içerisinde Naim Efendi'nin kızı silik şekilde tasvir edilirken Servet Bey, her ne kadar olumsuzlanan özellikleriyle açığa çıkarılıyor olsa da kurgu unsurlarının değişim ve dönüşümü noktasında tetikleyici bir karakter olarak konumlanmaktadır. Romanın iki temel kategorisi üzerinden Servet Bey, Redingot devri içerisinde yer alır. Konakta yaşanan değişim ve yozlaşma için Servet Bey, ciddi bir iteleyici güçtür. Naim Efendi'nin eşinin ölümü ile birlikte, roman içerisinde ahlaki olarak yozlaşmış karakterler daha baskın bir konuma gelmiştir. Bu karakterlerden biri Servet Bey iken diğeri de Naim Efendi'nin torunu Seniha'dır.

*“Seniha, daima en son çıkan moda gazetelerinin resimlerine benzerdi. Körpe, ince ve çalak vücudu, ipekböcekleri gibi daimi bir istihale içindedir. Günün aydınlıklarına göre mütemadiyen rengi değişen yeşil gözleri gibi sesinin bestesi, kımıldanışlarının ahengi ve hatta başının şekli de mütemadiyen değişirdi. İçi de tıpkı dışı gibiydi; tıpkı gözlerinin rengine benzeyen bir ruhu vardı, kâh ihtilaçlı, kederli, bulanık ve fena, kâh berrak, rakit ve ekseriya bir havai fişek gibi şenlikli idi. Fakat bu küçük, şeytan mevcudiyetinin hiç değişmeyen bir hususiyeti vardır ki, o da alaycılığı ve şuhluğudur” (Karaosmanoğlu, 2005: 17).*

Romanın olumsuzlanan karakterlerinden biri olan Seniha; alaycılığı, saygısız ve umursamaz tavırları ile öne çıkar. Dönemin çöken ahlaki yapısının sunumu için de bir köprü niteliği taşıyan bu karakter, yaşadığı gayrimeşru ilişkilerle sunulur. Roman içerisinde takındığı rahat tavır olumsuzlanır.

Naim Efendi'nin diğer torunu olan Cemil karakterinin sunumu da açılış bölümünde gerçekleştirilir. Babası Server Bey gibi o da olumsuz yönleri ile açığa çıkmaktadır:

*“Servet Beyin oğlu Cemil, henüz yirmi yaşında bir mektep çocuğu olmasına rağmen, Beyoğlu'ndaki büyük lokantaların, gazinoların, barların, bazı eğlenceli evlerin sadık bir gediklisidir; bu yaşında birçok tiryakilikleri, vazgeçemediği birçok itiyatları ve ikinci bir tabiat haline girmiş zevkleri, hazları vardır. Hemşiresine ara sıra delicesine sevdiği bir metresinden bahsettiği de olurdu. Bittabi, bu metresi de yaz kış Beyoğlu'nda oturanlardandı”*(Karaosmanoğlu, 2005: 15).

Romanın olumsuz karakterlerinden bir diğeri Faik Bey'dir. Kurgu unsurlarının tanıtımı içerisinde Faik Bey'e de yer verilir:

*“Hassaten Faik Bey isminde bir genç, konağın daimi misafiri ve Servet Beyin çocuklarının ayrılmaz bir yoldaşı idi. Bunun içindir ki Faik Bey, pazartesi günleri öğle yemeğinden itibaren konakta bulunur ve ziyaretçilere, ev sahipleriyle birlikte intizar ederdi.*

...

*Kumral, zayıf, uzun ve saçları iyi taranmış bir gençti o. Yüzünün hatları gayri muntazamdı, ağzı büyüktü.”* (Karaosmanoğlu, 2005: 20-21).

Devam eden tanıtım içerisinde Faik Bey'in kumara düşkünlüğü açığa çıkarılır. Karakter, kendisine yapılan uyarılara rağmen bu alışkanlığından vazgeçememektedir.

Tüm bu olumsuzlanan karakterlerin karşısında Hakkı Celis yer almaktadır. O, romanın ideal karakteri konumundadır. Hakkı Celis'in sunumu Seniha'nın perspektifinden gerçekleştirilir:

*“Seniha'nın ise, başkalarının sözlerinden dehşetli bir surette içi sıkılıyordu. Hele halazadesi Celis'in şiirlerine hiç tahammülü yoktu. Bu genç,*

*kendisinden ancak bir iki ay küçük olmasına ve şimdiden birçok şiirleri bazı mecmualarda çıkmış olmasına rağmen, ona, parmakları mürekkep lekeli ve pantolonunun dizleri çıkmış zavallı bir mektep çocuğu gibi görünmekten kurtulamıyordu” (Karaosmanoğlu, 2005:23).*

Henüz açılış bölümü içerisinde Hakkı Celis’in Seniha’ya olan hisleri anlaşılır. Seniha’nın gösterdiği yakın tavırlar karşısında bu genç, son derece utangaç ve çekingen bir tavır içerisinde dir.

Hakkı Celis, yetenekli ve başarılı bir şairdir. Henüz genç yaşta iken şiirlerinin yayımlanmış olduğunun söylenmesi, onun başarısının bir işareti olarak açılış bölümü içerisinde aktarılır.

Hakkı Celis’in sunumu ile romanın merkezinde yer alan karakterler; zıtlıkları, farklılaşan yaşayış şekilleri ve düşünce yapıları ile birlikte aktarılmış olunur. Bu aktarım, anın anlatımı ve geriye dönüşlerle iç içe gerçekleştirilir. Böylelikle anlatı açılışı için bütünsel bir kurgu hazırlanmış olunur.

Milli Edebiyat döneminin öne çıkan bir diğer ismi Halide Edip Adıvar’ın *Handan* adlı romanı incelendiğinde yine açılış bölümü içerisinde kurgu unsurlarının tanıtımına yer verildiği görülür. Bu bağlamda, özellikle karakter tanıtımları öne çıkmaktadır.

*Handan*, tümüyle mektuplardan oluşan ve bu mektuplar vasıtası ile Handan karakterini merkeze alan bir Milli edebiyat dönemi romanı olarak edebiyatımızda yer almaktadır. Roman boyunca yer verilen mektupların büyük bir çoğunluğu, Refik Cemal’in Server Bey’ yazdıklarından oluşmaktadır. Dolayısıyla roman içerisinde baskın sesin Refik Cemal olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Anlatı açılışında yer alan ilk mektup yine Refik Cemal’in Server Bey’e yazdığı bir mektuptur. Bu mektup içerisinde Refik Celal, Neriman ile evleneceğinin haberini vermektedir. Böylelikle kurgu içerisinde sıkça adı geçen bu iki karakterin yakınlığı, açılışın ilk mektubu içerisinde sunulmuş olunur. Mektupta geriye dönüşlerin kullanımı ile Server Bey’in ve Refik Cemal’in geçmişine yüzeysel olarak inilir ve bunun yanında Neriman ile Refik Cemal’in evlilik süreçleri detaylandırılır. Bu detaylar, karakterlerin tanıtımları ile iç içe sunulmaktadır:



*“İntihap ettiğim, aralarında en sakin ve sessizi! Cemal Bey’in hareminin hemşirezadesi. Fakat onu da kendi çocukla rıyla beraber büyütüp aynı terbiyeyi verdiği için ona da mahalle Cemal Bey’in kızı diyor. Görücü giden halam bile muteriz değil; hatta benim alafrangalığın ifratını sevmediğimi onlara anlatmış ve bunda Cemal Bey’in haremi Sabire Hanım’ı kendine hemfikir bulmuştur. Kadın, Cemal Bey’in, çocuklarına verdiği terbiyeden pek de memnun değil, fakat şimdi evli ve bilmem nerede olan üvey kızının nüfuzuna atfediyor. Yeğenine lazım gelen nasihatlerde bulunmuş. Resmimi Cemal Bey, müstakbel nişanım Neriman’a bizzat göstermiş ve fikrini sormuş. Neriman hemen kabul etmiş. Bu benim korkak izzet-i nefsimi azıcık okşadı” (Adıvar,2018: 11-12).*

Mektubun verilen bölümünde hem Refik Cemal’in hem de Neriman’ın kişilik özellikleri hakkında bir giriş yapılmakta hem de çiftin evliliklerine giden ilk adım sunulmaktadır. Bu sunumun ardından, Refik Cemal’in kendisi hakkındaki düşünceleri detaylandırılır ve çiftin evlilikleri ile ilgili bilgiler verilmeye devam edilir:

*“Bilirsin ki ben kadınlar yanında sevicecek tiplerden değilim. Bunu her vakit hissederim. Evvela onların en adisine bile korkak ve uzak bir hürmet hissederim ve bu beni her türlü cesareten men eder. Benim sessiz, durgun bir tavır altında hicabımı zaafımı onlar soğukluk ve metanet addederler. Bu serbest ve mükemmel kızlardan birinin beni beğenmesi kalbimde acayip bir sevinç uyandırdı. Cemal Bey’le gittim, görüştüm. Mültefit, nazik ve saf çehreli bir adam. Gözlerinde anlayan, iştirak eden bir şefkat var ki, bana onu hemen sevdirdi. O da benden pek memnun görünüyordu. Biraz mahalle, bir halam, biraz da ben bu izdivacı yapıyoruz. Evvelsi gün nikâh oldu. Nikâhtan sonra nikâhlımı görmeye gittim.*

*Azıcık kalbim atıyordu. Uzaktan gördüğüm sarışın, pembe genç kızla birdenbire bu kadar mahrem ve mukaddes bir rabıtada bulunmak, bu o kadar garip, güzel, fakat ürkütücü bir histi.” (Adıvar,2018: 13).*

Verilen mektupta, her ne kadar Neriman ve Refik Cemal merkezde bulunsa da romanın yan karakterleri de Refik Cemal penceresinden tanıtılmaya başlanır. Cemal Bey’in söz konusu edilmesinin ardından Sabire Hanım ve kızlarının da fiziksel özellikleri sunulur:

*“Cemal Bey redingotuyla ayakta, yanında Sabire Hanım ve iki kızları beni kabul ettiler. Bu kadınlara ancak sathi bir nazarla bakabildim. Şehper denilen genç kız ince, beyaz çehreli, siyah, pek siyah gözlü bir genç kız, dudaklarında istihzaya benzer bir kıvrım var. Saffet solgun, mavi gözlü, beyaz tenli, açık sarı saçlı, şişmanca bir genç hanım. Sabire Hanım da müthiş bir Türk hanımı, çocuklarını, kocasını, evini amansız ağız kalabalığı ile kullanan bir Türk hanımı! Cemal Bey’in ara sıra lakırdı söylerken ona yarı müşfik, yarı korkak bir yan bakışı var” (Adıvar,2018: 13).*

Ardından Neriman’ın tanıtımı gerçekleştirilir:

*“Nihayet nikâhlım geldi. Beyazlar içinde, beyaz bir melek; saf ela gözleri, parlak kumral saçları ve iyi, pek iyi, pek müşfik tebessümüyle hemen kalbime girdi. Birdenbire sessiz ve müşfik bir hayat, bir cennet hayali gibi gözümün önünden geçti” (Adıvar,2018:13-14).*

Anlatı açılış bölümünden itibaren Refik Cemal, Neriman’ı çok seven, ona karşı son derece ilgili ve sadık bir eş profili çizer. Ancak ilerleyen bölümlerde, aralarındaki ilişkinin bazı noktalarda kopuk olduğu anlaşılır. Neriman, entelektüel birikimi konusunda Refik Cemal’e son derece uzaktır ve bu durum, zaman zaman Refik Cemal penceresinden olumsuz bir yaklaşım içerisinde sunulmaktadır. Böylelikle ilerleyen sayfalarda, karakterler arasındaki bağın kopuk tarafları açığa çıkarılacaktır.

Mektup ilerledikçe Handan’ın da söz konusu edilmeye başlandığı görülür. Neriman, ailesi ve Refik Cemal ile gerçekleşen toplantıda bulunmayan Handan, mekân içerisinde yer alan karakterlerin perspektifinden sunumu gerçekleşir:

*“Yemeğe kadar biraz resmî idi; ailece oturduk. Cemal Bey odanın ortasındaki boş koltuğa bakarak sahibini takdim eder gibi:*

*-Ah Handan, bugün Handan olmalıydı, dedi.*

*Ve o Handan derken Neriman’ın saf gözlerinde ıslak, derin bir şefkat, bir arzu uçuyor, hemen kalbindeki en büyük hazineye beni iştirak ettirmek isteyerek böyle bir hazinesi olduğundan müftehir, gözlerimin içine bakarak:*

*- Size Handanımızı tanıtacağız, diyordu.*

*Yalnız bu tezahürata üvey annesi pek o kadar hararetle iştirak etmiyordu. Handan'dan bahsederken Neriman'a bakmadan gözlerinin içinde derin bir iğbirar uyanıyordu. Yemeğe doğru resmiyetimizi bozan yine Handan lakırdısı oldu. O, kurumaz, bitmez bir membaa benziyor. Cemal Bey, Handan'ın ta küçüklüğünden beri fevkaladeliklerinden, hikâyelerinden, Neriman onun kabiliyetlerinden ve güzelliğinden bahsediyordu. Her şeyi sükûnetle dinleyen Sabire Hanım, lakırdı güzelliğe intikal edince dayanamayarak:*

*-İnanmayınız Refik Bey, Handan her şey olabilir, akıllı bir kızdır, fakat güzel değildir, diyordu.*

*Ben de bu son şeye inanıyordum. Halam da onun güzel olmadığını söylemişti. Herhalde merakâver bir kadın olacak” (Adıvar,2018: 14-15).*

Böylelikle Refik Bey'in zihninde Handan ile ilgili ilk düşünceler uyanmaya başlar ve Refik Cemal tarafından yazılan mektupta, romanın diğer karakterlerinin de düşünceleri devreye sokularak Handan'ın tanıtımı başlatılır. Bu durum aynı zamanda karakterler arasındaki yakınlık için de önemli ipuçları taşımaktadır. Neriman ve Cemal Bey'in Handan ile kurdukları pozitif ilişki açığa çıkarılırken Sabire Hanım'ın Handan'a karşı daha olumsuz düşüncelere sahip olduğu anlaşılır.

Verilen ilk mektubun sonlarına doğru, Neriman ve Refik Bey arasında geçen bir diyalogda Handan'ın Neriman gözünden tanıtımı da sunulur:

*“-Handan'dan mektup aldım, dedi.*

*Benim dalgınca bir “ya” dememe karşı gözleri bütün bütün bulutlandı:*

*-Refik Bey, siz Handan'ı sevmiyor musunuz?*

*-Sevdiğimi mi istiyorsun?*

*-Evet.*

*-Niçin?*

*-Çünkü ben severim de onun için. Hem görsen mutlak, mutlak seversin, onu herkes sever.*

*-Gerçi senin sevmen bir sebep olabilir ama herkesin sevmesi değil. Ben herkesin sevdiğini hiç de sevmem, Neriman. Mutlak kendini beğenmiş olacak. Hem söyle, bu kadının faziletleri nedir, yavrum?*

*-Hiç de kendini beğenmiş değildir. Faziletleri mi? Ne bileyim ben! Eğer bundan beş vakit namazını, her sene orucunu kaçırmaz demek istersen pek değildir. İkiye birde camilere gittiği de var ya. Fakat iyidir, yok yok, hem de fenadır, her şeydir, ne bileyim ben!*

*-Ne kadar seviyorsun, Neriman. Herhalde senin kadar güzel değildir, hem de yaşlı olacak!*

*Neriman kendi çehresinin Handan'dan güzel olmasına hükmettiğini tuhaf bulmuş gibi güldü, güldü.*

*-Evet, benden üç yaş büyük. Yirmi üç yaşında.*

*-Ya güzelliği?*

*-Onu ben de bilmem!*

*-Fotoğrafi yok mu?*

*-Hiç kendine benzemez.*

*-Tarif et.*

*-Dur bakayım: Birçok kızılı, açık koyulu acayip saçları vardır. Saçlarını iyi düzeltir. Saçlarının renginde büyük büyük gözleri vardır.*

*-Çehresinin başka yerleri?*

*-Handan'ın çehresinde insan sade gözleriyle saçlarını görür, başka yerlerini düşünemez bile.*

*-Endamı, vücudu?*

*-Güzelidir.*

*-Boylu? Etli?*

*-Yok yok, ne tuhafınız! Orta, ince, fakat birçok inhina hat ve güzel kımıldanış!*

*-Ben seni sade bir kız zannederim. Meğer nasıl sanatkâr ruhun varmış. Çirkin yeğenlere güzellik veriyorsun” (Adıvar,2018: 15-17).*

Böylelikle Handan’ın fiziksel özellikleri ile ilgili en geniş ilk tanıtım, Neriman’ın gözünden yapılmış olunur. Romanın açılışında yer alan ilk mektupta karakterlerin genel özellikleri ile tanıtıldıkları ve özellikle Handan’ın merkeze alındığı bir yaklaşım ortaya konulmuştur. Roman ilerledikçe hem karakterlerin özellikleriyle hem de karakterlerin birbirleri ile kurdukları bağla ilgili daha detaylı bilgiler sunulur.

Halide Edip’in bir diğer romanı olan Ateşten Gömlek’in açılışında da kurgu unsurlarının tanıtımına başvurulduğu görülür. Aktüel zamanda Ankara Cebeci Hastahanesi’nde yatmakta olan Peyami; öncelikle kendisini, hikâyesini ve ardından aktüel zamanın roman mekânını tanıtır:

*“Hikâyemin başladığı ana kadar silik, cansız bir Hâriciyye memuru idim. Yazdığım hikâyeye benden ziyâde, sevdiğim insanların hayatına aittir.*

...

*Şimdi Ankara Cebeci Hastahanesi’nin küçük bir odasından dışarıya bakıyorum” (Adıvar, 2003: 1).*

Ardından doktorunun karaktere ailesini araması önerisinde bulunması üzerine, Peyami annesini hatırlar ve bu kadının kısa bir tanıtımı yapılır:

*“İstanbul’dakileri unutmuş gibiyim. Orada esmer, ince yüzlü, saçları gergin, bir türlü ihtiyar olmayan bir anam var. O da beni bu sergüzeşte atılırken reddetti.*

...

*Annem, İzmirli zengin bir ailenin İstanbul’da büyümüş bir kızıdır; hâlâ çiftliklerinden para gelir.*

...

*Yaşlı, alafranga, zeki bir Şişli hanımı. Allahım, o Şişli Büyükkada arasında ne dedikodu, ne kukla oyunları olur. Hepsi annemin salonunda başlamasa bile onun salonundan intişâr eder. Ne alafranga efendiler, ne sürmeli gözlü, sinirli, süslü hanımlar gelir, gider” (Adıvar, 2003: 2-3).*

Böylelikle anne ile oğul arasındaki bağın zayıf olduğu anlaşılır. Roman ilerledikçe daha detaylı şekilde sunulan bu kadının, milli bir bilince sahip olmayan Batılılaşma yanlısı bir kadın olduğu açığa çıkarılır. Bu yüzden olumsuzlanan karakterler içerisinde yer alır.

Roman ilerledikçe aktüel zamandan geriye gidilmeye başlanır ve Peyami'nin anılarından oluşan iç katmanda yer alan karakterlerin tanıtımları yapılır:

*“Cemal, annemin amcasının oğludur. Harbi Umumî’de zâbitti. Dünyayı dolaştı. Galiba birçok da yaralandı, durdu. Fakat o yaralı geldiği zaman ben ya Almanya’da idim yahut da alâkadar olmadım.*

...

*Siyah kirpikli, mavi, açık, emniyet ve nikbinlikle dolu gözleri vardı. Güneşle tunçlaşmış yüzünde ikinci nazarı dikkati celb eden şey yuvarlak, çocuk tebessümü taşıyan ağzıydı. Bülend ve ince vücudu harb mücadelesinde, meşakkatte, kudret ve çeviklikle yoğrulmuş görünüyordu. İnsanı selâmlarken kalın ve büyük çizmelerini seri ve askerî bir maharetle “şark” diye birbirine çarpıyordu. Biraz ağır ve tok bir şive ile konuşuyordu” (Adıvar, 2003: 3-5).*

Cemal karakterinin sunulması ile birlikte Ayşe'nin de adı geçer fakat detaylı bir tanımlama gerçekleşmez:

*“Cemal’i asıl kız kardeşinden dolayı hatırımda tutuyordum. Galiba on iki sene oluyor, annem beni evlendirmek istedi ve kızı İstanbul’a davet etti. Aman ya Rabbim... Adı Ayşe olan İzmirli bir kız. Çantamı topladım, Avrupa’ya kaçtım. Bereket versin Meşrutiyet olmuştu da bu firar kolay oldu. Altı ay sonra babamın akrabalarından Mukbil Bey isminde bir adamla evlendiğini ve İzmir’e döndüğünü haber aldım ve ancak o zaman döndüm” (Adıvar, 2003: 3-4).*

Anlatı açılış bölümünde Ayşe’yi hor gören, onunla evlenmemek için yurt dışına kaçtığını söyleyen Peyami'nin henüz milli bir kimliğe sahip olmadığı görülür. Ayşe; isminden, İzmirli oluşundan dolayı aşağılanmış ve Peyami'nin kendisine uygun bulmadığı bir kız olarak konumlanmıştır. Ancak roman ilerledikçe Peyami, Ayşe’yi başka bir perspektiften görmeye ve ona ilgi duymaya başlayacak; böylelikle Ayşe, Peyami'nin Kurtuluş Mücadelesi’nde aktif rol almasının tetikleyicisi konumuna gelecektir.

İlerleyen bölümlerde iç katmanda aktif rol alan bir diğer karakterin; İhsan'ın sunumu gerçekleşir. Peyami'nin İhsan ile tanışmasına Cemal vesile olmuştur. İhsan ile ilgili ilk izlenim şöyle sunulur:

*“Nezâret'ten çıkan ve bize doğru gelen genç ve şık bir zâbiti beklemek için durduk. Beli ince, çizmeleri dar ve parlak, kalpağı çarpık, bıyıkları küçük, kendisi ince bir İstanbul çocuğu idi ”(Adıvar, 2003: 7).*

Cemal ve İhsan, Peyami'nin milli bir kimlik kazanma ve bilinçlenme sürecinde önemli rol oynayan karakterlerdir. Bu yüzden, romanın iteleyici gücü olarak konumlanan bu karakterlerin hemen açılış bölümü içerisinde tanıtıldığı ve iç katmanda aktif şekilde konumlandırıldığı görülür.

Reşat Nuri'nin Çalıkuşu adlı romanının açılış bölümü içerisinde de karakter merkezli olarak kurgu unsurlarının tanıtımına rastlanmaktadır. Büyük bir bölümü Feride'nin günlüklerinden oluşan roman, bu günlükler içerisinde karakterin çocukluk dönemlerinden başlayan tanıtımına yer verir:

*“Babam; o zaman Musul'daymış. Ben, iki buçuk yaşında kadarmışım. Yaz o kadar şiddetli olmuş ki, şehirde barınmak kabil olmamış; babam, annemle beni bu köye getirmeye mecbur kalmış. Kendisi her sabah atla Musul'a iner, akşamları güneş battıktan sonra dönermiş.*

*Annem hastaymış. Beni bile gözü görmeyecek kadar hasta.*

*Bir zaman pek sefil olmuşum... Aylarca hizmetçi odalarında sürünmüşüm. Sonra köylerden birinde Fatma diye kimsesiz bir Arap kadını bulmuşlar... Fatma, yeni ölmüş çocuğundan boş kalan memesini ve kalbini bana vermiş...*

*İlk senelerde bir çöl çocuğu gibi büyümüşüm... Fatma, beni bohça gibi sırtına bağlar, kızgın güneşin altında dolaştırır, hurma ağaçlarının tepesine çıkartmış ”( Guntekin,1979: 8-9).*

Böylelikle ana karakterin tanıtımı başlatılır ve geriye dönüşlerle birlikte sunularak hem ailesi hem de kendisi hakkında ayrıntılı bilgiler aktarılır.

Ahmet Mithat Efendi'nin Milli Edebiyat döneminde yer alan romanı *Jön Türk*'ün açılışında da kişi unsuruna genişçe yer verilmektedir (Ahmet Mithat Efendi,

1999). Öncelikle Osmanlı'nın değişen ve dönüşen yapısı üzerinden bir mekân tanıtımının gerçekleştirildiği anlatı açılışında, daha sonra karakter tanıtımları kullanılır:

*“İşte düğünümüz bu konak içinde vukua geliyor. Konakta sakin olan familya ile bir muarefe peyda edelim mi?”*

*Plevne muharebesinde esir olan Miralay Gazanfer Bey'in babası kuzat-ı askeriyeden Yusuf Kenan Bey merhum işte konağı eski usul-i mimariyesinden çıkarıp yeni usule koyan zattır. ...*

*Plevne Muharebesi”nde esir olan Gazanfer Bey mekteb-i harbiyemizin bundan kırk, kırkbeş sene evvel yetiştirmekte olduğu erkânı harbiyenin en güzidelerindendi. ... Haremi Dilşinas Hanım berhayattır. Bir Çerkez cariye olmak hasebiyle tederrüs etmemiş bir ümmiyse de pek güzel terbiye görmüş bir hanımdır. Zaten de maneviyatı düzgün ve ahlâkı uygun olduğundan kendisini herkes sever ...” (Ahmet Mithat Efendi, 1999: 3).*

Bir iç mekânın tanıtımı ile açılan roman, sonrasında o mekân içerisinde konumlanan kişilerin tanıtımına geçmiş ve bu tanıtım içerisinde geriye dönüşleri kullanarak karakterlerin etraflıca sunumunu gerçekleştirmiştir.

Bir diğer Milli edebiyat dönemi romanı olan ve Filibeli Ahmet Hilmi tarafından kaleme alınan *Amak-ı Hayal*'in de kurgu unsurları, açılış bölümü içerisinde geriye dönüşlerle iç içe şekilde sunulur. Okur ile sohbet havasını andıran bir açılışın ardından yazar, kendisini tanıtmaya başlar. Bu tanıtım, geçmişten aktüel zamana kadar uzanır:

*“Dindar ve çok iyi bir annenin sonsuz ihtimamı ile geçen çocukluğum, bende sökülmez bir din duygusu ve yıkılmaz bir ahlak prensibi bırakmıştı. Sonradan mükemmel bir tahsil gördüm. Son derece zeki olduğumdan bize ait bilgilerde akranlarımdan üstündüm. Ekseri gençlerimiz gibi mektepten çıkar çıkmaz kitapları bir köşeye atacak yerde, bilgimi genişletrneğe mektepten sonra başladım. Az çok, her şey hakkında bir fikir sahibi olmuştum. Özellikle akranlarım gibi dini ilimlerden kendimi uzak tutmadan hem zahiri ve hem de batını kısımlarında bilgi sahibi oldum. İşte bu bilgi yığınının altında bir gün vicdanımı tahlil ettiğim vakit, hayretle, acaip bir karışımın içinde olduğumu fark ettim. Ben küfür ile imandan, ikrar ile inkardan, tasdik ile şüpheden meydana*



*gelmiş bir şey olmuşum. Kalbimle inkar ettiğimi aklımla tasdik eder, aklımla reddettiğimi kalbimle kabul ederdim.”(Hilmi, tarihsiz: 20-21).*

Ana karakterin yaşadığı ikilemler ve sonrasında geçirdiği ruhsal yolculuğuna odaklanan roman, bu yolculuğa çıkmadan önceki halini, verilen pasajdaki şekilde tanımlar.

Roman için dönüştürücü öge olan mezarlığın içerisinde dönüşümün tetikleyicisi olan Aynalı Baba, ilk kez söz konusu mezarlığın içerisinde ortaya çıkar. Ana karakter, yine mezarlığın önünden geçtiği bir gün, kapıyı açık bulur ve içeriye girmeye karar verir; sonrasında Aynalı Baba ile karşılaşır.

Anlatıcı karakterin perspektifinden Aynalı Baba, şu şekilde aktarılır:

*“Elli yaşlarında olduğu sanılan bu adamın başında yeşil bir takke vardı. Kırk elli kadar ayna parçası yapıştırılarak süslenmişti. Birçok kumaş parçaları yamanarak gökkuşağının renklerini andıran yırtık cübbesinde de ayna, teneke gibi şeyler dikilmiş ve yapıştırılmıştı. Öyle bir durumda idi ki bu adamı görüp de, daha doğrusu elbisesine bakıp da, gülmernek elden gelmezdi. Lakin üzerime çevirdiği bakışında o kadar latif bir yumuşaklık ve alçak gönüllülük, çehresinde o kadar hazin bir donukluk vardı ki haline gülmediğim gibi, kendisine doğru bir adım attım”*(Hilmi, tarihsiz: 28).

Böylelikle ana karakterin dönüşümüne odaklanan anlatı açılış bölümünde, bu dönüşüme zemin hazırlayan mekân ve karakter, ana karakterin perspektifi ile sunulmuş olunur.

Milli Edebiyat döneminin bir diğer romanı *Şipsevdi*'nin açılış bölümü içerisinde de kurgu unsurları özellikle karakter merkezli olarak yansıtılmaktadır. Açılış bölümü içerisinde, ana mekân olarak konumlanacak olan Meftun Bey'in köşkünde aşçı olarak çalışan Zarafet Hanım, bir tramvay yolculuğundadır. Bu yolculuğu bir ay sonrasında Erenköy'deki köşkte olduğu bildirilir. Romanın bu noktasında, köşkte çalışan Rum hizmetçi Eleni, söz konusu edilir. Böylelikle roman içerisinde yer alan karakterler, birer birer devreye sokumlaya başlanır ancak etraflıca bir tanıtım, ilk iki bölümde yer almaz.

Romanın üçüncü bölümünde merkez karakterlerden biri olan Meftun Bey'in devreye girişi ile birlikte kurgu unsurları, daha detaylı şekilde aktarılmaya başlanır. Meftun Bey, Paris'ten bir buçuk sene önce dönmüştür. Batılı yaşam tarzını

benimsemeye ve bu yaşam tarzını köşkte yaşayan herkese benimsetmeye çalışmaktadır. Bu amaç ile “Amelî Adabı Hayat” şeklinde tercüme ettiği bir kitap yazar ve köşkün bir odasını sınıfa çevirerek evdeki herkese Batılı yaşam tarzı ile ilgili dersler verir. Oluşturulan bu sınıf ortamı, roman karakterlerinin tanıtımları için de bir bağlam olarak konumlanır. Sınıfta yer alan karakterler, etraflıca sunulur. Bu sunum içerisinde öncelikle Meftun Bey yer alır:

*“Derse başlamadan önce hocadan başlayarak bütün kadın ve erkek öğrencileri birer birer tanımak lazım gelince evvela Meftun Bey:*

*“Yaş otuza, boyu uzuna yakın, vücut ince, renk soluk, vaziyet ve tavırlar gayet asabi, çehre uzun müddetten beri tuvalet sularının, pomatların, pudraların çok kullanılmasıyla fazla yorgun... Âdeta sepilenmiş deri gibi pul pul bir hâl almış, elmacık kemikleri fırlakça... Gözleri iri, yuvarlak, pişmiş kelle gibi. Ölü bakışlı, donuk, sönük, akları siyahlarına galip... Enziyade rahatsızlığı mideden, sinirden, çarpıntıdan... Fikir bakımından hoppa... Bilgi derme çatma, anlayışı kıt, zoraki, hep savoir-vivreden çalınma... Tavırlar, duruşlar hep taklit, hep sahte, soğuk...*

*Şikâyetleri: Gece sokaklara sopa vuran mahalle bekçisi, köpek havlamaları, birbirini takip eden bozacı seslerinden; tütün tabakasını, ağızlığını cebine koyup gecelik entarisi, Şam hırkasıyla akşamları yemekten sonra çıkagelen alaturka misafirlerden; ince saz takımından...*

*Ayıpladığı şeyler: Kaloş potin giyenler, seyyar aşçıdan kuskus pilavı yiyenler. Osmanlıca gazeteleri ve eserleri okuyanlar.*

*Alışkanlıkları: Tırnaklarını alafranga bir tür insan nalbandında kestirmek. Türkçe söylenmesi en kolay kelimeleri telaffuzda zorluk çekmek, bazen en çok kullanılan deyimleri unutmak... Söz arasında bahse münasip olsun olmasın Fransızca atasözleri söylemek... Bir sohbette yorulunca ısıklıkla opera parçaları çalmak...*

*Yemeye tövbe ettiği yemekler: İşkembe çorbası, nohutlu yahni, patlıcan dolması, un helvası, bulamaç, pekmezli muhallebi, mantı, Tatar böreği vs...*

*Sevdikleri: Filetolar, biftekler, ragular; sosisler, sufleler, tartlar, kompotlar... Kuşkonmaz...(yokluğu hâlinde) enginar sapı, bazen kamışlık pırasa, omlet,(yapılamazsa) kaygana...*

*Nefret ettiği meşrubat: Boza, keçiboynuzu şerbeti; istemeye istemeye içtiği sular: Kırkçeşme, Halkalı, Turunçlu, Keçe, Kayışdağı vs...*

*Arayıp da bulamadıkları: Mader, Bordo, Burgonya, Malaga...*

*Semti kışın Horhor, yazın Erenköy. Fakat akli Beyoğlu'nda...*

*Okumaktan korktuğu eserler: Evliya Çelebi Seyahat-namesi, Kavaid-i Türkiye, gramer, sentaks, Osmanlı edebiyatı, millî romanlar..." (Gürpınar, 2016: 61-62)*

Meftun Bey'in tanıtımı sonrasında, romanın diğer karakterlerinin de tanıtımları gerçekleştirilir:

*"Kadın nine Şekûre Hanım: Yaş yetmişten seksene doğru adım adım ilerlemekte... Hanım ninenin kendisine sorarsanız onun fikri elli beşte demir atıp hiç ilerlememek... Söz bir Allah bir... Her sene rakam değiştirmeye ne lüzum var... Fakat Şekûre Hanım'ın bu hesabı birçok yönden pot gelir. Sırtır. Kadın ninenin bu sözüne itimat lazım gelse ellisini geçmemiş bulunan büyük kızı yani Meftun'un annesi Lütfiye Hanım'ın yaşı otuz kararlarında bulunmak, otuza yaklaşan Meftun'u on yaşına indirmek ve ağabeylerinden bir, altı diğeri on bir yaş küçük olan Raci ile Lebibe'nin yaşlarını sıfıra indirerek ikisini de henüz analarından doğmamış yani yok saymak gerekiyor..."(Gürpınar, 2016: 71-72)*

...

*Meftun'un validesi Lütfiye Hanım: Çukurca gözleri uzunca çene, esmer çehresiyle hep annesi Şekûre Hanım'ı andırır. ... (Gürpınar, 2016: 78)*

...

*Teyze Vesile Hanım: Bu da: annesiyle kız kardeşinin yaratılıştan bir örneği denecekbünyede bir kadın, anası gibi bu da çalçene, bu da dedikoducu, lakin o evdeki mevki sığıntılıktan başka bir şey değil... (Gürpınar, 2016: 79)*

...

*Raci Bey: Meftun'un küçük kardeşi, yirmi üç, yirmi dört yaşlarında bir delikanlı. Simaca, vücutça ne anasına benzer ne kardeşine...* (Gürpınar, 2016: 80)

...

*Teyze Vesile Hanım'ın kızı Rebia: On altısında kadar, esmerce, kuruca, ufacık siyah gözlü bir kız.* (Gürpınar, 2016: 86)

...

*Rebia'nın küçük kardeşi Hasene: Yaş dört-dört buçuk. Fakat bazen sarf ettiği tabirleri büyük insanlar bilmez*" (Gürpınar, 2016: 88).

Milli Edebiyat dönemi anlatı açılışlarında kişi tanıtımlarının oldukça uzun ve ayrıntılı şekilde kullanılmaya devam edildiği görülmektedir. Romanlar genel itibariyle hareketli bir ânin içerisinde açılmış ve bu ânin anlatımı üzerinden kurgu unsurlarının tanıtımı ortaya koyulmuştur. Zzamansal ve mekânsal bilgiye de yer veriliyor olmasına rağmen anlatı açılışlarında kişi unsuru merkeze oturmaktadır. Geçmişlerinden bugünlerine dek ayrıntılı şekilde tanıtımı gerçekleştirilen karakterlerle oluşturulan kurgu zemini, verilen bilgiler üzerinden detaylandırılır.

### 3.1.2. Mekân Tanıtımı ile Açılış

Milli Edebiyat dönemi anlatı açılış bölümlerinde kurgu unsurları ağırlıklı olarak karakter tanıtımları üzerinden şekillendirilir ancak bunun yanında mekân tanıtımlarına da sıkça yer verilmektedir. Bu bağlamda ele alacağımız ilk örnek *Ateşten Gömlek* olacaktır.

Halide Edip, *Ateşten Gömlek*'in kurgu unsurlarının tanıtımını yalnızca karakter tanıtımları ile sınırlı tutmaz. Romanın aktüel zamanında bir hastahane yatmankta olan ana karakterin gözünden hastahanenin tanıtımına yer verir:

*"Şimdi Ankara Cebeci Hastahanesi'nin küçük bir odasından dışarıya bakıyorum. Uzun, sarı toprak yığınları yükselerek, alçalarak nihayetsiz uzanıyor. Fakat arkasında öyle kıvılcık bir gök var ki... Her şey acayip bir surette kıvılcık, galiba onun kanı! A... bunu böyle düşünmemek lâzım"* (Adıvar, 2003: 1-2).

Halide Edip, romanda aynı zamanda dönemin Osmanlı'sı ile ilgili önemli izlenimleri de paylaşır:

*“Bu günlerde İstanbul, harp sahnesi gibi olmuştu, Her gün, her gece İngiliz tayyareleri tepemizden bombalar atıp duruyorlardı. Herkeste asabiyet artmıştı. Meserret Kırâathânesi’ndeki zâbitler hep sulh ve harb münakaşası yapıyorlardı. Harbe niçin girdiğimize dair birçok uzun bahisler oluyordu. Bir kısmı Enver Paşa’ya kızıyor, bir kısmı Almanlara açıktan açığa sövüyor, bir kısmı bizim kendi başımıza bir şey yapamayacağımızı haykırarak söylüyor. Seyfi isminde ateşli bir yüzbaşı hâlâ harbi kazanacağımızı iddia ediyor, hep Çanakkale’nin ve Çöl’ün harikulâde kahramanlıklarını anlatıyordu. Bütün bu hararetle münakaşaya rağmen bende derin bir kesel ve her muhârebeyi kazandıktan sonra ordumuzun neden yenildiğini anlamayan gizlice bir hiddet vardı” (Adıvar, 2003: 6).*

Böylelikle Savaş atmosferi içerisindeki Osmanlı’nın genel bir görüntüsü de çizilmiş olunur.

Ahmet Mithat Efendi’nin Milli Edebiyat dönemi içerisinde yer alan ve yazarlık hayatının sonuna denk gelen romanı *Jön Türk*’ün açılışı incelemeye alındığında, açılış bölümü içerisinde kurgu unsurlarına ayrıntılı şekilde yer verildiği görülür. Romanın geçtiği sene, söz konusu edildikten sonra bir konağın tanıtımı yapılmaya başlanır:

*“Vakamız 1315 senesinde vukua geliyor. Mahall-i vaka dahi İstanbul’da Keşkekçilerbaşı’nda “konak yavrusu” itlakına şayan güzel bir evdir.*

*Vakia şu “konak yavrusu” tabiri bu günkü günde âdeta unutulmuş bir tabir hükmüne girdi. “Konak” kalmadı ki yavrusu olsun. Eski zamandan kalma koca koca konaklar bir yangında yandıkça arsaları parça parça satılarak mahalleler teşkil eyledi. Yanmayanları da verese tarafından evvelâ enkazı bir ticaretle iştilal edenlere satılıp yıkıldıktan sonra arsaları kezalik yeniden yeniye mahalle olmak üzere parça parça satıldı. Konak da kalmadı yavrusu da. Ama hikâyeye edeceğimiz vakanın mahall-i vukuu olan yeri biz hâlâ bir “Konak yavrusu” diye tavsif edeceğiz.*

*Kocaman bir bahçe, dört dönüm kadar. Yani altı bin beş yüz arşın bir bahçe. Müteaddit kuyulardan, tulumbalardan maada birbuçuk masura dahi Kırkçeşme suyu ile bir vakit o semtin en mamur konak bahçesiydi. Hikâyemiz zaman-ı vukuunda “konak bahçesi” sıfatına lâıyk olacak ziyet ve mamuriyeti kaybetmişse de sularının mebzuliyetinden ve vaziyet-i arzivesinin cenuba*

*teveccühünden maada meyve ağaçlarının da kesretinden dolayı iki mahir Arnavut bahçıvan bunu isticar etmişler, cayır cayır para kazanıyorlar. Konak bahçeliği zamanında her biri en âlâsından olmak üzere birçok incir, kayısı, erik, şeftali, vişne vesaire ağaçları yetiştirilmiş. Bahçenin şimal ve şimal-i garbi tarafları, yani en muzır soğuk rüzgârların esecekleri taraflar kapalı ve mahfuz oldukları için buranın meyveleri hep turfanda olarak hâsıl olur. ...” (Ahmet Mithat Efendi, 1999: 2).*

Toplumun değişen atmosferi ile bağdaşık şekilde sunulan konak tasvirine ayrıntılı olarak yer verildikten sonra mekânın içerisinde konumlanan karakterler tanıtmaya başlanır ve böylelikle roman mekânı ile ilintili halde sunulan kişi tanıtımları açığa çıkarılmış olunur; kurgusal unsurların iç içe geçtiği bütünsel bir yapı açığa çıkarılır.

Filibeli Ahmet’in *Amak-ı Hayal* adlı romanının açılışında da mekân tanıtımlarına aktif yer verildiği görülür. Roman, Raci adlı ana karakterin yaşadığı ruhsal yolculuğu üzerine konumlanmaktadır.

Yaşanan yolculuk ve sonrasında gelen değişim için dönüm noktası konumuna gelen bir mekân olarak mezarlık yer alır. Ana karakter, her gün, evinin karşısında bulunan mezarlığın önünden geçmektedir. Yine orada olduğu bir sıra Aynalı Baba adlı biri ile tanışır ve Aynalı Baba, onun dönüşümünü tetikler. Bu noktada mezarlık, dönüştürücü bir mekân konumunda kullanılmış olunur:

*“(...) şehri Türkiye'nin en büyük ve en güzel şehirlerinden biridir. Ben bir müddettir bu şehirde, şehrin ortasında bulunan bir mahallede oturuyordum. Hükümet Konağı ile evim arasındaki yollarda dikkati çekecek pek çok şey vardı: Köhne evler, her biri birer sıkıntı ve yoksulluk yuvası olan nice viraneler, geçilmez sokaklar, pis caddeler... Lakin hakikaten dikkat çekici olan, evime yakın eski bir mezarlıktı.*

*Bu mezarlığın etrafı çok sağlam ve sanatkârca yapılmış duvarlarla çevrilmişti. Duvarda, onar metre ara ile açılmış pencerelere takılmış tunç parmaklıklar ciddi takdir edilecek şekilde idi. Mezarlığın kapısı sonradan takılmış bir tahta parçası idi. Eski kapısı, zamanın yıkıcılığına mukavemet edemeyerek mahvolduğu anlaşılıyordu. Bu kabristan, yalnız birçok hatıra ve cesetlerin defn edildiği bir yer değil, birçok enfes eserin de hazinesi idi.*

*Pencerelerden görüldüğüne göre, mezar taşlarında, eski hattatlarımızın kalemlerinden çıkmış sayısız yazılar vardı.*

*Bu yazılar, şiir ve edebiyat noktasından da ehemmiyeti bulduğuna hüküm verilebilirdi.*

*Taşların tepesindeki kavuklar, külahlar, taşlar, tarih açısından tetkik edilmeğe değerdi. Çoktan beri terk edilmiş olan bu mezarlık korkulu bir lutfifet veriyordu. İnsan boyu otlar ölü kokusu saçtığı sanılan baldıranlar, bahardan itibaren kabristanı kaplıyordu. Hiç şüphe yok ki, şimdi şehrin ortasında kalmış olan bu mezarlık, vaktiyle şehrin kenarındaydı... Sonra şehir büyümüş mezarlık ortada kalmıştır”(Hilmi, tarihsiz: 19-20).*

Böylelikle romanın geneli için önemli yere sahip olan bu mekân, açılış bölümü içerisinde etraflıca tanıtılmış olunur.

Görülmektedir ki Milli Edebiyat dönemi içerisinde kaleme alınan romanlarda, anlatı açılış bölümleri kurgu unsurlarının tanıtımı noktasında son derece yoğundur. Dönem yazarı, her ne kadar kurgudan ayrıksı bir hava yaratmıyor olsa da kurgu unsurlarının tanıtımına aktif şekilde yer vermeyi ve böylelikle oluşturulan bağlam üzerinden romanını inşa etmeyi seçmiştir. Dönemin pek çok romanında kurgu unsurlarına ayrılan bölüm, oldukça hacimli olmuş ve ayrıntılar henüz anlatı açılış bölümü içerisinde etraflıca sunulmuştur.

### **3.1.3. Zaman Tanıtımı ile Açılış**

Milli edebiyat döneminin önemli isimlerinden biri Yakup Kadri Karaosmanoğlu'dur. Yakup Kadri'nin ilk romanı olan *Kıralık Konak*, kurgu unsurlarının tanıtımı ile açılış için önemli örneklerden biridir. Romanın merkezinde, farklı düşünce yapılarına sahip, farklı kuşaklardan bireylerin bir arada yaşadığı bir konak yer alır. Bu merkez içerisinde, dönemin sosyal ve siyasal yapısının bir arada yaşayan farklı kuşaklardan bireyler üzerindeki yansımaları ve toplumun değişen mantalitesi aktarılır. Henüz açılış bölümünde yer alan kurgu unsurlarının tanıtımı üzerinden bu değişim ve dönüşüm sunulmaya başlanır:

*“Naim Efendiler bu yaz Kanlıca'ya taşınmadılar. Zamanlar artık eski zamanlar değil, iki sene içinde pek çok adetler değişti. Kışın konaklarda, yazın yalılarda oturan aileler gittikçe azalmaktadır. Hele, Mısırlıların üşüşmelerinden*

*sonra Boğaziçi'nde yalısı, köşkü olup da kiraya vermekten sakınanlara ya çok zengin, ya çok hesapsız gözüyle bakılıyor. Naim Efendi ise, ne çok zengin, ne çok hesapsızdır. Babasından kalmış bir serveti gençliğinden beri oldukça büyük bir ihtimamla idare ve muhafaza ediyor.”* (Karaosmanoğlu, 2005: 9)

Açılış bölümünün ilk cümleleri, öncelikle dönemin değişen yapısı üzerinden şekillenir. Ardından bu değişimle birlikte Naim Efendi'nin sunumu gerçekleştirilir.

Yakup Kadri'nin yaklaşımına benzer bir yaklaşım, dönemin öne çıkan örneklerinden olan *Jön Türk*'te de kendisini gösterir. Kurgu unsurlarının tanıtımına anlatı açılış bölümü içerisinde ayrıntılı olarak yer veren yazar, bunu yaparken iç içe geçmiş bir yapı oluşturmuş; zamanı ve mekânı ortak zeminde sunduğu bir yaklaşım sergilemiştir. “*Vakamız 1315 senesinde vukua geliyor. Mahall-i vaka dahi İstanbul'da Keşkekçilerbaşı'nda “konak yavrusu” itlakına şayan güzel bir evdir*”(Ahmet Mithat Efendi, 1999: 2) cümleleri ile açılışı gerçekleştirilen romanda, anlatıcı unsurun varlığını açıkça hissettirdiği bir yaklaşım üzerinden zamansal ve mekânsal bir arka plan oluşturulmuştur.

Dönem içerisinde öne çıkan örneklerden bir diğeri olan Handan'da da tıpkı *Jön Türk*'te olduğu gibi zaman vurgusu, açıkça tarih belirtilerek yapılmıştır

Anlatı açılışı, Refik Cemal'in Server Bey'e yazdığı bir mektupla gerçekleştirilir. Refik Cemal, evliliğini haber verdiği bu mektubu, 12 Mart 1902 tarih notu ile göndermiştir. Böylelikle romanda bir zaman unsuru açığa çıkarılır ancak bu durum, bir anlatıcı vasıtası ile sağlanmaz. Zaten tümüyle karakterlerin birbirlerine yazmış oldukları mektuplardan ibaret olan bu romanda anlatıcı unsur, her yeni mektup metninin devreye girişi ile değiştirilir ve mektubun yazarının perspektifi kurguya dâhil edilir. Buradan hareketle, kurgu içerisinde yer alan zaman vurgusunun da mektubu gönderen kişinin tarih notu ile sunulduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Benzer bir yaklaşım, Halide Edip'in bir diğer romanı *Ateşten Gömlek*'te de kendisini gösterir. Aktüel zamanda Ankara Cebeci Hastahanesi'nde yatmakta olan Peyami adlı karakter, geçmişte yaşadıklarını yazmaya başlar ve onun yazdıklarının kurguya dâhil edilmesi ile romanın bütünü oluşturulur.

Anlatıcı pozisyonunda olan karakter, 13 Kasım 1921 tarihi ile paylaştığı yazısını devreye soktuğunda romanın üzerine inşa edileceği kurgusal zemin, genel hatlarıyla çizilmiş olunur.



Görölmektedir ki Halide Edip tarafından kaleme alınan her iki romanda da zaman vurgusu, farklı metin türlerinin kurguya dâhil oluşu ile iç içe geçirilmiştir. *Handan* örneğinde mektup metinleri üzerinden açığa çıkarılan zamansal vurgu, *Ateşten Gömlek*'te anı metinleri ile kendisini gösterir. Bu yaklaşım, *Kiralık Konak*'ta devam etmemiş, zamansal vurgu bir anlatıcı vasıtası ile iç içe sunulmuştur. *Kiralık Konak* ile ortak zeminde Ahmet Mithat'ın *Jön Türk* örneğinde de anlatıcı ses, kendisini açıkça hissettirmiş ve kurgu unsurlarının tanıtımı, anlatıcı ses vasıtasıyla sunulmuştur.

### 3.1.4. Olayın Anlatımı ile Açılış

Milli Edebiyat dönemi romanları, genellikle anlatı açılış bölümleri içerisinde aksiyonun yüksek olmadığı, belirli bir olayın anlatımından ziyâde; zaman, mekân ve kişi unsurlarının tanıtımının kullanıldığı romanlardır. Ancak bunun yanında olay merkezli gerçekleşen anlatı açılış bölümleri de söz konusudur. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri *Ateşten Gömlek* olur.

Roman, Ankara Cebeci Hastahanesi'nde yatmakta olan Peyami adlı karakterin anlatımı ile açılır. Aktüel zamanda ayakları kesilmiş olan Peyami, beyninde yer alan kurşunun çıkarılacağı ameliyat gününün bekleyişi içerisinde:

“Şimdi Ankara Cebeci Hastahanesi'nin küçük bir odasından dışarıya bakıyorum. Uzun, sarı toprak yığınları yükselerek, alçalarak nihayetsiz uzanıyor. Fakat arkasında öyle kızıl bir gök var ki... Her şey acayip bir surette kızıl, galiba onun kanı! A... bunu böyle düşünmemek lâzım. Doktor ne dedi? Başımdaki kurşun bende hayalât yapıyormuş. “Çıkarırız!” diyorum. Beyaz gömleğinin kollarına ciddî ciddî bakıyor. Bacaklarımı keseli daha kaç ay oldu?” (Adıvar, 2003:1-2).

Böylelikle anlatı açılış bölümü içerisinde merkez karakterin ağır şekilde yaralanmış olduğu haber verilir. Roman, karakterin aktüel zamandaki hali anlatıldıktan sonra, anı metinleri üzerinden geçmişe döner. Peyami, geçmişte yaşadıklarını ve hastahaneye gelene kadarki sürecini bir not defterine yazar; onun yazdıkları, roman kurgusunun da merkezine oturur.

Olay unsurunun anlatı açılış bölümünde açığa çıkarıldığı bir diğer örnek, yine Halide Edip tarafından kaleme alınan *Handan* olur. Tümöyle mektup metinlerinden oluşan romanda anlatı açılışı Refik Cemal'in Server Bey'e yazdığı bir mektup vasıtasıyla gerçekleşir. Karakter mektubunda, eveleneceğinin haberini vermektedir:

*“Evleniyorum Server, hem de kiminle olduğunu bilsen. Cemal Bey’in alafranga kızlarından biriyle!”*( Adıvar, 2018:11)

Böylelikle, romanın merkezine oturacak olan evlilik olayı, henüz ilk cümlelerde söz konusu edilmiş olunur. Refik Cemal’in mutluluğu ile paralel olarak yansıtılan bu olay, kurgunun ilerleyen aşamalarında hem onun hem de Handan adlı karakterin duygusal bocalamalarına zemin hazırlayacak, romanın çatışma unsurunu oluşturacaktır.

Anlatı açılışında olay unsurunun öne çıkarıldığı bir diğer örnek, *Jön Türk* olur. Romanın merkez karakterlerinden olan Nurullah, düğün gününde tutuklanmıştır ve karakterin tutuklanma haberi, anlatı açılışında babasının yazmış olduğu bir mektup vasıtası ile anlatılır:

*“Oğlum Nurullah Bey oğlunuz her zaman traş olduğu berber dükkânında dünkü gün saat tamam beşte traş olmuş. Koltuk resmini icra için devlethanenize gitmek üzere dükkândan çıkacağı sırada iki polis hafiyesi gelmişler. “İsminiz Kâşif Efendizade Nurullah Bey değil midir?” sualini bil-irat cevab-ı tasdik aldıktan sonra 'Bu sene mekteb-i hukuktan çıktınız değil mi?' sualini dahi irat etmişler. Buna da tasdik cevabı alınca “Öyleyse buyurunuz, sizi zaptiye nazırı paşa hazretleri istiyorlar diye hazır bulundurdukları arabaya bindirmişler. Kendileri dahi beraber binerek götürmüşler”*(Ahmet Mithat Efendi, 1999:45).

Romanın bu aşamasında belirsizlik arz eden tutuklanma olayı, kurgu derinleştirildikçe açık edilir. Karakterlerin geçmişlerine inilir ve anlatı açılışında söz konusu edilen olayın sebepleri aktarılır. Böylelikle belirli sebepler sonrasında sonucun sunulması yerine öncelikle sonunun merkeze oturduğu bir eğilim açığa çıkarılmış olunur.

Görülmektedir ki hem *Handan*, hem de *Ateşten Gömlek* örneklerinde anlatı açılışları, aksiyonun yüksek olduğu bir atmosfer üzerinden sunulmuştur. Zamansal ve mekânsal bilginin inşası sonrasında olayların sunulması eğilimi, söz konusu iki romanda devam etmemiş, romanın merkezinde yer alan bir olayın sunulmasının ardından kurgu zinciri oluşturulmaya başlanmıştır.

Bu iki örnek içerisinde farklılaşan *Jön Türk*'te ise kurgu unsurlarının sohbet havası üzerinden etraflıca tanıtıldığı bir yaklaşımın ardından bu tanıtımın yerini olayın anlatımına bıraktığı ve anlatı açılışında bir belirsizlik ile sunulan olayın merkeze oturduğu görülmektedir.

### 3.2. Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Açılış

Milli Edebiyat dönemi içerisinde yer alan romanların açılış bölümlerinin tem bakımından incelendiği bu bölümde, “Ölüm ile Açılış, Evlilik ile Açılış, Açılışta Kopuş İzlekleri ve Açılışta Belirsizlik” başlıklarının öne çıkarıldığı tespit edilmiştir.

#### 3.2.1. Ölüm ile Açılış

Çalışmamızın önceki bölümlerinde ele aldığımız romanlarda ölüm, genellikle dönüştürücü bir öge olarak konumlanmaktaydı. Özellikle Servet-i Fünun döneminde hem *Mai ve Siyah*, hem de *Aşk-ı Memnu* örnekleri, bu dönüşümün karakter merkezli yaşandığı romanlar arasında yer almaktaydı.

Bu kurgu zemini üzerinden, Milli Edebiyat dönemine gelindiğinde, ölümün dönüştürücü bir öge olarak kullanımının devam ettiği görülmektedir. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri olan *Kiralık Konak*, ölümün merkez mekân üzerinde yarattığı değişimi açığa çıkarır.

Romanın merkezinde, farklı kuşaklardan kimselerin bir arada yaşadığı bir konak yer almaktadır. İçerisinde yaşanan bu konak ve konakta yaşanan dönüşüm üzerinden, Osmanlı toplumunun İkinci Meşrutiyet sonrasında geçirdiği dönüşüm aktarılır. Böylelikle romanın merkezinde yer alan iç mekân, daha bütünsel bir kurgunun planlanması için bir köprü görevi görür.

*Kiralık Konak*'ın açılışında, konakta yaşamakta olan Naim Efendi'nin eşinin, beş yıl önceki ölümü haber verilir. Roman içerisinde son derece despot, kuralcı ve sert bir karakter olarak sunulan bu kadın, yaşadığı dönemde konaktaki diğer bireylerin daha düzenli bir yaşam sürmelerine ön ayak olmuştur. Ancak ölümü ile birlikte, konakta Batı'nın olumsuzlanan özelliklerine sahip kimselerin, üstün konuma geçtiği ve böylelikle konaktaki yaşam biçiminin değişmeye başladığı aktarılır:

*“Bundan beş sene evveline kadar hiç değilse, karısı yanibaşında idi, rahatını, huzurunu mümkün mertebe koruyordu. Zira bu ihtiyar kadın ölünceye kadar, evinin içinde hâkim ve amir kaldı. O, hayatta buldukça ne kızının, ne damadının, ne torunlarının eve ait umurda o kadar hüküm ve nüfuzları olmadı.*

*Gerçi, her biri kendi havasına, kendi dairesine ve kendine göre bir hayat yapmıştı; fakat, gerek yalının, gerek konağın umumi nizamı bu iradeli ev kadınının elinde idi. Naim Efendinin haremi Nefise Hanımefendinin bu nizamı*

*eski usul ile töreler arasında muhafaza ve idare etmek için dışarıda bir ihtiyar uşaktan, içeride geçkin bir kalfadan başka icrail vasıtası olmadığı halde, evin her şeyi yine yolunda giderdi; zira, her yeni gelen hizmetçiye birkaç gün içinde istediği terbiyeyi vermek, bu kadına has fevkaladeliklerdendi. Vakıa fazla döverdi, fazla azarlardı; bunun içindir ki son zamanlarda yeni hizmetçi bulmak hususunda epeyce müşkülât çeker oldular. Biçare Nefise Hanımefendi, denilebilir ki, biraz da bu kahır yüzünden öldü.” (Karaosmanoğlu, 2005: 13)*

Ahmet Mithat Efendi'nin Milli Edebiyat döneminde konumlanan anlatısı *Jön Türk*'e geldiğinde açılış bölümü içerisinde ölüme yer verildiği görülür. Aktüel zamanda bir konakta yaşamakta olan anne ve kızın hikâyesi anlatılırken, kızın babası Gazanfer Bey'in kaybı söz konusu edilir:

*“Ahdiye'nin, doğmasından bir sene sonra İstanbul'da zuhur eden bir kolera esnasında o zalim hastalıktan irtihal ile Dilşinas'ı dul ve Ahdiye'yi, yetim bıraktı.”(Ahmet Mithat Efendi, 1999: 7)*

Böylelikle Milli Edebiyat döneminin savaş atmosferi içerisinde sıkça başvurulan ölüm izleği; bazen bireysel, bazen bütünsel bir formda anlatı açılış bölümleri içerisinde kendisini göstermiş olur. Bu bağlamda *Kiralık Konak* ve *Jön Türk* örnekleri, dönemin dikkate değer örneklerdendir.

### **3.2.2. Evlilik ile Açılış**

Anlatı açılışları içerisinde genellikle olayın sunumunun yer almaması ve zaman, mekân, kişi gibi kurgu unsurlarının tanıtımına başvurulması dolayısıyla dönem içerisinde belirli bir olay üzerinden ilerleyen örneklere sık rastlanmaz. Bu bağlamda *Handan*, Milli Edebiyat dönemi romanları arasında farklılaşan bir örnek konumuna gelir.

Karakterlerin birbirlerine yazmış oldukları mektuplardan oluşan romanda anlatı açılışı, Refik Cemal'in evliliğini haber verdiği bir mektupla gerçekleştirilir:

*“Evleniyorum Server, hem de kiminle olduğunu bilsen. Cemal Bey'in alafranga kızlarından biriyle!” (Adıvar, 2018: 11)*

Pozitif bir atmosfer üzerinden sunumu gerçekleştirilen bu evlilik haberi, aynı zamanda kurgunun ilerleyişi noktasında da büyük önem arz etmektedir. Anlatı kapanışında yer alacak olan karamsar havanın tetikleyicisi bu olay olur. Böylelikle

anlatı açılış ve kapanış bölümleri, birbirini etkileyen olaylara yer verilmesi noktasında dikkate değer bir boyut kazanır.

### 3.2.3. Açılışta Kopuş İzlekleri

Hem Milli Edebiyat döneminde hem de daha önce incelediğimiz edebi dönemlerde yolculukların çoğunlukla bir kaçışın ifadesi olarak sunulduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda Milli Edebiyat döneminin öne çıkan ilk örneklerinden biri Reşat Nuri'nin Çalığı adlı romanı olmaktadır.

Ana karakterin, Kamran ile nişanlı oldukları dönem içerisinde yabancı bir kadın tarafından aldatıldığını öğrenmesi ile ailesinden kopuşu gerçekleşir:

*“Daima açık duran sokak kapısının dışında siyah çarşafı, uzun boylu bir kadın gözüme ilişti. Peçesi kapalıydı. Köşkten bir şey sormak istediği halde, içeri girmeye cesaret edemiyor gibi bir hali vardı. Kâmran, epeyce zamandan beri beni bekliyordu. Bu peçenin altından bir bildik çehresi çıkmasından ve beni söze tutmasından korkarak yolumu değiştirdim ve ağaçların arkasına saklanmaya çalıştım. Fakat o, birdenbire beni çağırdı.*

*-Küçükhanım, biraz zahmet eder misiniz, efendim?*

*Çaresiz, döndüm, kapıya doğru yürümeye başladım:*

*-Buyurunuz hanımefendi, bir emriniz mi var?*

*-Merhum Seyfettin Paşa'nın köşkü değil mi? -Evet, efendim. -Siz köşkten misiniz, efendim?*

*-Evet.*

*-O halde sizden bir ricada bulunacağım.*

*-Emrediniz, efendim.*

*-Ben, Feride Hanımefendi ile görüşmek istiyorum*

*...*

*-Kâmran Bey'i çok seviyor musunuz?*

*-Bunun sizinle alakasını göremiyorum, hanımefendi.*

*-Belki vardır, Feride Hanım.*

*-Açık konuşmazsak işin içinden çıkamayacağımızı evvelce söyledim, hanımefendi.*

*-Peki, öyle olsun. Size Kâmran Beyi, bir başkasının da sevdiğini haber vermeye mecburum.*

*-Olabilir, hanımefendi, Kâmran, birçok meziyetleri olan bir gençtir.*

*Bir başkasının onu gözüne kestirmiş olmasında hiç fevkalâdelik görmem. Bu, bir yaprak bile kıvılcılamayacak kadar sakin ve güzel yaz akşamında beklenilmez bir fırtınanın gelip çattığını gayet iyi anlıyor, fakat nereden geldiğini anlayamadığım bir kuvvetle buna karşı durmaya kendimi hazır buluyordum. Kadına söylediğim son cümlede bir parça alay bile vardı. Ayağa kalkmamakla beraber yerinde doğruluşundan, sinirli bir hareketle çarşafının eteklerini düzelterek kanepenin tahtalarını tutuşundan, onun da artık bu işi kısa kesmeye karar vermiş olduğunu anladım.*

*Makine gibi çabuk ve adeta renksiz bir sesle söyledi:*

*-İlk bakışta sizi bir çocuk gibi görmüş olmakla beraber, mükemmel yetişmiş yüksek bir genç kız karşısında bulunduğumu anlıyorum. Kâmran Bey maalesef sizi lâzım geldiği kadar takdir edememiş. Yahut, ne bileyim, belki takdir ettiği halde geçici bir zaafa kapılmış. Hasılı, iki sene evvel bahsettiğim arkadaşla Avrupa'da tanışmışlar. Bilmem, size daha fazla tafsilat vermek doğru olur mu?*

*Başımı salladım:*

*-Sözlerinizin doğru olduğunu ispat için evet.*

*-Arkadaşımın adı Münevver'dir. Eski mabeyincilerden birinin kızıdır, ilk defa sevdiği bir adamla evlenmiş, bahtiyar olamamıştı. Sonra hastalandı. Doktorlar Avrupa'ya gönderilmesini tavsiye ettiler. Tam iyi olup memleketine döneceği bir sırada başına bu geldi. Kâmran Bey, bir aralık İsviçre'ye gitmiş. İzinle mi, vazifeye mi, pek bilemiyorum. Tesadüfleri orada olmuş. Kararan Bey, bir hafta için İsviçre'ye geldiği halde iki aya yakın bir zaman orada kalmış, Hatta bu yüzden galiba bir cezaya da uğramış.*

*-Müsaadenizle bir sual, dedim. Arkadaşınızın bunları benim haber almamı istemekten maksadı ne?*

*Yabancı kadın, bu defa ayağa kalkmaya mecbur oldu. Eldivenli ellerini ovuşturarak:*

*-İşte bunu söylemek güç, dedi. Münevver, bugün sizin düşmanınız vaziyetindedir.*

*-Estağfurullah.*

*-Öyledir, Feride Hanım. Fakat hiç fena bir insan değildir. Gayet içlidir. Kâmran Bey, onun için rastgele bir macera değildir. Onunla evlenmeyi umuyordu. Bir kabahat varsa tamamıyla Kâmran Bey'de. Çünkü bir başkasıyla sözlü olduğunu bile saklamış. Beni bu çirkin vazifeyi üstüme almaya sevk eden şu ki, zaten hasta olan bu içli kadının ölmesinden korkuyorum.*

*-Doğru söylediğinizden nasıl emin olayım?*

*-Niçin yalan söyleyeyim, öyle? Münevver, bu haberden sonra katiyen yaşamaz. -Yazık zavallıya.*

*-Daha doğrusu ikinize yazık.*

*Fazla ileri gittiğini anlatmak ister gibi elimle bir işaret yaptım ve güldüm:*

*-Beni karıştırmayınız, siz şimdilik yalnız onu düşünebilirsiniz.*

*-Niçin, Feride Hanım? Gerçi Münevver, bunca senelik arkadaşım. Fakat, siz de çok iyi ve bu işte tamamıyla suçsuz, günahsız bir genç kızsınız. Onun için size de acırsam...*

*Bu defa, daha sertleştim, mağrur bir tavırla:*

*-Ona müsaade edemem, dedim. Hem zannederim ki artık konuşacak şeyimiz de kalmadı.*

*Yabancı kadının, bir şey aramak ister gibi, ara sıra el çantasını açıp kapadığını görüyordum. Benim artık konuşmaya nihayet vermek istediğimi görünce bir buruşuk kâğıt çıkardı.*

*-Feride Hanım, sözlerimden belki şüphe edersiniz diye size Kâmrân Bey'in bir mektubunu getirdim. Bilmem, onu görmek sizi müteessir edecek mi?*

*Mektubu evvela elimle itmek istedim. Fakat sonra yanlış bir şey yapmış olmaktan korkarak aldım.*

*-İsterseniz onu size bırakayım. Sonra okursunuz. Arkadaşıma artık lüzumu kalmadı.*

*Omuzlarımı silkerek:*

*-Bana bir faydası olmayacak dedim. Bir hatıradır; kendisinde kalması daha iyi olur. Yalnız bir dakika müsaade ederseniz bir göz gezdireyim.*

*Karanlık artmıştı. Ağaçların arasından yola çıkarak mektubu gözlerime yaklaştırdım, zaten bu yazıya alışık olduğum için okumaya başladım:*

*“Benim Sarı Çiçeğim” diye başlıyordu. Arkasından bir sürü edebiyat. Güneş doğmadan evvel nasıl dünyaya belli belirsiz bir aydınlık yayılırsa, “Sarı Çiçeği” görmeden evvel de onun kalbine böyle bir aydınlık yayılmış, “içimde anlaşılmaz bir sevinç var. Ben, mutlaka fevkalâde bir şeyle karşılaşacağım!” diyormuş. Nihayet o fevkalâdelik olmuş, bir akşamüstü otelin bahçesinde ışıklar yanarken “Sarı Çiçeği” karşısında görmüş...*

*Ondan ötesini o kadar çabuk okuyordum ki, gözlerim gittikçe artan karanlık içinden yazıları o kadar fena seçiyordu ki, hemen hiçbir şey aklımda kalmadı, diyebilirim. Yalnız bilmem neden mektubun birkaç defa tekrar ettiğim şu son satırlarını hâlâ şimdi bile gözümün önünde buluyorum:*

*“Gönlüm boştu. Sevmeye ihtiyacım vardı. Sizi uzun ince vücudunuzla, menekşe gözlerinizle karşımda görünce her şeyin rengi değişti.”*

*Yabancı kadın, ağır ağır yanıma gelmişti, sesi titreyerek:*

*“Feride Hanım, sizi üzdüm. Fakat inanınız ki” diye bir cümleye başlamak istedi. Ben, birdenbire silkinerek sözünü kestim, mektubu uzatarak:*

*-Ne münasebet, dedim. Üzülecek bir şey yok ortada. Bunlar olağan işler. Hatta, size teşekkür bile edeceğim. Bana bir hakikati öğrettiniz. Şimdi artık sizden müsaade isteyeceğim.*



*Hafif bir baş selamıyla yürüdüm. Fakat o, beni tekrar arkamdan çağırdı:*

*-Feride Hanım, bir dakika daha müsaade. Arkadaşıma ne söyleyeyim?*

*-Vazifenizi yaptığınızı söyleyiniz. Öte tarafı artık kendi bileceği şeydir, dersiniz, olur biter.*

*Yabancı kadın, bana bir kere daha seslendi, fakat artık dinlemedim, hızla ağaçların arasına daldım. Kâmran'ın bizim artık bir daha barıştığımızı göremeyeceği kayanın yanında ne kadar beklediğini bilmiyorum. Fakat beklemekten usanarak odama geldiğinde ve masanın üstünde çizgili mektep defteri yaprağına karalanmış şu birkaç satırı gördüğü zaman herhalde şaşalamış olacaktır:*

*“Kamran Beyefendi. ‘Sarı Çiçek’ roman ını baştan başa öğrendik. Bir daha ölünceye kadar birbirimizi görmek yok. Senden nefret ediyorum.*

*FERİDE” (Güntekin, 1979: 102-108)*

Böylelikle Feride'nin hem ailesinden hem de nişanlısından kopuşu gerçekleşir ve Anadolu'da öğretmenlik yapmaya başlayacağı süreç için ilk adım atılmış olunur; Feride, evden ayrılır.

Ahmet Mithat Efendi'nin örneklerinde de açılış bölümünde kopuşlar söz konusu edilmektedir. Bu bağlamda Milli Edebiyat döneminde *Jön Türk* örneği öne çıkar.

Anlatı açılış bölümü içerisinde bir düğün organizasyonu tasvir edilir. Ahdiye ve Nurullah adlı iki karakterin düğünleri gerçekleşecektir. Hazırlıklar tamamlanır, konuklar toplanır ancak damat bir türlü gelmez. Uzunca bir bekleyişten sonra düğünün iptal edildiğine karar verilir. Nurullah, düğün gününde polisler tarafından yaka paça götürülmüştür:

*“Evet! Biçare Nurullah bir kazaya uğramıştı. Hem de ne büyük kaza! Rabbimiz tealâ vetekaddes hazretleri düşman başına vermesin. Bakınız ertesi gün Kâşif Efendi Dilşinas Hanım'a gönderdiği tezkerede ne diyordu. Diyordu ki:*

*“Hemşirem hanımefendi hazretleri! Oğlum Nurullah Bey oğlunuz her zaman traş olduğu berber dükkanında dünkü gün saat tamam beşte traş olmuş. Koltuk resmini icra için devlethanenize gitmek üzere dükkândan çıkacağı sırada iki polis hafiyesi gelmişler. “İsminiz Kâşif Efendizade Nurullah Bey değil midir?”*

*sualini bil-irat cevab-ı tasdik aldıktan sonra 'Bu sene mekteb-i hukuktan çıktınız. değil mi?' sualini dahi irat etmişler. Buna da tasdik cevabı alınca "Öyleyse buyurunuz, sizi zaptiye nazırı paşa hazretleri istiyorlar diye hazır bulundurdıkları arabaya bindirmişler. Kendileri dahi beraber binerek götürmüşler"*(Ahmet Mithat Efendi, 1999:45).

Böylelikle *Jön Türk*'ün açılışında da Çalıküşu'na benzer bir kopuş izleğine rastlanmış olunur. Evlilik arefesindeki genç, ailesinden koparılmıştır.

Görülmektedir ki Milli Edebiyat döneminin öne çıkan örneklerinde, genellikle kapanış bölümlerinde kullanılan kopuş temleri, açılış bölümü içerisinde yer almaktadır. Her iki örnekte de bir dış etmen, ana karakterin mekândan kopuşuna neden olarak ana hikâye içerisinde konumlanmasına olanak sağlamıştır.

#### **3.2.4. Açılışta Belirsizlik**

Tanzimat'tan Milli Edebiyat'a ve hatta 1960'lara kadar uzanan süreçte, anlatı açılış bölümü içerisinde belirsizliğin kullanımına sık rastlanmaz. Ancak Milli Edebiyat, bu bağlamda son derece dikkate değer olan *Ateşten Gömlek* örneğini bünyesinde barındırmaktadır.

Halide Edip Adıvar tarafından kaleme alınan *Ateşten Gömlek*, beyninde bir kurşun ile hastahane yatmakta olan ve kurşunun beyninden çıkarılacağı ameliyat gününü bekleyen Peyami adlı karakteri merkeze alır. Peyami, düşüncelerini ve anılarını yazmaya başladığı ilk yazıda, beyninde bulunan kurşundan dolayı yaşadıklarından şüphe duyduğunun ve gerçekliği kesin çizgilerle belirleyemediğinin vurgusunu yapar:

*"Uzun, sarı toprak yığınları yükselerek, alçalarak nihayetsiz uzanıyor. Fakat arkasında öyle kızıl bir gök var ki... Her şey acayip bir surette kızıl, galiba onun kanı! A... bunu böyle düşünmemek lâzım. Doktor ne dedi? Başımdaki kurşun bende hayalât yapıyormuş. "Çıkarınız!" diyorum.*

...

*Kurşun çıkarsa kafam da boşalır diye mi çıkarmıyorlar; ne bileyim? Belki başımdakileri çıkarıp beni yalnız bırakmamak için kafamdaki kurşuna dokunmuyorlar. Bazan başım çok ağrırsa doktor, "Bir ay sonra ameliyat yaparım," diyor. "Şimdi İstanbul'a, ailene yaz," diye ısrar ediyor. Ne yazayım? İstanbul'dakileri unutmuş gibiyim. Orada esmer, ince yüzlü, saçları gergin, bir*

*türlü ihtiyar olmayan bir anam var. O da beni bu sergüzeşte atılırken reddetti. Sergüzeşt mi dedim? O hâlde başımdan geçenlerin hepsi doğru. Belki de bazıları değil; fakat ne zararı var? Belki de bu hikâyenin ortasında başım bunalacak; ben buradan başka bir dünyaya göçeceğim, onun da zararı yok”* (Adıvar, 2003:1-2).

Verilen pasajda Peyami, gerçekliğin tümüyle farkına varamamakta ve yaşadıklarının hayal yahut gerçek olduğu konusunda şüphe duymaktadır. Bu durum, Peyami'nin anılarından oluşan romanı tümüyle bir belirsizliğin içerisinde konumlandırır. Karakterin yazacaklarının, kesin gerçeklerin ifadesi mi yoksa hayal ürünü mü olacağı belirsiz bırakılır. Böylelikle anlatı kapanışı içerisinde de yer alacak olan belirsizliğin ilk ipuçları, anlatı açılış bölümünde açığa çıkarılmış olunur.

Anlatı açılışında belirsizliğin açığa çıkarıldığı bir diğer örnek, Ahmet Mithat Efendi tarafından kaleme alınan *Jön Türk* olur. Roman, zamansal ve mekânsal bilginin sunulmasının ardından, düğün gününde tutuklanan Nurullah adlı karakterin anlatımını merkeze alır. Bütün hazırlıkların yapıldığı, davetlilerin toplandığı etkinlikte, uzun bir bekleyişin sonunda damat gelmez ve düğün iptal edilir. Romanın bu aşamasında damadın neden düğüne gelmediği belirsizdir. Ardından babası tarafından yazılmış olan bir mektupta, bu belirsizlik açıklığa kavuşturulur:

*“Nurullah Bey oğlunuz her zaman traş olduğu berber dükkanında dünkü gün saat tamam beşte traş olmuş. Koltuk resmini icra için devlethanenize gitmek üzere dükkândan çıkacağı sırada iki polis hafiyesi gelmişler. “İsminiz Kâşif Efendizade Nurullah Bey değil midir?”* *sualini bil-irat cevab-ı tasdik aldıktan sonra 'Bu sene mekteb-i hukuktan çıktınız değil mi?'* *sualini dahi irat etmişler. Buna da tasdik cevabı alınca “Öyleyse buyurunuz, sizi zaptiye nazırı paşa hazretleri istiyorlar diye hazır bulundurdıkları arabaya bindirmişler. Kendileri dahi beraber binerek götürmüşler”*(Ahmet Mithat Efendi, 1999:45).

Karakterin düğününe neden gelemediği anlaşılmış olmasına rağmen, neden tutuklandığı konusu hala belirsizlik taşımaktadır. İşte bu noktada, aktüel zamana ulaşana dek gerçekleşen olayların sunumu, geriye dönüş tekniğinin kullanımı ile açığa çıkarılır ve romanın kurgusu böyle bir düzlem üzerinden inşa edilir.

Bu başlık altında ele aldığımız iki örnekte belirsizliğin işleme tarzının farklılık gösterdiği görülmektedir. *Jön Türk* örneğinde anlatı açılışında gerçekleşen bir olay,

düğümü açığa çıkarmış ve roman boyunca bu düğümün çözüldüğü, soruların cevap bulduğu, belirsiz bırakılan olayların yavaş yavaş açıklığa kavuşturulduğu bir yaklaşım takip edilmiştir. Diğer taraftan Ateşten Gömlek'te açığa çıkarılan belirsizlik, kurgunun bir parçası haline getirilmiş, romanın ilerleyen aşamalarında ve hatta kapanışında yer alan belirsizlik ile birleştirilmiştir. Böylelikle *Jön Türk*'te aşamalı olarak açıklığa kavuşturulan bir belirsizlik söz konusu iken Ateşten Gömlek'te anlatı açılışından kapanışına dek varlığını devam ettiren ve okurun zihninde soru işaretlerinin yer alması neden olan bir belirsizlik söz konusu edilmiş olunur.

### 3.3.Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Form Bakımından Açılış

Milli Edebiyat dönemi romanları form bakımından incelendiğinde anlatı açılış bölümlerinde, “Günlük ile Açılış, Mektup ile Açılış” olmak üzere iki temel eğilimin kendisini gösterdiği görülmüştür.

#### 3.3.1. Günlük ile Açılış

Milli edebiyat döneminin öne çıkan eserlerinden biri olan *Ateşten Gömlek*, genel itibariyle Peyami adlı karakterin anılarından oluşur. Peyami, romanın aktüel zamanı içerisinde Ankara Cebeci Hatahanesi'nde yatmakta ve beynindeki kurşunun çıkarılması için gerçekleşecek ameliyatı beklemektedir. Bu sırada geçmişte yaşadıklarını hatırlar ve anılarını not alır. Peyami'nin aldığı notlar, romanı oluşturur.

*“Hikâyemin başladığı ana kadar silik, cansız bir Hâriciyye memuru idim. Yazdığım hikâye benden ziyâde, sevdiğim insanların hayatına aittir. Fakat ben de onların arasında yaşıyorum ve kendi hayatım onların hikâyesi ile başlıyor. Onun için kendimi de bazan bu ateş ve kan hikâyesine karıştırmaktan korkarak başlıyorum”* (Adivar, 2003:1).

Alıntılanan pasajdaki şekilde yazılmaya başlanan anılar, yavaş yavaş derinleştirilir. Yazılan yazılarda ara ara aktüel zamana gelinir ancak genel itibariyle Peyami'nin notları, geçmişte şekillenen bir anı defterini oluşturur.

Roman içerisinde günlük kullanımının aktif şekilde yer aldığı bir diğer Milli Edebiyat örneği *Çalığışu*'dur. Romanın büyük bir çoğunluğu, ana karakterin ağzından yazılan günlüklerden oluşur.

*Çalığışu*, ilk kez 1922 tarihinde Vakıf gazetesinde tefrika edilir ve ardından roman halinde yayımlanır. Daha sonra 1937 tarihinde yeniden tefrika edilir ve romanda

pek çok konuda farklılaşmaya gidilir. Bu farklılaşmalardan biri de 1922 tefrikasında anlatıcı tarafından aktarılan ilk bölümün 1937 tefrikasında Feride'nin günlükleri şeklinde değiştirilmiş olunmasıdır. Çalışmamız içerisinde, romanın günlükler şeklinde değiştirilerek yayımlanan hali esas alınacaktır.

Günlükler, Feride'nin çocukluk dönemlerinden Tekirdağ'a geri dönerek Kamran'a kavuştuğu döneme dek devam eder. Açılış bölümünün bir günlükten oluştuğu, şu ifadelerden anlaşılır:

*“Filozofların, şairlerin, yazı yazarken burunlarını kaşımak, çenelerinin derilerini çekiştirmek gibi garip garip huyları vardır ya... Kalemi ısırarak ve saçlarımı gözlerimin üstüne dağıtmak da benim düşüncelere daldığıma alâmettir.*

*Bereket versin benim düşünce saatlerim çok nadirdir. Çünkü o takdirde hayatım -masallardaki meşhur çarşamba karısı ve ocak anasının hayatı gibi-karmakarışık bir saç kümesi içinde geçecekti.*

*Aradan seneler geçti. Yabancı bir şehirde, yabancı bir otel odasında, sırf bitip tükenmeyecek gibi görünen bir gecenin yalnızlığına karşı koymak için hatıralarımı yazmaya başladığım bu saatte, bir elim yine aynı küçük çocuk tavrıyla saçlarımı çekiştiriyor, gözlerimin üstüne indirmeye uğraşıyor”* (Güntekin, 1979: 7)

Yazılanlar, Feride'nin maceralarının büyük çoğunluğunu oluşturur ve kapanışa doğru “(Feride'nin jurnali burada bitiyordu.)” (Güntekin, 1979: 362) notu ile sona erer.

Böylelikle her iki örnekte de kurgunun bir günlük metni üzerinden şekillendirildiği yapı açığa çıkarılmış olunur. Romanlar, büyük ölçüde merkez karakterlerin yazmış oldukları günlüklerden ibaret hale getirilirler.

### 3.3.2. Mektup ile Açılış

Mektup kullanımı, Türk romanı içerisinde sık karşılaşılan bir durumdur. Özellikle, bir haberin karakterlere ve karakterler vasıtası ile okura ulaşması amacıyla mektuba sık sık başvurulur. Ancak mektubun roman içerisinde belli işlevsel durumlar için kullanılmasından öte, kurgunun kendisini oluşturan bir araç konumuna geldiği önemli örnekler de mevcuttur. Bunlardan biri Milli edebiyat dönemi içerisinde yer alan *Handan* olur.

*Handan*, tümüyle karakterlerin birbirlerine yazmış oldukları mektuplardan oluşan dikkate değer bir örnektir. Bu bağlamda tüm romanın, farklı karakterlerin perspektiflerinden sunulan bir yapıya sahip olduklarını söylemek mümkündür. Romanın tümünü kapsayan mektuplar, haliyle açılış bölümünün oluşumu için de bir araç konumuna gelmiştir. Anlatı açılışı, Refik Cemal'in Server Bey'e yazmış olduğu bir mektupla gerçekleşir:

*“Refik Cemal'den Server'e*

*1 Mart*

*1318*

*Evleniyorum Server, hem de kiminle olduğunu bilsen. Cemal Bey'in alafranga kızlarından biriyle! Unutamazsın değil mi, Kuzguncuk Tepesi'ndeki büyük evin kızlarını? Senin bize hafta başında geldiğin zamanlar onların gezmeye gidişini görmek için bazen çıkardık. O sıra ile kısa yeldirmeleri, serbest tavırları, hızlı İngilizceleriyle giden kızlar! Bilir misin, bunların sokakta İngilizce konuşmalarına ben itiraz ederdim de sen, “Kendi aralarında, ne var?” derdin.*

*Komşuların mutaassıp omuz silkmeleriyle yeni dünya kızları dedikleri ve bütün alafranga deliliklerine rağmen mahallede hiçbir gence dönüp bakmayan bu kızlara senin bir zaafın vardı. Kâfir, o zamandan beri kâfirliği seversin; şimdi artık Paris'te, kadınlar hakkında bu sivri nazariyelerini yaşatan canlı numuneleri gördükten sonra bütün bütün başkalaşmışsındır; “aferin talihli köpek” diyeceksin.*

*...” (Adıvar, 2018: 11)*

Böylelikle anlatı açılışında yer alan ilk mektup, Refik Celal'in perspektifinden Server'e yazılan bir mektup olur. Roman içerisinde de çoğunlukta olan mektuplar, yine Refik Celal'in Server Bey'e yazdığı mektuplar olacaktır.

Açılıшта yer verilen mektupta, Refik Celal ile Neriman'ın evleneceklerinin ve bu evliliğin nasıl gerçekleştiğinin haberi verilmektedir. Böylelikle roman karakterlerinin aralarındaki bağın temellendirildiği bir açılış mektubu karşımıza çıkmış olur. Bu temel üzerinden kurgu ilerledikçe Handan karakteri merkeze alınacak ve karakterlerin kendi perspektiflerinden Handan'ı sundukları bir roman ortaya konmuş olacaktır.

Anlatı açılışında mektup kullanımının yer aldığı bir diğer örnek, Ahmet Mithat Efendi tarafından kaleme alınan *Jön Türk* olur. Romanda bir düğünün haber verilmesi ile kurguya giriş yapılır.

Düğün hazırlıkları tamamlanmış, davetliler toplanmıştır ancak damat bir türlü gelmez. Uzun bir bekleyişin sonunda damadın gelmeyeceğine kanaat edildiğinde düğünün iptal edildiği haber verilir ve davetliler mekândan uzaklaştırılır. Olayın ertesi günü, damadın düğüne neden gelmediği, babası Kâşif Efendi tarafından yazılan bir mektupta açık edilir:

*“Evet! Biçare Nurullah bir kazaya uğramıştı. Hem de ne büyük kaza! Rabbimiz tealâ vetekaddes hazretleri düşman başına vermesin. Bakınız ertesi gün Kâşif Efendi Dilşinas Hanım'a gönderdiği tezkerede ne diyordu. Diyordu ki:*

*“Hemşirem hanımefendi hazretleri! Oğlum Nurullah Bey oğlunuz her zaman traş olduğu berber dükkanında dünkü gün saat tamam beşte traş olmuş. Koltuk resmini icra için devlethanenize gitmek üzere dükkândan çıkacağı sırada iki polis hafiyesi gelmişler. “İsminiz Kâşif Efendizade Nurullah Bey değil midir?” sualini bil-irat cevab-ı tasdik aldıktan sonra 'Bu sene mekteb-i hukuktan çıktınız. değil mi?' sualini dahi irat etmişler. Buna da tasdik cevabı alınca “Öyleyse buyurunuz, sizi zaptiye nazırı paşa hazretleri istiyorlar diye hazır bulundurdıkları arabaya bindirmişler. Kendileri dahi beraber binerek götürmüşler” (Ahmet Mithat Efendi, 1999: 45).*

Böylelikle anlatı açılışında yer alan belirsizlik, verilen mektup metni ile giderilmiş olunur; düğüm, mektup metni ile çözümlenir.

Çalışmamızın bu başlığı altında ele aldığımız iki örnek, mektup kullanımı noktasında birbirlerinden farklılaşmaktadır. *Handan* örneğinde tümüyle romanın anlatım şekli haline gelen mektup kullanımı, *Jön Türk*'te bir belirsizliğin çözümü için aracı konumuna getirilmiştir. Dolayısıyla yer verilen iki farklı örnekte, aynı metin türünün farklı işlevler üzerinden sunulduğu gözlemlenmektedir.

### 3.4. Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış

Anlatı açılışında yer alan anlatım teknikleri noktasında oldukça geniş malzeme sunan Milli Edebiyat dönemi içerisinde “Tahkiye Tekniği ile Açılış, Diyalog ile Açılış, Geriye Dönüş Tekniği ile Açılış ve Okur Sohbeti ile Açılış” şekillerinin varlığına rastlanmıştır.

#### 3.4.1. Tahkiye Tekniği ile Açılış

Milli Edebiyat dönemi romanları içerisinde “Tahkiye Tekniği ile Açılış” şekline rastlanmaktadır. Bu bağlamda Halide Edip’in dikkate değer örneklerinden biri *Ateşten Gömlek* olur.

*Ateşten Gömlek*, aktüel zamanda Peyami’nin anılarını yazdığı bir defterden ibarettir. Peyami, ilk yazısında Ankara Cebeci Hastahane’sinde yattığı ve dışarıyı izleyerek geçmişini düşündüğü bir ânın içerisinde. Bu an, yazıyı kaleme almakta olan Peyami’nin perspektifi üzerinden sunulur:

“Şimdi Ankara Cebeci Hastahanesi’nin küçük bir odasından dışarıya bakıyorum. Uzun, sarı toprak yığınları yükselerek, alçalarak nihayetsiz uzanıyor. Fakat arkasında öyle kızıl bir gök var ki... Her şey acayip bir surette kızıl, galiba onun kanı! A... bunu böyle düşünmemek lâzım. Doktor ne dedi? Başımdaki kurşun bende hayalât yapıyormuş. “Çıkarınız!” diyorum. Beyaz gömleğinin kollarına ciddî ciddî bakıyor. Bacaklarımı keseli daha kaç ay oldu? Yatağımın alt tarafı gülünç bir surette boş. Kurşun çıkarsa kafam da boşalır diye mi çıkarmıyorlar; ne bileyim? Belki başımdakileri çıkarıp beni yalnız bırakmamak için kafamdaki kurşuna dokunmuyorlar. Bazan başım çok ağrırsa doktor, “Bir ay sonra ameliyat yaparım,” diyor. “Şimdi İstanbul’a, ailene yaz,” diye ısrar ediyor. Ne yazayım? İstanbul’dakileri unutmuş gibiyim. Orada esmer, ince yüzlü, saçları gergin, bir türlü ihtiyar olmayan bir anam var. O da beni bu sergüzeşte atılırken reddetti. Sergüzeşt mi dedim? O hâlde başımdan geçenlerin hepsi doğru. Belki de bazıları değil; fakat ne zararı var? Belki de bu hikâyenin ortasında başım bunalacak; ben buradan başka bir dünyaya göçeceğim, onun da zararı yok.



*Başlamak istiyorum. Başlamak için yanıyorum. Fakat nereden? Yemek yemeden yemiş yemek isteyen çocuklar gibi hep sonunu söylemek istiyorum. Ya başım boşalırsa?”*(Adıvar, 2003: 1-2)

Açılış anında Peyami'nin başında bir kurşun olduğu ve bacaklarının kesilmiş olduğu öğrenilir. Aynı zamanda beynindeki kurşunun bilincini bulanıklaştırdığına dikkat çekilir ve bu durum henüz açılış bölümü içerisinde belirsiz bir atmosferin kurgulanmasına neden olur.

Dönem içerisinde tahkiye tekniğinin kurgu unsurlarının tanıtımı için de bir araç olarak kullanıldığı örnekler söz konusudur. Bu bağlamda *Kiralık Konak*, dikkate değer bir örnek konumuna gelir. “*Naim Efendilerbu yaz Kanlıca'ya taşınmadılar. Zamanlar artık eski zamanlar değil*” (Karaosmanoğlu, 2005: 9) cümleleri ile açılışı gerçekleştirilen romanda kurgusal zeminin hikâye edilerek anlatıldığı görülmektedir.

Görülmektedir ki Milli Edebiyat dönemi roman geleneği içerisinde tahkiye tekniği, bir yandan belirli bir ânın anlatımını sunmaya yararken bir yandan da kurgu unsurlarını tanıtmak için bir araç konumuna getirilmiştir.

### **3.4.2. Diyalog ile Açılış**

En az iki kişi arasında gerçekleşen karşılıklı konuşmaları kapsayan diyalog tekniği, kurgu içerisinde sıkça kullanılan anlatım tekniklerinden biridir. Anlatı açılış bölümünde yer verilen diyaloglar, kurgunun ilerleyişi noktasında önemli ipuçlarını barındırmakta ve kurgu evreninin tanıtımında akif rol oynamaktadır.

Milli Edebiyat dönemi anlatı açılışında diyalogların önemli yere sahip olduğu örneklerden biri Halide Edip tarafından kaleme alınan *Handan* olur. *Handan*'da kullanılan açılış diyalogları, karakter tanıtımı için bir araç niteliğindedir:

*“Yemeğe kadar biraz resmî idi; ailece oturduk. Cemal Bey odanın ortasındaki boş koltuğa bakarak sahibini takdim eder gibi:*

*-Ah Handan, bugün Handan olmalıydı, dedi.*

*Ve o Handan derken Neriman'ın saf gözlerinde ıslak, derin bir şefkat, bir arzu uçuyor, hemen kalbindeki en büyük hazineye beni iştirak ettirmek isteyerek böyle bir hazinesi olduğundan müftehir, gözlerimin içine bakarak:*

*- Size Handanımızı tanıtacağız, diyordu.*

...

*Her şeyi sükûnetle dinleyen Sabire Hanım, lakırdı güzelliğe intikal edince dayanamayarak:*

*-İnanmayınız Refik Bey, Handan her şey olabilir, akıllı bir kızdır, fakat güzel değildir, diyordu ” (Adivar, 2018: 14-15).*

Refik Bey ve eşinin ailesi ile yenen yemekte, Handan’ın söz konusu edilmesi, Handan’ın karakter tanıtımı için kapı aralamış olur. Böylelikle karakterin tanıtımı için diğer karakterlerin bakış açılarının sunulduğu bir diyalog kullanır.

Handan’ın tanıtımı için bir araç konumunda olan bir diğer diyalog ise Refik Bey ve Neriman arasında geçer ve Neriman, Handan’ı tanıtır:

*“-Handan’dan mektup aldım, dedi.*

*Benim dalgınca bir “ya” dememe karşı gözleri bütün bütün bulutlandı:*

*-Refik Bey, siz Handan’ı sevmiyor musunuz?*

*-Sevdiğimi mi istiyorsun?*

*-Evet.*

*-Niçin?*

*-Çünkü ben severim de onun için. Hem görersen mutlak, mutlak seversin, onu herkes sever.*

*-Gerçi senin sevmen bir sebep olabilir ama herkesin sevmesi değil. Ben herkesin sevdiğini hiç de sevmem, Neriman. Mutlak kendini beğenmiş olacak. Hem söyle, bu kadının faziletleri nedir, yavrum?*

*-Hiç de kendini beğenmiş değildir. Faziletleri mi? Ne bileyim ben! Eğer bundan beş vakit namazını, her sene orucunu kaçırmaz demek istersen pek değildir. İkide birde camilere gittiği de var ya. Fakat iyidir, yok yok, hem de fenadır, her şeydir, ne bileyim ben!*

*-Ne kadar seviyorsun, Neriman. Herhalde senin kadar güzel değildir, hem de yaşlı olacak!*

*Neriman kendi çehresinin Handan'dan güzel olmasına hükmettiğini tuhaf bulmuş gibi güldü, güldü.*

*-Evet, benden üç yaş büyük. Yirmi üç yaşında.*

*-Ya güzelliği?*

*-Onu ben de bilmem!*

*-Fotoğrafi yok mu?*

*-Hiç kendine benzemez.*

*-Tarif et.*

*-Dur bakayım: Birçok kıızıtlı, açıkly koyulu acayip saçları vardır. Saçlarını iyi düzeltir. Saçlarının renginde büyük büyük gözleri vardır.*

*-Çehresinin başka yerleri?*

*-Handan'ın çehresinde insan sade gözleriyle saçlarını görür, başka yerlerini düşünemez bile.*

*-Endamı, vücudu?*

*-Güzeldir.*

*-Boylu? Etli?*

*-Yok yok, ne tuhafınız! Orta, ince, fakat birçok inhina hat ve güzel kımıldanış!*

*-Ben seni sade bir kız zannederim. Meğer nasıl sanatkâr ruhun varmış. Çirkin yeğenlere güzellik veriyorsun” (Adıvar, 2018: 15-17).*

Böylelikle roman içerisinde yer alan diyaloglar, kurgu unsurlarının tanıtımı için bir araç konumunda kullanılmış olunur. Diğer taraftan karakter tanıtımlarının bir başka karakterin gözünden aktarılıyor oluşu, karakterler arasındaki bağın ortaya çıkışı noktasında da son derece önemlidir.

Anlatı açılış bölümünde diyalog kullanımının işlevsel boyut kazandığı bir diğer örnek, Amâk-ı Hayal olur. Roman, merkez karakter olan Raci'nin Aynalı Baba ile tanışmasının ardından geçirdiği manevî değişime odaklanmaktadır.

Bir gün arkadaşları ile toplanan ve “Subaşı” isimli bir yere gelen karakter, kendisini tesadüf eseri, deli olarak adlandırdığı iki kişinin yanında bulur ve bu iki kişi arasında geçen diyaloga kulak misafiri olur. Diyalog şöyledir:

*“Yaşlı deli genç deliye diyordu ki:*

*-Bu âlemde her ne varsa benim sıfatımdır. Ben olmasam bir şey olmazdı. Ben hep'im yahut hiç'im. Ben hiç'im yahut hep. Zaten hiç ile hep tek gözlü, tek şeydir. Lakin cahil kalabalıklar bir şeyi iki adla anıyorlar! ...”* (Hilmi, tarihsiz:26).

Duyduklarını son derece ilginç bulan karakter kendisini tutamaz ve konuşmaya dâhil olur:

*“-Acaip! Var'la yok, eşit olur mu? Mesela ben şimdi var'ım. Yarın yok olacağım. Bu iki durum arasında fark yok mu?” dedim.*

*Deli başını çevirdi. Kahkahayı kopardı:*

*-Vay! Sen var'sın ha!” dedi.”* (Hilmi, tarihsiz:26).

Deli olarak nitelendirdiği bu kimseler ile arasında geçen konuşma, karakteri derin düşüncelere sürükler. Böylelikle roman boyunca karakterin içerisinde konumlanacağı değişim ve dönüşümün ilk ipuçları, bu diyalog üzerinden verilmiş olunur.

Deli olarak adlandırdığı bu adam, Raci'nin aslında uzun süredir düşünmekte olduğu bir konuya işaret etmektedir. Duydukları karşısında bocalayan karakter, varlığını anlamsal bir zemine oturtmaya çalışır; ancak başarılı olamaz. Henüz önünde, Aynalı Baba'nın klavuzluğu eşliğinde çıkacağı uzun bir yolculuk vardır.

*Handan* ve *Amak-ı Hayal* örneklerinde açığa çıkarılan diyalogların, birbirlerinden farklı işlevlerde kullanıldığı görülmektedir. *Handan*'da verilen uzun diyaloglar, karakter tanıtımı için bir araç konumuna gelirken, *Amak-ı Hayal* örneği, diyalog kullanımı ile kurgunun üzerine inşa edileceği tema hakkında ilk ipuçlarını sunma işlevine sahip olmaktadır. *Handan*'da, karakterler hakkındaki soru işaretlerini diyaloglar üzerinden giderilir ancak *Amak-ı Hayal*'de verilen diyaloglar, karakterin zihninde soru işaretlerini açığa çıkarır.

### 3.4.3. Geriye Dönüş Tekniği ile Açılış

Çalışmamızın önceki bölümlerinde geriye dönüş tekniğinin, genellikle kurgu unsurlarının tanıtımını genişletebilmek ve bu tanıtımı etraflıca sunabilmek amacıyla aldığı kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu genel yaklaşım, Milli Edebiyat dönemi içerisinde de kendisini gösterir. Kurgu unsurlarının tanıtımında özellikle karakterlerin geçmişleri, geriye dönüşler üzerinden sunularak daha detaylı bir tanıtım gerçekleştirilir. Bu bağlamda, öne çıkan örneklerden ilki *Kiralık Konak* olur.

Roman karakterlerinin sunumları içerisinde geriye dönüşlerin yer aldığı ve aktüel zaman ile geçmişin iç içe geçtiği tanıtımlar açıkça görülmektedir. Bu bağlamda romanda yer alan ilk örnek Naim Efendi üzerinden gerçekleştirilir:

*“Kendisi, ikinci Abdülhamit devri ricalinden olmakla beraber bu servete hiçbir şey ilave etmedi. ilave edebilirdi, çünkü senelerce devletin yüksek mevkilerinde bulundu. Gençliğinde babası gibi Mabeyni Humayun’a mensuptu, sonra birçok defalar valiliklerde dolaştı. şürayı Devlet azası, Rüsumat Müdürü Umumisi oldu ve nihayet Defterihakani ve Evkaf nezaretlerine geçti. İnkılaptan iki sene evveldi, dolaşık bir tevliyet davası yüzünden istifasını verdi ve gündün güne bulanana hükümet işlerinde tiksinierek bir köşeye çekildi”* (Karaosmanoğlu, 2005: 9).

Naim Efendi’nin sunulduğu bölümlerde, karakterin geçmişi de okura aktarılmış ve karakterin daha yakından tanıtılması sağlanmıştır. Bu yaklaşım romanın diğer karakterleri için de bu şekilde devam eder. Naim Efendi’nin aktüel zamanın beş sene öncesinde kaybettiği eşi, geriye dönüşler üzerinden sunulur ve karakter tanıtımı bu dönüşler üzerinden gerçekleştirilir. Aynı şekilde romanın diğer karakterlerinin geçmişlerinin tanıtılması ile birlikte sunumları, *“Kurgu Unsurlarının Tanıtımı ile Açılış”* başlığı altında daha kapsamlı şekilde ifade ettiğimiz ve alıntıladığımız geriye dönüşlerle aktarılmıştır.

Diğer taraftan roman içerisinde yer alan geriye dönüşler, yalnızca karakterlerin sunumları için değil aynı zamanda romanın içerisinde konumlandığı tarihsel sürecin sunumu için de kullanılmıştır. Farklı dönemlerde farklı bir hal alan, yavaş yavaş ahlaki bir çöküşün eşiğine gelen Osmanlı, geçmiş ve bugün karşılaştırması üzerinden, geriye dönüşlerle aktarılır:

*“İstanbul’da iki devir oldu: Biri İstanbulin; diğeri redingot devri...”*

*Osmanlılar hiçbir zaman bu İstanbulun devrindeki kadar zarif, temiz ve kibar olmadılar. Tanzimatı Hayriye'nin en büyük eseri, İstanbullu İstanbul Efendisidir. Bu kıyafet dünyaya yeni bir insan tipi çıkardı ve Türkler bu kıyafet içinde ilk defa olarak vahşi Asya ile haşin Avrupa'nın arasında gayet hususi yeni bir millet gibi görüldü. Yaşayış ve giyiniş itibariyle şimal kavimlerinden daha sade ve daha düşünceli olan bu millet, duyuş ve düşünüş itibariyle Akdeniz kıyılarındaki medeniyetlerin bir hulasası şeklinde tecelli ediyordu. Ağır kavuklu, alacalı, kesif Yeniçerilerin demir çarıklarının çiğnediği bu toprakta hangi tohum, hangi hava bu çiçeği veriyordu? Zira, bu beyaz pantolonlu, beyaz yelekli ve lüstrin kaloşlu Türkler, ince bir halattan ibaret endamlarıyla biraz evvelki boğum boğum adamlara hiç benzemiyorlardı. Sultan Mecit devri ricalinin, Halet Efendi muasırlarının çocukları olduğuna kim ihtimal verebilir? Bunlar, boyunlarından ipekli bir mendille boğulmuş solgun benizleriyle onların cebir ve huşunetinden (Zorbalık ve sertliklerden ürkmüş kimseler gibidirler. Hepsi de umumi işlerden çekinir, hiddetlerinde ve hazlarında ölçülü, namuslu aile babaları ve kibar konak sahipleri idiler. Bizde, Çerkes halayıklan, harem ağaları, Boşnak bahçıvanlarıyla büyük ev hayatı asıl bu devirden başlar. Yüksek rütbeli devlet adamlarının tesis ettikleri Osmanlı kibarlığının kundağı canfes astarlı ve serapa ilikli İstanbulun idi.*

*Sonra redingot devri geldi ve redingotu içinden yarı uşak, yarı kapıkulu, riyakâr, adi bir nesil türedi. Bu neslin en yüksek, en kibar simalarında bile bir saray hademesi hali vardı. Çoğu, İkinci Abdülhamit Han devri ricalinden olan bu adamların her biri bir hile ile efendilerinin arabasına binmiş seyisleri andırıyorlardı. Bunların elinde İstanbul'da konak hayatı birdenbire köşk hayatına intikal ediverdi. Ne yaşayışın, ne düşünüşün, ne giyinişin üslubu kaldı; her şey gelenek dışına çıktı; her beyni tatsız ve soysuz bir Arnuvo ve bir Rokoko merakı sardı; binalarımız, eşyalarımız, elbiselerimiz gibi ahlakımız, terbiyemiz de rokokolaştı. Abdülmecit devrinin o ağır; zarif ve için için gelenekçi Osmanlılığından eser kalmadı” (Karaosmanoğlu, 2005: 10-11).*

Yakup Kadri'den Halide Edip'in romanlarına geçildiğinde geriye dönüş tekniğinin kullanımına yine sıkça yer verildiği görülür. Bu bağlamda önemli örneklerden biri *Handan* olur.

Geriyeye dönüş tekniğinin aktüel zamanın çok daha gerisine uzanan kullanımları, pek çok farklı romanda olduğu gibi, Handan'da da kurgu unsurlarının tanıtımı için bir araç olarak konumlanmaktadır. Bu noktada öne çıkan ilk örnek, romanın ilk mektubunda kendisini gösterir. Refik Cemal'in Server'e yazdığı bu mektubun hemen ilk cümlelerinde bir geriyeye dönüş tekniği kullanılarak Server Bey ve Refik Cemal'in geçmişine dönülür. Bu dönüş, haliyle mektubu yazmakta olan Refik Bey'in perspektifinden gerçekleştirilmiş olunur:

*"... Unutamazsın değil mi, Kuzguncuk Tepesi'ndeki büyük evin kızlarını? Senin bize hafta başında geldiğin zamanlar onların gezmeye gidişini görmek için bazen çıkardık. O sıra ile kısa yeldirmeleri, serbest tavırları, hızlı İngilizceleriyle giden kızlar! Bilir misin, bunların sokakta İngilizce konuşmalarına ben itiraz ederdim de sen, "Kendi aralarında, ne var?" derdin.*

*Komşuların mutaassıp omuz silkmeleriyle yeni dünya kızları dedikleri ve bütün alafranga deliliklerine rağmen mahallede hiçbir gence dönüp bakmayan bu kızlara senin bir zaafın vardı. Kâfir, o zamandan beri kâfirliği seversin ..."* (Adıvar, 2018: 11).

Alıntılanan pasajda kullanılan geriyeye dönüşle birlikte, hem Refik Bey'in hem de Server Bey'in karakter tanıtımlarına, geçmişin temellerine oturan bir giriş yapılmış olunur. Bu giriş içerisinde Server Bey ve Refik Cemal arasındaki görüş farklılıkları da açığa çıkarılır. Geriyeye dönüş tekniğinin kullanımının ardından bugüne dönüldüğünde, Server Bey'in romanın aktüel zamanı içerisinde Paris'te olduğu öğrenilir.

Roman ilerledikçe Neriman'ın Refik Bey'e yazdığı mektuplara yer verilmeye başlanır. Bu mektuplar, Neriman ve Handan arasındaki ilişkiyi ortaya koyma ve Nazım adlı karakteri tanıtmaya görevini üstlenmektedirler:

*"Handan'la bu kalbi ve ruhi dostluğumuz başlayalı on dört sene oluyor. Ben o zaman altı yaşında idim, o dokuz yaşında idi. Annemle babam hakkında hatıratım pek canlı değildir. Büyükannemin yanında idim, bilmem neden beni teyzemin yanına vermek lazım geliyordu? Bir soğuk günde beni köşke getirdilerdi. Salonu hatırlarsın. Köşede bir İngilizmürebbiye, amcamla konuşuyordu. (Sen, Cemal Bey'e enişte yerine amca dediğimi acayip bulursun, değil mi? Fakat ben baba bile desem az bulurum.)*

*Şehper henüz bir bebektir. Amcamın kucağında oturuyor, Saffet de onun sigara kutusuyla oynuyordu. Teyze o ovulmuş, temiz, gergin yüzüyle, çalışkan elleriyle bir dikiş üzerine eğilmişti. En evvel kalbimdeki soğuk, korkak ihtirazi izale eden şey amcamın bütün gözlerini aydınlatan tebessümü oldu ve hemen onun müşfik kalbinde kendime bir yer yaptığımı duydum. Teyze bir vazife imiş gibi iki yanaklarımı öperken amcam, bir kolunda Şehper, bana doğru geldi. Beni kaldırdı. Şehper'in karşısındaki dizine beni de oturttu.*

*-Bu güzel küçük kız benim olsun, olmaz mı, derken teyzeme ve Şehper'e gülüyordu. Odaya ciddi ve mazlum çehresiyle giren küçük kızı onun baba simasındaki güneş sıcaklığı hissettirecek hale getirdi ve bir çocuk gibi sevinçle haykırdı:*

*-Handan gel bak, senin ve benim bir yeni çocuğumuz var. Gel gel, bak ne güzel altın saçları var” (Adıvar, 2018: 45-46).*

Böylelikle Handan ve Neriman'ın çocukluk dönemlerinden başlayan bir tanıtım gerçekleştirilmeye başlanır.

Neriman, eşine göndermek üzere yazdığı alıntılanan mektup ile birlikte Handan'ın zamanında kendisine yazdığı mektupları da söz konusu eder ve böylelikle Handan'ın aktüel zamanın öncesinde yazmış olduğu mektuplar da roman içerisinde sunulmuş olunur. Bu mektuplar, Handan ve Nazım'ın geçmişlerine odaklanmaktadır:

*“Bu üç gün, asude ve mesut Selim Bey'le geçen bir yalnızlıktan sonra Nâzım nihayet geldi. Bu sabah biraz geç kalmışım. Azıcık ortalık sisli gibiydi. Adaları, ufukları örten gümüşü duman örtüyü seyrederek giyindim. Selamlığa biraz müteredit. Selim Bey'in tembel misafirlerinden biri kalkmış diye düşünüyordum. Belki de beni kahvaltıya beklememişti. Evden çıkarken hemen kimseye tesadüf etmedim. Selamlığın koridorunda Ahmet konuşuyordu. Oda sakitti. Kapıyı açtım. Odanın bahçeye açılan büyük kapıları açılmış, önüne Selim Bey' in büyük koltuğu konmuştu. Yalnız arkasını görebildiğim sarı uzun saçlı bir baş şüpheşiz benim sabahleyin seyrettiğim gümüşü dumanlara dalmıştı. Hemen çekilmek istedim. Fakat yanımda kanepede oturan Selim Bey'in tatlı sesi bu sabah derin bir sevinçle:*

*-Gel sevgili kızım, gel, diyordu.*



*O vakit koltuktan bülend ve güzel bir vücut yükseldi. Enli omuzları üzerinde koyu, büyük, mavi gözleri, uzun sarışın siması, hassas ve biraz müstehzî ve mütebessim gözüyle Nâzım meydana çıktı. Selim Bey bizi birbirimize takdim etmek için mütehalik, âdeta mühtez bir sesle:*

*-İşte Handan, Nâzım, dedi.*

*Evvela Nâzım'ın yüzü biraz ağır ve mütereddit gibiydi. Fakat beni bir an süzdükten sonra bütün yüzünü aydınlatan tebessüm mevceleriyle bana doğru geldi. Yalnız bu tebessümün pek manasını anlayamadığım için sıkıldım. Belki "Vay, bu kadar methettiğiniz Handan bu küçük kız mı?" demek istiyordu. Belki zihninde beni görmeden yaptığı hayalden beni pek uzak buluyordu. Bununla beraber pek müşfik bir tavırla uzun boyun bana eğildi, ellerimi bütün hararet ve samimiyetle sıktı. Sonra karşı karşıya oturduk. Birdenbire bu büyük ve güzel çehrenin ciddiyet ve vakarına ve biraz da mahzun alınına karşı küçülmüş gibiydim. Bu sabah cazibe merkezi herhalde o idi. Söyledi, söyledi. Bazen ciddi ve derin, bazen şen ve müstehzî bir mevzudan öteki mevzua atlayarak bizi de efkârı arkasında sürükledi. Ah Neri, hayalimin en vahşi dakikalarında bu mükemmeliyeti, bu harikuladeliği düşünmemiştim. Nâzım bütün tahayyülatımın hududunu geçen bir hakikat. Yalnız ben, birdenbire küçük, çirkin ve dilsiz, onu dinlerken beni kendime fevkalade gösterecek kadar bende büyük şeyler bulanlara kızdım. Nâzım'ın ziyadar şahsiyeti, büyüklüğü ile küçüldüm, soldum, hiç oldum. Bu bana öyle bir darbe oldu ki Nâzım'ın parlak ruhu çağlar gibi bir kudretle dudaklarından boşanırken duyduğum haz olmasa ağlayacaktım" (Adıvar, 2018: 53-54).*

Böylelikle Nazım ve Handan'ın ilk tanışmaları, Handan'ın perspektifinden sunulmuş olunur. Mektup ilerledikçe ikili arasında gelişen bağ temellendirilir ve aktüel zaman içerisinde intihar etmiş olan Nazım'ın Handan ile ilişkisi ve onu bu intihara sürükleyen olaylar, açıklığa kavuşturulur.

Geriye dönüş tekniğinin aktif olarak kullanıldığı bir diğer roman *Ateşten Gömlek* olur. Romanın aktüel zamanı içerisinde *Ankara*'da bir hastahanedeki yatmakta olan Peyami, beynindeki kurşunun çıkarılacağı ameliyatı beklemektedir. Bu süre zarfında geçmişte yaşadıklarını hatırlar ve hatırladıklarını kaleme aldığı bir anı defteri oluşturur. Roman, Peyami tarafından kaleme alınmış bu anılardan ibarettir.

Peyami, hastahane odasında bulunduğu anın anlatımını yaptıktan sonra geçmişini sunmaya başlar:

*“Başlamak istiyorum. Başlamak için yanyorum. Fakat nereden? Yemek yemeden yemiş yemek isteyen çocuklar gibi hep sonunu söylemek istiyorum. Ya başım boşalırsa?”*

*Cemal’in geldiği gün, annemin “Bulgarlar mütareke yaptılar!” dediği gün hikâyenin ilk satırı teressüm etti. Bu beni neden bu kadar rahatsız etti; Bulgar Mütarekesi niçin beni bu kadar sızlandırdı, bilmiyorum. Yalnız annemin alafranga salonunda eşyanın yerini bozacak kadar yerimi değiştirdim, dolaşım. Annem bundan başka da bir şey söylemek istiyordu, dinlemedim. Hoş, mütareke, sulh istemiyor değilim. Esasen bütün milletlerin kudurmuş gibi, boğaz boğaza, milyonlarca insanı parçalamalarını ma’nâsız buluyordum”(Adıvar, 2003: 2-3).*

Böylelikle ara ara aktüel zamana döndürdüğü ancak büyük ölçüde geçmişte konumlandığı hikâyesini anlatmaya başlar.

Dönemin bir diğer romanı *Çalığışu*’nda da geriye dönüş tekniği aktif şekilde kullanılmıştır. Evlilik arefesinde nişanlısı tarafından aldatıldığını öğrenen Feride’nin Anadolu’da geçirdiği süreci ve öğretmenlik maceralarını konu alan roman; büyük ölçüde bir anı defteri şeklinde kurgulanmıştır.

Açılış yazısı içerisinde aktüel zamanda bir otel odasında ailesinden uzakta olduğu bilinen Feride’nin anıları, günlükleri üzerinden aktarılır. Böylelikle henüz ilk cümlelerde hatırlamayla birlikte romana dâhil olan bir geriye dönüş kullanılır:

*“Dördüncü sınıftaydım. Yaşım on iki kadar olmalı. Fransızca muallimimiz Sör Aleksi, bir gün bize yazı vazifesi vermişti. “Hayattaki ilk hatıralarınızı yazmaya çalışın. Bakalım neler bulacaksınız? Sizin için güzel bir hayat temini olur,” demişti.*

*Hiç unutmam; yaramazlığımdan, gevezeliğimden bıkan öğretmenler, o sınıfta beni arkadaşlarımdan ayırmışlar, bir köşede tek kişilik bir küçük sıraya oturtmuşlardı.*

*Müdirenin söylediğine göre, ders esnasında komşularımı lakırdıya tutmamayı, uslu uslu muallimi dinlemeyi öğreninceye kadar orada bir sürgün hayatı geçirmeye mahkûmdum” (Güntekin, 1979: 5).*

Açılış bölümündeki ilk geriye dönüş, Feride'nin okul yılları içerisinde yer alan bir anısına odaklanır. İlerleyen bölümlerde ise daha da gerilere gidilerek Feride'nin çocukluk dönemlerinden yetişkinlik dönemlerine dek geçirdiği süreç, bir sıralama içerisinde sunulmaya başlanır:

*“Annem hastaymış. Beni bile gözü görmeyecek kadar hasta.*

*Bir zaman pek sefil olmuşum... Aylarca hizmetçi odalarında sürünmüşüm. Sonra köylerden birinde Fatma diye kimsesiz bir Arap kadını bulmuşlar... Fatma, yeni ölmüş çocuğundan boş kalan memesini ve kalbini bana vermiş...*

*İlk senelerde bir çöl çocuğu gibi büyümüşüm... Fatma, beni bohça gibi sırtına bağlar, kızgın güneşin altında dolaştırır, hurma ağaçlarının tepesine çıkartmış”* (Güntekin, 1979: 8-9).

“Geriye Dönüş Tekniği ile Açılış” başlığı altında ele aldığımız romanlarda görülmektedir ki Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinde kurgu unsurlarının tanıtımının detaylandırılması amacıyla aktif olarak kullanılan geriye dönüşler, Milli Edebiyat döneminde kurgu için büyük bir dönüştürücü öge haline gelmiştir. Buradan hareketle Milli Edebiyat, roman kurgusunun geriye dönüşlere dayandığı örnekler noktasında öne çıkmaktadır.

Ahmet Mithat tarafından kaleme alınan *Jön Türk* örneği, geriye dönüş tekniğinin kullanımını açısından yukarıda ele aldığımız *Kiralık Konak*, *Handan* ve *Çalığışu* örneklerinden farklı bir noktada yer almaktadır. Kurgu unsurlarını tanıtmaktan ziyade kurgunun inşası için aktif şekilde geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı romanda anlatı açılışı, bir düğün hazırlığı içerisinde gerçekleşir. Hazırlıklar tamamlanır, davetliler toplanır ancak damat bir türlü gelmez. Uzun bir bekleyiş sonucunda damadın gelmeyişi, düğünün iptaline sebep olur. Ertesi gün damadın babası tarafından yazılan bir mektuptan, karakterin tutuklandığı ve bu yüzden düğüne gelemediği öğrenilir. Romanın bu aşamasında anlatıcı ses, zamanı geriye sarar ve tutuklanma sürecine dek gerçekleşen olayları doğrusal bir hat üzerinden sunmaya başlar:

*“Hikâyemizin zaman-ı vukuu olan 1315 senesinde, yani bundan dokuz sene evvel bu nedret daha ziyade idi. ... Şu muhavere 1315 senesinde de gûzar*

*etmedi. Ondan evveli gūzar eyledi. Bir sene kadar evvel” (Ahmet Mithat Efendi, 1999: 55).*

Romanın bu noktasından sonra geriye dönüş gerçekleşir ve aktüel zamanda tutuklanmış durumda olan Nurullah adlı karakteri bu aşamaya getiren olaylar, geçmişten aktüel zamana dek sıralanır.

Sonuç itibariyle Milli Edebiyat dönemi romanında geriye dönüşlerin farklı yaklaşımlar üzerinden açığa çıktığı görülmektedir. Çoğunlukla kurgu unsurlarının tanıtımı noktasında bütünsel bir havanın yakalanması, geriye dönüşler üzerinden sağlanmıştır. Diğer taraftan *Jön Türk* örneğinde geriye dönüş tekniğinin kurgunun oluşumuna işlevsel bir boyut kazandırdığı ve zaman unsurunun doğrusal bir düzlemde çıkarılmasını sağladığı görülmektedir.

#### **3.4.4. Okur Sohbeti ile Açılış**

Tanzimat dönemi içerisinde roman türü, edebiyatımıza yeni dâhil edilmiş durumda olduğundan pek çok acemilikle birlikte kendisini göstermiştir. Yazarın sesinin açıktan açığa duyulduğu ve olayların anlatıcı unsur vasıtasıyla sunulduğu Tanzimat döneminde haliyle “okur sohbeti ile açılış” şeklinin sıkça kullanıldığı örnekler yer almıştır. Ancak Servet-i Fünun dönemi itibariyle roman tekniklerini yavaş yavaş kavramaya başlamış olan yazar, kurguya dâhil olmayı, akışa müdahale etmeyi bir kenara bırakarak sohbet havasını ortadan kaldırmıştır. Dolayısıyla Milli Edebiyat dönemi romanlarında okur sohbeti ile açılış şekline sık rastlamak mümkün olmaz. Ancak Tanzimat dönemi geleneği içerisinde yer alan Ahmet Mithat Efendi, romanlarında açığa çıkan sohbet üslubunu, Milli Edebiyat döneminde de sürdürmüştür.

Ahmet Mithat Efendi'nin pekçok romanında açıkça kendisini hissettiren sohbet üslubu, Milli Edebiyat dönemi içerisinde yer alan *Jön Türk*'te de devam etmiş ve yazar, anlatıcı konumunda varlığını daima ön planda tutmuştur. Bu durum, anlatı açılış bölümü içerisinde de açıkça görülür. Yazar, kurgu unsurlarını bir sohbet havasıyla sunar:

*“Vakamız 1315 senesinde vukua geliyor. Mahall-i vaka dahi İstanbul'da Keşkekçilerbaşı'nda “konak yavrusu” ıtlakına şayan güzel bir evdir.*

...

*İşte düğünümüz bu konak içinde vukua geliyor. Konakta sakin olan familya ile muarefe peyda edelim mi?” (Ahmet Mithat Efendi: 2-3)*

Anlatı açılışında kendisini gösteren bu üslup yapısı ilerleyen bölümlerde de devamlılığını sürdürür. Böylelikle okurun kurgu ile iç içe olduğu bir eğilim, ön plana çıkarılmış olunur. Buradan hareketle *Jön Türk*'ün, anlatıcı unsurun pozisyonu noktasında Milli Edebiyat döneminin farklılaşan örnekleri arasında yer almayı başardığını söylemek yerinde olacaktır.

#### **4. 1923-1940 Dönemi Türk Romanında “Anlatı Açma”**

Uzun süreli bir değişim ve dönüşüm sonrasında Türk toplumunun yeni bir devlet düzeni ile var olduğu Cumhuriyet dönemi, Türk edebiyatı için önemli dönüm noktalarından biri olagelmıştır. Tanzimat ile başlayan modernleşme süreci, Milli Edebiyat dönemi ile yetkin bir noktaya ulaşmış ve bu yetkinlik Cumhuriyet'in ilanından sonraki süreçte de devam etmiştir. Bu bağlamda, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Halide Edip Adivar, Reşat Nuri Güntekin, Peyami Safa, Sabahattin Ali, Memduh Şevket Esenal gibi isimler, öne çıkmaktadır.

Dönem romanlarında Tanzimattan başlayan bir eğilim ile birlikte Batılılaşma konusuna sıkça yer verildiği görülmektedir. Bu bağlamda yanlış batılılaşma, kültürel yozlaşma gibi konuların öne çıktığını ve ders verici nitelik taşıyan anlatıların var olduğunu söylemek mümkündür. Diğer taraftan hem Milli Edebiyat hem de Cumhuriyet dönemi içerisinde yer alan Halide Edip Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Reşat Nuri Güntekin gibi isimlerin romanlarında, bir savaş atmosferinin öne çıktığı ve milliyetçilik fikrinin kendisini gösterdiği görülmektedir.

Milli Edebiyat dönemi ile başlayan Anadoluya açılma eğilimi, Cumhuriyetin ilanından sonraki süreçte de devam etmiştir. Artık Türk romanının mekânı, İstanbul ile sınırlı değildir. Diğer taraftan bireyin iç dünyasının konu edildiği eserler de söz konusudur.

Anlatı açılış bölümlerinde yoğunlukla kurgu unsurlarının tanıtımı yer almakta ve bu tanıtım içerisinde özellikle kişi tanıtımları merkeze oturmaktadır. Kurgunun kendisi ile bağdaşık şekilde ilerleyen tanıtım sonrasında açılış bölümleri çeşitlilik göstermekte ve hem tem, hem biçim hem de teknik anlamında geniş bir açılış yelpazesi ortaya çıkmaktadır.

##### **4.1.1923-1940 Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış**

1923-1940 dönemi aralığında öne çıkan romanların açılış bölümlerinde kurgusal zeminin oluşturulması noktasında hangi unsurlara yoğunlaşıldığı incelemeye alınmış ve

bu bağlamda “Kişi Tanıtımı ile Açılış, Mekân Tanıtımı ile Açılış ve Olay Anlatımı ile Açılış” başlıkları ortaya koyulmuştur.

#### 4.1.1. Kişi Tanıtımı ile Açılış

Tanzimattan bugüne dek uzanan roman türü içerisinde kişi unsuru, daima önemli bir yerde konumlanmıştır. Cumhuriyet dönemi edebiyatına gelindiğinde her ne kadar yalnızca kurgu unsurlarının tanıtımı üzerinden ilerleyen kurgu açılışları söz konusu olmasa da bu unsurlara ayrıntılı şekilde yer verilen örnekler yoğunluktadır.

Dönemin öne çıkan romanlarından olan *Sinekli Bakkal*, kurgu unsurlarının tanıtımına öncelikle mekândan başlanan, sonrasında kişiye yoğunlaşan örneklerdendir.

*“Mustafa Efendi herhangi meddahın tarif ettiği hasis, tiryaki bir mahalle bakkalı. İmam? Şöyle bir bakılsa herhangi bir mahalle imamına benzer, fakat hakikatte o kendinden başka kimseye benzemez.*

*Kirpi kılları gibi ayakta duran iki kalın kaş, içeriye çökmüş, kömür gibi siyah, kor gibi yakıcı, burgu gibi keskin iki ufak göz. Burun uzun ve tilkivârî. Kara sakal hayli kırışmış. Boyu kısa, vücudu cılızdır. Fakat beyaz sarığin kallâviliği, geniş yenli lâtanın içinde ağır ağır sallana sallana yürüyüşü ona husûsî bir heybet verir.*

*İriyarı erkeklerin bile gıpta edeceği gür, kalın bir sesi vardır. Vaaz eder gibi şedit bir talâkatla konuşur, gündelik lâkırdıları bile Kuran okur gibi tecvitle söyler, her elif onun ağzından “dallîn”deki elif miktarı çekilir. Defin ilmühaberi, nikâh izinnamesi almak için çekişe çekişe onunla pazarlık edenlerona pinti imam, hasis imam der geçerler. Fakat küçük mescitte vaaza devam edenler, huzurunda biraz korku, biraz da rahatsızlık hissederler” (Adıvar, 2013:7).*

İmamın tanıtılmasının ardından kızı Emine de söz konusu edilir:

*“İmam, karısını genç kaybetti ve bir daha dünya evine girmedi. Emine adlı bir kızından başka kimsesi yoktu. Bu, beyaz gergin tenli, penbe yanaklı, fare kapanı gibi sımsıkı kapanan ince dudaklı, küçük kara gözlü bir kızcağızdı. Temizdi, hamarattı, titizdi, mahalle çocuklarıyla oynamaya tenezzül etmezdi. Suratsızdı, gülmezdi, İmam’ın akidesinin biricik timsali gibiydi” (Adıvar, 2013: 9)*

Emine'nin tanıtımı ile birlikte, henüz on yedi yaşında iken kaçtığı ve babasının rıza göstermediği biriyle evlendiği öğrenilir. Bunun üzerine eşi Tevfik'in de tanıtımına başlanır:

*“Tevfik ta o zamanlarda uzun bacaklı, gürbüz, kestane rengi gözleri bir kız çocuğu gibi tatlı, kırmızı dudakları durmadan söyler, yaramaz, maskara bir oğlandı. Yürüyüp söylemeye başladığı andan itibaren herkesin taklidini yapmış, bütün mahalleyi güldürmüştü.*

*Dul annesiyle dayısı bakkal Mustafa Efendi'nin evinde yatar kalkardı. İhtiyarın bütün ısrarına rağmen ne bir yere çırak oldu ne de bir sanata girdi. Başboş, İstanbul sokaklarında sürter dururdu. Bütün havailikle beraber gene İstanbul'un hudaî nabit yetiştirdiği halk sanatkârlarının husûsiyyetlerini de gösteriyordu.”* (Adıvar, 2013: 9)

Geriye dönüşlerin kullanımı ile birlikte gerçekleşen kurgu unsurlarının tanıtımı içerisinde, evlendikten sonra Emine ve Tevfik arasında geçen anlaşmazlıklardan, Emine'nin Tevfik ile evlenmiş oluşundan duyduğu pişmanlıktan ve neticede boşanmalarından söz edilir. Aynı zamanda, boşanma sürecinde olan çiftin bir çocukları dünyaya gelecektir; Emine hamiledir.

Roman içerisinde yaşanan zaman sıçraması sonrasında, Emine'nin doğum yaptığı ve bir kız çocuğu dünyaya getirdiği öğrenilir. Kızın ismi Rabia koyulmuştur:

*“Rabia, zamanındaki bütün akranları gibi, beş yaşında tabla dökmeye, kahve fincanı yıkamaya başladı. Yedi yaşında adamakıllı ev işi gören bir kızdı. Hele büyükbabasının hizmetine hep o bakardı. Bunlar Sinekli Bakkal'da her kız çocuğu için o zaman tabî olan şeylerdi. Rabia'yı öteki çocuklardan ayıran şey, İmam'ın tesirine bu kadar erken maruz olmasıydı.”* (Adıvar, 2013:20)

Roman ilerledikçe Rabia'nın kuran okumak üzere gittiği ve gittiğinde de büyük beğeni topladığı Selim Paşa konağı anlatılmaya başlanır. Böylelikle konaktakilerin tanıtımları da devreye sokulur:

*“Zalim bir hükümdarın Zaptiye Nazırı sıfatıyla vazifesi hem müşkül hem de naziktir. Boş zamanında sigara iskemlesi, köşelik, sandal ağacından arka kaşağı yapar. Kaşağular bilhassa zariftir. Bunun haricinde husûsî bir iptilası*

yoktur. Resmî Selim Paşa'dan nefret eden halk, onun husûsî hayatı hakkında söyleyecek bir şey bulamazlar.

*O, iyi bir aile babası, ve bilhassa karısına merbuttur.*" (Adıvar, 2013: 28-29)

Görüldüğü gibi, *Sinekli Bakkal*'da hem mekânın hem de karakterlerin devreye sokulduğu bir tanıtım söz konusudur. Bu tanıtım yapılırken karakterlerin hem fiziksel hem de ruhsal özellikleri aktarılmış ve yaşantıları, geçmişin sunulması ile birlikte daha detaylı şekilde ortaya konmuştur.

Milli Edebiyat döneminin önemli isimlerinden bir diğeri olan Reşat Nuri Güntekin'in romanlarında da açılış bölümü içerisinde kurgu unsurlarının tanıtımına yer verildiği görülür. *Yeşil Gece*, bu noktada öne çıkan örneklerden biridir.

Tayini İstanbul'a çıkmasına rağmen Anadolu'da öğretmenlik yapmayı seçen, vatanına bağlı, örnek bir öğretmenin yaşadıklarını konu alan romanın açılış bölümü içerisinde, geriye dönüşlerle iç içe sunulan bir tanıtım kullanılmıştır:

*"Şahin Efendi, memleketinde, açık güneş altında toprakla, çamurla oynayarak büyümeye başlamış bir köylü çocuğuydu. Sağlam bir vücudu, sağlam bir kafası vardı. Kendi haline bırakılsaydı, hayatından memnun bir çiftçi veya çoban; büyük vakalar ve meseleler karşısında birçok ilim ve idare adamlarından daha sağlam hükümler verdiğini görüp şaşıttığımız halk adamlarından biri olurdu. Fakat ilmiyeden olan babası onukendisine bir hayrülhalef yapmak, bir gün bütün dünyayı gölgesi altına alacak yeşil bayrağın bir gönüllüsü olara yetiştirmek istemişti. Çocuğun ilk tahsilini bitirmesine bile lüzum görmüyor; başına bir yeşil sarık alarak memleketinin medresesine gönderiyordu.*

*Sokaklarda oynayan yalınayak, başıkabak halk çocukları arasından yakalanarak medreseye gönderilen ve başına sarık sarılan çocuklar, ayrı bir bayrağın altına geçmiş gibi olurlar ve eski arkadaşlarıyla aralarına bir yabancılik girerdi. Sarıklılarla sarıksızlar arasındaki bu yabancılik gitgide artar, onları bir daha anlaşmalarına ve birbirlerini sevmelerine imkân olmayan iki düşman fırkaya ayırırdı. Öyle ki her türlü kardeş kavgalarını, aile kinlerini söndüren yabancı düşman karşısında bile artık birleşemez olurlardı. Fakat Şahin, başka türlü çocuğu. Medreseyi uzun zaman yadırgamış, sokaktaki*



*çocukluk arkadaşlarının peşinden ayrılmamıştı. Fırsat buldukça sarığını başından çıkararak - kırık bir kolu sarar gibi-koluna sarar, arkadaşlarıyla kırlarda kuş, dereye balık avlamaya giderdi. Hocalarının dayağı, hatta ihtiyar babasının ona bu dayaklardan daha dokunaklı gelen yalvarmaları arasına nereden estiğini kimsenin bilmediği bu rüzgârın önüne katılmaktan bir türlü menedemiyordu. Bu gidişle yaşı biraz daha büyüyünce büsbütün gemi aziya alacağı ve sarığını bir çalıya dolayarak dağlarda koyun gütmeye gideceğe benzerdi.” (Güntekin, 2015:19-20)*

Aktüel zamanda Şahin Bey, göreve başlamak üzere olan bir öğretmendir. Ancak karakterin tanıtımı, çocukluk yıllarından başlatılarak gerçekleştirilir. Böylelikle karakter tanıtımı için geçmişle iç içe sunulan bir yapı benimsenmiş olunur.

Romanın karakter tanıtımları, Şahin Bey’i merkeze alarak gerçekleştirilir. Şahin Bey ile aktüel zaman içerisinde yahut geçmişte bir arada olan karakterler, kurgu unsurlarının tanıtımıyla birlikte sunulur. Örneğin Şahin Bey’in öğrencilik yılları aktarılırken gittiği medresede bulunan bir hocanın tanıtımı da gerçekleştirilir:

*“Medresesindeki hocalar arasında bir Hacı Fettah Efendi vardı. Birçok yıllar Mısır’da okumuş, sonra yine birçok yıllar Fatih medresesinde müderrislik etmiş, nihayet - İstanbul’da malı, mülkü olduğu halde - anlaşılmaz bir inat ile doğduğu yerlere ölmeye gelmiş acayip ihtiyardı. Hemşehrileri Fettah Efendi’nin eski şeref ve şöhretinden kendilerine de bir pay çıkarmak için onu kendi medreselerine müderris yapmışlardı. Gerçi, o, artık hiçbir ciddi şey okutamayacak kadar bunamıştı; başı, sonu, mantık ve nizamı olmayan sözlerle ders anlatması rüya gibi bir şeydi.” (Güntekin, 2015: 20)*

Şahin Bey’in geçmişi üzerinden yapılan medrese tanıtımlarında büyük ölçüde olumsuzlayan bir yaklaşım söz konusudur. Karakter, medresede birtakım problemler yaşamış, hocalarından memnun kalmamış ve verilen eğitimi yetersiz bulmuştur. Bu durum, romanın büyük bölümünde medreseler ve modern eğitim kurumları karşılaştırmasını beraberinde getirir.

Anlatı açılışında kurgu unsurlarının tanıtımının yer aldığı bir diğer örnek, Peyami Safa’nın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* adlı romanı olur. Romanda kurguya bir mekân tanıtımı ile giriş yapıldığı görülür. Bu mekân, bir hastahanedir. Dizinde ağır bir rahatsızlığa sahip ana karakterin, bu hastalık dolayısıyla çoğunlukla bulunduğu mekân

olan hastahane, böylelikle açılış bölümü içerisinde tanıtılan ilk kurgu unsuru olmuştur. Ardından ana karakter, kendisini tanıtmaya başlar. Bu tanıtım içerisinde hastalığını merkeze almaktadır:

*“Ben de onların arasındaydım ve onların arasında büyüğüm de yoktu. Yalnız bende meçhul bir hastalık vardı, sekiz yaşımdan beri çekiyordum.*

*Ben de o muayene odasının ve nice muayene odalarının önünde senelerce bekledim. Benim yanımda büyüğüm de yoktu. Yalnız başıma demir parmaklıklı kapıdan içeriye girerdim, dokuzuncu hariciye koğuşuna doğru ağaçların bile sıhhatine imrenerek yürürdüm, camlı kapıların garip bir beyazlıkla gözlerime vuran ve içimde korku ile karışarak yuvarlanan parıltıları arasında o dehlize girerdim ve yalnız başıma bir köşeye ilişirdim, kımldamazdım, susardım, beklerdim, korkudan büzülürdüm, rengimin uçtuğunu hissederdim”*(Safa, 1999:7).

Peyami Safa'nın bir diğer romanı *Fatih-Harbiye*'nin açılışında da yine karakter tanıtımlatına yer verilmektedir. Hareketli bir anın içerisinde açılan romanda Neriman ve Şinasi, Vezneciler'e kadar birlikte yürümektedirler. Bu yürüyüş, aralarındaki uzaklığı haber verir niteliktedir.

*“Beyazıt'ta bir arkadaşın davetine geciken Neriman koşuyor, Şinasi'yi biraz geride bırakıyordu.*

*Yolda çok konuşmadılar. Şinasi, Neriman'a söylediği sözlerin onda bu akşam daha az alaka uyandırdığını anladıkça yükselen ve yorulan sesiyle cevabını bile alamadığı şeyler soruyordu.”*(Safa, 1999:7)

Verilen hareketli anın içerisinde karakterlerin sunumu, aralarındaki ilişki için ilk imajları ortaya koymaktadır. Yaşamakta olduğu Fatih'ten ve Fatih'in geleneği temsil eden yapısından bunalan Neriman, yine geleneklerine bağlı olan babası ve yedi senelik sevgilisi Şinasi'den de bunalmıştır. Bu bunalmanın ilk izlenimleri, açılış bölümünde yer alan yürüyüş üzerinden aktarılır. Ardından Şinasi penceresinde yaşanan geçmişî hatırlamalar ile birlikte, ikili arasındaki ilişkinin temelleri aktarılır:

*“Kim bilir, kaç defa bu yollardan beraber geçtiler.*

*Yedi sene! Siyah saten gömleklî, siyah başörtülü kız. O vakit böyle koşmazdı. Liseden çıkar ve Süleymaniye'nin köşesinde görünürdü. Kolunda*

*çantası, başı önüne eğilmiş, gözlerinde korku ve rüladakiarında tebessüm, Şinasi'nin yaklaştığını görünce korkusu giden ve sevinci artan gözleriyle yere bakar, hafifçe kızarırdı. Sonra yanyana, hiç konuşmadan, epey yürürler ve buluşmanın ilk zevkini bu sükut içinde daha çok hissederlerdi.*

*Kim bilir, kaç defa bu yollardan beraber geçtiler.” (Safa, 1999:12)*

Böylelikle Neriman'ın dünden bugüne yaşadığı değişim, Şinasi'nin perspektifinden aktarılmış olunur.

Dönem içerisinde yer alan bir diğer örnek Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* adlı romanıdır. Anlatı açılışında Yusuf'un ailesinin eşkıyalar tarafından öldürülmesi ve sonrasında kimsesiz kalan Yusuf'un kaymakam Selahattin Bey tarafından evlat edinilmesi anlatılır.

Ailesini küçük yaşta, gözleri önünde kaybeden küçük Yusuf'un, açılış bölümünde yaşadığı olayı anlatırken takındığı soğukkanlı ve olgun tavır dikkat çeker. Olayı incelemek üzere gelen jandarma ekiplerine ve kaymakam Selahattin Bey'e yaşadıklarını büyük bir olgunlukla anlatmaktadır:

*“Kaymakam şaşırmış gibi suallerini kesti. Çocuk ölenlerin oğlu idi.*

*"Burada ne bekliyorsun?"*

*Eliyle ölüleri gösterdi:*

*"Nah, bunları bekliyorum!"*

*"Ne zamandan beri buradasın?"*

*"Akşamdan beri... Vukuattan sonra candarmaya koştum, haber saldım, sonra yine geldim. Fıkraları nasıl yalnız bırakayım..."*

*"Korkmuyor musun?"*

*"Anamla babam, nesinden korkayım..."*

*"Vukuat olduğu zaman da burada mıydın?"*

*"Yanı başımızdaki odadaydım. Anam bağıınca uyandım, koştum geldim ama imansızlar ben gelene kadar babamı da anamı da kesmişler” (Ali, 2012: 19)*

Verilen diyalog, Yusuf'un henüz çocuk yaşlarda iken gösterdiği olgunluktan hareketle sağlam karakterine işaret eder. Yusuf, çok ağır şeyler yaşamış küçük bir çocuk olmasına rağmen son derece güçlü bir karaktere sahiptir.

Kurgu ileledikçe Yusuf'un Selahattin Bey'in evinde yaşamaya başladığı aktüel zamana dönülür. Bu süreç içerisinde Yusuf'un soğuk tavırları devam etmektedir:

*“Herkes, hatta Kaymakam'a bile soğuk davranırdı. Şahinde bu çocukta insanlık, his namına bir şey bulunmadığını, anası babası öldürüldüğü zamanki lakaytlığını ileri sürerek, söyler dururdu. Hakikaten hiç kimse bu çocuğun şimdiye kadar herhangi bir münasebetle, herhangi bir hissi tezahür gösterdiğini görmemişti.”* (Ali, 2012: 32)

Ancak Yusuf'un takındığı soğuk tavır için bir istisna söz konusudur. Kaymakam'ın kızı Muazzez ile aralarında büyük bir yakınlık vardır ve Yusuf, onun yanında her zamanki soğuk tavırlarını bir kenara bırakmaktadır:

*“Yusuf'un hislerini göstermekten çekinmediği yegâne mahlûk, küçük Muazzez'di. Muazzez tombul ve boğumlu ayaklarıyla odada tıptış tıptış dolaşırken Yusuf onu, dudaklarının kenarında hafif bir tebessümle takip eder, sonra dayanamayıp kucığına alır, yavaş yavaş, adeta kırılmasından korkuyormuş gibi, ihtimamla okşardı. Küçük kız, bütün evdekiler arasında kendisiyle patırtısız, gürültüsüz meşgul olan bu çocuğa başkalarına pek göstermediği mülayim taraflarını gösterir, onun burnunu, saçlarını çeker; Yusuf kendisini koltuklarından tutup hoplattıkça başını geriye atarak kahkahalardan kırılırdı”* (Ali, 2012: 34)

Aynı evde beraber büyüyen Muazzez ve Yusuf arasındaki yakınlık böylelikle açılış bölümü içerisinde söz konusu edilmiş olunur. Ardından Yusuf'un karakter tanıtımı derinleştirilir:

*“Yusuf ilk defa Edremit'te mektebe gitti. Fakat bu mektep devri pek uzun sürmedi.*

*Buraya geldikleri zaman Yusuf on yaşlarında kadardı. Sarı benizli, nahif, fakat kuvvetli ve dayanıklı bir çocuktü. Görenler, onun kendisinden daha büyük birkaç çocuğu bile yıldırabileceğine imkân vermezlerdi. Halbuki mahalle kavgalarında, her zaman karışmasa bile, karıştığı zamanlar, daima baş olur ve dört beş kişiye karşı kordu. Hasımlarını ürküten, onun kuvvet ve cesaretinden*

*ziyade, hiç kaybolmayan sükûneti ve kendisine olan sonsuz emniyetinin her hareketinde görülen tezahürleri idi.”(Ali, 2012: 34).*

Yusuf’un çocukluk dönemlerinin aktarılmasının yanı sıra romanın diğer karakterlerinin de tanıtımları gerçekleştirilir. Selahattin Bey’in evliliği söz konusu edilir:

*“Salâhattin Bey, gençliğini deli gibi geçirdikten, hayatın tadılmadık zevkini bırakmadıktan sonra, birdenbire yorgunlaştığını, artık daha fazla koşacak kuvveti olmadığını görmüş, beş sene kadar evvel, bu kendisinden tam on beş yaş küçük kızla evlenivermişti”*(Ali, 2012: 24)

Selahattin Bey’in evliliğinin söz konusu edilmesi ile birlikte eşi Şahinde Hanım’ın da tanıtımı yapılır ve ikili arasındaki farklılıklar ortaya çıkarılır. Şahinde Hanım, romanın olumsuzlanan karakterlerindedir:

*“Pek az zaman içinde tesbit etti ki bu güzel kedinin çok sivri tırnakları, bu kuzunun sert boynuzları vardır. Şahinde Salâhattin Bey’den adamcağızın hiç aklına getirmedeği bir şeyi, kendisine akran muamelesi etmesini istiyordu. Tabii derhal bir sürü tatsızlıklar, hatta bir hayli acılar baş gösterdi. Salâhattin Bey’in bu esnada en az işine yarayan şeyler, mantık ve akıl gibi bazen pek gülünç ve aciz oluveren büyük isimli vasıtaları. Kapalı büyüyen ve bu şekilde bütün tabii arzu ve ihtiyaçlarını içinde hapsedmeye mecbur olan genç kız, gayet tabii olarak, sinirli ve manen bozuk bir mahlûktu. Anası onu gezmeye götürürken bir saat 'saçlarını düzeltmeye uğraştığı halde, ne anasının, ne babasının aklına bu kafanın içi ile de bir parça meşgul olmak düşüncesi gelmemişti. Onlar işportaya konan bir elma gibi onu süsleyip temizlemişler, parlatmışlar, sonra yağlı bir müşteriye okutmuşlardı. Kız yetiştirmekten de gaye bu değil miydi?”*(Ali, 2012: 26).

Ailesinin olumsuz yetiştirme tarzı ile birlikte olumsuz karakter özelliklerine sahip olan Şahinde Hanım, Yusuf’un gelişinden hiç memnun değildir ve duyduğu rahatsızlığı sürekli olarak dile getirmekten çekinmez. Bu yönü ile Yusuf’un tamamıyla karşısında yer alan bir karakter olarak konumlanır.

Çiftin kızları olan Muazzez, yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi, Yusuf’un en yakın olduğu karakterdir. Açılış bölümü içerisinde Muazzez’in tanıtımına da verilir:

*“Muazzez on yaşma gelmişti. Birkaç sene devam edip dört sınıflı iptidaiyi de bitirmişti. Şimdi annesinden ziyade bazı iyi kalpli ve alakalı komşuların sayesinde nakış, gergef ve biraz da dikiş öğreniyor, kendisiyle akran olan kızlarla beraber terzi Mürüvvet Hanım'dan ut dersi alıyordu.”*(Ali, 2012: 54).

Böylelikle anlatı açılış bölümünde karakter merkezli olarak kurgu unsurlarının tanıtımı gerçekleştirilmiş olunur. Sabahattin Ali, karakterleri genel hatlarıyla tanıttıktan sonra olay örgüsüne geçtiği bir kurguyu benimsemiştir.

*Kuyucaklı Yusuf* ile benzer bir yaklaşım, yazarın bir diğer romanı *İçimizdeki Şeytan*'da da kendisini gösterir. Hareketli bir anın içerisinde açılan romanda iki genç, Kadıköy'den Köprü'ye hareket eden bir vapurun güvertesinde oturarak sohbet etmektedirler. İlk önce karakterlerin fiziksel özellikleri söz konusu edilir:

*“Deniz tarafında bulunanı şişmanca, açık kumral saçlı, beyaz yüzlü bir delikanlı idi. Bağa bir gözlüğün altında daima yarı kapalı gibi duran ve eşya üzerinde ağır ağır dolaşan kahverengi miyop gözlerini vakit vakit arkadaşına ve solda, güneşin ziyası altında uzanan denize çeviriyordu. Düz ve biraz uzunca saçları, arkaya atılmış olan şapkasının altından dökülerek sağ kaşını ve gözkapasının bir kısmını Örtüyordu. Çok çabuk konuşuyor ve söz söylerken dudakları hafifçe büzülerek ağzı güzel bir şekil alıyordu.*

*Arkadaşı ise ufak tefek, zayıf, kolları sinirli hareketlerle mütemadiyen oynayan, gözleri her şeye keskin bir bakış fırlatan, soluk yüzlü bir gençti.*

*Her ikisi de yirmi beş yaşından fazla göstermiyorlardı ve boyları ortaya yakındı”* (Ali, 2003: 9).

Roman ilerledikçe ve ikilinin arasında geçen diyaloglar kurguya dâhil omaya başladıkça açılıştaki verilen iki gencin isimlerinin Ömer ve Nihat olduğu öğrenilir.

Ömer, aradan biraz zaman geçtikten sonra vapurda güzel bir kız görür ve onunla konuşmak üzere harekete geçer. Kıza tam yaklaşacağı sırada Emine isimli bir akrabasına tesadüf eder. Emine, Ömer'in konuşmayı planladığı kızı tanımaktadır ve ikilinin tanışmasına aracı olur:

*““Ah!.. Tanıştırmadım mı? Siz birbirinizi tanırıyorsunuz da!.. Macide'yi bildin mi bakayım? Annenin büyük dayısının torunu ayol. Öyle ya, sen*

*Balikesir'den çıktığın zaman o daha şu kadarcıktı. Altı aydan beri bizde. Piyanoya çalışıyor, bir mektebe de gidiyor.”*

*Başını çevirerek Macide'ye baktı. Bu sırada Ömer'in elini sıkan kız:*

*“Konservatuvara gidiyorum!” dedi ve gözlerini tekrar ileri çevirdi”* (Ali, 2003: 16).

Böylelikle Ömer ve Macide'nin uzaktan akraba oldukları öğrenilir. Aralarında geçen diyaloglar üzerinden de Macide hakkında kısa bir bilgi verilmiş olunur.

Romanın bir sonraki bölümünde Macide merkeze alınır. Verilen diyaloglarla Konservatuvara gittiği öğrenilen Macide'nin müzik yeteneği ve yaşayışı detaylandırılır:

*“Macide, altı aydan beri aynı evde yaşadığı halde henüz hiçbiriyle içli dışlı olamadığı bu akrabalarına daha fazla ısrarla bir şey sormuyordu. Zaten buradaki hayatı bir pansiyondakinden farksızdı. Sabahlan notalarını alıp gidiyor, akşamüzerleri, henüz ortalık kararmadan gelip odasına kapanıyordu. Semiha'nın ona bu kadar içerlemesine sebep de belki bu uzak duruştu. Emine teyze kendi âleminde, kendi dostlarıyla ve eğlenceleriyle meşgul olduğu için evinde yaşayıp giden bu sakin genç kıza pek fazla dikkat etmiyordu. Onu, ekseriya gündüzleri gelen misafirlerine, ailelerinin askerliğine bir misalmiş gibi, anlatıp methediyor, “musikiye aşına” olduğunu bilhassa zikrediyor, fakat bazı geceler evde toplanıp erkekli kadınlı saz yapan ve oldukça alaturka bir şekilde eğlenen meclislere bir kere bile sokulmamış, o kadar ısrara rağmen müzikteki hünerlerinin bir parçasını bile göstermemiş bulunan Macide'nin müzisyenliğinden en başta kendisi şüphe ediyordu”* (Ali, 2003: 19).

Macide ve altı aydır birlikte yaşadığı akrabalarının tanıtımı aralarındaki ilişki ile birlikte aktarılır. Macide'nin konservatuvara gittiği dönem içerisinde babası, Emine Hanım'lara her ay bir miktar para göndermekte ve bu sayede Macide, Emine Hanım'ların evinde kalabilmektedir. Ancak Macide'nin babası öldükten ve gönderilen para kesildikten sonra Emine Hanım'ların Macide'ye karşı tavrı değişecek ve yaşadığı baskıya dayanamayan Macide, bu evden ayrılacaktır.

Açılışında kişi tanıtımının kullanıldığı bir diğer örnek Memduh Şevket Esendal'ın “*Ayaşlı ile Kiracıları*” adlı romanıdır. Anlatıcı karakterin notlarından oluşan roman, dokuz odalı bir apartman dairesinin her odasında kiracı olarak kalan farklı

kimseleri konu etmektedir. Apartmandaki hizmetçi kızın tanıtımı, anlatıcı karakterin gözünden gerçekleştirilir:

*“Akıllı bir kıza benziyor. Yalnız bana, hasta, bitkin görünüyor. Bu kız bu arıklığıyla çamaşır yıkar mı? Yıkayabilir mi? Yorganı kaldırmaya gücü yetmiyor. Güçlülükle ayakta duruyor gibi görünüyor. Acımaya başladım! Buna hizmet ettirmek yazık... Ayakları topal bir ata araba çektiirmek gibi.*

...

*“Yan gözle Halide'ye baktım. Eğer böyle ölü benizli olmasa hiç de fena kız değil! Esmerce, ama kaşı gözü yerinde; sevimsiz de değil.”*(Esendal, 2002:10-11)

Aralarında geçen diyaloglardan kızın isminin Halide olduğu öğrenilir. Bu diyaloglar üzerinden aynı zamanda anlatıcı karakter hakkında da bilgi sahibi olunur. Karakter, bir bankacıdır:

*“-Senin adın ne?..*

*- Halide.*

*Aradan biraz geçti, o bana sordu:*

*- Siz maliyede misiniz?*

*- Yok bankada çalışıyorum.”*(Esendal, 2002: 11)

Diyaloglar ilerledikçe hem romanın diğer karakterleri hakkında bilgi edinilir hem de Halide ve anlatıcı karakter daha yakından tanıtılır. Halide, apartmanda yaşayan diğer isimleri, anlatıcıya tanıtmaktadır. Böylelikle dairenin sahibi Ayaşlı İbrahim Efendi hakkında bilgi edinilir:

*“- Faika Hanım kim oluyor?*

*- Babanın kızlığı yok mu, dedi.*

*- Ben bilmiyorum. "Baba" dediğin kimdir, onu da tanımıyorum.*

*- Baba, işte burayı tutan değil mi?*

*- Burayı tutan Ayaşlı İbrahim Efendi.*



- *İşte İbrahim Efendi. Onlar "Baba" diyorlar, ben de alıştım.*

- *Üvey kızı babasının yanında mı oturuyor?*

- *Kızı dipteki odada, baba sizin bu yanınızdaki odada. Dün taşınırken burada değil miydi?*

- *Buradaydı ama ben hangi odada oturduğunu nereden bilirim? Babanın kızı tek başına mı oturuyor?*

- *Kocası var ya! Şoför Fuat. Şimdi İstanbul'dan anasını da getirmiş, hep bir odada oturuyorlar.*

- *Sen de onların yanında mı kalıyorsun?*

- *Benim bir odam var. Geceleri giderim.*

- *Babanın yanında bir genç delikanlı var, o kim?*

- *Babanın oğlu; köydeki karısından.*

*Ayaşlı Faika'nın anasını burada almış. Yalnız nedense bu yeni karısı babayla bir yerde oturmuyormuş. Kadının ayrı evi varmış. Arasına kızını görmeye gelirmiş. O zaman baba ile de oturup konuşuyorlarmış. Faika da anasını görmeye gidermiş. Halide'nin dediğine bakılırsa, anası Faika'dan daha güzelmış.”(Esendal, 2002:12-13)*

Diyaloglar ilerledikçe Halide hakkında detaylar verilmeye devam edilir:

*“Bir aralık sordum.*

- *Nerelisin, dedim.*

- *Ben mi?.. Ben Ezirgânlıyım.*

- *Hı, konuşman hiç Ezirgânlıya benzemiyor.*

- *İstanbul'da çok kaldım.*

*Halide'nin anlattığına göre ufak yaşında Ezirgân'da kocaya varmış. Sonra muhacirlikte kocası ölmüş. İstanbul'da bir topçu kaymakamı bunu yanına almış. İki sene onun yanında kaldıktan sonra hastalanmış, hastaneye yatırmışlar. Bir daha topçu kaymakamının evine dönmemiş. Bir ebe hanım,*

"Seni bir kocaya veririz" diye bunu evine götürmüş. Bir zamanlar da onun yanında kalmış, evlendirecekler diye beklemiş. Sonra bakmış ki evlendirecekleri yok, yalnız çalıştırıyorlar; bir arkadaşı ile sözü bir edip kaçmış, buraya kadar gelmişler. O zamandan beri, burada hizmetçilik edip geçiniyormuş."(Esendal, 2002:13)

Halide ve anlatıcı karakter arasında geçen açılış diyalogları, kurgu unsurlarının tanıtımı için bir giriş niteliğindedir. Sonrasında anlatıcı karakterin notlarında, onun gözlemlerine ve öğrendiklerine dayanılarak karakter tanıtımları devam ettirilir.

İncelemeye aldığımız romanlar içerisinde kişi unsuruna yoğun olarak yer verildiği görülmektedir. Geçmişleri ve şimdileri ile birlikte etraflıca tanıtımları gerçekleştirilen roman karakterleri, bütünsel bir hava içerisinde sunulmuşlardır. Bu sunum için diyaloglardan, geçmişin anılmasından sıklıkla faydalanılmış ve böylelikle kişi unsuru, farklı anlatım teknikleri ile iç içe halde tanıtılmıştır.

#### 4.1.2. Mekân Tanıtımı ile Açılış

Çalışmamızın bu başlığı altında 1923-1940 dönem aralığındaki romanların açılış bölümlerinde yer alan mekân tanıtımlarına yer verilecektir. Bu bağlamda ele alınacak ilk örnek, Yakup Kadri'nin *Ankara* adlı romanı olacaktır.

Bir anın anlatımı ile açılan roman, verilen an içerisinde seçilen iç mekânın tanıtımı ile devam ettirilir:

"Çıplak bir oda. İki dar yol karyolası" (Karaosmanoğlu,2005:13).

Roman mekânı, Ankara'da bir evdir. Selma Hanım ve eşi, işgal altında olan İstanbul'dan ayrılarak bu eve taşınmışlardır. Selma Hanım'ın geçmişi hatırlaması ile yaşanan geriye dönüşün ardından elde edilen bu bilgilerle, mekânın Ankara olduğu öğrenilir. "1923-1940 Dönemi Romanında Geriye Dönüş Tekniği Bakımından Açılış" başlığı altında daha detaylı inceleyeceğimiz bu geriye dönüşle, karakterlerin geçmişleri aktarılarak kurgu unsurlarının tanıtımı pekiştirilir. Böylelikle iç mekânın tanıtımı bir anın anlatımı içerisinde sunulurken karakterlerin Ankara'ya geliş sebeplerinin aydınlatılması, geriye dönüş tekniğinin kullanımı ile verilmiş olunur.

Halide Edip'in bir diğer romanı olan *Sinekli Bakkal*'in açılışında da yine mekân unsurunun öne çıkarıldığı görülmektedir. Romanın anlatı açılışında yer alan mekân

İstanbul'dur. Yazar daha özelde, romana da ismini veren *Sinekli Bakkal* adlı sokağın tanıtımını yapar:

*“Bu dar arka sokak bulunduğu semtin adını almıştır: Sinekli Bakkal.*

*Evler hep ahşap ve iki katlı. Köhne çatılar; karşıdan karşıya birbirinin üstüne abanır gibi uzanmış eski zaman saçakları. Ortada baştan başa uzanan bir aralık kalmış olmasa, sokak üstü kemerli karanlık bir geçit olacak. Doğuda batıda, bu aralık, renkten renge giren bir ışık yolu olur. Fakat sokağın yanları her zaman serin ve loştur.*

*Köşenin başında durup bakarsanız: Her pencerede kırmızı toprak saksılar ve kararmış gaz sandıkları. Saksılarda al, beyaz, mor sardunya, küpe çiçeği, karanfil. Gaz sandıklarında öbek öbek yeşil fesleğen. Ta köşede bir mor salkım çardağı, altında civarın en işlek çeşmesi. Bütün bunların arkasında tiyatro dekorunu andıran beyaz, uzun, ince minare.*

*Sürülü kafeslerin arkasında kocakarı başları dizili. Arada dikişlerini bırakır, pencereden bağıra bağıra dedikodu yaparlar. Sokakta, ayağı takunyalı, başı yazma örtülü, eli bakraçlı kadınlar çeşmeye gider gelirler. Saçları iki örgülü kız çocukları kapı eşiklerinde sakız çiğner; çakşırı yırtık, yalınayak, başı kabak oğlanlar kırık taşlar arasındaki su birikintileri etrafında çömelmiş kâğıttan gemi yüzdürürler.*

*Burası dünyanın herhangi yerindeki bir fukara mahallesinden çok farklı değildir. Bir geçitten ziyade toplantı yeri: Mahalleli orada muhabbet eder, konuşur, kavga eder, eğlenir. Hayatın orada geçmeyecek bir safhası yok gibidir. İhtiyarlar, vaktiyle çeşme başında doğuran kadın bile olduğunu gülerek rivayet ederler.*

*Eğer bir yabancı durur, su dolduran kadınlarla ahbaplık ederse bir kınalı parmak ona mutlak iki yer gösterir. Biri Mustafa Efendi'nin “İstanbul Bakkaliyesi”, öteki, arka pencereleri çeşmenin üstüne açılan İmam'ın evi. Birincisi sokağın ortasındaki evlerden birinin altına kara bir kovuk gibi gömülen dükkân, öteki sokağın biricik üç katlı binası. Gerçi kapısı öteki sokağa açılır, fakat küçük Sinekli Bakkal onu benimsemek ister. Çünkü zengin fakir bütün civar*

*halkı, ölüm, doğum, nikâh gibi hayati meselelerde o eve gelmek mecburiyetindedir”*(Adıvar:2013:7).

Açılıştaki verilen ayrıntılı mekân tanıtımı sonrasında odak değişir ve bu defa karakterler anlatılmaya başlanır. Dolayısıyla *Sinekli Bakkal*, öncelikle mekân unsurunun öne çıkarıldığı ve ardından tanıtılan mekânın içerisinde karakterlerin konumlandırıldığı örnekler arasında yerini alır.

Dönemin öne çıkan örneklerinden olan *Yaban*'in anlatı açılış bölümü içerisinde de mekânsal vurgunun yer aldığı görülmektedir. Roman, düşman askerleri tarafından talan edilmiş bir köyün tasviri ile açılır:

*“Sakarya savaşından sonra düşman orduları Haymana, Mihaliççik ve Sivrihisar bölgelerini, bize; yer yer ateş yığınlarıyla örtülü ıssız ve engin bir virane halinde bıraktı. O afetlerden arta kalmış halkın, bu taş yığınları arasında, ilk insanlardan farkı yoktur. Bunlar, yarı çıplak bir halde dolaşıyor; alevin kararttığı harman yerlerinde toprağa, çamura karışmış yanık buğday ve mısır tanelerini iki taş arasında ezerek öğütmeye çalışıyor; adı bilinmez otlardan, ağaç köklerinden kendilerine bir nevi yiyecek çıkarıyor ve bir yabancıнын ayak sesini duyunca her biri bir yana kaçıp bir kovuğa saklanıyordu”* (Karaosmanoğlu: 2007:15).

Bu köy, I. Dünya Savaşı'ndan kolunu kaybederek geri dönen Ahmet Celal'in eski neferi Mehmet Ali'nin yönlendirmesi ile geldiği köydür. Yukarıda alıntılanan pasaj, bu köyün aktüel zamandaki anlatımıdır. Savaşın yıkıcı atmosferi ile sunulan mekân tasvirinin ardından geriye dönüş sağlanır ve Ahmet Celal'in köye ilk geldiği dönemlerden başlayan bir anlatıma yer verilir.

Romanın merkezinde yer alan bu köy, anlatı açılışından kapanışına kadar olumsuz özelliklerle sunulur. Ahmet Celal, içerisinde bulunduğu bu mekânda son derece mutsuzdur:

*“Dünyadan elini eteğini çekmiş bir kimse için Anadolu'nun bu ücra köşesinden daha uygun neresi bulunabilir? Ben, burada diri diri, bir mezara gömülmüş gibiyim. Hiçbir intihar bu kadar şuurlu, bu kadar iradeli, bu kadar sürekli ve çetin olmamıştır”* (Karaosmanoğlu: 2007: 17).

Onun bu mutsuzluğu ve ümitsizliği, köylüler tarafından dışlanması, onlara savaşın gerçeklerini anlatamaması ile hepten büyür. Böylelikle anlatı açılışında talan edilmiş halde sunulan mekân, romanda yer alan çatışmanın açığa çıkışı için genel bir bağlam oluşturur.

Peyami Safa romanlarına gelindiğinde öne çıkan örneklerden biri *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* olur. 1930 senesinde yayımlanan roman, dizindeki bir rahatsızlık dolayısıyla vaktinin büyük çoğunu hastahane geçirmek zorunda olan on beş yaşındaki bir çocuğa odaklanmaktadır. Romanın mekânı yine İstanbul'dur. Daha özeldir açılış bölümü, muayene olmak için Çocuklar Hastahanesine gelmiş karakterin gözünden bir hastahane tasviri ile gerçekleştirilir:

*“Öğleye doğru muayene odasının önü doldu. Sıralarda oturacak yer kalmadığı için yeni gelenler ayakta durdular ve anneler, hasta çocuklarını dizlerine oturtabilmek için duvar diplerine çömeldiler.*

*Karanlık dehliz. Kapalı kapıların mustatıl buzlu camlarından gelen soğuk ışıkların buğusu, yüksek ve çıplak duvarlara vurarak donuyor.*

*Saatlerce bekleyenler var. Fakat buna alışmışlar. Az kımıldanıyorlar, hiç konuşmuyorlar.*

*Dehlizin sonlarında, görünmeden açılıp kapanan bir kapının gıcirtısı. Muşambalara sürtünen bir ayak sesi. Köpüklenerek uçan ve uzaklarda kaybolan bir beyaz gömlek ve iyot, eter, yağ, ifrazat ve saire kokularından mürekkep, terkibi tamamıyla anlaşılmayan bir hastahane kokusu”* (Safa: 1999:5).

Ana karakterin gözünden gerçekleşen bir tasvirin ardından karakter, geçmişi ile iç içe şekilde kendisini tanıtır. Böylelikle *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* örneğinde de *Sinekli Bakkal*'da olduğu gibi, öncelikle mekân unsurunun açığa çıkarıldığı, sonrasında verilen mekânın içerisinde karakterlerin tanıtıldığı bir yaklaşım kendisini devam ettirmiş olur.

Peyami Safa'nın bir diğer romanı olan *Fatih-Harbiye*'de mekânsal vurgu henüz romanın başlığı içerisinde yerini almaktadır. Yine genel çerçevede İstanbul'da geçmekte olan roman, Neriman isimli karakterin kültürel bocalamalarını ve Batılı yaşam tarzına olan hayranlığını merkeze almaktadır. Onun bocalamaları iki farklı mekân üzerinden

söz konusu edilir: Fatih ve Harbiye. Fatih, geleneği; Harbiye ise Batılı yaşam tarzını temsil etmektedir.

Anlatı açılışında, birlikte yürümekte olan Şinasi ve Neriman'ın görüntüsüne odaklanılmaktadır. Bu aşamada mekânsal bilgi sunulur:

*“Neriman ve Şinasi Darülelhan'dan beraber çıktılar, Vezneciler'e kadar beraber yürüdüler. eyazıt'ta bir arkadaşın davetine geciken Neriman koşuyor, Şinasi'yi biraz geride bırakıyordu”* (Safa: 1999:9).

Böylelikle anlatı açılışı için seçilen mekân Fatih olur. Fatih'in söz konusu edilmesi ile birlikte Neriman ve Şinasi arasındaki uzaklık hissettirilir. Böylelikle mekânsal vurgu ile karakterler arasındaki bağın sunumu iç içe geçirilmiş olunur.

Açılışında mekân tanıtımına yer verilen bir diğer örnek, Memduh Şevket Esendal tarafından kaleme alınan *Ayaşlı ile Kiracıları* adlı roman olur. Romanın mekânı, Ayaşlı İbrahim Efendi'nin her odasını farklı kimselere kiraladığı dokuz odalı bir apartman dairesidir. Bu odalardan birinde kiracı olan anlatıcı karakter, açılış bölümünde kendi odasını tarif edilmektedir:

*“Yeni yapılmış büyük bir apartmanın dokuz odalı bir bölümünde oturuyoruz. Bu bölümü, Ayaşlı İbrahim Efendi adında biri tutmuş, isteyenlere oda oda kiraya veriyor. Odalar, loşça bir koridorun iki yanına sıralanmış, dizilmiş. Koridorun en sonunda banyo odasıyla mutfak var. Benim odam, koridora girince sağdan birinci kapı”* (Esendal, 2002:9).

Sonuç itibariyle, incelemeye aldığımız örneklerde kişi unusuru kadar detaylı şekilde tanıtımı gerçekleştirilen kurgu unsurunun mekân unsuru olduğu görülmektedir. Çoğunlukla iç içe geçmiş bir yapı üzerinden sunulan kurgu unsurlarının içerisinde mekân ve kişi unsurlarına ağırlıklı olarak yer verilmiş ve bütün unsurlar, birbirleri ile ilintili şekilde tanıtılmışlardır.

#### **4.1.3. Zaman Tanıtımı ile Açılış**

Kurgusal zeminin oluşturulması noktasında, anlatı açılış bölümünde yer alan zamansal vurgu, büyük öneme sahiptir. Romanın nasıl bir düzlem içerisinde ilerleyeceği, neleri konu edeceği gibi meseleler, zamansal vurgunun açığa çıkarılması ile sezdirilir. Böylelikle kurgu zemininin kurgu unsurlarının tanıtımı ile oluşturulduğu bir eğilim açığa çıkarılır.

Özellikle tarihsel gerçekliklerle paralel bir yapı arz eden romanlarda, zamansal vurgunun öne çıkarılması büyük öneme sahip olmaktadır. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri *Yaban* olur.

Roman, “*Sakarya Savaşı’ndan sonra düşman orduları Haymana, Mihaliççik ve Sivrihisar bölgelerini, bize; yer yer ateş yığınlarıyla örtülü ıssız ve engin bir virane halinde bıraktı*”(Karaosmanoğlu, 2005: 15) cümleleri ile açılır. Böylelikle henüz ilk cümlelerden romanın hangi dönemlerde geçtiği anlaşılır. Sakarya Savaşı’nın sona ermiş olması dolayısıyla anlatı açılışında söz konusu olan tarihin 1921,1922 seneleri olacağı açıktır.

Yakup Kadri’nin bir diğer romanı olan *Ankara* da belli bir yere kadar tarihsel gerçekliklerle örtüşmektedir. Bu noktada romanda yer alan zamansallık vurgusu, büyük öneme sahip olur. Üç ana bölümden oluşan romanın ilk bölümünde Milli Mücadele yılları konu edilmektedir.

Anlatı açılışında zaman unsurunun öne çıkarıldığı bir diğer örnek, *Kuyucaklı Yusuf* olur. Roman, “*1903 senesi sonbaharında ve yağmurlu bir gecede Aydın’ın Nazilli kazasına yakın Kuyucak köyünü eşkıyalar bastılar ve bir kan kocayı öldürdüler*” (Ali, 2012:15) şeklinde bir cümle ile açılır ve böylelikle zamanın tanıtımı ile olay unsurunun iç içe geçtiği bir düzlem açığa çıkarılır.

Sonuç itibariyle anlatı açılışlarında yer verilen zaman bilgisi, romanın nasıl bir düzlem üzerine inşa edileceğini haber vermesi noktasında son derece önemlidir. Özellikle savaş atmosferinin ayrıntılı şekilde işlendiği *Yaban* ve *Ankara* örneklerinde, anlatı açılışında oluşturulan tarihsel arka plan sayesinde kurgunun inşasının başlatılabildiği görülmektedir.

#### **4.1.4. Olay Anlatımı ile Açılış**

1923-1940 arası dönemde kaleme alınan romanlarda, aksiyonun yukarıda olduğu, olay unsurunun öne çıkarıldığı örneklere sık rastlanmaz. Anlatı açılışları daha çok durağan bir yapı içerisinde kişi ve mekân unsurlarını merkeze alarak gerçekleşir. Dolayısıyla dönem içerisinde *olayın anlatımı* ile açıldığını tespit ettiğimiz tek örnek *Kuyucaklı Yusuf* olmuştur.

Merkez karakter olan Yusuf’un çocukluğunda ailesini kaybettiği, anlatı açılış bölümü içerisinde haber verilir:

*“1903 senesi sonbaharında ve yağmurlu bir gecede Aydın'ın Nazilli kazasına yakın Kuyucak Köyü'nü eşkıyalar bastılar ve bir karı kocayı öldürdüler”* (Ali, 2012: 15).

Yusuf, ailesinin ölümüne şahit olmuş ve hatta kendisi de saldırıya uğrayarak parmağını yaralamıştır. Olayın ertesi günü jandarma ekipleri ile birlikte, kaza kaymakamı Selahattin Bey, olay yerini incelemeye gelir ve bu sırada Yusuf'u bulur. Yusuf, yaşadıklarını yaşından beklenmeyecek bir olgunluk ve soğukkanlılık ile ekiplere anlatır. Sonrasında küçük çocuğun kimsesi kalmadığını öğrenen ve haline acıyan Selahattin Bey, onu evlat edinir ve romanın ilk bölümü sona erer.

Romanın ilerleyen aşamaları, Yusuf'un evlat edinilmesi sonrasında yaşadıklarını merkeze almaktadır. Böylelikle kısa bir mekân ve zaman sunumunun ardından olaya yer verilmiş ve anlatı açılışında yer verilen olay ile kurgusal zemin hazırlanmış olunur. Diğer taraftan çocuk yaşta çok ağır şeyler yaşayan Yusuf'un soğukkanlı ve olgun tavrı açığa çıkarılarak ilerleyen süreçte aktarılacak olan kişilik özellikleri ile ilgili ilk ipuçları verilir.



## 4.2. 1923-1940 Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Açılış

1923-1940 dönemi aralığında yer alan romanların açılış bölümleri incelendiğinde, tem bakımından “Ölüm ile Açılış ve Açılışta Kopuş İzlekleri ” olmak üzere iki temel eğilimin açığa çıkarıldığı tespit edilmiştir.

### 4.2.1. Açılışta Kopuş Temleri

Karakterlerin herhangi bir mekândan, bir yahut birden daha fazla karakterden, alışılmış bir düzenden koparıldığı ve bu kopuş ile birlikte karamsar bir atmosferin açığa çıkarıldığı örnekler, kopuş temleri içerisinde değerlendirilmektedir. Dönem içerisinde öne çıkan romanlardan olan *Ankara*, anlatı açılışında kopuşun yer aldığı bir örnektir.

Selma Hanım ve eşi Ahmet Nazif Bey, İstanbul’daki düşman işgalinden dolayı Ankara’ya gelmişlerdir. Romanının açılışında da yolculuk, bir kaçışın ifadesi olarak aktarılır:

*“İstanbul’da on beş gün evvelinden başlayan göç hazırlıkları, onun arkasından İnebolu seyahati, İnebolu’dan buraya o uzun, zahmetli araba yolculuğu -o haşerat yuvası hanlar- nihayet, Ankara’ya varış, bu eve giriş, bu odayı temizleyiş...”* (Karaosmanoğlu, 2005:14).

Alışılmış bir düzenden koparak yeni bir mekân içerisinde konumlanma durumu, romanın savaş atmosferi içerisinde sunulmuştur. Nitekim kurgu ilerledikçe çiftin İstanbul’a duydukları özlem öne çıkarılacak ve açılışta yer alan kopuş izleği pekiştirilecektir.

### 4.2.2. Ölüm ile Açılış

Cumhuriyetin ilanından sonraki süreçte yayımlanan bazı romanlarda Milli Edebiyat döneminde özellikle öne çıkan savaş izleğinin devam ettirildiği görülmektedir. Bu bağlamda önemli örneklerden biri *Yaban* olur.

*Yaban*’ın açılışı, düşman askerlerinin baskınına uğramış bir köyün tasviri ile yapılır. Bu tasvir içerisinde sunulan ölüm, toplu bir ölümdür:

*“Sakarya savaşından sonra düşman orduları Haymana, Mihaliççik ve Sivrihisar bölgelerini, bize; yer yer ateş yığınlarıyla örtülü ıssız ve engin bir virane halinde bıraktı. O afetlerden arta kalmış halkın, bu taş yığınları arasında, ilk insanlardan farkı yoktur. Bunlar, yarı çıplak bir halde dolaşıyor; alevin kararttığı harman yerlerinde toprağa, çamura karışmış yanık buğday ve mısır*

*tanelerini iki taş arasında ezerek öğütmeye çalışıyor; adı bilinmez otlardan, ağaç köklerinden kendilerine bir nevi yiyecek çıkarıyor ve bir yabancıнын ayak sesini duyunca her biri bir yana kaçıp bir kovuğa saklanıyordu.*

*İşte, Garp Cephesi Kumandanlığının gönderdiği –Tetkiki Mezalim Heyeti– o viranelerde, taşlar altında kömürleşmiş insan kemiklerini araştırırken, bu kitabı teşkil eden yazıları, arasından yırtılmış ve kenarları yanmış bir defter halinde buldu.” (Karaosmanoğlu, 2005:15)*

Köyü incelemeye gelen heyetin karşılaştığı manzara, yaşanan dehşet ânının kalıntılarını sunmaktadır. Baskında hayatta kalabilmiş köylülerin perişan halleri tasvir edilir, ardından gerçekleşen ölümler “*taşlar altında kömürleşmiş insan kemikleri*” ifadesinin kullanımı ile vurgulanır.

Dönemin öne çıkan isimlerinden biri olan Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf*'una gelindiğinde yine açılışa ölüme yer verildiği görülür. Romanın ana karakteri Yusuf, henüz çok küçük yaşta iken ailesini kaybetmiştir. Bu kayıp, bir geriye dönüş ile birlikte sunulur:

*“1903 senesi sonbaharında ve yağmurlu bir gecede Aydın'ın Nazilli kazasına yakın Kuyucak Köyü'nü eşkıyalar bastılar ve bir karı kocayı öldürdüler”*(Ali, 2012: 15)

Öldürülen karı-koca, Yusuf'un annesi ve babasıdır. Roman, küçük yaşta ailesini kaybeden Yusuf'un evlat edinilmesi ve sonrasında yaşadıklarını konu almaktadır. Böylelikle henüz anlatı açılış bölümü içerisinde söz konusu edilen kayıplar, romanın merkez karakteri olan Yusuf'un sert mizacının oluşumunu anlamlandırır niteliktedir.

Ölüm temi, Tanzimat'tan bugüne dek bütün edebi dönemler içerisinde önemli yere sahip olmuştur. Edebiyatımızın her döneminde, ölüm temine yer veren örneklerle rastlanmıştır; ölüm üzerinden olayların vurucu ve etkileyici bir hal alması sağlanmıştır. Bu başlık altında ele aldığımız her iki örnekte de henüz anlatı açılış bölümünde ölümlerin anlatımı ile birlikte vurucu bir hava yakalandığını söylemek mümkündür.

#### **4.3.1923-1940 Dönemi Türk Romanında Form Bakımından Açılış**

1923-1940 dönemi aralığında öne çıkan romanların açılış bölümleri, form bakımından değerlendirilmiş ve bu bağlamda açığa çıkan epigraf ve günlük metinleri, “Epigraf ile Açılış ve Günlük ile Açılış” başlıklarına altında incelemeye alınmıştır.

### 4.3.1. Epigraf ile Açılış

Milli Edebiyat dönemi itibariyle Türk romanı içerisinde farklı metin türlerine ait ürünlere sıklıkla yer verilmeye başlanmış ve böylelikle çoklu bir anlatımın yakalanması sağlanmıştır. Ancak bu metin türleri daha çok mektup, anı, günlük gibi türler olmuş; epigraf metinlerinin yer aldığı fazlaca örnek bulunamamıştır. Bu yüzden çalışmamızın bu başlığı altında, yalnızca *Sinekli Bakkal* örneği söz konusu edilecektir.

1923-1940 dönemi aralığında anlatı açılışı içerisinde epigraf örneğine Halide Edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal* adlı romanında rastlanmaktadır. Roman, Molla Cami'nin bir sözü ile açılır:

“*Kâinata ne varsa hepsi vehim ve hayal, yani aynalara vuran akisler veyahut gölgeler*” (Adıvar, 2013: 7).

Verilen epigrafla beraber gerçekliğin doğasının sorgulandığı ve romanın kurgusunun da gerçeklikle bağdaştırıldığı bir yaklaşımın söz konusu edildiği görülür. Okunmaya başlanacak olan romanın aslında bir kurgudan ibaret olduğu ancak gerçeklik denilenin de “*vehim ve hayal*”lerden öteye gitmediği vurgulanır.

Dönem içerisinde incelediğimiz örneklerde epigraf kullanımı noktasında tek örnek konumunda olan *Sinekli Bakkal*'a Cumhuriyet'in ilerleyen yıllarında daha pek çok örnek eklenecek ve özellikle 1980 sonrasında pek çok romanın açılışında epigraf metnine rastlanacaktır. Ancak henüz bu süreçte, epigraf metinlerinin kullanımına yaygın şekilde yer verilmemiş, bu yüzden başlığımız tek bir örnek ile sınırlı kalmıştır.

### 4.3.2. Günlük ile Açılış

Milli Edebiyat döneminin *Ateşten Gömlek*, *Çalığışu* gibi örnekleri ile birlikte, edebiyatımızda anı, günlük gibi farklı metin türlerinin kullanılması ile kurgunun inşa edildiği romanlar yaygınlık kazanmıştır. Bu bağlamda 1923-1940 dönemi aralığında yayımlanmış olan *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, dikkate değer bir örnek konumuna gelir.

Peyami Safa'nın otobiyografik özellikler taşıması dolayısıyla büyük ilgi çeken romanı *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, 15 yaşında hasta bir çocuğun, yaşadıklarını kaleme aldığı notlardan oluşmaktadır. Dolayısıyla ismi verilmeyen bu on beş yaşındaki

çocuğun geçirdiği hastalık ve iyileşme süreci, onun gözünden kahraman bakış açısı ile aktarılmaktadır.

Anlatı açılışı, ana karakterin gözlerinden gerçekleştirilen bir hastahane tasviri ile yapılır:

*“Öğleye doğru muayene odasının önü doldu. Sıralarda oturacak yer kalmadığı için yeni gelenler ayakta durdular ve anneler, hasta çocuklarını dizlerine oturtabilmek için duvar diplerine çömeldiler.*

*Karanlık dehliz. Kapalı kapıların mustatıl buzlu camlarından gelen soğuk ışıkların buğusu, yüksek ve çıplak duvarlara vurarak donuyor.*

*Saatlerce bekleyenler var. Fakat buna alışmışlar. Az kımıldanıyorlar, hiç konuşmuyorlar”* (Safa, 1999:5)

Açılış bölümü içerisinde bir anı, günlük yahut not defteri vurgusu yapılmazken ilerleyen bölümlerde romanın, bir not defterinden oluştuğunu ortaya koyan parçalar kullanılır. Ana karakter, kaleme aldığı notlardan söz eder:

*“Mithat Bey geldi. Bana soruyor:*

*- Ne yazıyorsun?*

*- Bu odada gördüklerimi”*(Safa, 1999: 62).

...

*“Nüzhet’e bunları anlatacak mıyım? Hayır! Hatta bu not defterini de saklayacağım. Belki eline geçer, okur. Ona ve onlara diyeceğim ki ‘İstirahat lâzım, belki sonra küçük bir ameliyat. Dizim iyidir.’ O kadar”*(Safa, 1999:64).

Böylelikle zaten anlatıcı profili noktasında bir günlüğü andıran roman, alıntılarda verilen ifadelerle ana karakterin not defterine dönüşür.

Anlatı açılış bölümü içerisinde günlük kullanımı noktasında karşılaştığımız tek örnek *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* olmuş, dönem içerisinde mektup metni üzerinden açılışı gerçekleştirilen bir başka örneğe rastlanmamıştır.

#### 4.4. 1923-1940 Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış

Anlatım tekniklerinin 1923-1940 dönemi aralığında öne çıkan romanlarda hangi şekillerde açığa çıkarıldığına incelendiği bu başlık altında “Tahkiye Tekniği ile Açılış, Diyalog ile Açılış, Geriye Dönüş Tekniği ile Açılış ve Okur Sohbeti ile Açılış” şekillerinin varlığı tespit edilmiştir.

##### 4.4.1. Tahkiye Tekniği ile Açılış

1923- 1940 dönemi içerisinde yer alan anlatı açılışlarında tahkiye tekniği ile açılışlara sıkça rastlanmaktadır. Bu bağlamda öne çıkan örneklerden biri *Yaban* olur. *Yaban*'ın açılışı, Sakarya Savaşı sonrasında talan edilmiş bir köye tetkik-i mezalim heyetinin geldiği ve köyü incelemeye aldığı bir anın içerisinde gerçekleşir:

*“Sakarya savaşından sonra düşman orduları Haymana, Mihaliççik ve Sivrihisar bölgelerini, bize; yer yer ateş yığınlarıyla örtülü ıssız ve engin bir virane halinde bıraktı. O afetlerden arta kalmış halkın, bu taş yığınları arasında, ilk insanlardan farkı yoktur. Bunlar, yarı çıplak bir halde dolaşüyor; alevin kararttığı harman yerlerinde toprağa, çamura karışmış yanık buğday ve mısır tanelerini iki taş arasında ezerek öğütmeye çalışıyor; adı bilinmez otlardan, ağaç köklerinden kendilerine bir nevi yiyecek çıkarıyor ve bir yabancının ayak sesini duyunca her biri bir yana kaçıp bir kovuğa saklanıyordu.*

*İşte, Garp Cephesi Kumandanlığının gönderdiği –Tetkiki Mezalim Heyeti– o viranelerde, taşlar altında kömürleşmiş insan kemiklerini araştırırken, bu kitabı teşkil eden yazıları, arasından yırtılmış ve kenarları yanmış bir defter halinde buldu. Köylülerden bunun sahibinin ne olduğunu sordu. Kimse, onun nereye gittiğini bilmiyordu. Bununla beraber, onun iki üç yıl hep bu köyde oturduğunu ve son felaket gününe kadar burada kaldığını söyleyen de kendileri idi.*

*– Tetkiki Mezalim Heyeti– azasından biri bu kayıtsızlığa şaşıtı:*

*– Nasıl olur! dedi, nasıl olur. İnsan yıllarca beraber yaşadığı bir kimsenin nereye gittiğini, ne olduğunu bilmez mi?*

*Köylüler, küskün bir tavırla omuzlarını kaldırıp uzaklaşıyorlardı. Yalnız, içlerinden biri, yaşı belirsiz küçük ve sıska bir adam, döndü:*

*– Dee, sizin gibi yabanın biriydi, dedi.” (Karaosmanoğlu, 2005:15-16).*

Açılışında tahkiye tekniğine yer verilen bir diğer roman, yine Yakup Kadri Karosmanoğlu'na ait olan *Ankara*'dır. Anlatı açılışında Selma Hanım, sabaha karşı erken saatlerde dışarıdan duyduğu bir ses dolayısıyla uyanmıştır:

“ *Eşşek bulaaan, eşşek bulaaan ..* ”

*Genç kadın, ağır ve derin uykusunun içinden helecanla uyandı. Sokaktan gelen bu çığlığı şaşkın şaşkın dinledi. Bir şey anlamıyordu ve zaten, henüz, nerede olduğunun da farkında değildi. Çıplak bir oda, iki dar yol karyolası. Birinde kendisi, birinde kocası yatıyor. Gözleri yuvarlak yuvarlak açıldı. Etrafına bakıyor. Fakat bir türlü kendine gelemiyordu:*

*"Nazif, Nazif!.."*

*Kocasını yarı uykuya gömülü, uzak ve dağınık bir sesle sordu:*

*"Ne var?"*

*"Sokakta birisi acı acı bağıyor. İşitmiyor musun?"*

*Çığlık gittikçe uzaklaşıp hafifliyordu. Nazif, başını kaldırıp kulak verdi: "Bir şey değil, canım; birinin eşiği kaybolmuş, işte, tellâl bağıyor."*

*Ve tekrar başı yastığa düştü, uyudu.*” (Karaosmanoğlu, 2005:13)

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarına gelindiğinde yine tahkiye tekniği ile açılışa yer verildiği görülür. *Yeşil Gece* örneğinin açılışında, bir devlet dairesindeki iki çalışanın an içerisindeki halleri ve konuşmaları aktarılmıştır:

*"Maarif Nezareti Tedrisat-ı İptidaiye Birinci Şube Müdürü Basri Bey koskoca bir idadi müdürünün bu cehaletini aklına sığdıramadı. Kara sakalının seyrek kılları arasından ablak yanaklarının kızardığı görülüyordu. Başını ve omuzlarını kaldırıp iki elinin parmaklarını piyano çalacak gibi bir vaziyette yazıhanenin kenarına koyarak bağıra bağıra söylenmeye başladı:*

*- Ne buyurdunuz, ne buyurdunuz? Sakın yanlış işitmiş olmayayım! Müsellem olan irfanınıza rağmen bu kadar basit bir meselede bu derece azîm zühule kapılmanıza doğrusu hayret ettim. Tarifiniz birkaç cihetten muhtac-ı tenkidir. Evvela, şunu biliniz ki, uskumru dolması asla ve kat'a balıktan yapılmaz. Saniyense uskumrunun içi bıçakla oyulmaz.*” (Güntekin, 2015: 8)

Romanın ana karakteri, açılış bölümünde bu ana dâhil olur ve bu defa ana karakter, diyalogun bir diğer muhatabı haline gelir.

1923-1940 arası dönemde yer alan ve açılışında tahkiye tekniğine rastlanan bir diğer roman, Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* adlı romanı olur. Anlatı açılışında ana karakter bir hastahanededir:

*“Öğleye doğru muayene odasının önü doldu. Sıralarda oturacak yer kalmadığı için yeni gelenler ayakta durdular ve anneler, hasta çocuklarını dizlerine oturtabilmek için duvar diplerine çömeldiler”*(Safa, 1999:5).

Roman boyunca devam ettirilecek olan hastalık atmosferinin ilk göstergeleri, böylelikle açılış bölümü içerisinde yer alan hastahane görüntüsü ile vurgulanmış olunur.

Peyami Safa'nın bir diğer romanı *Fatih-Harbiye* de yine tahkiye tekniği ile açılır. Açılıştaki Neriman ve Şinasi birlikte yürümektedirler:

*“Neriman ve Şinasi Darülelhan'dan beraber çıktılar, Vezneciler'e kadar beraber yürüdüler.*

*Beyazıt'ta bir arkadaşın davetine geciken Neriman koşuyor, Şinasi'yi biraz geride bırakıyordu.*

*Yolda çok konuşmadılar. Şinasi, Neriman'a söylediği sözlerin onda bu akşam daha az alaka uyandırdığını anladıkça yükselen ve yorulan sesiyle cevabını bile alamadığı şeyler soruyordu.”* (Safa, 1999: 7).

Açılış bölümü içerisinde yer alan tahkiye, iki karakter arasındaki duygusal uzaklığın ilk göstergesi olarak konumlanmaktadır. Nitekim ilerleyen bölümlerde Neriman, yaşadığı hayata karşı sıkılganlığını ve farklı ortamlarda yer alabilme arzusunu açığa çıkaracak ve bu durum onu Şinasi'den daha da uzaklaştıracaktır.

Sabahattin Ali'nin bir romanı olan *İçimizdeki Şeytan* da yine açılışında tahkiye tekniğine yer verilen örneklerden biridir. Romanın ilk cümleleri, vapurda bulunmakta olan iki gencin manzarasını aktarmaktadır:

*“Öğleden evvel saat on birde Kadıköy'den Köprü'ye hareket eden vapurun güvertesinde iki genç yan yana oturmuş konuşuyorlardı”* (Ali,2003: 9).

Roman ilerledikçe bu iki gencin Ömer ve Nihat olduğu öğrenilir. Kurgunun önemli parçalarından olan Ömer ve Macide yakınlığına ilk adım, bu vapurda atılacaktır.

Görüldüğü gibi, dönem içerisinde tahkiye tekniğinin kullanımına oldukça sık rastlanmaktadır. Genellikle bir anlatıcı unsurun varlığı üzerinden olayların anlatımında kendisini gösteren bu teknik, anlatı açılışında yer alan hareketli bir ânın sunumu ile birleştirilmiştir.

#### 4.4.2. Diyalog ile Açılış

Daha önceki başlıklar altında da sözünü ettiğimiz gibi diyaloglar, her ne kadar basit anlatım teknikleri olarak görülseler de kurgu içerisinde pek çok önemli noktaya işaret etmeleri noktasında son derece dikkate değerdirler. Dönemin anlatı açılışları içerisinde kullanılan diyalog örneklerinin en çarpıcı olanlarından biri, *Yaban*'ın açılışında yer alan diyalogdur.

Daha önceki başlıklar altında da ayrıntılı şekilde alıntıladığımız gibi roman, talan edilmiş bir köyü incelemek üzere gelen Tetkik-i Mezalim Heyeti'nin karşılaştığı manzaranın tasviri ile açılır.

Yaşanan yıkımın tasvirinin ardından, anlatı açılışında sunulan âna geçilir. Bu ân içerisinde köye gönderilmiş olan heyet üyeleri; yıkıntıların arasında kenarları yanmış, yırtılmış, yıpranmış bir defter bulurlar. Defterin sahibinin kim olduğunu ve bu kimsenin nereye gittiğini köylülere sorarlar. Ancak köylüler bu konu hakkında bir şey bilmemektedirler. Onların bu duyarsızlığı karşısında şaşkınlık yaşayan bir heyet üyesi ile köylüler arasında kısa fakat çarpıcı bir diyalog geçer:

*“– Tetkiki Mezalim Heyeti– azasından biri bu kayıtsızlığa şaştı:*

*– Nasıl olur! dedi, nasıl olur. İnsan yıllarca beraber yaşadığı bir kimsenin nereye gittiğini, ne olduğunu bilmez mi?*

*Köylüler, küskün bir tavırla omuzlarını kaldırıp uzaklaşıyorlardı. Yalnız, içlerinden biri, yaşı belirsiz küçük ve sıska bir adam, döndü:*

*– Dee, sizin gibi yabanın biriydi, dedi”* (Karaosmanoğlu, 2005: 15-16).

Savaşta bir kolunu kaybetmiş olan Ahmet Celal, emir eri Mehmet Ali'nin isteği üzerine, onun köyüne taşınır. Mehmet Ali, köyünü her ne kadar methoderek anlatmış olsa da Ahmet Celal, geldiğinde gördüğü manzara karşısında hiç memnun olmaz. Köy



halkının, savaş ortamından ne kadar uzak ve bu ortama ne kadar kayıtsız olduğunu gören, onlara yaşananları her anlatmaya çalıştığında başarısız olan ve köylülerce dışlanan Ahmet Celal, ciddi bir bunalım yaşar. İşte *Yaban*'ın kurgusu, Ahmet Celal'in bu bunalımına, köylüler arasında iken yaşadığı yabancılaşmaya odaklanır.

Köylüler ile Ahmet Celal arasında yaşananlar, aydın-taşralı çatışmasını sunmaktadır. Açılıştaki kullanılan diyalog, bu çatışmanın ciddi bir ifadesidir. Belirsiz şekilde tasvir edilen köylülerden birinin Ahmet Celal hakkında kullandığı “yaban” ifadesi, romanın kısa bir özeti gibidir. Köylü karakter, kendilerine yardım için gelmiş olan heyet üyeleri ile kendileri için kolunu kaybetmiş olan Ahmet Celal'i birleştirerek hepsini “yaban” olarak tanımlamıştır. Bu tanım, romanın üzerine temellendiği çatışmanın çarpıcı bir ifadesi olarak açılış diyalogu içerisinde aktarılır.

Açılıştaki yer verilen diyaloglar ile birlikte romana dair unsurları çözümleme eğilimi, Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun bir diğer romanı olan *Ankara*'da da devam eder. Selma Hanım ve eşi Ahmet Nazif Bey, İstanbul'dan Ankara'ya taşınmışlardır ve roman, dışarıdan gelen bir gürültü ile uyanan Selma Hanım'ın eşini uyandırmaya çalışması ile açılır. Bu noktada Selma Hanım endişeli iken Nazif Bey son derece umursamaz bir tavır içerisinde:

*"Nazif, Nazif!.."*

*Kocası yarı uykuya gömülü, uzak ve dağınık bir sesle sordu:*

*"Ne var?" "Sokakta birisi acı acı bağıyor. İşitmiyor musun?"*

*Çılgık gittikçe uzaklaşıp hafifliyordu. Nazif, başını kaldırıp kulak verdi:*

*"Bir şey değil, canım; birinin eşegi kaybolmuş, işte, tellâl bağıyor."*

*Ve tekrar başı yastığa düştü, uyudu" (Karaosmanoğlu, 2005:13).*

Açılış bölümünde yer verilen bu diyalog, eşler arasındaki uyumsuzluğun ilk habercisi olur. Nazif'in tekrar uykuya dalmasının ardından dışarıdan daha büyük bir gürültü duyulur ve ev sahibinin eşini dövdüğü, gelen seslerin onlara ait olduğu anlaşılır. Bu durum karşısında da Nazif'in takındığı umursamaz tavır devam eder:

*" 'Ayol, bu ne hal!.. . diye söylendi; baksana, galiba bizim ev sahibi karısını dövüyor.' Nazif, kayıtsız kayıtsız:*

*“Mutlaka, sabah kahvaltısını vaktinde yetiştirmemiş olacak,” dedi”*  
(Karaosmanoğlu, 2005:16)

Romanın bu aşamasında Selma Hanım henüz eşindeki olumsuz davranışların ve aralarındaki farkın bilincinde değildir. Ancak kurgu ilerledikçe aralarındaki bağ zayıflamaya başlayacak; Selma Hanım, Nazif Bey ile aslında hiç uyumlu olmadıklarının farkına varacak, böylelikle ilk bölümün sonunda ayrılıkları gerçekleşecektir. Bu kopuşun ilk habercisi, açılış bölümü içerisinde kullanılan diyaloglar olmaktadır.

Açılışında diyaloglara ver verilen bir diğer örnek, Reşat Nuri tarafından kaleme alınan *Yeşil Gece*'dir. *Yeşil Gece*'nin açılışında, ana karakter Şahin Bey, tayini İstanbul'a çıkmış bir öğretmendir. Ancak o, Anadolu'da öğretmenlik yapmak istemekte, vatanına hizmet için ücra yerlere gitmeye çekinmemektedir. Bu yüzden tayin yerinin değiştirilmesi için talepte bulunmak üzere devlet dairesine giden karakter, son derece kayıtsız bir tavır ile karşılaşır:

*“- Kimsin, ne istiyorsun?”*

*Sakallı genç, bir kere daha temenna ettikten sonra al çak sesle:*

*- Darümuallimin bu sene mezunlarındım, dedi. Dün çekilen kur'ada talihin bir acayip cilvesine uğradım. Hiç istemediğim bir yere düştüm. Lütuf ve kereminize ilticaya geldim.*

*Basri Bey, birdenbire çıldırmış gibi masaya bir kuvvetli yumruk indirdi ve avaz avaz bağırmaya başladı:*

*- Allahım, bu Darümualliminlileri beni kudurtsunlar diye mi halk ettin? Bu, kaçınıcı bu?.. Dünden beri hiç değilse otuz kişi geldi. Söyleye söyleye dilimde tüy bitti. İstanbul yok. Ya tayin edildiğiniz yere gideceksiniz, ya istifa. Anlaşıldı mı?”* (Güntekin, 2015: 8).

Henüz söyleyeceklerini bitirmeden Şahin Bey'in sözü kesilmiş ve İstanbul'a tayin istediği düşüncesi ile red cevabı almıştır. Zira daha önce tayin yerinden memnun olmayan öğretmenlerin tümünün isteği İstanbul'a gitmek olmuştur. Verilen diyalog üzerinden anlaşılan bu durum, Şahin Bey ve diğer öğretmenler arasındaki farkı ortaya koyarak onun örnek karakterini açığa çıkarır.

Neticede Şahin Bey, isteğini dile getirip Anadolu'nun herhangi bir yerinde öğretmenlik yapmaya gönüllü olduğunu söylediğinde az önce kendisini azarlayan şube müdürü de onun özel bir öğretmen olduğunun farkına vararak tavrını değiştirir:

*“- Bendeniz, taşraya değil, İstanbul mekteplerinden birine tayin edildim. Şikâyetimin sebebi bu...*

*Basri Bey, hayretinden elindeki cetveli yere attı:*

*- Fesuphanallah... Bir yaşıma daha girdim. İnsan kılı ğında bunca yıldır bu makamı işgal ediyorum... “Beni İstanbul'a tayin ettiler” diye şikâyete geleni ilk defa görüyorum. Demek sen, sen kendi arzunla taşrada memuriyet almak istiyordun da talihine İstanbul çıktı. İşte istihza-yı sükûn diye buna derler.*

*- İstirhamım çok basit... Neresi olursa olsun razıyım. Elverir ki İstanbul hudutları dışında olsun.*

*- Arkadaş, ben, bu işi çok merak ettim. Gel bana şunun hikmetini izah et.*

*Sakallı genç, boynunu büktü, pencereden uzaklara bakarak söylenmeye başladı:*

*- Biz kim, İstanbul kim? Taşraya gidersek belki adam sırasına gireriz. Hele bazı köyler vardır... Ben Anadolu'yu iyi bilirim. Ahalinin kılık kıyafeti öyledir ki fakiri görseler: “Yeni güvey midir? Miras mı yemiştir; yoksa bir yerden mi çalmıştır?” diye şaşırırlar. Basri Bey:*

*- Yahu, Molla, sen, cevherli bir delikanlıya benziyorsun. Ne halâvetli bir natıkan var. Senin arkadaşlarınla da müşerref oldum. Mübarek çocuklar içinde fail ve mefulün yerine münsecim lakırdı söyleyenine rastgelmedim” (Güntekin, 2015: 11-12).*

Bunun üzerine Şahin Bey, zamanında medrese eğitimi almış olduğunu söyler ve verilen diyalog üzerinden karakter tanıtımı için de giriş yapılmış olunur. Böylelikle açılış diyalogu, hem an içerisindeki tavrını hem de geçmişini yansıtarak karakterin düşünce yapısı ve karakter özellikleri ile ilgili fikir sahibi olunmasını sağlar.

Diyalogların açılış bölümünde aktif olarak kullanıldığı bir diğer örnek, *Ayaşlı ile Kiracıları* adlı romandır. Açılışta, anlatıcı karakter ve hizmetçi kadın arasında geçen uzun diyaloglara yer verilir. Bu diyaloglar, kurgu unsurlarının tanıtımı için bir araç niteliğindedir:

“- *Faika Hanım kim oluyor?*

- *Babanın kızlığı yok mu, dedi.*

- *Ben bilmiyorum. "Baba" dediğin kimdir, onu da tanımıyorum.*

- *Baba, işte burayı tutan değil mi?*

- *Burayı tutan Ayaşlı İbrahim Efendi.*

- *İşte İbrahim Efendi. Onlar "Baba" diyorlar, ben de alıştım.*

- *Üvey kızı babasının yanında mı oturuyor?*

- *Kızı dipteki odada, baba sizin bu yanınızdaki odada. Dün taşınırken burada değil miydi?*

- *Buradaydı ama ben hangi odada oturduğunu nereden bilirim? Babanın kızı tek başına mı oturuyor?*

- *Kocası var ya! Şoför Fuat. Şimdi İstanbul'dan anasını da getirmiş, hep bir odada oturuyorlar.*

- *Sen de onların yanında mı kalıyorsun?*

- *Benim bir odam var. Geceleri giderim.*

- *Babanın yanında bir genç delikanlı var, o kim?*

- *Babanın oğlu; köydeki karısından.” (Esendal, 2002:12-13)*

Ayaşlı İbrahim Efendi'nin kiracılarından biri olan anlatıcı karakter ve temizlikçi kadın arasında geçen diyalog devam ettikçe hem bu iki karakterin hem de romanın diğer karakterlerin tanımları gerçekleştirilmiş olunur. Kurulan diyaloglar içerisinde kendisi hakkında bilgi veren anlatıcı karakter tanıtılmaya başlanır. Ardından anlatıcı karakter romanın diğer karakterleri ile ilgili bilgi sahibi oldukça okur da bu karakterleri tanımaya başlar.

Anlatı açılışında kullanılan diyaloglar, büyük ölçüde kurgu unsurlarının tanıtımının bir malzemesi haline getirilmiştir. *Yaban*'ın açılış diyalogu, roman boyunca üzerinde durulacak taşralı-aydın çatışması için bir giriş niteliği taşıırken *Ankara*'da yer alan açılış diyalogu karakterler arasındaki bağın sunumu için kullanılmıştır. Yine *Yeşil Gece* örneğinde, Şahin Bey'in tanıtımı için ilk izlenim, açılış diyalogu üzerinden

sunulmuştur. Benzer şekilde *Ayaşlı ile Kiracıları*'nda da diyaloglar, kişi unsurunun tanıtımı noktasında bir araç olarak kullanılmışlardır. Tüm bu eğilim, kurgu unsurlarının tanıtımı ile diyalog kullanımının bütünleşik yapısını açığa çıkarır.

#### 4.4.3. Geriye Dönüş Tekniği ile Açılış

Roman içerisinde farklı işlevler ile kullanılan geriye dönüşlere çoğunlukla kurgu unsurlarını derinleştirmek amacıyla yer verilmektedir.

Kurgu unsurlarının tanıtımı için bir araç konumunda geriye dönüş tekniğinin kullanımı, Yakup Kadri'nin bir romanı olan *Ankara*'da kendisini gösterir. *Ankara*, sabaha karşı çok erken saatlerde dışarıdan duyduğu bir gürültü ile uyanan Selma Hanım'ın eşini uyandırmaya çalıştığı bir anın içerisinde açılır. Bu anın anlatımı ile iç içe şekilde kurgu unsurlarının tanıtımı gerçekleştirilir ve bu sırada da geriye dönüş tekniğine başvurulurak daha bütünsel bir yaklaşım planlanır.

*“Genç kadın, demin hayret ve korku ile açılan gözlerini kocasının üstünde şefkatle dolaştırdı. İçinden: “Zavallı, çok yorgun,” dedi. Gerçi, kendisi de ondan daha az yorgun değildi. İstanbul'da on beş gün evvelinden başlayan göç hazırlıkları, onun arkasından İnebolu seyahati, İnebolu'dan buraya o uzun, zahmetli araba yolculuğu -o haşerat yuvası hanlar- nihayet, Ankara'ya varış, bu eve giriş, bu odayı temizleyiş... Bütün bunlar gene kadının bir tüy kadar hafif vücuduna adeta bir torba kurşun ağırlığı vermişti uzun zaman için, artık yerinden kımıldayacak hali kalmamıştı”* (Karaosmanoğlu, 2005: 13-14).

Selma Hanım, duyduğu ses dolayısıyla eşini uyandırmaya çalışmış ancak eşi, durumu önemsemeyerek uykusuna devam etmiştir. Bunun üzerinde Selma Hanım, uyumakta olan eşine bakar ve yukarıda alıntılanan pasajdaki düşünceleri aklından geçirir. Böylelikle Selma Hanım'ın düşünce dünyası üzerinden geriye dönüş sağlanır ve çiftin İstanbul'dan Ankara'ya yeni taşınmış olduğu öğrenilir.

Romanın ilerleyen bölümünde bu defa bir nesne üzerinden geriye dönüş sağlanır. Nesne, hatırlama için bir tetikleyici konumunda kullanılır.

Selma Hanım, tekrar uykuya dalmaya çalışırken vücudunda bir yanma hissederek ve geçmişte tahtakuruları ile yaşadığı problemleri, yatağı ile ilintili şekilde hatırlamaya başlar:

*“İnce ve duygulu derisi, bir haftadan beri bu üzücü tesirlerin yabancısı değildi. İnebolu'dan itibaren, tahtakurulannın elinden her konakta bin türlü ceza ve cefa çekmişti. Onun için, bu ağır yürüyüşlü ve pis kokulu küçük mahlûkların bir insan vücuduna hücum etmek, bir insan vücudunu istila etmek hususunda kullandıkları “sev- kulceyş” hareketlerini pek iyi biliyordu.*

*Ona göre, bu hücum ve istila hareketi bazı yerde teker teker veya ikişer ikişer ilerleyip sokulan öncülerle, bazen, ani ve yığın halinde bir baskınla vuku bulur. Nitekim Ankara'ya varmazdan iki konak evvel, Çankırı'da böyle olmuştu. İstanbullu hanımın, bir han peykesi üstüne serdiği ve kar gibi beyaz çarşafıla örttüğü yatağı, bir an içinde, irili ufaklı yüzlerce tahtakurusu ile sıvama donanmıştı. Yorgan kaldırılıp mum yakılınca baskına uğramış bir ordu halinde hepsi bir yana kaçışmaya başlamış ve genç kadın, bir kale bekçisi gibi sabaha kadar mumun aydınlığına bakarak ayakta durmuştu.*

*Şimdi, içinde yattığı yatak gene o yataktı. Fakat Ankara'ya gelir gelmez ilk işi, onu, en ince, en gözle görülmez yerlerine kadar türlü usullerle temizlemek olmuştu. Buna rağmen, o mahlûklardan gene bir şeyler kalmışsa...”* (Karaosmanoğlu, 2005:14-15).

Yatak üzerinden sağlanan geriye dönüşle birlikte bu defa İstanbul'dan Ankara'ya gerçekleşen yolculuk ve bu esnada yaşanan problemler detaylandırılmaya başlanır. Kurgu ilerledikçe karakterin tanıtılması için de geriye dönüşlere başvurulduğu görülür:

*“Bu, İstanbul kızının, İstanbul'dan ilk çıkışı değildi. Babası memuriyet aldığı zamanlarda bir defa İzmir'e, bir defa Bursa'ya bir başka defa da Samsun'a gittiğini hatırlıyordu. Bu şehirleri gördüğü vakitler pek de küçük sayılmazdı. Fakat on altı yaşından beri, şimdi işte, aşağı yukarı yedi yıldır hiç İstanbul'dan dışarı çıkmamış ve Samsun-İzmir-Bursa'dan mürekkep bir peyzaj kalıntısı hayalindeki Anadolu'yu kurmuştu. Her Ankara denildikçe beyninin içinde işte bu yapma manzara canlanırdı. Hele son zamanlarda, ecnebi işgali alımda bir zindan haline giren İstanbul'da, bir kaçış ve kurtuluş parolası gibi kulaktan kulağa fısıldanan, her fısıldanısta gözlerde bir ümit ve intizar ışığı parlatan ve o gizliliği kendisine esrarlı bir cazibe veren Ankara kelimesi, ideal*

*Ankara'nın adı, zihinde bir hayal ülkesi olarak yaşayan bu yeri adeta bir masal iklimi haline sokmuştu” (Karaosmanoğlu, 2005: 17).*

Selma Hanım'ın tanıtımı için sağlanan geriye dönüşler, aslında dönemin Osmanlı'sını karakterin üzerinden aktarabilmek için bir araç konumuna gelmiştir. Selma Hanım'ı İstanbul'dan Ankara'ya getiren sebepler ve ülkenin içerisinde bulunduğu durum iç içe sunulur; Sakarya Savaşı öncesindeki sosyal ve siyasi atmosferin aktarımı sağlanır.

*“Bazı milliyetçi gazeteler, “Türk milletinin kalbi Ankara'da çarpıyor,” demekle çok doğru bir vakti ifade etmiş oluyorlardı. Bu bir edebiyat değil, bu bir mecaz değil, bu, aka ak, karaya kara demek gibi reel bir şeyi ifade ediyordu. Bundan başka, İstanbul'da, Ankara'ya gidenin ehemmiyeti o kadar artıyor, o kadar artıyordu ki, adeta kutsallaşıyordu. Kadın veya erkek, Ankara'ya giden kimseler, İstanbullulara, milli hareket kahramanları mertebesine ermiş gibi geliyordu. Hele Halide Edip Hanım'ın menkıbeleri kadınların kalbinde yenilmez bir imreniş, bir tatlı üzüntü veya kesin bir kıskançlık ateşi alevlendiriyordu ve hepsi ona benzemek, onun yerini almak için can atıyordu.” (Karaosmanoğlu, 2005: 18)*

Ardından daha özelde Selma Hanım'n geçmişine inilerek karakterin tanıtımı, geçmişiyile iç içe şekilde gerçekleştirilir.

*“Gerçi, Selma Hanım, bu şöhret düşünlerinden, bu ihtiraslı politikacı kadınlardan biri değildi. İyi bir tahsil görmüş olmasına ve fikir davalarını çok iyi anlayabilecek bir seviyede bulunmasına rağmen memleket işlerine karışmak emeli gönlünden hiç geçmemişti. O, bu vazifeyi, yaşını başını almış ve hayatta artık kendisi için yapacak bir şeyi kalmamış hanımlara bırakıyordu. Daha doğrusu, bu hususta hiçbir fikri yoktu. Evlendi daha bir yıl olmuştu. Ne kocasını kafi derecede sevmeye, ne de evine barkına istediği düzeni vermeye vakit bulmuştu. Derken, bütün bu kaygılar, kargaşalıklar çıktı. Zavallı kadıncağz neye uğradığını bilemedi. O gün bu gündür, acemi bir ip cambazı gibi hep hayattaki muvazenesini aramakla meşguldü” (Karaosmanoğlu, 2005:18).*

Roman ilerledikçe, geriye dönüşler devam eder fakat bu defa karakter tanıtımı bir kenara bırakılır ve Selma Hanım ile eşinin yolculuğu detaylandırılmaya başlanır:

*“Lakin, o ilk İnebolu gecesi Selma Hanım’ın taze ruhunun bütün taravetine ve tatlılığına rağmen türlü bedenî işkenceler içinde bir kabus gibi geçti. Binanın bütün delik deşiklerine sinmiş abdesthane kokusundan bir saniye kurtulamadılar Pencereleleri açtılar, olmadı, kapadılar, olmadı. Nihayet, sabaha karşı biri bir karyolada, öbürü öbür karyolada yorgun, bitkin düşüp kaldılar. Nazif:*

*“Ecevit’te, inşallah rahat ederiz,” diyordu.*

*Gerçi, Ecevit, genç kadının hatırasında bu yolculuğun yegâne hoş durağı gibi kaldı. Ilgaz Dağları, uyuyup uyanılıp tekrar görülmek istenen tatlı rüyalar gibiydi. Bunun eteklerinde ihtiyar İsmail Çavuş’un ham, temiz merdivenleri, temiz hanayları, geniş, ferah yatak odaları ve nihayet o tatlı yoğurt çorbasıyla bir baba ocağı kadar rahat ve munisti. Her dışardan içeriye girişte pabuçlarını merdiven ayağında bırakıp beyaz yünlü çoraplarıyla sessiz, sessiz dolaşan bu hancı, Selma Hanım’ın gözü önünden hiç gitmiyordu. Ne kadar da akıllı ve hoşsohbet bir ihtiyardı. Bütün Anadolu hakkındaki malumatı ilk defa ondan almışlardı. İsmail Çavuş, memlekete, halkı bu kadar koruyan bir idare daha gelmediğini söylüyordu” (Karaosmanoğlu, 2005:22-23).*

Böylelikle roman içerisinde gerçekleştirilen geriye dönüşler, çiftin Ankara’ya taşınma serüvenlerinin aktarımını merkeze alır fakat bunun içerisinde karakter ve mekân tanıtlarına da yer verilerek Selma Hanım’ın düşünce dünyası sunulur.

Ankara’da kurgu unsurlarının tanıtımının pekiştirilmesi için bir araç olarak kullanılan geriye dönüş tekniği, Yakup Kadri’nin bir diğer romanı olan *Yaban*’ın açılışında, çok daha farklı bir boyutta kullanılmıştır. Anlatı açılışı, Tetkik-i Mezalim Heyeti’nin talan edilmiş bir köyü incelemeye gelişi ile gerçekleşir. İnceleme sırasında heyet üyeleri, yıkıntılar arasında Ahmet Celal’e ait olan bir anı defteri bulurlar. Bu defterin bulunmasının ardından bir geriye dönüş yaşanır ve defter içerisinde yer alan anılar okunmaya başlanır:

*“Dünyadan elini eteğini çekmiş bir kimse için Anadolu’nun bu ücra köşesinden daha uygun neresi bulunabilir? Ben, burada diri diri, bir mezara gömülmüş gibiyim. Hiçbir intihar bu kadar şuurlu, bu kadar iradeli, bu kadar sürekli ve çetin olmamıştır.*



*Daha otuz beşimize basmadan her şeyin bittiğini, işin tamam olduğunu; aşkın, arzunun, ümit ve ihtirasın artık bir daha uyanmamak üzere sönüp gittiğini kendi kendimize itiraf etmek; kendi kendimize, bütün mutluluk ve başarı kapılarının kapandığını söylemek ve gelip, burada bir ağaç gibi yavaş yavaş kurumağa mahkum olmak. Böyle mi olacaktı? Böyle mi sanmıştım? Lakin, işte böyle oldu ve böyle olması lazımdı.*

*Mehmet Ali, bana: Gel beyim, seni bizim köye götüreyim; buralarda, yalnız başına sersebil olursun dediği vakit, bir Anadolu köyünün ne olduğunu bilmiyor değildim.*

*Mehmet Ali: Gel beyim, seni bizim köye götüreyim, dediği vakit, bu köyü, kafamın içinde olduğu gibi görmüştüm.*

...” (Karaosmanoğlu, 2005: 17)

Tüm roman, Ahmet Celal’in anılarını yazdığı bu defterden ibarettir. Böylelikle geriye dönüş tekniğinin kullanımı ile birlikte romanın çizgisel düzlemi kırılarak Ahmet Celal’in köye ilk taşındığı dönemlere dönülmüş ve yaşadıkları aktarılmış olunur.

Geriye dönüşlerin kurgu unsurlarının tanıtımını pekiştirme amacıyla kullanıldığı bir diğer örnek *Sinekli Bakkal*’dır. Kurgu unsurlarının tanıtımına yer verilerek açılışı yapılan romanda, karakterler geçmişleri ile birlikte sunulurlar:

*“İmam, karısını genç kaybetti ve bir daha dünya evine girmedi. Emine adlı bir kızından başka kimsesi yoktu. Bu, beyaz gergin tenli, penbe yanaklı, fare kapanı gibi sımsıkı kapanan ince dudaklı, küçük kara gözlü bir kızcağızı. Temizdi, hamarattı, titizdi, mahalle çocuklarıyla oynamaya tenezzül etmezdi. Suratsızdı, gülmezdi, İmam’ın akidesinin biricik timsali gibiydi. Fakat insanları ummadıkları yerden vuran aksi talih, İmam’a Emine’ nin eliyle en acı bir darbe indirdi. Kız on yedi yaşında iken mahallede haylazlığı ile meşhur zenne rolüne çıkan “Kız Teyfik” lakaplı bir delikanlıya kaçtı. Esasen münasebetleri mektep sıralarında başlamıştı. İki çocuk aynı rahle önünde diz çökmüşler, aynı kalfa peşinde mektebe gitmişler ve başlanma alaylarında “Şol cennetin ırmakları” ilahisini bir ağızdan söylemişlerdi. Dışı ve içi hiç birbirine benzemeyen bu iki çocuğu, tabiat, hesaba, mantığa sığmayan hikmetiyle birleştirmişti.”*  
(Adivar, 2013:9)

*Sinekli Bakkal*, özellikle açılış bölümü içerisinde çok keskin zaman sıçramalarının kullanıldığı bir örnektir. Açılışta karakterlerin geçmişte yaşadıkları, ani zaman sıçramalarına yer verilerek, detaylardan yoksun bırakılarak aktarılır. Roman ilerledikçe zaman yavaşlatılır ve aktarılan olaylar detaylarıyla sunulmaya başlanır. Böylelikle asıl olay örgüsüne geçilmeden önce, karakterlerin geçmiş yaşamlarının hızla gözden geçirildiği ve kurgunun elde edilen bilgiler üzerinden şekillendirildiği bir yapı açığa çıkarılmış olunur.

Reşat Nuri Güntekin'in romanlarına gelindiğinde yine geriye dönüş tekniğinin aktif şekilde kullanıldığı görülür. Bu bağlamda söz konusu edeceğimiz *Yeşil Gece*'de geriye dönüş tekniği, karakter tanıtımı için bir araç olarak kullanılmıştır.

İzmir'in ücra bir köyüne öğretmenlik yapmak üzere gidecek olan Şahin Bey, yolculuk edeceği vapuru gördüğünde geçmişte yaşadıklarını hatırlamaya başlar:

*“Bugün Şahin Efendi'nin en sevinçli günü olmakla beraber bu hatıra, onu garipsetip düşündürdü. Şimdi, pek açık hatırlamıyordu ama galiba o vakit de vapurdan aynı yere inmişti. Uzak akrabasından bir softanın peşine takılarak İstanbul'a gelen sefil kıyafetli, yeşil ve yırtık cüppeli çocuğu görüyordu. Babası ölmüş, memleketinde yoksul bir ihtiyar anasından başka kimsesi kalmamıştı. O vakte kadar memleketinin medresesine devam eden Şahin, anasını beslemek için birkaç ay çobanlık etmişti. Fakat çocukta büyük istidat gören hocalar, onun yok yere ziyan olmasını istememişler, eli ekmek tutuncaya kadar ihtiyar kadına bakmayı vaadetmişlerdi. Hatta şimdiden de Ramazan aylarında cerre çıkar, anasına beş, on para gönderebilirdi. Cenab-ı Allah büyüktü. Kör kurdun bile rızkından geçmezdi.*

*Esasen nikbin bir çocuk olan Şahin, evvel Allah'a, sonra hocalarına güvenerek heybesini sırtlamış, gurbet yolunu tutmuştu. Çektiği yol meşakkatini, İstanbul rıhtımına ne bitkin bir halde ayak bastığını hâlâ unutamıyordu. Yol arkadaşıyla beraber üç gün omuzlarında heybelerle yok yürümüş, sonra koyunlarla dolu bir vapurun ambarında üç gün üç gece geçirmişti”*(Güntekin, 2015:15-16).

Romanın bundan sonraki bölümünün bir kısmı geriye dönüşlerle birlikte Şahin Bey'in öğrencilik yıllarını ve neticede onu öğretmenliğe ulaştıran süreci anlatır. Bu süreç, büyük ölçüde medrese eğitiminin olumsuzlandığı ve Şahin Bey'in bazen eğitim

sistemini, bazen hocalarının tutumunu, bazen de kendi inancını sorguladığı bir kurgu içerisinde sunulur. Böylelikle geriye dönüşler, hem Şahin Bey'i merkeze alarak kurgu unsurlarının tanıtımının yapılmasını hem de Osmanlı'nın eğitim sisteminin eleştirilmesini sağlar.

Açılış bölümü içerisinde geriye dönüş tekniğine başvurulmuş bir diğer örnek *Kuyucaklı Yusuf*'tur. Aktüel zaman içerisinde Selahattin Bey tarafından evlat edinilmiş olan Yusuf'un ailesini kaybetmesi, anlatı açılış bölümü içerisinde konu edilir. Romanın ilk cümleleri, 1903 senesinde Kuyucak Köyü'nü eşkıyaların bastığı zamanı aktarmaktadır:

*“1903 senesi sonbaharında ve yağmurlu bir gecede Aydın'ın Nazilli kazasına yakın Kuyucak Köyü'nü eşkıyalar bastılar ve bir karı kocayı öldürdüler”* (Ali, 2012: 15)

Anne ve babasını bu baskında kaybeden Yusuf'un, olayın ertesi günü yaşadıklarını jandarma ekiplerine ve Selahattin Bey'e anlatması konu edilir. Aktarılan bu an, Selahattin Bey ve Yusuf'un tanışma anıdır. Anne ve babasının ölümüne şahit olan ve kimsesi kalmayan Yusuf'un Selahattin Bey tarafından evlat edinilmesi anlatılır. Ardından Yusuf'un Selahattin Bey'in evinde yaşamaya başladığı aktüel zamana gidilir ve kurgu unsurlarının tanıtılmaya başlandığı bölüme yer verilir.

Sonuç itibarıyla genel çerçevede kurgu unsurlarının tanıtımı için bir araç konumuna getirilen geriye dönüş tekniğinin farklı işlevlerle açığa çıkarıldığı örnekler de söz konusu olmuştur. Bu bağlamda 1923-1940 dönemi aralığında *Yaban; Ankara, Sinekli Bakkal, Yeşil Gece ve Kuyucaklı Yusuf* örneklerinden farklılaşmaktadır.

#### **4.4.4. Okur Sohbeti ile Açılış**

Tanzimat ve Servet-i Fünun sonrası romanlarında, yazarın okuru ile sohbet havası içerisinde olduğu açılış bölümlerine sık rastlanmaz. Ancak *Sinekli Bakkal* örneği, okuru ile sohbet ederek roman mekânını tanıtan yazar profilini hatırlatır. Henüz ilk cümlelerde romanın mekânını sunmaya başlayan Halide Edip, bunu yaparken karşısındaki birine sesleniyor ve mekânı tarif ediyor gibidir:

*“Köşenin başında durup bakarsanız: Her pencerede kırmızı toprak saksılar ve kararmış gaz sandıkları. Saksılarda al, beyaz, mor sardunya, küpe çiçeği, karanfil. Gaz sandıklarında öbek öbek yeşil fesleğen. Ta köşede bir mor*

*salkım çardağı, altında civarın en işlek çeşmesi. Bütün bunların arkasında tiyatro dekorunu andıran beyaz, uzun, ince minare.”*(Adıvar, 2013:7)

Kullanılan bu konuşma üslubu, okurun da kurguya dâhil edildiği ve sohbetin muhatabı haline getirildiği bir yaklaşımı sunar.

Servet-i Fünun dönemi itibariyle yazarın kurgu içerisinde kendisini gizleme eğilimine sahip olduğu bilinmektedir. Bu yüzden okur sohbetinin kullanıldığı açılış şekli için dönem içerisinde yer alan tek örnek, *Sinekli Bakkal* olmuştur.

##### **5. 1940-1960 Dönemi Türk Romanında “Anlatı Açma”**

1940’lı yılların romanları incelendiğinde bir savaş atmosferinin söz konusu olduğu görülmektedir. II. Dünya Savaşı’nın yıkıcı havası, her ne kadar fiilen savaşa dâhil olmamış olsa da bu havadan etkilenen bir Türkiye’yi beraberinde getirir. Dönemin siyasi karmaşası, roman içeriklerine de yansır. Bu bağlamda Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından kaleme alınan Huzur, dikkate değerdir. Roman, II. Dünya Savaşı’nın patlak vermek üzere olduğu yirmi dört saati konu alır ve savaş haberinin verilmesi ile sonlanır.

Diğer taraftan, köylü halkın, “ezilen/ezen çatışmasının” (Moran,2011:315) yine 1940-1960 arası dönemin öne çıkan konularından olduğu görülmektedir. İncelemeye aldığımız romanlardan olan *İnce Memed*, bu çatışma unsurunun söz konusu olduğu örneklerdendir. Köylü halka eziyet etmekte olan Abdi Ağa’nın karşısında, köylülerin sevip benimsediği bir eşkıya olan İnce Memed yer alır. İki farklı uçta yer alan bu iki karakter, çatışma unsurunu açığa çıkaran zıt karakterlerdir.

Buradan hareketle, verilen dönemde daha çok toplumsal konuların merkeze alındığı söylenebilir. Ancak 50’li yılların sonlarına gelindiğinde yavaş yavaş bireysel temaların söz konusu edildiği; bireyin düşünsel bunalımlarının, varoluşsal sorgulamalarının merkeze alındığı görülür. Bu bağlamda, ilk baskısı 1959 senesinde yapılan *Aylak Adam*, dikkate değerdir. Yusuf Atılgan, *Aylak Adam*’ında “C.” şeklinde isimlendirdiği merkez karakterin sevgi arayışını konu alır. C., çalışmamakta, çalışmaya ihtiyaç duymamaktadır. Yüce değerlerin, toplumsal kalıpların ötesinde konumlanan karakter, Türk romanında bireyin değersizliğini ve varoluşun basitliğini konu alan örnekler içerisinde önemli bir noktada yer alır.

Sonuç olarak 1940-1960 arası dönemin toplumsal temalardan bireysel temalara geçiş için bir köprü niteliğinde olduğunu söylemek mümkündür.

Dönemin anlatı açılış bölümleri incelendiğinde ise ağırlıklı olarak mekân ve kişi tanıtımları ile karşılaşılır. Ancak, Servet-i Fünun döneminden bugüne uzanan bir eğilim ile kurgu unsurlarının tanıtımı, kurgu ile bağdaşık halde sunulmaktadır.

Dönemin anlatı açılışlarında tespit ettiğimiz bir diğer eğilim, kurgunun öncesinde yer alan metin parçalarının kullanımınıdır. *Aylak Adam*'ın ve *İnce Memed*'in açılış bölümlerinde yer alan epigraflar ve *Yalnızız*'ın açılışında kullanılan Prolog bölümü, bu noktada dikkate değerdir.

### **5.1.1940-1960 Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış**

Çalışmamızın bu başlığı altında 1940-1960 dönemi aralığında yer alan romanların açılış bölümleri, üzerine yoğunlaşılacak kurgu unsurları bakımından değerlendirilmiş ve “Kişi Tanıtımı ile Açılış, Mekân Tanıtımı ile Açılış, Zaman Tanıtımı ile Açılış” olmak üzere üç temel başlık öne çıkarılmıştır.

#### **5.1.1. Kişi Tanıtımı ile Açılış**

Romanın öne çıkan kurgu unsurlarından olan kişi unsurunun, anlatı açılış bölümü içerisinde sıkça öne çıkarıldığı örnekler, Tanzimattan bugüne uzanan süreçte yoğun şekilde kendisini göstermektedir. Bu tür açılışlara 1940-1960 dönemi aralığında kaleme alınan örneklerde de oldukça sık rastlanmaktadır.

Sabahattin Ali'nin son derece popüler romanlarından olan *Kürk Mantolu Madonna*'nın açılış bölümü içerisinde kurgu unsurlarının tanıtımına yer verildiği görülür. Bu tanıtım genel itibarıyla kişi ve mekân merkezli gerçekleşmektedir ancak öncelik, kişi tanıtımına verilmiştir.

Roman, anlatıcı karakter olan Rasim'in geçmişi anması ve Raif Efendi'yi hatırlaması ile açılır:

*“Şimdiye kadar tesadüf ettiğim insanlardan bir tanesi benim üzerimde belki en büyük tesiri yapmıştır. Aradan aylar geçtiği halde bir türlü bu tesirden kurtulamadım. Ne zaman kendimle başbaşa kalsam, Raif Efendinin saf yüzü, biraz dünyadan uzak, buna rağmen bir insana tesadüf ettikleri zaman şaşkınca tebessüm etmek isteyen bakışları gözlerimin önünde canlanıyor. Halbuki o hiç de fevkalâde bir adam değildi. Hattâ pek alelâde, hiçbir hususiyeti olmayan, her gün etrafımızda yüzlercesini görüp de bakmadan geçtiğimiz insanlardan biri idi.*

*Hayatının bildiğimiz ve bilmediğimiz taraflarında insana merak verecek bir cihet olmadığı muhakkaktı”(Ali, 1943: 5).*

Romanın ilk cümlelerine yer verdiğimiz yukarıdaki pasajda, henüz kurguya dâhil olmayan ancak ilerleyen bölümlerde kurgunun merkezine oturacak olan Raif Efendi hakkında genel bir çerçeve çizilmiş olunur. Anlatıcı karakter, Raif Efendi’yi anmasının ardından kendinden söz etmeye başlar. İşten yeni ayrılmıştır ve iş arama sürecindedir. Bir akşamüstü yolda yürürken eski arkadaşı Hamdi ile karşılaşır. Arkadaşının işten çıkarıldığını öğrenen Hamdi, ona kendi şirketinde iş verir. Rasim’in Raif Efendi ile tanışması da bu iş vesilesiyle gerçekleşir.

Rasim ve Raif Efendi, uzunca bir süre aynı odayı paylaşırlar. Bu süreçte Raif Efendi’nin tanıtımı, Rasim’in gözlemleri üzerinden gerçekleştirilir:

*“Kısa kesilmiş saçlarının tepesi açılmıya başlamıştı. Küçük kulaklarının altından gerdanına doğru birçok kırışıklar uzanıyordu. Uzun ve ince parmaklı ellerini önündeki kâğıtlar arasında gezdiriyor ve sıkıntı çekmeden tercüme yapıyordu. Arasına, bulamadığı bir kelimeyi düşünür gibi gözlerini kaldırıyor ve bakışlarımız karşılaşınca yüzünde gülümsemeye benzer bir hareket oluyordu. Yandan- ve tepeden bakınca hayli yaşlı görüldüğü halde çehresinin, hele böyle gülüşme anlarında, insana hayret verecek kadar saf ve çocukça bir ifadesi vardı. Sarı ve altları kırpılmış bıyıkları bu ifadeyi daha çok kuvvetlendiriyordu”(Ali, 1943: 13).*

Roman ilerledikçe Raif Efendi’nin anılarını yazdığı bir defter devreye girer. Raif Efendi, Rasim’den bu defteri yakmasını istemiş ancak Rasim, bu isteği yerine getirmemiştir. Ölüm döşeğinde olan Raif Efendi’yi defteri okumak konusunda ikna eden Rasim’in okuma süreci ile birlikte roman, Raif Efendi’nin kendisini ve yaşadıklarını anlattığı anı defterine dönüşür. Bu anı defteri aracılığıyla Raif Efendi’nin geçmişi, onun ağızından öğrenilir. Karakter, kendisini tanıtmaya başlar:

*“Babam Havranlıydı. Ben orada doğdum ve büyüdüm. Orada ilk tahsilimi yaptım, sonra bir müddet, bize bir saat kadar uzaktaki Edremit idadisine gidip geldim. Umumî Harbin son senelerinde, on dokuz yaşlarında askere alındım; fakat daha talimgâhta iken mütareke ilân edildi. Kasabaya döndüm. Tekrar idadiye devam edip bitirmedim. Zaten okumağa pek hevesim*

*yoktu. Araya giren bir senelik zaman ve o sıralarda bu havalide hüküm süren karmakarışık vaziyet beni tahsilden soğutmuştu”(Ali, 1943: 47).*

Devam eden bölümde karakter kendisini tanıtmaya ve geçmişi ile ilgili ayrıntıları sunmaya devam eder. Roman içerisinde yer alan kurgu unsurları, Raif Efendi’yi merkeze alarak tanıtılır.

Dönemin öne çıkan bir diğer romanı Huzur’da da açılış bölümünde kişi tanıtımları yer almaktadır. Roman, merkez karakter olan Mümtaz’ın saat 9’da uyanması ile açılır ve aktüel zamanda bir günü kapsar. Ancak roman boyunca gerçekleştirilen geriye dönüşlerle oldukça geniş bir zaman dilimini sunulur. Romanın karakter tanıtımları da büyük ölçüde bu geriye dönüşler üzerinden şekillendirilir.

Mümtaz, amcasının oğlu olan ve aktüel zamanda hasta olduğu bilinen İhsan’a hasta bakıcı bulmak üzere dışarı çıkar. Bu süreçte gerçekleştirilen geriye dönüşlerle kurgu unsurlarının tanıtımı yapılır. Karakterler, parça parça tanıtılarak kurguya dâhil olurlar ve bu tanıtım, kurgu ile bağdaşık şekilde devam eder.

İhsan’ın eşi Macide, geçmişte yaşadığı yıkıcı olaylar söz konusu edilir. Macide, oğlu Ahmet’i dünyaya getirdiği gün, kızı Zeynep’i kaybetmiş ve bu durum kendisinde büyük travmalara sebep olmuştur:

*“Bu sekiz sene evvel bir haziran sabahı olmuştu. Zeynep, annesinin yattığı hastaneye büyük annesiyle beraber gelmiş, sonra getirmesini unuttuğu hediyeyi hatırlamış, hiç kimseye haber vermeden. Hastanenin önünde babasını beklemek ve ona söylemek için dışarı çıkmış ve kimbilir neler düşünen küçük çocuk kafasının bir dalgınlık anında ölüm kendisini birden bire kapmıştı”* (Tanpınar:2015:18).

Macide, bu kayıp sonrasında uzunca bir süre kendisine gelememiş ve akli dengesini kaybetmiştir.

Roman ilerledikçe karakterler arasındaki bağ açığa çıkarılmaya başlanır. Mümtaz ve İhsan arasındaki ilişki temellendirilir:

*“Mümtaz’ın hayatında İhsan’la karısının çok büyük bir yeri vardır. Babasının ve annesinin birkaç hafta ara ile ölümünden sonra onu amcasının oğlu büyütmişti. Macide ve İhsan, İhsan ve Macide. Nuran’ı tanıyana kadar*

*hayatı hemen hemen bu ikisinin arasında geçmişti. İhsan, onun hem babası, hem hocası idi” (Tanpınar:2015: 25).*

Ardından Mümtaz karakteri de daha da derinleştirilir, geçmişi ve kaybettiği ailesi ile birlikte tanıtılır:

*“Mümtaz'ın babası, S...'nin işgali gecesi, oturdukları evin sahibine düşman olan bir Rum tarafından ve onun yerine öldürülmüştü. Şehrin düşeceğine yakındı. Birçok aileler şehri daha evvelden terketmişlerdi. Adamcağız da o gece karisiyle çocuğunu götürmek için vasıta bulmuştu. Denkler, herşey hazırlanmıştı. Bütün günü bu işler için dışarıda geçirmişti. Akşamdan biraz sonra eve gelmiş, haydi! demişti; biraz bir şey yiyelim, bir saate kadar yola çıkacağız. Yollar henüz açık. Sonra yere serilen bir örtü üzerinde yemeğe oturmuşlardı. Tam o esnada kapı çalınmıştı. Hizmetçi, birisinin kapıda beyi beklediğini haber vermişti. Babası, bütün gün akşama kadar peşinden koştuğu yük arabasına dair bir haber geldiği zanniyle koşmuştu. Sonra bir silah sesi, tek, kuru, hatta akissiz bir ses” (Tanpınar:2015: 25-26).*

Roman ilerledikçe şahıs kadrosu da genişletilir ve daha kapsamlı şekilde sunulur. Böylelikle kurgu unsurları tek parça halinde değil, kurgunun ilerleyişine dağılmış şekilde aktarılmış olunur.

Aynı yaklaşım, Peyami Safa tarafından kaleme alınan *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* adlı romanda da devam eder. Hareketli bir anın içerisinde açılan romanın kurgusu ilerledikçe karakterler devreye girer ve karakterlerin tanıtımları böylelikle gerçekleştirilmeye başlanır.

Merkez karakter olan Ferit, açılıştaki bir pansiyonda kalmaktadır ve yan komşusunun odasından gelen seslerden dolayı uykusundan uyanır. Böylelikle, Ferit'in gözlemleri üzerinden yan odada kalan insanların fiziksel özellikleri sunulur:

*“Uzun boylu ve zayıf. Kırkını geçkin. Dirseği yurtık nefti bir örme ceket giymiş. Ferit'e kırılmadan bakan, biri ötekinden daha büyük, çipil ve nemli gözler, sola doğru hafif çarpılmış ağız. Sağındaki karyolada oturmuş, yüzü sapsarı bir oğlan çocuk. ... Soldaki karyolada yorganı burnuna kadar çekmiş, yaşı belli olmayan bir kızın parlak siyah gözlerinde, hayaletler görüyormuş gibi ürkek ve yabani bir dikkat” (Safa:2021:9).*



Roman ilerledikçe odada ihtiyar bir de kadının kalmakta olduğu anlaşılır. Diğer karakterlerin de devreye girmeleriyle Ferit onlarla tanışır ve böylelikle karakterler tanıtılır:

*“... sol tarafta bir yükün yarı aralık kapısı ardına kadar açıldı ve içerden cüce denecek kadar ufak yapılı, beyaz kırpık bıyıklı, pembe bir ihtiyar çıktı. Eziyetli ve sarsak iki adım attıktan sonra, durdu. Öne doğru eğildi, avucunu sağ bacağının kalçası üzerinde baldırına doğru kuvvetle bastıktan sonra, ağır ağır doğruldu ve gülümsedi. Gözlerini yükün içine doğru çeviren Ferit, orada, küçük ve örtüsüz bir şilte, bir yastık ve yorgan yerini tutan eski bir palto gördü”*(Safa:2021:10)

Odada hasta bir çocuk bulunmaktadır ve çocuğun bir doktora ihtiyacı vardır. Ferit, çocuğa yardım teklifinde bulunur ve bu teklif ile birlikte, Ferit’in tıp öğrencisi olduğu öğrenilir:

*“Hekim çağırmaya lüzum olmadığını söyleyen Ferit “ben doktor mektebinde okuyorum, dedi, çocuğa bir bakayım da ondan sonra...”* (Safa:2021:10).

Böylelikle karakterlerin tanıtımları iç içe geçirilir. Karakterler sırayla tanıtılmazlar; tanıtım, kurgu ile bağdaşık halde ilerler. Nitekim Ferit’in hasta çocuğu muayene edecek olması ile birlikte çocuğun tanıtımı derinleştirilir:

*“Sekiz yaşında var, yoktu. Annesininki gibi çipil, fakat daha siyah ve kapakları şişmiş gözleri parlak, ufarak ve batıktı. Yüzünde tırmıklar vardı. Ortası basık burnu, çıkık elmacık kemikleri ve genişçe şakakları ona Çinli ile Tatar arasında ırk tereddüdü geçirmiş bir Orta Asya çocuğu tipi veriyordu. Kirli saçlarıkulaklarının üzerine yürüyecek kadar uzamıştı. Fakat üstündeki gömleği daha kirliydi. Elini ona dokundurmadan tiksinen Ferit, çocuğunun karnını açması için anasına işaret etti”*(Safa:2021:10-11).

Kurgu ilerledikçe hem Ferit, romanın diğer karakterleri, daha yakından tanıtılır. Tanıtım, kurgu ile iç içe halde devam eder.

Benzer bir yaklaşım, Peyami Safa’nın bir diğer romanı *Yalnızız*’da da kendisini gösterir. Roman hareketli bir ânın içerisinde açılır. Mefharet ve Besim adlı iki kardeş kahvaltı masasındadırlar. Mefharet, kızında son günlerde gördüğü değişimlerden dolayı

onun hamile olduğundan şüphelenmekte ve bu şüphesini kardeşi Besim ile paylaşmaktadır. Besim, ablasının endişesi karşısında son derece rahat bir tavır takınarak Mefharet'in önemseydiği meselelerin aslında ne kadar değersiz olduğunu vurgular.

İkili arasında geçen diyaloglar, karakterlerin tanıtımı noktasında son derece işlevsel yöne sahiptir. Mefharet'in düşünceleri, kültürel arka planı temsil ederken Besim, onun tam karşısında konumlanarak yaşanan kültürel çatışmaların oluşturucusu konumuna gelir:

*“Yüksek sesle:*

*- Dün gece uyumadım, Besim, dedi.*

...

*- Niçin abla? Tavşan gibi korkak uykular vardır. En küçük bir endişe ruhta çıt çıkarsa dört nala kaçarlar. Senin de uykuların öyledir, bilirim.*

*- Değil Besim. Seninle ciddî konuşmak istiyorum. Küçük değil endişem. Bak, Selmin yine inmedi sofraya. Üç sabahtır böyle. Sabahları midesi bulanıyor ve başı dönüyor. Dün sabah kahvaltıda yüzü sapsarıydı. Dikkat etmedin mi?*

*Besim, konuşurken düşünmeyi sevmeyen adamların sür'atiyle cevap verdi:*

*- Henüz ona bir ebe gözüyle bakmadım. Anlamam da. Yalnız şüpheni anlıyorum. Olağan şeyler. Ciddî konuşulacak bir mesele değil.*

*- Besim, rica ederim. Küçük çatalımı yeşil zeytin tabağına uzatan Besim, yine bir kaşını kaldırarak:*

*- Vallahi Mefharet Abla, dedi, sen şu tombul zeytinleri nereden aldığını söylersen daha ciddî bir bahse girmiş olursun. İnsan vücudunda lüzumsuz bir organ yoktur. Selmin'in bunları istediği gibi çalıştırmasını niçin tabii bulmuyorsun? Nefes alması kadar tabii. Yirmi yaşını geçmiş güzel bir kızın, vücuduna beşinci derecede bir belediye memurunun tasdikinden sonra tasarruf etmesi âdetine elli sene sonra ne kadar gülecekler, bilmiyor musun? Bu yaşa kadar sabretmesi budalalık.*

- *Besim, rica ederim. Selmin benim kızım, senin ablanın kızı. Başıma kan çıkıyor. Düşün ki, Allah vermesin, böyle bir şey varsa, büyük rezalet. Dört aydan beri nişanlısından ayrı bu kız. Herkes bunu biliyor ve herkes senin gibi düşünmüyor.*

- *Herkes... Herkes...*

*Besim francala diliminin üzerine tereyağdan sonra çilek reçeli sürerken, vereceği cevaptan evvel alacağı lezzeti düşünüyor ve yutkunuyordu.*

- *Herkes... diye tekrarlardı ve dilimi ısırıldı”*(Safa:2016: 17-18).

Böylelikle verilen açılış diyalogu, açılış ânında yer alan karakterlerin mantalitesini yansıtması ve karakterler hakkında genel bir izlenim oluşturmaları noktasında son derece önemlidir. Yine verilen diyalog üzerinden karakterlerin geçmişleri hakkında da bilgi sahibi olunur. Henüz kurgu içerisinde yer almamış olan Selmin’in yakın zamanda nişanlısından ayrılmış olduğu öğrenilir.

Açılış bölümü içerisinde karakter tanıtımına yer verilen bir diğer örnek, Yaşar Kemal tarafından kaleme alınan *İnce Memed* olmaktadır. Uzunca bir mekân tasvirinin ardından belirli bir ânın anlatımına yer verilerek açılan romanda, mekânın anlatımı içerisinde Abdi Ağa adlı karakter söz konusu edilir:

*“Dikenlidüzü’ne beş kadar köy yerleşmiştir. Bu beş köyün beşinin de insanları topraksızdır. Cümle toprak Abdi Ağanındır. Dikenlidüzü, dünyanın dışında, kendine göre apayrı kanunları, töresi olan bir dünyadır. Dikenlidüzü’nün insanları, köylerinden gayrı bir yeri bilmezler hemen hemen. Düzlükten dışarı çıktıkları pek az olur. Dikenlidüzünün köylerinden, insanlarından, insanların ne türlü yaşadıklarından da kimsenin haberi yoktur. Tahsildar bile iki üç yılda bir kere uğrar. O da köylülerle hiç görüşmez, ilgilenmez. Abdi Ağayı görür gider.*

*Değirmenoluk Köyü Dikenlidüzü’ndeki köylerin en büyüğüdür. Abdi Ağa da bu köyde oturur”* (Kemal:2016: 10).

Roman mekânı ile bağdaşık halde sunulan Abdi Ağa, mekânın anlatımında gücü ile açığa çıkmaktadır. Anlatılan toprakların tümüne sahip olduğu öğrenilen Abdi Ağa’nın ağırlığı, henüz açılış bölümü içerisinde sezilmektedir.

İlerleyen bölümde detaylandırılan mekân tasvirinin ardından, verilen mekânda gerçekleşen hareketli bir ân aktarılır. Birilerinden kaçmakta olan bir çocuk söz konusudur. Koşarken dikenlerle yaraladığı bacakları kan içerisindedir. Çocuk bir süre sonra kendi kendisine konuşmaya ve neler yapacağına dair planlar kurmaya başlar. Yüksek sesle söz konusu ettiği planlardan, kaçmakta olan çocuğun İnce Memed olduğu öğrenilir:

*“Giderim derim ki onlara... Giderim derim ki... Size derim... Size çoban olmaya geldim. Çift de sürerim... Ekin de biçerim. Derim ki benim adım Mıstık derim, Kara Mıstık... Anam yok, babam yok... Abdi Ağam da yok derim. Sizin davarınızı güderim... Sizin çiftinizi sürerim. Sizin çocuğunuz da olurum. Olurum işte. Benim adım İnce Memed değil. Kara Mıstık derler bana. Anam ağlasın. Olurum işte. Gavur Abdi Ağa da arasın beni. Çocukları olurum işte”*(Kemal:2016:15).

Kurgu ilerledikçe romanın diğer karakterleri de devreye sokularak karakter tanımları devam ettirilir. Abdi Ağa ve İnce Memed arasında yaşanan anlaşmazlıklar, ilerleyen bölümlerde aktarılır.

Dönemin öne çıkan örneklerinden bir diğeri olan *Aylak Adam*, kurgu unsurlarının tanıtımı noktasında farklı bir yerde konumlandırılmalıdır. Uzun uzadıya kişi tanımlarına başvurulmayan romanda, karakterler kurgu ilerledikçe tanınmaya başlanır.

Açılışında merkez karakter bir kafede oturmakta, etrafını gözlemlemekte ve geçmişini hatırlamaktadır. Bu noktada karakterin düşünce dünyası hakkında fikir sahibi olunmaya başlanır ancak bu fikir son derece sınırlıdır.

*“Ne yamansınız dökme kalıplarınızla; bir şeyi onlara uydurmadan rahat edemezsiniz”* (Atılgan, 2012:10).

Merkez karakterin düşünce dünyası üzerinden aktarılan yukarıdaki alıntıda, karakterin toplumsal normların uzağında olduğu anlaşılmaktadır. Son derece rahat ve umursamaz tavırları dikkat çeker ancak açılış bölümünde karakterin isminden haberdar olunmaz.

Romanın ilerleyen bölümlerinde de net bir isimlendirme ile ifade edilmeyen karakter, C. olarak tanıtılır. Bu durum, dönemin Nihilist eğilimlerinin Türk edebiyatında kendisini gösterdiğine işaret eder. Roman karakterleri artık öne çıkan özelliklere sahip

değildirler, kahramanlıklar göstermezler. Oldukça sıradan bir düzlem üzerinden anlatılan karakterlerin isimlerinin bilinmesine dahi ihtiyaç yoktur. Bu düşünsel yaklaşıma, Türk edebiyatının ilerleyen dönemlerinde daha sık rastlanacaktır.

Sonuç itibarıyla, edebiyatımızın son derece yetkin örneklerinin yer aldığı 1940-1960 dönemi romanlarının anlatı açılışlarında kişi unsurunun ön plana çıkarıldığı görülmektedir. Romanlar, kurgu unsurlarının tanıtımından oluşan belirli bir arka plan üzerine inşa edilmiştir. Bu bağlamda, anlatı zemininde kişi unsurunun tanıtımının sıklıkla yer aldığını söylemek mümkündür.

### 5.1.2. Mekân Tanıtımı ile Açılış

Anlatı açılış bölümleri içerisinde kişi unsuru kadar sık rastlanan bir diğer kurgusal unsur, mekân unsuru olmaktadır. Romanın, anlatı açılış bölümü içerisinde oluşturulan mekânsal düzlem üzerinden kurgulanması eğilimi son derece yaygındır.

Kişi tanıtımı ile açılış başlığı altında kişi merkezli olarak incelediğimiz *Kürk Mantolu Madonna*'nın açılış bölümü içerisinde mekân tanıtımları da yer almaktadır. Açılışta işten atılmış olan Rasim, iş bulmasına yardımcı olan Hamdi ile karşılaştığı akşamı, bir dış mekân anlatımı ile aktarır:

*“Bir gün, akşamüstü, istasyonla Sergievi arasındaki tenha yolda ağır ağır yürüyor, Ankara'nın harikulâde sonbaharını doya doya içime çekerek ruhumda nikbin bir hava yaratmak istiyordum. Halkevinin camlarında aksederek beyaz mermer binayı kan rengi deliklere boğan güneş, akasya ağaçlarının ve çam fidanlarının üzerinde yükselen ve buğu mudur, toz mudur, ne olduğu belli olmıyan duman, her hangi bir inşaattan dönen ve parça parça elbiselerinin içinde sessiz ve biraz kambur yürüyen ameleler, üstünde yer yer otomobil lâstiği izleri uzanan asfalt...”*(Ali, 1943: 6-7)

Hamdi'nin şirketinde çalışmaya başladıktan sonra oda arkadaşı Raif Efendi ile tanışan karakter, hastalığı dolayısıyla işe gelemeyen Raif Efendi'ye gerekli birtakım belgeleri götürüebilmek için Raif Efendi'nin evine gider ve böylelikle Raif Efendi'nin evinin tanıtımı sunulur:

*“Hademelerden biri İsmetpaşa mahallesindeki evi tarif etti. Mevsim kış ortalarıydı. Erkenden karanlık çöken sokaklarda yürümeye başladım. Ankara'nın asfalt döşeli yollarına hiç benzemeyen bozuk kaldırımli dar*

*mahalleleri geçtim. Birbiri arkasına yokuşlar ve inişler vardı. Uzun bir yolun sonunda, adeta şehrin bittiği yerlerde, sola saptım ve köşedeki kahveye girerek evi öğrendim: Taş ve kum yığılı arsaların arasında tek başına duran iki katlı, sarı boyalı bir bina. Raif Eefendi'nin alt katta oturduğunu biliyordum.*

...

*Evin içi hiç de zannettiğim gibi değildi. Yemek odası olarak kullanıldığı anlaşılan holde büyük ve açılıp kapanır bir masa, kenarda içi kristal takımlarla dolu bir büfe vardı. Yerde güzel bir Sivas halısı duruyor, yan taraftaki mutfaktan dışarı yemek kokuları vuruyordu. Kız beni evvela misafir odasına aldı. Buradaki eşya da güzel, hatta pahalı şeylerdi. Kırmızı kadife koltuklar, alçak ceviz sigara masaları ve bir kenarda kocaman bir radyo odayı dolduruyordu. Her tarafta, masaların üstünde ve ka-napelerin arkalığında ince işlenmiş, krem rengi dantel ve gemi şeklinde yazılmış bir "Amentü" levhası asılıydı” (Ali, 1943: 20-21).*

Ardından Raif Efendi'nin yatak odası da Rasim'in gözlemleri üzerinden kurguya dâhil edilir:

*“Raif efendinin yattığı odaya girince büsbütün şaşırdım. Burası evin diğer taraflarına hiç benzemiyen, adeta bir leyli mektep yatakhanesi, veya bir hastane koğuşu gibi yan yana bir sürü beyaz karyolaların dizili durduğu küçük bir odaydı. Raif Efendi bu yataklardan birinde, beyaz örtülerin altında, yarı oturur bir vaziyette yatıyor ve gözlüklerinin arkasından beni selamlamaya çalışıyordu. Oturmak için bir iskemle aradım. Odada bulunan iki iskemlenin üzeri de yün hırkalar, kadın çorapları, sırttan çıkarılıp atılmış birkaç ipekli elbise ile doluydu. Bir kenarda, kapısı yarı açık duran, vişneçürüğü boyalı adi elbise dolabının içinde rastgele asılmış elbiseler, tayyörler ve bunların altında düğümlü bohçalar vardı. Odada insanı şaşırtacak bir kargaşalık hüküm sürüyordu. Raif efendinin başucundaki komodinin üzerinde, teneke bir tepsi içinde, öğleden kaldığı anlaşılan kirli bir çorba tabağı, ağzı açık küçük bir sürahi ve bunların yanında, şişeler veya tüpler içinde bir sürü ilaç duruyordu” (Ali, 1943: 21).*

Açılış bölümü içerisinde yer alan bir diğer mekân tanıtımı, Rasim'in kaldığı oteldir. Rasim, Raif Efendi'nin evinden ayrıldıktan sonra, kaldığı otele gelmiştir:

*“Bu sırada, oturduğum otelin önüne geldiğimi gördüm. Burada, iki karyolanın zor sığıdığı bir odada bir arkadaşla beraber oturuyorduk” (Ali, 1943: 34)*

Görüldüğü gibi, Raif’in merkezde yer almadığı mekân tanıtımlarında fazla ayrıltıya yer verilmez. Kurgu unsurlarının tanıtımı büyük ölçüde, Raif Efendi’yi merkeze alarak gerçekleştirilir.

Dönemin mekân tanıtımı ile açılan örneklerinden bir diğeri *İnce Memed*’dir. Roman, mekânın tanıtıldığı uzun bir girişe sahiptir:

*“Toros dağlarının etekleri ta Akdenizden başlar. Kıyıları döven ak köpüklerden sonra doruklara doğru yavaş yavaş yükselir. Akdenizin üstünde daima, top top ak bulutlar salınır. Kıyıları dümdüz, cilalanmış gibi düz killi topraklardır. Killi toprak et gibidir. Bu kıyıları saatlerce içe kadar deniz kokar, tuz kokar. Tuz keskindir. Düz, killi, sürülmüş topraklardan sonra Çukurovanın bükleri başlar. Örölmüşçesine sık çalılar, kamışlar, böğürtlenler, yaban asmaları, sazlarla kaplı, koyu yeşil, ucu bucağı belirsiz alanlardır bunlar. Karanlık bir ormandan daha yabani, daha karanlık!*

*Biraz daha içeri, bir taraftan Anavarzaya, bir taraftan Osmaniyeyi geçip İslahiyeye gidilecek olursa geniş bataklıklara varılır. Bataklıklar yaz aylarında fıkır fıkır kaynar. Kirli, pistir. Kokudan yanına yaklaşılmaz. Çürümüş saz, çürümüş ot, ağaç, kamış, çürümüş toprak kokar. Kışınsa duru, pırıl pırıl, taşkın bir sudur. Yazın otlardan, sazlardan suyun yüzü gözükmeyiz. Kışınsa çarşaf gibi açılır. Bataklıklar geçildikten sonra, tekrar sürülmüş tarlalara gelinir. Toprak yağlı, ıslık ıslıktır. Bire kırk, bire elli vermeye hazırlanmıştır. Sıcacık, yumuşaktır.*

*Üstleri ağır kokulu mersin ağaçlarıyla kaplı tepeler geçildikten sonradır ki, kayalar birdenbire başlar. İnsan birden ürker. Kayalarla birlikte çam ağaçları da başlar. Çamların birer billur pırıltısındaki sakızları buralarda toprağa sızar. İlk çamlar geçildikten sonra, gene düzlüklere varılır. Bu düzlükler boz topraktır. Verimsiz, kıraç... Buralardan Torosun karlı dorukları yanındaymış, elini uzatsan tutacaktıydın gibi gözüktür.*

*Dikenlidüzü bu düzlüklerden biridir. Dikenlidüzüne beş kadar köy yerleşmiştir. Bu beş köyün beşinin de insanları topraksızdır. Cümle toprak Abdi*

*Ağanıdır. Dikenlidüzü, dünyanın dışında, kendine göre apayrı kanunları, töresi olan bir dünyadır. Dikenlidüzünün insanları, köylerinden gayrı bir yeri bilmezler hemen hemen. Düzlükten dışarı çıktıkları pek az olur. Dikenlidüzünün köylerinden, insanlarından, insanların ne türlü yaşadıklarından da kimsenin haberi yoktur. Tahsildar bile iki üç yılda bir kere uğrar. O da köylülerle hiç görüşmez, ilgilenmez. Abdi Ağayı görür gider.*

*Değirmenoluk köyü Dikenlidüzündeki köylerin en büyüğüdür. Abdi Ağa da bu köyde oturur. Köy, düzlüğün gün doğusuna düşer. Kayalığın dibindedir. Kayalar mördür. Üstlerini sütbeyaz, yeşile çalan, gümüşi, türlü renkte lekeler örtmüştür.*

*Üst başta yaşlı, yaşlılıktan dalları toprağa eğilmiş, dalları kıvrılmış bir çınar ağacı bütünhaşmetiyle yıllardır orada durup durur. Çınar ağacına yüz metre yaklaşırın, elli metre yaklaşırın ortalıkta çıt yoktur. Her bir yan derin bir sessizlik içindedir. Sessizlik korkutur insanı. Yirmi beş metre yaklaşırın gene öyle... On metrede aynı sessizlik. Ağacın yanına gelip de kayadan yanına dönüncedir ki iş değişir, birdenbire bir gürültü patlar. Şaşırır insan... İlkin kulakları sağır edecek derecede çoktur. Sonra iner, yavaşlar.*

*Gürültünün geldiği yer, Değirmenoluk suyunun gözüdür. Göz değildir ya, bura halkı oraya suyun gözüdür der. Öyle bilir. Bir kayanın dibinden köpükler saçarak kaynar. İçine bir ağaç parçası atılırsa bir gün, iki gün, hatta bir hafta suyun üstünde oynadığı görülür. Döndürür. Bazıları iddia ederler ki, kaynayan su, üstünde taşı bile oynatır, batırmaz. Halbuki suyun gözü burası değildir. Ta uzaklardan, çamlar arasından yarpuz, kekik kokularını yüklenerek Akçadağdan gelir.*

*Burada da bu kayanın altından girer, köpürerek, kaynayarak, bir delice homurtuyla öbür ucundan çıkar. Buradan Akçadağa kadar öyle kayalık, öylesarptır ki Toros, bir ev yerinden daha büyük toprak parçası görülemez. Ulu çamlar, gürgenler kayaların arasından göğe doğru ağmıştır. Bu kayalıklarda hemen hemen hiçbir hayvan yoktur. Yalnız, o da çok seyrek, akşam vakitleri keskin bir kayanın sivrisinde boynuzlarını, büyük çangallı boynuzlarını sırtına yatırmış bir geyik, bacaklarını gerip, sonsuzluğa bakarcasına durur” (Kemal, 2016:9-11).*



Böylelikle romanın hemen ilk bölümünde, kurgunun içerisinde konumlanacağı mekân ayrıntılı şekilde aktarılmış olunur. Bunun yanında romanın kilit karakterlerinden olan Abdi Ağa'nın ismi de yine bu bölümde, mekân tanıtımı ile iç içe olarak sunulur. İlerleyen bölümlerde karakter tanıtımları derinleştirilir ancak Abdi Ağa'nın sahip olduğu güç ve varlık, mekân ile bağdaşık durumdadır.

İlk bölümde yapılan genel bir mekân tanıtımı ardından, daha dar bir mekânın tanıtımı sunulur

“ ...

*Güze doğru dikenler kurur. Mavilik beyaza döner. Çatırtılar gelir çakırdikeninden. Düğme büyüklüğünde sütbeyaz sömüklüböcekler vardır hani. Bunlardan yüzlercesi, binlercesi dikenlerin gövdelerine sıvanır. Diken gövdeleri boncuk boncuk sütbeyaz olur.*

*Değirmenoluk köyü çakırdikenlik... Tarla yok, bağ, bahçe yok. Safi çakırdikenlik”* (Kemal, 2016: 13).

İlk etapta Dikenlidüzü'ndeki köylerden ve daha özelde bu köylerin en büyüğü olan Değirmenoluk Köyü'nden söz edildikten sonra verilen pasajda Değirmenoluk Köyü detaylandırılmış ve ardından bu mekân içerisinde konumlanan hareketli bir ânın anlatımına geçilmiştir.

Ele aldığımız örneklerde, kurgusal zeminin genişçe tanıtımı gerçekleştirilen mekânlar üzerinden oluşturulduğu görülmektedir. Durağan bir atmosfer içerisinde gerçekleşen bu tanıtım, hareketli bir ânın sunumundan ziyade kurgusal arka planın oturtulduğu bir yaklaşımın ürünüdür.

### **5.1.3. Zaman Tanıtımı ile Açılış**

1940-1960 aralığında kaleme alınan romanlarda zamansal vurgu ile gerçekleştirilen açılışlara rastlamak mümkündür. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri Huzur olur. Romanın açılışında, saatin kaç olduğu hakkında bilgi verilmektedir:

*“Bu sabah tren düdüklelerinin büsbütün başka korkularla kanattığı uykusundan, Mümtaz gene bu üzüntü ile uyandı. Saat dokuzaya yaklaşıyordu”* (Tanpınar, 2015: 12).

Zamansal vurgunun yapılması ile birlikte romanın aktüel zamanının ne kadarlık bir süreci kapsadığının takip edilmesi sağlanır. Roman, aktüel zamanda yirmi dört saatlik bir dilimi konu etmektedir.

Anlatı açılışında zamansal vurgunun söz konusu edildiği bir diğer örnek *Kürk Mantolu Madonna* olur. Ancak bu örnekte *Huzur*'un aksine, saat vurgusundan ziyade tarih vurgusu öne çıkmaktadır.

Romanda, merkez karakter, Raif Efendi ile iş yerinden taşınmaktadır. Bir gün Raif Efendi'nin yaşadıklarının kaleme aldığı bir deftere ulaşır ve onun da rızası ile okumaya başlar. Bu okuma süreci ile birlikte defterde yazılanlar, kurguya dâhil edilir.

Raif Efendi, yaşadıklarını yazmaya başladığı ilk sayfaya "20 Haziran 1933"(Ali, 1943:45) tarihini düşmüştür. Bu tarihle birlikte yazılanlar devreye sokulur ve geçmişe dönülür; böylelikle Raif Efendi'nin hikâyesi kurgu içerisinde yer bulur. Ancak söz konusu tarih, romanın aktüel zamanının tarihidir. Karakter, yaşadıklarını yazmasını tetikleyecek bir olay ile karşılaşmış ve bu sayede 20 Haziran 1933 tarihinde yaşadıklarını yazmaya başlamıştır.

Dönemin öne çıkan örneklerinden bir diğeri olan *Yalnızız* incelemeye alındığında ise romanın geçtiği tarihlerin belirsizlik arz ettiği görülür. Ancak anlatı açılışının bir sabah vaktinde gerçekleştiği, "*Bak, Selmin yine inmedi sofraya. Üç sabahtır böyle*" (Safa, 2016:17) cümlelerinden anlaşılır. Bir kahvaltı sofrasında gerçekleşen diyaloglar, romanın ilk bölümünde yerini almaktadır.

*Aylak Adam* örneğinde ise daha farklı bir zamansal çerçeve çizilmiştir. Her bölümde mevsimin ne olduğuna dair vurguya yer verilir ve roman, "KIŞ" notu ile açılır. Kış, İlkyaz, Yaz ve Güz isimli dört ana bölümden oluşan romanda, bu dört mevsim içerisinde bir *aylağın* sevgi arayışı söz konusu edilmektedir. (Atılğan, 2012)

Görüldüğü üzere 1940-1960 dönemi aralığında yer alan romanlarda zamansal vurgunun öne çıkarıldığı örnekler söz konusudur. Daha önceki dönemlerde incelemeye aldığımız örneklerde de sıkça rastladığımız bu vurgunun zaman içerisinde değişkenlik göstermiş olduğunu söylemek mümkündür. Özellikle *Huzur* örneğinde karşılaşılan saat vurgusu, romanın aktüel zamanına hareketli bir boyut kazandırmış ve vurgunun ne kadarlık bir süreci kapsadığının açıkça ifade edilmesini sağlamıştır.

#### 5.1.4. Olayın Anlatımı ile Açılış

1940-1960 dönemi aralığında incelemeye aldığımız örneklerde belirli bir olayın söz konusu edilmesi ve bu olay üzerinden kurgunun şekillendirilmesi eğilimine sıkça rastlanmamaktadır. Dönem içerisinde olayın anlatımının yer aldığını tespit ettiğimiz tek örnek, *Kürk Mantolu Madonna* olmuştur.

Roman, merkez karakterin geçmişte kendisini fazlaca etkilemiş olan Raif Efendi’yi anması ile açılır:

“Şimdiye kadar tesadüf ettiğim insanlardan bir tanesi benim üzerimde belki en büyük tesiri yapmıştır. Aradan aylar geçtiği halde bir türlü bu tesirden kurtulamadım. Ne zaman kendimle başbaşa kalsam, Raif Efendinin saf yüzü, biraz dünyadan uzak, buna rağmen bir insana tesadüf ettikleri zaman şaşkınca tebessüm etmek istiyen bakışları gözlerimin önünde canlanıyor” (Ali, 1943:5).

Bu anma ile birlikte romanın merkezine oturacak Raif isimli karakterin ölüm haberi verilmiş olunur. Roman, genel çerçevede Raif Efendi’nin ölümüne kadar geçen süreçte yaşadıklarını merkeze almaktadır. Böylelikle anlatı açılışında söz konusu edilmiş olay üzerinden kurgu şekillendirilmiş olunur.

Görüldüğü üzere *Kürk Mantolu Madonna* örneğinde olayın anlatımı hareketli bir zemin üzerinden gerçekleştirilmemiştir. Karakterin geçmişini hatırlamasıyla birlikte devreye sokulan bu anlatım, daha çok kurgunun nasıl bir zemin üzerine inşa edileceğinin bilgisini vermekle görevli olmuştur.

#### 5.2.1940-1960 Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Açılış

1940-1960 dönem aralığı içerisinde yer alan romanların açılış bölümleri, tem bakımından değerlendirildiğinde genellikle karamsar bir havanın açığa çıkarıldığı görülmüş ve bu bağlamda “Ölüm ile Açılış, Hastalık ile Açılış” şekilleri tespit edilmiştir.

##### 5.2.1. Ölüm ile Açılış

Hem anlatı açılış hem de kapanış bölümleri için son derece sık rastlanan temlerden biri olan ölüm temine 1940-1960 dönemi aralığında yer alan romanların anlatı açılışlarında da rastlamak mümkündür. Tanpınar’ın öne çıkan romanlarından olan Huzur’un açılış bölümü, ölümün yer verildiği örneklerden biri olur.

Anlatı açılış bölümünde karakter merkezli olarak kişi tanıtımları gerçekleştirilirken bu tanıtım içerisinde geriye dönüşler yaşanır ve karakterlerin geçmişteki kayıpları devreye sokulur. Bu bağlamda kızını kaybetmiş olan Macide, söz konusu edilir:

*“Bu sekiz sene evvel bir haziran sabahı olmuştu. Zeynep, annesinin yattığı hastaneye büyük annesiyle beraber gelmiş, sonra getirmesini unuttuğu hediye hatırlamış, hiç kimseye haber vermeden. Hastanenin önünde babasını beklemek ve ona söylemek için dışarı çıkmış ve kimbilir neler düşünen küçük çocuk kafasının bir dalgınlık anında ölüm kendisini birden bire kapmıştı”* (Tanpınar, 2015: 18).

Bir kaza sonucunda Zeynep’in kaybının gerçekleşmesi, Macide’nin uzun süre psikolojik problemler yaşamasına sebep olur. Kızını böyle aniden kaybetmiş olmayı kaldıramaz.

Romanın anlatı açılışında söz konusu edilen bir diğer ölüm, Mümtaz’ın tanıtımı aşamasında gerçekleştirilir. Karakter tanıtılırken verilen *“Mümtaz’ın hayatında İhsan’la karısının çok büyük bir yeri vardır. Babasının ve annesinin birkaç hafta ara ile ölümünden sonra onu amcasının oğlu büyütülmüştü”* (Tanpınar, 2015:25) cümleleri, Mümtaz karakteri için genel bir çerçeve çizilmesini sağlamış ve karakterin aktüel zamanda neden İhsan’ların evinde kaldığını aydınlatmıştır. Böylelikle açılışta söz konusu edilen her iki ölüm, karakterlerin detaylandırılması noktasında işlevsel bir boyut kazanmış olur.

*Huzur*’da karakterleri tanıtmaya işleviyle yer verilen ölüm teminin kullanımı, dönemin öne çıkan örneklerinden olan *Kürk Mantolu Madonna*’da farklı bir boyutta yer alır. Roman yine bir ölüm haberinin verilmesi ile açılmıştır ancak bu ölüm kurgu içerisinde aktif şekilde rol alan bir karakterin ölümüdür. Anlatıcı karakter geçmişini anar ve merkez karakter olan Raif’in kaybını söz konusu eder:

*“Şimdiye kadar tesadüf ettiğim insanlardan bir tanesi benim üzerimde belki en büyük tesiri yapmıştır. Aradan aylar geçtiği halde bir türlü bu tesirden kurtulamadım. Ne zaman kendimle başbaşa kalsam, Raif Efendinin saf yüzü, biraz dünyadan uzak, buna rağmen bir insana tesadüf ettikleri zaman şaşkınca tebessüm etmek istiyen bakışları gözlerimin önünde canlanıyor”* (Ali, 1943:5).

Böylelikle roman içerisinde gerçekleşecek olan kilit olay, anlatı açılış bölümünde söz konusu edilmiş ve kurgusal zemin bu olay üzerine inşa edilmiş olunur.

Anlatıcı karakterin geçmişi anması ile birlikte geçmişe dönen ve Raif Efendi ile anlatıcı karakterin tanışma sürecini konu eden romanda, Raif Efendi'nin yaşadıklarını kaleme aldığı bir defterin söz konusu edilmesi ile zaman daha da geriye sarılır. Defterin içeriğinin kurguya dâhil olmasıyla, Raif Efendi'nin ölümüne dek geçen süreçte neler yaşadığı aydınlığa kavuşturulmuş olunur.

Anlatı açılışında ölüm teminin yer aldığı bu iki örnekte, bu temin kullanım işlevinin birbirlerinden ayrıldığı görülmüştür. *Huzur* örneğinde ölüm, roman karakterlerinin geçmişlerini aydınlatmak ve böylelikle tanıtımlarını yapmak amacıyla kullanılmıştır. Diğer taraftan *Kürk Mantolu Madonna*'da ölüm teminin devreye sokulması, tümüyle romanın üzerine oturacağı zeminin sunumunu sağlar.

### 5.2.2. Hastalık ile Açılış

1940-1960 dönemi aralığında incelemeye aldığımız romanlardan ikisinin açılışında hastalık temine rastlandığı tespit edilmiştir. Bu romanlardan ilki *Huzur* olur.

Romanın aktüel zamanında Mümtaz adlı karakter, İhsan'ın evinde kalmaktadır. Bu aşamada, Mümtaz'ın merkeze alındığı bir anlatım üzerinden İhsan'ın hastalığı söz konusu edilir:

*“Mümtaz, ağabeyi dediği amcasının oğlu İhsan'ın hastalandığından beri doğru dürüst sokağa çıkmamıştı. Doktor çağırmak, eczaneye reçete götürüp ilaç getirmek, komşunun evinden telefon etmek gibi şeyler bir tarafa bırakılırsa, bu haftayı hemen hemen ya hastanın başı ucunda, yahut da kendi odasında, kitap okuyarak, düşünerek, yeğenlerini avutmağa çalışarak geçirmişti”*(Tanpınar, 2015:11)

Romanın aktüel zamanı, bu hastalık üzerine kuruludur. Zaten genel çerçevede yirmi dört saati konu alan ve geriye dönüşlerle birlikte hacimlenen romanda, aktüel zamanın merkezinde İhsan'ın hastalığı yer almaktadır.

Anlatı açılışında hastalığın söz konusu olduğu bir diğer örnek *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* olur. Ancak bu hastalık *Huzur*'un aksine romanın merkezinde yer almaz, yalnızca anlatı açılış anı içerisinde sunulur.

Aktüel zamanda bir pansiyonda kalmakta olan Ferit isimli merkez karakter, yan odadan gelen seslerle uyanır ve yan odaya geçtiğinde hasta bir çocuğun varlığından haberdar olur. Tıp fakültesinden ayrılmış olan Ferit, çocuğu muayene etmeyi teklif eder:

“*Mide çukurunda hafif ağrı. Nabız? Fena değil. Zehirlenme filân yok*”  
(Ali, 1943, 11).

Ferit’in muayenesi sonrasında anlatı açılışında yer verilen çocuğun önemli bir hastalığının olmadığı öğrenilir ve böylelikle bu olay, kurgunun ilerleyişi noktasında önemsiz bir hal alır. Diğer taraftan hasta çocuğun söz konusu edilmesi ile birlikte hem Ferit karakteri hem de Ferit’in bulunduğu ortam detaylandırılmış olunur. Böylelikle anlatı açılışında yer verilen hastalık, kurgusal zeminin oluşturulması noktasında bir araç haline gelir.

*Huzur ve Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* örneklerinde yer verilen hastalıkların birbirlerinden farklı işlevlerde kullanıldıkları görülmektedir. *Huzur* örneğinde söz konusu edilen hastalık, romanın merkezinde konumlanırken *Matmazel Noraliya’nın Koltuğu* örneğinde bu tem, kurguya giriş için bir araç konumuna getirilmiştir.

### 5.3.1940-1960 Dönemi Romanında Form Bakımından Açılış

Farklı metin türlerinin bir arada kullanımının yaygınlık kazandığı 1940-1960 dönemi aralığında yer alan romanlarda “Epigraf ile Açılış, Prolog ile Açılış, Anı ile Açılış ve Açılışta Karışık Metinler” olmak üzere dört temel başlık üzerinden bir inceleme ortaya koyulmuştur.

#### 5.3.1. Epigraf ile Açılış

1940’lı yıllara gelinene dek anlatı açılış bölümlerinde epigraf metninin yer aldığı örneklere sıkça rastlanmadığı görülmüştür. Daha önceki başlıklar altında incelediğimiz romanlarda yalnızca *İntibah* ve *Sinekli Bakkal* örneklerinde açığa çıkan epigraf kullanımı, 1940-1960 dönemi aralığında incelemeye aldığımız metinlerin iki tanesinde kendisini göstermiştir.

Bu iki örnekten ilki olan *İnce Memed*’de kurgu başlatılmadan önce, “*Duvarın dibinde resmim aldılar, Ak kâğıt üstünde tanıyın beni*” (Kemal, 2016: 2016) şeklinde bir beyit ile karşılaşılır.

Bu beytin, romanın kendisinden ziyade yazara işaret ettiğini söylemek mümkündür. Küçük yaşta hapse girmiş olan Yaşar Kemal, kendisini bu olay ile tanımlamaktan son derece uzaktır. Onu tanımak isteyenler, *ak kâğıt üstünde* tanımalılar; yani yazdıklarına bakmalılardır. Buradan hareketle yazarın kendisini eserleri ile

bağdaştırdığı ve epigraf kullanımından hareketle *İnce Memed* adlı romanın Yaşar Kemal'den izler taşıdığı söylenebilir.

Dönemin Epigraf ile açılan bir diğer örneği, *Aylak Adam* olur. Anlatı açılışı, Baki'nin şu dizesi ile gerçekleştirilir:

“*Mufassal kıssa başlarsın garip efsane söylersin*” (Atılğan, 2012: 9).

Büyük fikirleri söz konusu etmekten, önemli olaylar anlatmaktan ve bir kahramanı merkeze almaktan çok uzak olan roman, son derece sıradan ve hayatında büyük olayların yaşanmadığı bir “*aylağı*”ın hikâyesini anlatır. Bu bağlamda açılış bölümünde yer alan epigraf ile romanın üzerine oturduğu fikir arasında önemli bir zıtlık oluşturulmuş olunur. Roman içerisinde açığa çıkan anlamsızlık fikri paralelinde yazar, efsane söyleme derdinde değildir. O; sıradan olanı, büyük amaçların uzağında konumlanana anlatma amacı güder.

Ele alınan iki epigraf metninin işlevsel anlamda birbirlerinden farklı noktalarda yer aldıkları görülmektedir. Yaşar Kemal'de epigraf kullanımı yazar-eser bağlantısını gözler önüne sererken *Aylak Adam* örneği, romanın kendisine işaret etmektedir.

*Aylak Adam*'da kurgu ile ilintili durumda olduğu ve kurgusal zeminin oluşturulması noktasında işlevsel özelliklere sahip olduğu görülen epigraf metni, henüz kurguya giriş yapılmadan önce, olay örgüsünün nereye ulaşacağı, neleri konu edeceği noktasında belli ipuçları oluşturmaktadır. Diğer taraftan *İnce Memed*'in açılışında yer alan epigraf, yazarın kendisini yazdıkları üzerinden tanıttığını ifade etmekte, dolayısıyla kurgunun ilerleyişinden ziyade yazarına işaret etmektedir.

### 5.3.2. Prolog ile Açılış

Yalnızca 1940-1960 dönemi aralığında kaleme alınan metinlerde değil, Türk edebiyatının tüm dönemlerinde, örneğine nadir rastlanan açılış şekli, Prolog ile açılış olmuştur. Romanın kurgusundan ayrıksı bir hava yaratan ancak onu besleyen ve detaylandıran prolog metninin kullanımına bu dönem içerisinde incelediğimiz romanlarda yalnızca *Yalnızız*'da rastlandığı tespit edilmiştir.

Yazarın isteği ile açılış bölümünden çıkarılan Prolog yazısı, Millî Eğitim Bakanlığı'nın Bin Temel Eser serisi içerisinde yeniden yer bulmuştur. Çalışmamızın bu başlığı altında, romanın Millî Eğitim Bakanlığı'nın Bin Temel Eser serisi içerisinde yer alan 1971 baskısı esas alınmıştır:

*“Karanlıkta gözlerini görememişti. Sesi titrekti. Kelimelerde üflenmiş bir mum alevinin sönmeden evvelki çırpınışı vardı. ‘Üzüliyorum’ derken adeta bir cızırtı”* (Safa: 1971: 4).

Verilen pasajdaki ifadeler ile açılan prolog bölümü, Samim’in yabancı bir kadın ile geçirdiği bir geceyi ve aralarında geçen diyalogları konu edinir. Tesadüf eseri karşılaştığı ve içini dökme ihtiyacı ile konuşmaya başladığı bu kadına, roman boyunca pek çok defa söz konusu edilen Simerenya’dan söz eder. Simerenya, Samim’in ütopyasıdır. Samim, yalanın olmadığı, insanlar arasında samimiyetin söz konusu olduğu bu ütopya hiç tanımadığı bu kadını uygun bulur. Geceyi onun evinde geçirir. Ancak sabah olup uyandığında cüzdanının olmadığını fark eder. Geceyi geçirdiği evin de aslında kadının evi olmadığını öğrenir. Kadının kendi hayatı ile ilgili anlattığı her şey yalandır. Samim, masum olduğunu düşündüğü, güvendiği ve diğer insanların yalanlarından yakındığı bu kadın tarafından kandırılmıştır.

Açılış bölümünde verilen prolog, roman boyunca samimiyeti ve güveni arayan, bu arayış içerisinde kendisine bir ütopya yaratan Samim’in gerçeklerle karşılaşmasının ilk ifadesi olarak konumlanır.

### **5.3.3. Açılışta Karışık Metinler**

*Yalnızız* romanı incelemeye alındığında anlatı açılışında yer verilen metinlerin belirli bir kategori altında sınıflandırılmayacağı görülür. Bu bağlamda roman “Açılışta Karışık Metinler” başlığı altında ele alacağımız tek örnek olacaktır.

Romanda anlatı açılışı, iki kardeş olan Besim ve Mefharet arasında geçen konuşmaların merkeze alınması ile gerçekleşmektedir. Mefharet, kızı Selmin’in hamile olduğunu düşünmekte ve bu ihtimal karşısında endişelenmektedir. Kardeşi Besim ise onun bu endişelerinin yersiz olduğu kanaatindedir. Bir süre sonra Selmin’in hamileliğini kabul etmesi ile birlikte Besim ve Mefharet, bebeğin babasının kim olduğunu araştırdıkları bir süreç içerisinde konumlanırlar ve kardeşleri Samim, şüphelerinin odağında yer alır. Gerçeği öğrenmek ve Samim’in Selmin ile ilişkisi olup olmadığını anlamak için Samim’in defterini karıştırırlar; orada yazanlardan bir şeyler öğrenmeye çalışırlar. Romanın bu aşamasında defterde yazılanların kurguya dâhil edildiği görülür.

Defter içerisinde yer alan metinler, belirli bir tarihsel vurgu ile yazılmamış olduklarından dolayı, günlük kategorisi içerisinde sınıflandırılmazlar. Zamansal vurgu ve öne çıkan olaylardan ziyade bu metinler Besim’in düşüncelerine odaklanmaktadır:



*“Son vapur. Güvertenin ön tarafındayız. Yakınımızda kimseler yok. Başlarımız birbirine dayalı. Rüzgâr onun saçlarını benimkilerine, teninin kokusunu denizinkine karıştırıyor. Gözlerim kapalı. ...*

...

*İki tarafta da arzuyu gurura hesap vermeğe çağıran iç muhasebe anları olmasaydı, kendi kendini yiyen aşkın işkenceleri ne kadar azalırdı. ...*

...

*Dün gece az uyudum. Meseleyi halledebilmiş değilim. ...”* (Safa, 2016: 27-30)

Verilen pasajda yer alan örneklerdeki şekilde devam eden bu metinler, Samim’in düşüncelerini, hislerini ve fikirlerini paylaştığı bir araç konumuna gelmiştir. Defter içerisinde, Samim’in kendi tasarısı olan Simeranya isimli mekâna da sıkça yer verilmektedir. Böylelikle anlatı açılış bölümünde belirli bir kategori içerisinde sınıflandırılmayan bu metinler, Samim’in daha yakından tanıtılmasına olanak sağlamaktadır.

“*Prolog ile Açılış*” başlığı altında da incelediğimiz *Yalnızız* romanının, farklı metin türlerinin bir arada bulunması noktasında son derece zengin bir roman olduğu görülmektedir. Dönemin prolog kullanımı için tek örnek konumunda olan romanı, aynı zamanda karışık metin türlerinin kullanımı noktasında da incelediğimiz romanlar arasında tek örnek olmuştur.

#### **5.4.1940-1960 Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış**

Çalışmamızın bu başlığı altında 1940-1960 dönem aralığında yer alan romanların açılış bölümleri, anlatım teknikleri bakımından değerlendirilmiş ve bu bağlamda “Tahkiye Tekniği ile Açılış, Geriye Dönüş Tekniği ile Açılış ve Diyalog ile Açılış” şekillerine rastlanmıştır.

##### **5.4.1. Tahkiye Tekniği ile Açılış**

Daha önceki dönemlerde olduğu gibi, 1940-1960 dönemi aralığında da anlatı açılışında olayların hikâye edilmesine dayalı anlatım tekniğinin kullanımına sıkça rastlanmaktadır. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri *Huzur* olur.

Hareketli bir ânın sunumu ile açılışı gerçekleştirilen romanda, merkez karakter olan Mümtaz'ın uyanışı ile birlikte, olayların anlatımı başlatılır:

*“Bu sabah, tren düdüklelerinin büsbütün başka korkularla kanattığı uykusundan, Mümtaz gene bu üzüntü ile uyandı. Saat dokuzaya yaklaşıyordu. Bir müddet yatağının kenarına oturup düşündü. Bugün yapacak bir yığın işi vardı. Doktor onda geleceğini söylemişti; fakat onu beklemeğe mecbur değildi. Her şeyden evvel bir hastabakıcı bulmak zorunda idi. Ne Macide, ne yengesi - İhsan'ın annesi- hastanın başı ucundan ayrılmadıkları için, çocuklar haraptılar”* (Tanpınar, 2015: 11-12)

*Huzur*'un açılışına benzer bir açılış, Matmazel Noralya'nın Koltuğu adlı romanda da kendisini göstermektedir. Romanın merkez karakteri Ferit, açılış bölümünde uykudadır. Duyduğu birtakım sesler ile rüyalar görmektedir. Onun uyanışı ile kurgunun açılışı da gerçekleşir:

*“Ayaklarının şiddetli bir silkinışinden sonra, her şey karardı. Yalnız ışık benekleriyle dolu sisli bir derinlik içinde hiç bir şekle bağlı olmayan haykırış devam ediyordu.*

*Gözlerini açtı. Uyanma duygusunun etrafını pek az aydınlatan loş bir bilgi halesi içinde, sesin rüya bittikten sonra kesilmediğini yarım yamalak idrak etmeğe başlamıştı”*(Safa, 2021: 7).

Peyami Safa'nın bir diğer romanı *Yalnızız* da *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*'nda olduğu gibi tahkiye tekniği ile açılır. Açılıştta, bir sabah vakti kahvaltı masasında Mefharet ve Besim adlı karakterlerin diyalogları yer alır. Bu diyalog, Mefharet'in kızı olan Selmin'in hamile olma olasılığı üzerinedir:

*“Cesareti yoktu. Kardeşi küçük ve yuvarlak bir francala diliminin üstünde saat camı takar gibi dikkatle yerleştirdiği jambona tereyağını sürerken hiçbir meseleyi ciddi konuşamazdı. Bir kaşı yukarı kalkmıştı. İri mavi gözlerinde parlayan iştaktan yüzünün niçin güldüğünü, onu hiç tanımayanlar da bir bakışta anlayabilirlerdi. Fakat söylemeliyim. Yoksa çıldıracağım. Dün gece uyumadım.*

*Yüksek sesle:*

*- Dün gece uyumadım, Besim, dedi.*

*Kardeşi dilini ısırmadan evvel, ona gözünün kuyruğuyla fırlattığı bir bakışla, eğer büyük bir mesele açacaksa, fena bir an seçtiğini hatırlatmak istedi, sonra dilimi ısırıldı. Yutkunurken bu İlâhî lezzet anının safiyetini hiçbir düşünce ile bulandırmağa razı olmadığını anlatmak için de kaşlarını çattı. Bir iki kere daha yutkundan sonra, lokmadan evvel sordu.*

*- Niçin abla? Tavşan gibi korkak uykular vardır. En küçük bir endişe ruhta çıt çıkarsa dört nala kaçarlar. Senin de uykuların öyledir, bilirim.*

*- Değil Besim. Seninle ciddi konuşmak istiyorum. Küçük değil endişem. Bak, Selmin yine inmedi sofraya. Üç sabahtır böyle. Sabahları midesi bulanıyor ve başı dönüyor. Dün sabah kahvaltıda yüzü sapsarıydı. Dikkat etmedin mi?”(Safa, 2016:17 ).*

Böylelikle anlatı açılışı, genel bir tanıtımın yerine direkt olarak bir sohbetin içerisinde gerçekleşmiş ve bu sohbetler üzerinden aşamalı şekilde kurgu unsurlarının tanıtımına başlanılmıştır.

Açılışında tahkiye tekniğine yer verilen bir diğer örnek *İnce Memed*'dir. *İnce Memed*, uzunca bir mekân tasvirinin ardından, verilen mekân içerisinde konumlanan bir ânın hikâye edilerek anlatılması ile açılmaktadır:

*“Çakırdikenliğin içinden koşan çocuk soluk soluğaydı. Çoktan beridir ki durmamacasına koşuyordu. Birden durdu. Bacaklarına baktı. Dikenlerin yırttığı yerden kan sızıyordu. Ayakta duracak hali yoktu. Korkuyordu. Ha yetişti, ha yetişecekti. Korkuyla arkasına baktı. Görünürlerde kimsecikler yoktu. Ferahladı. Sağa saptı. Bir zaman koştu. Sonra yoruldu. Yorulunca çakırdikenlerinin içine yattı. Sol yanında bir karınca köresi gördü. Karıncalar iri iri. Körenin ağzında cıvil cıvil kaynaşıyorlar. Bir zaman her şeyi unutup karıncalara daldı. Ve birden aklına gelince sıçradı. Sağa saptı. Biraz sonra da dikenlikten çıktı. Dikenliğin kıyısına dizleri üstü çöktü. Baktı ki dikenliğin üstünden başı gözükiyor, kızı üstü oturdu bu sefer de. Bacakları kanyordu. Kan sızan yerlere toprak ekelemeye başladı. Toprak yaralara düşünce yaktı” (Kemal, 2016: 13).*

Romanın bu bölümünde koşmakta olan çocuğun kimliği açık edilmemiş, karakterle ilgili bir tanıtıma girililmemiştir. Yalnızca ân içerisindeki hali ile yansıtılan

yaralı çocuğun birinden kaçmakta olduğu anlaşılmaktadır ancak kaçışın sebebi belirsizdir. Kurgu derinleştirildikçe kaçmakta olan çocuğun, merkez karakter olan İnce Memed olduğu öğrenilir.

*İnce Memed*'in açılışına benzer şekilde *Aylak Adam*'ın açılışı da tahkiye tekniği ile gerçekleşmektedir. Bir kafede oturmakta olan merkez karakterin kafasından geçen düşünceler, açılış bölümünde yer alan hareketli bir ânın içerisinde aktarılır:

*“Birden kaldırımlardan taşan kalabalıkta onun da olabileceği aklıma geldi. İçimdeki sıkıntı eridi. (Bu sıkıntı garsonun yüzündendi. Öyle sanıyordum. Paltomu tutarken yüzünü görmüştüm: Gülmekten değil sırıtmaktan kırışmış, gözleri, ne derler, sırnaşık mı, yok yılışıktı. Para versem eli elime yapışacaktı. Vermedim.) Çevreme ilgiyle baktım. Erkekler yeni tıraş olmuşlar, kadınlar yeni boyanmışlardı. Yüzleri tasasızdı. Caminin dirseğindeki bacakları kesik dilenci, soğuktan morarmış, çorapsız gazeteci çocuk bile öyleydiler. Sanki onu tanyormuşum, görsem bilecekmişim gibi bakıyordum geçenlere. Bu gece bencildim. Kendi kendime kızdım. Oysa onu bu caddeye pek seyrek gönderirdim: Binde bir, güzel bir filmi görsün diye. Önlerde bir yere oturur, yanağı avcuna dayalı filmi seyreder, tam beni düşünmesini istediğim zaman beni düşünürdü. Film bitince eve yürüyerek dönerdi”*(Atılğan, 2012: 9).

Karakterin kendi ağzından gerçekleşen bir aktarım ile birlikte kurgu detaylandırılır ve karakterin iç dünyası ile yaşanan hareketlilik içi içe sunulur. Karakter, etrafında olan biteni, kendi zihinsel süzgecinden geçirerek aktarmaktadır. Verilen aktarım, geriye dönüşler ile çoklu bir boyut kazanır.

Görüldüğü üzere, anlatma esasına dayalı türlerden olan romanın anlatı açılış bölümü içerisinde en sık kullanılan tekniklerden biri tahkiye tekniği olmuştur. Bu teknik ile birlikte belirli bir anlatıcı karakter yahut ilahî anlatıcı üzerinden gerçekleştirilen anlatım merkeze alınmıştır.

#### **5.4.2. Geriye Dönüş Tekniği ile Açılış**

Roman türü içerisinde yoğun olarak kullanılan anlatım tekniklerinden biri, geriye dönüş tekniğidir. Bu tekniğin kullanılması ile birlikte, romanda çizgisel şekilde ilerleyen zaman düzlemi kırılır ve geçmişle bugünün iç içe geçtiği bir anlatım yakalanır. Bu anlatım üzerinden ortaya konan çoklu zamansal atmosfer, kurguya zenginlik kazandırmaktadır.

Dönemin geriye dönüş tekniğinin kullanımı ile dikkat çeken örneklerinden biri, Tanpınar'ın *Huzur* adlı romanı olur. Roman, aktüel zamanda yirmi dört saatlik dilimi kapsamaktadır. Ancak geriye dönüşlerin kullanımı ile birlikte roman karakterlerinin geçmişleri, dönemin tarihi ve kültürel arka planı kurguya dâhil edilir. Bu bağlamda geriye dönüş tekniğinin *Huzur* içerisinde aktif şekilde kullanıldığı görülmektedir.

Romanın ilk bölümünün sonunda, merkez karakter olan Mümtaz, âşık olduğu ve bir süre beraber vakit geçirdiği Nuran'ın eski eşi ile tekrar barıştığını haber alır. Bu haberin sonrasında romanın Nuran başlıklı yeni bölümü ile geriye dönüş sağlanır ve Nuran ile Mümtaz'ın ilişkileri aydınlatılır:

*“Bu, dünyanın en basit, adeta bir cebir muadelesini hatırlatacak kadar basit bir aşk hikâyesidir.*

*Mümtazla Nuran bir sene evvel, bir mayıs sabahı ada vapurunda tanışmışlardı...”*(Tanpınar, 2015:79).

Böylelikle kurgu, geçmişe döner ve Nuran-Mümtaz ilişkisini ele almaya başlar. bu ilişkinin detaylandırılması ile birlikte kurguya çoklu bir boyut kazandırılır.

Açılışında geriye dönüşlerin kullanıldığı bir diğer örnek *Aylak Adam* olur. Roman, bir kafede oturmakta olan Bay C.'nin düşüncelerinin aktarımı ile açılmaktadır. Açılıştaki yer alan bu aktarım, geçmişin sunulması ile iç içe şekilde gerçekleştirilir:

*“Bir ay önce yediğim dayağı hak etmemiştim ben. Beş gün çenem sarılı - sanki bazı insanlara kendimce bir iş uydurup her sefer yanılmamışım gibi- Beyoğlu'ndaki terzi dükkânlarını dolaşmışım. Uykulu sokakta beni çökerttikleri yer lambalardan uzak değilmiş, birinin kara bıyıklı olduğundan başka şeyler de biliyormuşum gibi arıyordum onları. Kimse anlamıyordu. Sadık bile, “- Bulacaksın da ne olacak?” diyordu. “- Anlatacam yahu. Haksız olduklarını söyleyecem. Yanlarındaki üçüncü kişiye yapmak istediklerinin umurunda olmadığını, (-Olmaz, eve gidecem ben, demişti üçüncüsü) orada durduysam salt merak ettiğimden durduğumu söyleyecem. O iki terziye...” “-Niye terzi?” “- Bilmiyorum. O iki terziye beni dövmekle haksızlık yaptıklarını anlatacam.” “- Sonra?” “-Sonu oradaki duruma bağlı.” Sadık başını sallıyor, gülüyordu. Onları aramam gerektiğini anlamıyordu. Beş gün sonra suratım iyileşip sargı atılınca aramayı bıraktım”*(Atılgan, 2012: 10).

Karakter, geçmişte yaşadıklarını hatırlamakta ve hatırlama ile devreye giren geriye dönüşler sağlanmaktadır. Böylelikle ana karakterin hem iç dünyası tanıtılmış hem de geçmişte yaşadıkları devreye sokulmuş olunur.

Geriye dönüş tekniği ile açılışı gerçekleştirilen bir diğer örnek, *Kürk Mantolu Madonna* olur. Romanın açılış bölümü içerisinde anlatıcı karakter, aktüel zamanda hayatını kaybetmiş durumda olan Raif Efendi'yi anar:

*“Ne zaman kendimle başbaşa kalsam, Raif Efendinin saf yüzü, biraz dünyadan uzak, buna rağmen bir insana tesadüf ettikleri zaman şaşkınca tebessüm etmek isteyen bakışları gözlerimin önünde canlanıyor”* (Ali, 1943:5).

Bu anmanın ardından romanın geçmişine dönülür ve anlatıcı karakter ile Raif Efendi'nin nasıl tanıştıkları söz konusu edilir. Anlatıcı karakter, işten ayrıldığı zamanlarda eski bir arkadaşına rastlamış, onun sayesinde iş bulabilmiştir. Yeni işyerinde Raif Efendi ile aynı odayı paylaşan karakter, böylelikle romanın merkez karakterini de kurguya dâhil etmiş olur.

İkilinin tanışmalarının ardından Raif Efendi'nin geçmişte yaşadıklarını kaleme aldığı bir defterin kurguya dâhil edilmesi ile romanın zamanı daha da geriye götürülür ve böylelikle roman içerisinde çok katmanlı bir zamansallık yakalanmış olunur.

Görülmektedir ki ele aldığımız örnekler içerisinde kullanılmış olunan geriye dönüşlerle, romanın tek bir hat üzerinden devam eden zamansallığı kırılmış ve pek çok farklı zamansal düzlemin kurguya dâhil edildiği bir yaklaşım açığa çıkarılmıştır. Böylelikle romanın, tek boyutlu bir yapıdan kurtarılarak daha zengin bir hal alması sağlanmıştır.

#### **5.4.3. Diyalog ile Açılış**

Diyalog tekniği, hem Türk hem de dünya edebiyatı içerisinde yer alan romanların pek çoğunda aktif şekilde kullanılan ve pek çok amaca hizmet eden anlatım tekniklerinden biridir. Bu tekniğin kullanımına 1940-1960 dönemi aralığında kaleme alınan örneklerde de rastlamak mümkündür. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri, Peyami Safa tarafından kaleme alınan *Yalnızız* olur.

Anlatı açılışında Besim ve Mefharet isimli iki kardeş, kahvaltı yapmakta ve bu kahvaltı esnasında sohbet etmektedirler:

*“Yüksek sesle:*

- *Dün gece uyumadım, Besim, dedi.*

...

- *Niçin abla? Tavşan gibi korkak uykular vardır. En küçük bir endişe ruhta çıt çıkarsa dört nala kaçarlar. Senin de uykuların öyledir, bilirim.*

- *Değil Besim. Seninle ciddî konuşmak istiyorum. Küçük değil endişem. Bak, Selmin yine inmedi sofraya. Üç sabahtır böyle. Sabahları midesi bulanıyor ve başı dönüyor. Dün sabah kahvaltıda yüzü sapsarıydı. Dikkat etmedin mi?*

*Besim, konuşurken düşünmeyi sevmeyen adamların sür'atiyle cevap verdi:*

- *Henüz ona bir ebe gözüyle bakmadım. Anlamam da. Yalnız şüpheni anlıyorum. Olağan şeyler. Ciddî konuşulacak bir mesele değil.*

- *Besim, rica ederim. Küçük çatalını yeşil zeytin tabağına uzatan Besim, yine bir kaşını kaldırarak:*

- *Vallahi Mefharet Abla, dedi, sen şu tombul zeytinleri nereden aldığını söylersen daha ciddî bir bahse girmiş olursun. İnsan vücudunda lüzumsuz bir organ yoktur. Selmin'in bunları istediği gibi çalıştırmasını niçin tabii bulmuyorsun? Nefes alması kadar tabii. Yirmi yaşını geçmiş güzel bir kızın, vücuduna beşinci derecede bir belediye memurunun tasdikinden sonra tasarruf etmesi âdetine elli sene sonra ne kadar gülecekler, bilmiyor musun? Bu yaşa kadar sabretmesi budalalık" (Safa, 2016: 17-18).*

Verilen diyalog ile birlikte hem karakterlerin yakınlık derecelerinden hem de düşünce yapılarından haberdar olunur. Mefharet, kızının hamile olma olasılığı karşısında endişeli iken dayısı Besim bu konuda oldukça rahattır. Böylelikle açılış diyalogu, karakterler arasındaki düşünce farklılıklarını ve bununla beraber kültürel çatışmayı açığa çıkarma işlevine sahip olur.

Anlatı açılışında diyalog kullanımının yer aldığı bir diğer örnek, *Kürk Mantolu Madonna* olur. Romanın açılışında anlatıcı karakter işten ayrılmıştır ve bir akşamüstü Ankara sokaklarında yürümektedir. Bu esnada eski bir arkadaşına rastlar ve aralarında geçen diyalog, kurgu içerisinde yer bulur:

*"Hep bankada mısın?" diye sordu.*

*“Hayır, ayrıldım!” dedim.*

*Hayret etti:*

*“Nereye girdin?”*

*İstemeye istemeye cevap verdim:*

*“Açıktayım!”*

*Beni baştan aşağı bir süzdü, kılık kıyafetime baktı ... elini dostça bir tebessümle omuzuma vurarak:*

*“Bu akşam konuşup bir çare buluruz, aldırma!” dedi” (Ali, 1943:7-8).*

İkili arasında geçen bu diyalogu anlatıcı karakterin, arkadaşının iş yerinde çalışmaya başlaması takip eder. Karakter, yeni iş arkadaşı olan Raif Efendi ile böyle tanışır.

*Kürk Mantolu Madonna*, genel çerçevede Raif Efendi'nin yaşadıklarını merkeze alan ve onu, anı metinleri üzerinden anlatan bir romandır. Anı metinlerini devreye sokan karakter ise anlatıcı karakterdir. Bu noktada söz konusu iki karakteri bir araya getirme görevi üstlenmiş olması dolayısıyla açılış diyalogu son derece önemlidir.

Anlatı açılışında diyalog tekniğinin yer aldığı bir diğer örnek, Peyami Safa tarafından kaleme alınan *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* olur. Roman, bir pansiyonda kalmakta olan Ferit'in yan odadan gelen sesler yüzünden uyanması ile açılır. Yan odaya geçtiğinde ise hasta bir çocuğun varlığından haberdar olur. Tıp fakültesini terk etmiş olan Ferit, çocuğu muayene eder ve bu aşamada onun ve çocuğun annesinin arasında geçen diyalog, romana dâhil edilir:

*“Midesini bozmuş. Ağrıyan yere ıslak ve sıcak havlu. Yarın öğleye kadar bir şey yemesin. Öğleden sonra hafif. Yok bir şey. Burada en sağlamanız Babış. “Babiş” değil mi?*

*- Babuş. Asıl adı Baha. Arkadaşları Babuş derler. Bizim de dilimiz alıştı.*

*- En sağlamanız o. Meselâ siz bir yüz felci geçirmişsiniz. Hâlâ da biraz devam ediyor. Galiba şekeriniz var. Biraz da sinirlisiniz tabii.*

*- Ne bildiniz?*



- *Şurada yatan küçük hanım da geceleri uykuda geziyor, değil mi?*

- *Evet.*

- *Bey babanın da siyatiği var galiba. En sağlamanız Babuş. Gürültüyü kesin de uyuyalım”* (Safa, 2021:11-12).

Böylelikle anlatı açılışında söz konusu edilen diyalog üzerinden karakterler hakkında bilgi edinilmiş olunur. Anlatı açılış bölümü içerisinde kişi unsuru, bu diyaloglar vasıtasıyla açığa çıkarılmıştır. Ferit'in karakterler hakkında bilgi vermesi ile okurun da onları daha yakından tanıması sağlanır

Dönem içerisinde ele aldığımız örneklerde, anlatı açılışlarında kullanılan diyalog metinlerinin farklı işlevlere sahip olduğu görülmektedir. *Yalnızız* ve *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* örnekleri, diyaloglar üzerinden kurgu unsurlarının anlatımını yaparken *Kürk Mantolu Madonna*'da diyalog kullanımı üzerinden merkez karakterin devreye girişi sağlanmıştır.

## 6. 1960-1980 Dönemi Türk Romanında “Anlatı Açma”

Türk romanı, Cumhuriyet'in ilanından itibaren büyük bir değişim içerisinde konumlanır. Cumhuriyetin ilk yıllarında romanlar büyük ölçüde savaş teması üzerine kurgulanırken devam eden süreçte, toplumsal konular yerini bireysel konulara bırakır. 1950'li yıllardan itibaren daha çok bireyi merkeze alan, bireyin düşünsel bunalımları, yalnızlığı ve sorgulamaları üzerine konumlanan bir roman kurgusu benimsenir.

Roman karakterleri, bu dönemde artık büyük kahramanlıkların peşinde koşmazlar. Büyük olaylar ve toplumsal meseleler, yerini birey çerçevesinde gelişen bir kurgu düzenine bırakır. Olaydan ziyade durum merkeze alınır.

Dönem içerisinde yer alan Oğuz Atay, postmodern roman türünün ilk örneklerini vermesi noktasında dikkate değerdir. Onun romanlarında gerçekliğin sorgulandığı, kurgusal olana vurgunun yapıldığı, kesinliklerden kaçınılarak belirsizliğin ön plana çıkarıldığı bir yapı izlenir. Belirsizliğin kullanımı için bir alt zemin oluşturan anlatım teknikleri de bu dönemde Oğuz Atay ile birlikte Türk romanına dâhil olur. Bu bağlamda; üstkurmaca, metinlerarasılık, parodi/pastiş gibi yeni anlatım teknikleri romana kazandırılır.

Dönemin anlatı açılış bölümleri incelendiğinde bireyin bunalımları ile bağdaşık olarak intihar temasına sıkça rastlandığı görülür. *Ölmeye Yatmak*'ın Aysel'i ve

*Tutunamayanlar*'ın Selim Işık'ı bu bağlamda dikkate değerdir. Aysel, anlatı açılış bölümünde bir otele gelir, kıyafetlerini çıkarır. Sonrasında yatağa girer ve ölmeye yatar. Selim Işık ise, *Tutunamayanlar*'ın aktüel zamanı içerisinde çoktan intihar etmiştir.

### **6.1.1960-1980 Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış**

Çalışmamızın bu başlığı altında 1960-1980 dönemi aralığında yer alan romanların açılış bölümleri, kurgu unsurları bakımından değerlendirilmiştir. Dönem içerisinde gösterilen eğilimin Kişi Tanıtımı ile Açılış, Mekân Tanıtımı ile Açılış, Zamanın Anlatımı ile Açılış ve Olayın Anlatımı ile Açılış” başlıkları üzerinden açığa çıkarıldığı görülmüştür.

#### **6.1.1. Kişi Tanıtımı ile Açılış**

Roman türünün ayrılmaz öğelerinden olan kişilerin, anlatı açılış bölümü içerisinde sıkça tanıtılması ve bu tanıtım üzerinden kurgusal zeminin inşa edilmesi eğilimi son derece yaygındır. Bu eğilim, 1960-1980 dönemi aralığında kaleme alınan eserlerde de kendisini sıklıkla gösterir.

Ahmet Hamdi Tanpınar'ın önemli eserlerinden olan Saatlerini Ayarlama Enstitüsü, açılışında kişi tanıtımını merkeze alan örneklerdendir. Hayri İrdal'ın anılarından oluşan roman, karakterin kendisini tanıtmayı ile açılır:

*“Beni tanıyanlar, öyle okuma yazma işleriyle büyük bir ilgim olmadığını bilirler. Hattâ bütün mütalâalarım, çocukluğumda okuduğum Jul Vern ve Nik Karter hikâyelerini ortadan çıkarırsanız, Arapça ve Farsça kelimelerini atlaya atlaya gözden geçirdiğim birkaç tarih kitabıyla, Tûinâme, Binbir Gece, Ebu Ali Sinâ hikâyeleri gibi eserlerden ibarettir. Daha sonraki zamanlarda, enstitümüz kurulmadan evvel işsizlikten evde çocukların mektep kitaplarına zaman zaman göz attığım gibi, bazen bütün günümü geçirdiğim Edirnekapı veya Şehzadebaşı kahvelerinde gazeteleri hatme mecbur kaldığımız zamanlarda ufak tefek tefrika parçalan ve makaleleri de okudum”* (Tanpınar, 2014: 7).

Bir anı metni şeklinde kaleme alınmış olması dolayısıyla eser, kahraman bakış açısını esas alarak ilerler ve kurgu unsurları, merkez karakter olan Hayri İrdal'ın perspektifinden sunulur. Roman ilerledikçe karakter ile ilgili daha ayrıntılı bilgiler edinilir. Hayri İrdal, anılarını yazmaya neden ihtiyaç duyduğunu açıkladıktan, geçmişte yaşananlar ile ilgili kısa bilgiler verdikten sonra kendisini çocukluk yıllarından başlayarak tanıtır:

*“Fakir düşmüş bir ailede doğdum. Buna rağmen çocukluğum epeyce mesut geçti. Fakirlik, içimizde etrafımızda ahenk bulunmak şartıyla -ve şüphesiz muayyen bir derecesinde- zannedildiği kadar korkunç ve tahammülsüz bir şey değildir. Onun da kendine göre imtiyazları vardır. Benim çocukluğumun belli başlı imtiyazı hürriyeti”*(Tanpınar, 2014: 21-22).

Böylelikle romanda kişi tanıtımı, Hayri İrdal’ın merkezde olduğu bir yapı içerisinde sunulmaya başlanır. Hayri İrdal’ın yaşantısı detaylandırıldıkça romanın diğer karakterleri de kurguya dâhil edilmeye başlanır.

Anlatı açılış bölümü içerisinde kişi tanıtımına yer verilen bir diğer örnek, Tarık Buğra tarafından kaleme alınan *Küçük Ağa* adlı romandır. I. Dünya Savaşı’nın yıkıcı atmosferinden fazlasıyla etkilenmiş Osmanlı toplumunun sunumu ile açılan roman, bu sunum içerisinde yer alan karakterlerin tanıtımlarına da yer vermektedir.

Açılış bölümünde ilk etapta iki ana karakter söz konusu edilir: Niko ve Salih. *“Niko ile Çolak”* başlıklı bölümün altında hem ikilinin ilişkisi detaylandırılır hem de karakter tanıtımları gerçekleştirilir:

*“Niko ile Salih'in arkadaşlıkları çocukluklarından başlamıştı. Bu dostluğu hazırlayan olayı ikisi de hiçbir zaman unutmadılar. Salih dokuz yaşında, orta boylu, zayıfça, fakat acı bir kuvvete sahipti, yaşına rağmen erkek yapılı ve mizaçlı idi. Niko ise yedi yaşında pespembe, gri gözlü, kumral saçlı, kız gibi bir şeydi.*

*Bir gün Taşoluk Sokağı'nın üç beş çocuğu Niko'yu Gâvur Mahallesi'ne yakın Tahtaköprü'nün beri tarafında fena halde kıstırılmış, yer misin yemez misin pataklıyorlardı. Arkadaşları kaçmış, Niko yalnız kalmış, Salih Kızılca'daki teyzelerinden dönüyordu. Karşılaştığı direnişe ve gözdağlarına rağmen Niko'yu kurtardı, çayda elini, yüzünü yıkadı ve evine gönderdi. Artık arkadaşlıkları başlamıştı, kilisenin arkasındaki bahçede buluşur konuşurlardı. Yavaş yavaş Niko, Salih'in erkek yapısına hayran olmaya başlamış, Salih de ondaki kız çocuğu güzelliğine bağlanmıştı. Bu hep böylece sürüp gitti”*(Buğra, 2011: 11-12).

Böylelikle söz konusu iki karakterin sunumu, tanışma hikâyeleri ile temellendirilmiş olunur; karakterler arasındaki bağ ortaya çıkarılır. Diğer taraftan bir Rum olan Niko ile Salih’in dostluğu, aynı zamanda farklı etnik kökenler arasındaki ayrışmayı açığa çıkarması noktasında da dikkate değerdir.

Geçmişte yaşananlar aktarıldıktan ve karakterler arasındaki bağ temellendirildikten sonra, romanın aktüel zamanına dönüş yapılır. Salih, aktüel zamanda bir kolunu kaybettiği savaştan dönmüş; tesadüfen Niko ile karşılaştıktan, onunla kısa bir sohbet ettikten sonra evine gelmiştir. Onun eve dönüşü ile birlikte ailesinin detaylı olarak aktarımı yapılmaya başlanır:

*“Topyeri ile Çobankaya'nın arasındaki Tekke Deresi'ni bir üçgenin tabanı gibi kapatan Taşoluk Sokağı iki fırını, bir bakkalı, bahçeli ve iki, üç katlı evleri ile Akşehir'in gözde semtlerinden biri idi. Sokağın tam ortasında Halihane'nin büyük bahçesine dayanan bir çıkmaz vardı. Salih'lerin evi bu çıkmazın sol tarafında, en dipte idi*

*Bir vakitler, üç kız ikisi oğlan, beş çocuklu bu ev, o devrin kendine mahsus varlık ve saadeti ile cıvıl cıvıldı. Sonra kızlar gelin olup gittiler ve kendi alın yazılarnı yaşamaya başladılar, oğlanlardan büyüğü harbin daha ilk yılında Çanakkale' de şehit düştü. Öteki, babasının ölümünü Şam'da iken haber alan Salih, işte şimdi, artık bir ihtiyar dulun sessizliği ve yoksulluğu ile dolan o evin kapısının önünde faytondan iniyordu” (Buğra, 2011:18).*

Romanda sunulan karakter tanıtlarının, büyük ölçüde geçmişin anılması ile gerçekleştirildiği görülmektedir. Nitekim Niko ve Salih adlı iki karakter, öncelikle geçmişte bir araya geldikleri zamanın anılması üzerinden aktarılırlar. Bunun ardından aktüel zamandaki karşılaşmaları kurguya dâhil edilir. Aynı şekilde Salih evine döndüğünde henüz ailesinden herhangi biri kurguya dâhil edilmeden önce ailenin geçmişi aktarılır. Bu aktarımın sonrasında oluşan temel üzerinden anne-oğul karşılaşması gerçekleştirilir.

Kemal Tahir tarafından kaleme alınan *Devlet Ana* adlı romanın anlatı açılış bölümünde de karakter tanıtları yapılır ancak bu tanım, ağırlıklı olarak diyaloglar üzerinden yapılır. Sen Jan şövalyelerinden olan Notüs Gladyüs, Issızhan'a gelir ve burada yaşamakta olan bir delikanlı ile konuşmaya başlar:

*“Şövalye Notüs Gladyüs kaşlarını çattı:*

*- Nedir?*

*- Ablam "Bakıver," dedi. Buyrun!*

- Özbeöz ablan mı? -Dirseği üstünde gövdesini ileri sürerek parmağını salladı:-  
Yalan çıkarsa keserim kulaklarını...

Ses kıskırtıcıydı, cıvıktı.

Delikanlının iyimser gülümsernesi hemen silindi:

- Ablamdır. Emriniz?

- Sağır mı ablan? -Biraz bekledi:- Adını sorduk, duymazdan geldi. "Görünür mü burdan Ertuğrul'un sınını?" dedim, karşılık vermeden savuştu.

- Kusuruna bakmayın! Konuşmayı pek sevmez. Adı: Liya...

- Ne demektir o?

- Zambak...

- Zambak... -Dişlerini göstererek sırtardı:- İyi koyulmamış...

İyi koymalı... Neden, "Kaymak" dememiş baban?

...

- Kestirmemiş mi kaymak olacağını? Anası da böyleyse neden kestirememiş?  
Kaymak, daha yaraşıklı... Tadına doyulmaz.

-Göz kırptı:- Denemişe benzersin, bilirim! -Nedense içini çekti:-

Demek ablan? Anlarınız ilerde... Ya senin adın, Sarmaşık mı?

- Hayır, Mavro ...” (Tahir, 2007:7-8).

Verilen diyalog üzerinden Mavro ve Liya adlı iki karakterin yakınlıkları öğrenilir. Diğer taraftan saygısız tavırları ile dikkati çeken Notüs Gladyüs, romanın olumsuzlanan karakterleri arasında yer alacaktır. Bu durum henüz açılış diyalogu ile birlikte haber verilmiş olunur.

İkili arasındaki diyalog ilerledikçe Liya hakkında daha detaylı bilgi sahibi olunur. Kızın bir sevgilisi olduğu öğrenilir:

“-Evlenmeye niyetli değil mi ablan?

- Niyetli.

-Kaç yaşında?

- Yirmi dört...

-Evde kalacak desene bu gidişle... Bulamadı mı bir uygununu?

- Bulamaz olur mu?

- Kim? Ne iş yapar?

- Ertuğrul Bey'in savaş atı eğitimcisidir, sözlüsü...

— Allah Allah, Ertuğrul, nasıl güveniyor savaş atlarının eğitimini bir Hıristiyan'a...

— Hıristiyan değil...

— Türkopol mu?

— Yok... Müslüman Türk...

Şövalye hem şaştı, hem yadırgadı:

— Nasıl veriyorsun ablanı Müslüman kâfirine?

Mavro bu soruyu, hiç duraklamadan karşıladi:

— İyidir Demircan eniştem... Buraların ünlü silahşörüdür fazladan...

Şövalye, meseleyi, Hıristiyan-Müslüman açmazına soktuğu için kendisine kızdı.

— Neden evlenmiyorlar peki?

— Onlara kalsa çoktan evlenecekler ya, Demircan eniştemin anası razılık vermemekte!

— Niçin?

— "Gâvur kâfir" demekte bize, hâşâ huzurdan, Demircan eniştemin anası... "İlle Müslüman olsun gelinim" diye direnmekte... İçini çekti. Ablam inattır, eniştemin anası dersene... "Bacıbey inadı" nam salmıştır, Konya'dan İstanbul'a... Az biraz sağalsa Ertuğrul Bey, hastalığı savuşturursa biraz...

— N'olacak?

— *Açacak meseleyi Demircan eniştem... Anasına söz geçirse, bu dünyada, bir Ertuğrul Bey geçirir...*

— *İster mi bakalım, yakın adamının, bir Hristiyan karıyla evlenmesini, Ertuğrul?*

— *Karışmaz Ertuğrul Bey kimsenin dinine imanına...*”(Tahir, 2007:19-20)

Böylelikle hem Mavro, hem kardeşi Liya hem de ikilinin aile yapısı tanıtılmış olunur. Diğer taraftan Hristiyan- Müslüman ayrışması ve bu ayrışmanın dönem insanı üzerindeki yansıması da Liya ve Demircan ilişkisi üzerinden açığa çıkarılır.

Anlatı açılış bölümünde karakter tanıtımına rastlanana bir diğer örnek, *Tutunamayanlar* olur. Roman, bir gazetecinin notu ile açılır.

*“Turgut Özben adlı genç bir mühendisin kaybolmasıyla ilgili haberler, günlük gazetelerin dördüncü ya da beşinci sayfalarında yer aldığı zaman ben yurt dışında bulunuyordum. Gittiğim ülkedeki bir yardım örgütünün bana sağladığı araştırma bursuyla iki yıl kadar çeşitli Avrupa ülkelerinde dolaşım. Bu arada gazeteciliği de bırakmadım ve Türkiye’deki gazeteme çeşitli konularda yazılar gönderdim”*(Atay, 2002: 17).

Verilen notla birlikte hem anlatıcının hem de Turgut Özben’in meslekleri öğrenilir. Aynı zamanda ikili arasındaki tanışıklığın hikâyesi de burada verilmektedir. Turgut Özben ve gazeteci, bir tren yolculuğunda tanışmışlardır.

Diğer taraftan gazeteci tarafından yazılan açılış yazısında, romanda söz konusu edilen kişilerin isimlerinin değiştirildiği, yalnızca Turgut Özben’in kendi adı ile romanda yer aldığı haber verilir. Gazetecinin ve yayımlayıcının notlarına yer verilmesinin ardından Turgut Özben ve Selim Işık’ın hikâyesi anlatılmaya başlanır.

Selim Işık, romanın aktüel zamanında hayatta değildir; birkaç gün önce intihar etmiş ve dünyadan ayrılmıştır. Turgut Özben, arkadaşının intiharını düşünür ve onunla ilgili anılarını hatırlamaya başlar. Anlatı açılışında yer verilen hatırlamalar, ikilinin arasındaki bağı ortaya çıkarması ve arkadaşlıklarını temellendirmesi noktasında dikkate değerdir.

Oğuz Atay’ın bir diğer romanı olan *Tehlikeli Oyunlar*’ın açılış bölümü içerisinde de karakter tanıtımlarına rastlanmaktadır. Ancak bu tanıtımlar, bir belirsizlik içerisinde sunulurlar.

Anlatı açılış bölümünde romanın merkez karakteri olan Hikmet bir rüya görmektedir. Hikmet, rüyasında yan odadan Naciye Hanım ve kızı Asuman'ın konuşmalarını duymakta ve duyduklarından büyük bir rahatsızlık hissetmektedir.

Naciye Hanım ve Asuman arasında geçen diyaloglardan, evlerinde kalmakta olan Hikmet ve babası Hamit Bey için duydukları rahatsızlık anlaşılır. Özellikle Hikmet'in varlığından yakınmakta olan Naciye Hanım'ın konuşmaları, Hikmet'in içten içe ona sinirlenmesi ve konuşulanları duymamak için başını yastığına gömmesi ile beraber aktarılır. Konuşulanları duymaktan kurtulamayan Hikmet, kendi içinde Naciye Hanım'a olan öfkesini dile getirdiği uzun cümleler kurar. Kurduğu cümleler içerisinde Naciye Hanım'ın kimliği açık edilir:

*“Naciye Teyze! Ölmüş dayımın sağ kalmış karısı!”* (Atay, 2020: 14)

Böylelikle Hikmet'in yengesinin evinde kalmakta olduğu öğrenilir. Ardından karakterler arasındaki bağın detyalandırıldığı, romanın diğer karakterlerinin devreye sokulduğu bir bölüm aktarılır:

*“Neden Kâmil Bey? Bu adam neden karısının yanına gitmiyor? Hayır, Kâmil Bey olamaz. Karısı mı? Kimin karısı? (Bağırır.) Naciye Hanım, Kâmil Beyin karısı değil! Onun kocası ölmüştü. Kolum ağrıyor, kolunu indir. Kâmil Bey benim şehrimde uzak bir gecekondu, adını unuttuğum bir semtte oturuyordu. Onun da kocası ölmüştü. Kâmil Bey... erkek. Çocukları... Ferit. Akıl dışı birtakım olaylar... (Yatağında doğrulmak ister.) Hüsamettin Bey... (Hüsamettin Bey kımıldamadan sandalyenin üstünde oturmaktadır.) Elbiselerimi buruşturacaksınız. (Gülmeğe çalışır.) Hüsamettin Bey! Beni gayri ciddiye alıyorsunuz”* (Atay, 2020: 21).

Romanın bu aşamasında, Hikmet'in rüyada olduğu ve verilen diyalogların Hikmet'in rüyalarından ibaret olduğu öğrenilir. Anlatı açılışı, Hikmet'in bilinç düzeyinde sunulmayan dünyasından ibarettir. Verilen akrabalık ilişkileri ve karakter tanıtları, böylelikle karmaşık bir halde sunulmuş olunur.

Roman ilerleyip Hikmet'in rüyasının sona erdiği zamana gelindiğinde karakterler, Hikmet'in bilinçli anlatımı ile tekrar sunulurlar:

*“Kâmil Bey uzakta kaldı, adını hatırlayamadığım banliyöde. Naciye Hanımın kocası değildi, Fatma Hanımın kocasıydı. Bu evde yalnızım, kendi evimdeyim”*(Atay, 2020:21-22).



Böylelikle romanda, karakterlerin birbirleri ile olan bağları, karmaşık şekilde sunulmuş olunur. Karakter tanıtımları içerisinde bir belirsizlik söz konusudur.

Romanda Hikmet'in rüyasının sona erdiği bilinmesine rağmen, karakterin tam anlamıyla kendinde olmadığı, uyku ile uyanıklık arasındaki düşüncelerinin aktarıldığı bir bölüme yer verilir. Bu bölümde karakter, geçmişini hatırlamakta, yaşadıklarını gözden geçirmektedir:

*“Başladığım yere döndüm albayım: Evlendim, ayrıldım”*(Atay, 2020: 25).

Romanın bu aşamasında karakterin geçmişine dönülerek evlenip ayrıldığı eşi söz konusu edilir. Karakter, eşinden ayrılmış ve bir gecekonduya taşınmıştır.

İlerleyen bölümlerde romanın diğer karakterleri kurguya dâhil edilir. “DUL KADIN” başlıklı bölümde Nurhayat Hakım anlatılır. Oğlu askerde olan bu kadın, ona mektup yazabilmek için Hikmet'ten yardım istemektedir. Romanın bu aşamasında Nurhayat Hanım'ın tanıtımı sunulur:

*“Kadından çamaşır sabunu ve yağ kokuları yükseliyordu. Ellerin çatlakları arasında, şişkin ve yağlı derisi parlıyordu. Kıpkırmızı elleri var. Çizgilerle dolu soluk yüzü ve elleri, sanki aynı insanın değildi. Kara bir çalı gibi karışık kaslarıyla uzun kirpikleri arasında gözleri kaybolmuştu. Ten rengi kalın çoraplar giymişti; üstüne de dizine kadar gelen siyah yün çoraplarını geçirmişti. Entarisinin üst kısmını, bluzaya benzeyen kısa bir şey örtüyordu yer yer. En üstte vişne çürüğü renginde bir hırka, entarisinin altında da kat kat elbiseler vardır belki. İnsan nesli yeryüzünde görünmeden önce yaşamış zırhlı hayvanların bugüne miras bıraktıkları küçük akrabalarına benziyordu. Kabuklarının verdiği zorlukla ağır ağır yürüyen bir hayvan... döşemeleri titretiyordu”* (Atay, 2020: 40).

Böylelikle romanda, karakter tanıtımlarının kurgu ilerledikçe detaylandırıldığı bir yol izlenmiş olunur.

Hikmet'in gecekonduya yaşadığı dönemde devamlı olarak düşüncelerine dâhil edilen karakter, bir albay emeklisi olan Hüsametdin Tambay'dır. Hikmet'in çalkantılı iç dünyasının karşısında Hüsametdin, daha dengeli bir karakter olarak okur karşısına çıkar.

Romanda yer alan bir diğer karakter ise Bilge olur. Hikmet, eşinden ayrıldıktan sonra eşinin arkadaşı olan bu kadınlar bir ilişki yaşar.

Yusuf Atılğan'ın dikkate değer romanlarından olan *Anayurt Oteli*'nin açılış bölümünde kurgu unsurlarının birbirinden bağımsız şekilde tanıtıldığı bölümlere rastlanmaktadır. Roman kişileri ve mekânları tanımlayıcı başlıklandırmalar altında sunulur.

Diğer taraftan roman içerisinde öne çıkan ve kurgunun ilerleyişi noktasında kilit roller oynayan bir nesne olan havluya ve kediye de farklı başlıklar altında yer verilir.

Romanın karakter tanıtımları, merkez karakter olan Zebercet ile başlatılır:

*“Orta boylu denemez; kısa da değil. Askerliğindeki ölçülere göre boyu bir altmış iki, kilosunu elli dört. Şimdilerde, otuz üç yaşında, gene don-gömlek kantara çıksa elli altı ya da elli yedi kiloyu bulur. İki yıldır karın kasları gevşemeye başladı. Başını bedenine göre büyükçe, alını geniş; saçları, kaşları, gözleri, bıyığı koyu kahverengi; yüzü kuru, biraz aşağıya çekik ama gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının gittiği sabah aynaya baktığında gördüğü kadar değil. Elleri küçük, tırnakları kısa; omuzları, göğsü dar. Yedi aylık doğmuş. 1930 yılı Kasımının 28'inde akşama doğru ağırları tutmuş anasının. Önce biraz beklemiş; bakmış olacak gibi değil, başını örtüp aşağıya inmiş, merdiven başından bağırmış: 'Ebeye koş Ahmet Efendi.' Evindeymiş ebe, çabuk gelmişler; sağdaki odanın yatağına yatırmışlar. 'Vaktime iki ay var; gene mi düşecek ebanım?' demiş anası. 'Çık da su ısıt sen' demiş ebe babasına. 'Dış kapıyı kilitledim. Suyu koydum. Isınırken iki kere mi ne bağırdı. Kapı aralandı, suyu istedi ebe, "Bir oğlun var" dedi. Az sonra odaya çağırıldı. Belemiş, avcuna almış, el kadar bir şey. "Pamuğa sarıp inci kutusuna yatırılır bu; Zebercet koyun adını" dedi. Hemen kulağına eğildim..' Böylece bu pek rastlanmayan ad konmuş çocuğa. O gece otelde ilçelerin birinden bir yakınlarının Ağırcezadaki duruşmasına gelmiş dört adam kalıyormuş; akşam yemeğinden dönünce sırayla Ahmet Efendi'nin elini sıkıp 'Ömrü uzun olsun' demişler”*(Atılğan, 2012: 12).

Karakterin fiziksel özellikleri ile başlatılan tanıtım sonrasında yedi aylıktan doğmuş oluşu üzerinde durulur ve bununla ilintili şekilde aile ilişkilerine değinilir. Karakter, annesi ve babası ile sağlıklı bir iletişim kurmadan yetişmiştir ve bu yoksunluk hayatının tümüne sirayet eder. Nitekim, romanın ilerleyen bölümlerinden gösterdiği saplantılı tavırlar, onun psikolojik travmalarını açığa çıkarır niteliktedir.

Karakter tanıtımı noktasında söz konusu edilen bir diğer karakter, ortalıkçı kadın olu:

*“Saçları kumral, gözleri koyu mavi. Yüzü uzun, burnunun ucu kalkık, ağzı büyükçe, biraz dişlek, dudakları kalın. Orta boylu, balık etinde; bacakları az eğri. Otuz beş yaşlarında. On yıl önce uzak köylerin birinden dayısı olduğunu söyleyen bir adam getirdi kadını, bohçası koltuğunda. 'Recep Ağa söyledi, kadın gerekmiş.' Aylığına pazarlık ettiler, uyuştular. Kadını yukarı gönderdi. Adama 'Otur bir çay içelim' dedi. Çay içerken anlattı adam. Babası, anası ölmüş. Yanlarına almışlar kızı. On yedisinde evermişler. Gerdek gecesini sabaha karşı bozuk çıktı diye geri göndermiş kocası. 'Hele sürtük, kim bozdu seni kız? Bilmiyorum der bu, söylemez. Dövdük falan, valla bilmiyorum der. Yeter herif, söyleyecek te ne olacak dedi yengesi.' Beş yıl sonra komşu köylerin birinden karısı ölmüş üç çocuklu bir adama vermişler. Üç ay geçmemiş geri getirmiş adam, 'Çok uyuyor bu' demiş. 'Uyur evet, uyur ya işi eyidir. Köy yerinde dul karıya rahat yok; hele kısır olursa. Evlisi bekârı bıyık burar; fırsat kollar yezitler” (Atılğan, 2012:14-15).*

Ortalıkçı kadın da Zebercet gibi öncelikle fiziksel özellikleri ile kurguya dâhil olur. Ardından geçmiş devreye sokulur ve aktüel zamana ulaşana dek yaşadıkları konu edilir. Ardından Zebercet ile kurduğu ilişki anlatılır:

*“Zebercet koltuğuna oturmuş gazete okuyordu; bir ara baktı: Diz çöküp eğilmiş, kalçaları, kızı uzun donunu germiş, kabarık; silerken, dizleri üstünde gerilerken ağır ağır kıpırdıyor, inip kalkıyor. Başını gazeteye çevirdi. Ama o günden sonra gündüzleri ortalıkta dolaşan, geceleri bitişik odada yatan genç bir dişiydi artık kadın. Zebercet yatmaya giderken kadının odası önünde duraksıyor, yatağında döne döne güç uyuyordu. Askerliğini yaptığı uzak kentin genelevindeki o uzun boylu kadını görüyordu düşlerinde; ikisi birbirine karışıyordu. Sabahları onu uyandırmak için girdiği eğri tavanlı küçük odada ağır bir koku olurdu. Pencereyi açar, yatağın yanında durur, omuzlarından tutup sarsarken yanlışlıkla olmuş gibi memelerini ellerdi. Bir gece yatmışken kalktı, bitişik odaya girdi, ışığı yaktı. Sıcaktı, örtüsüz uyuyordu; gömleği sıyrılmış. Kapıyı kapadı, yaklaştı. Düğmelerini çözdü, memelerini avuçlarına aldı; dolgun, gergin. Sarstı. Kadın kıpırdamadı; 'Geldin mi dayı?' dedi uykusunda. Bir daha sarstı; 'Uyansana kız!' Gözlerini açıp doğruldu: 'Kalkıyom ağa' 'Kalkma, öte git biraz.' Yatağın ötesine kayarken Zebercet'in çıplak göğsüne, kısa donunun önündeki kabarıklığa baktı; arkasını dönüp yattı. Yatağa girdi, sırtüstü çevirdi. Kadın gözlerini kapadı. Donunu güçlkle çıkardı, attı. Kolları*

*gürdü. Üstüne abanıp soluya inleye aldı. Az sonra doğrulduğunda kadın upuzun yatıyordu. Eğilip dinledi: soluğu düzgündü”* (Atılğan, 2012: 15-16).

Zebercet ve ortalıkçı kadın arasında yaşanan ilişki, tek boyutlu olması dolayısıyla dikkate değerdir. Zebercet, çocukluk dönemlerinden bu yana yaşadığı problemler ve ailesi ile kurduğu sağlıksız bağ dolayısıyla, çevresi ile iletişim kurmakta zorlanmaktadır. Onun yaşadığı bu iletişimsizlik, ortalıkçı kadın özelinde de açığa çıkar. Karakterin tek taraflı olarak kurduğu bağ, hastalıklı dönemlerinin işaretidir.

Romanda, “*Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadın*” tanımlaması ile Zebercet’in takıntı haline getirmiş olduğu kadının da kısa bir tanıtımı yapılır:

*“Yirmi altı yaşlarında. Uzunca boylu, göğüslü. Saçları, gözleri kara; kirpikleri uzun, kaşları biraz alınmış. Burnu sivri, dudakları ince. Yüzü gergin, esmer”* (Atılğan, 2012: 16).

Son olarak otelin müşterilerinden birinin daha tanıtımı yapılır: *Emekli subay olduğunu söyleyen adam:*

*“Orta boylu, tıknaz. Saçları, oldukça kırarmış. Yeşil gözlü, gür kaşlı. Yüzü etli, dudakları ince. Geldiği sabah defterin üstüne bırakıp öğleyin aldığı nüfus kâğıdına göre soyadı Görgün, adı Mahmut, baba adı Abdullah, ana adı Fatma, doğum yeri Erzincan, doğum yılı bin üç yüz yirmi yedi”* (Atılğan, 2012: 16).

Böylelikle anlatı açılış bölümü içerisinde romanın şahıs kadrosunun genel bir tanıtımı yapılmış olunur. Bu tanıtım, romanın merkezinde olan karakterler için daha ayrıntılı iken romanın yan karakterleri için daha kısa tutulmuştur.

Dönemin öne çıkan örneklerinden bir diğeri Aziz Nesin tarafından kaleme alınan, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'dir. Romanın, açılış bölümü içerisinde kişi tanıtımları yer almaktadır.

Anlatı açılışında romanın mekânı hapishanedir. Romanın hemen ilk cümlelerinde hapishane imamı anlatılmaya başlanır:

*“İşinden bıkip bezginlik getirmiş insanlarda olduğu gibi, cezaevi imamının da her zaman yüzü asıktı. Ağzına zorla çok ekşi bir şey sokulmuşçasına boyuna dudaklarını büzer, yüzünü buruştururdu. Yıllardır cezaevi camisinde imamlık yapmaktan bıkmıştı. Tutuklu ve hükümlüler onu o denli ilgilendirmiyordu ki camiye*

*girip çıkmak için cezaevi bahçesinden geçerken bütün yüzleri birbirine benzetiyordu. Sanki tornadan çıkmış gibiydi bütün yüzler”* (Nesin: 2011:11).

Cezaevindeki hükümlülerle yaşadığı problemler üzerinden anlatılan imam için bir istisna söz konusudur: Yaşar Yaşamaz.

Yaşar, diğer hükümlülerin aksine, hapishanenin hocası ile çok iyi anlaşmakta, camiden hiç çıkmamakta ve namaz kılınacağı zaman hocanın hemen arkasında yer almaktadır. Onun gösterdiği bu ilgi, hocada da olumlu karşılık bulur. Ancak roman ilerledikçe Yaşar’ın sürekli hocanın etrafında olmasının farklı bir sebebi olduğu öğrenilir.

Yaşar, hapishaneden ayrılan bir arkadaşı ile ortaklık kurmuştur. Dışarıda olan arkadaşı, bir şekilde hocanın cübbesine eroin paketini iğnelemekte, Yaşar da namaz esnasında hemen arkasında bulunduğu hocanın cübbesinden paketi almaktadır. Böylelikle hoca vasıtasıyla hapishaneye eroin sokmayı başaran Yaşar’ın yaptıkları sonunda anlaşılır ve hoca ile araları bozulur.

Henüz anlatı açılış bölümü içerisinde aktarılan bu olay, Yaşar’ın karakter tanıtımı noktasında dikkate değerdir. Yaşar’ın kurnaz kişiliği, böylelikle açığa çıkarılır. Roman ilerledikçe karakter daha detaylı olarak anlatılmaya başlanır. Kurguda bir geriye dönüş sağlanır ve Yaşar’ın hapishaneye ilk geldiği zaman söz konusu edilir. Bu aşamada karakterin fiziksel özellikleri aktarılır:

*“Birinci koğuştaki boş yere, kara kuru, ufarak tefeiek bir delikanlı geldi. Ürkek ürkek koğuşa adımını atan bu delikanlı başını yerden kaldırmadan kapı ağzında dikilip duruyordu”*( Nesin: 2011: 29).

Fiziksel özellikleri aktarıldıktan sonra getirildiği koğuştaki mahkûmların soruları üzerine, karakter geçmişini anlatmaya başlar ve böylelikle ikinci bir geriye dönüş yaşanarak Yaşar’ın çocukluk yılları kurguya dâhil edilir.

Sonuç itibariyle 1960-1980 aralığında öne çıkan pek çok eserin anlatı açılış bölümü içerisinde kişi unsurunun öne çıkarıldığı ve bu unsurun kurgusal zemini oluşturma noktasında son derece önemli olduğu görülmektedir.

### 6.1.2. Mekân Tanıtımı ile Açılış

Dönem içerisinde anlatı açılışlarında öne çıkarılan bir diğer kurgusal unsur, mekân unsuru olmaktadır. Dönem içerisinde pek çok örnekte, bir mekân tanıtımı ile birlikte romanın inşa edildiği görülmektedir. Bu örneklerden biri *Küçük Ağa* olur.

Roman, “*Akşehir:1919*” (Buğra, 2011:9) notu ile açılır. Böylelikle henüz kurguya giriş yapılmadan önce anlatı açılışında söz konusu edilecek olan mekân öğrenilir. I. Dünya Savaşı’nın yansımalarının Akşehir’de nasıl karşılık bulduğu detaylandırıldıktan sonra, daha küçük bir mekânın aktarımına geçilir: Gâvur Mahallesi.

*“Ama kasabanın değişmeyen, hatta büsbütün canlanan bir yönü de vardı: Gâvur Mahallesi.*

*Tekke Deresi'ne doğru sokulan bu kargir ve kiremit damlı evlerde hava bambaşka idi. Akşehir'i saran çöküntüye karşı bu mahalle gün gün dinçleşiyordu. Yatsıyla birlikte kasaba o deliksiz karanlığının içinde mezar uykusuna dalar, fakat bu evlerde pencereler turuncu turuncu bakardı ve Minas'ın, Yorgo'nun meyhanelerinden sokağa kahkahalar, şarkılar, gitar ve ud sesleri taşardı. Çok geç vakitlerde sahipsiz sokakların sessizliğini naralar, Rumca ve Ermenice nâralar parça parça, delik deşik ederdi. Ve beşikteki çocukların, kaniyaklı kızcağızların korkmamaları lazımdı. Korkmaya hakları yoktu; çünkü yalnız sokaklar değil, bütün kasaba, bütün memleket sahipsizdi. Sahibini yitirmiş, kimin sahip çıkacağı, nasıl bir sahibin çıkacağı bilinmiyordu”* (Buğra, 2011:10).

Romanda sunulan mekânlar, 1919 senesindeki Osmanlı’nın görüntüsünü gerçekçi bir bakış açısı ile yansıtmaktadır. Romanın devamında ortaya konan kurgusal metin, tarihsel gerçekliklerle de örtüşmekte ve roman bu bağlamda tarihi vesika niteliği de taşımaktadır.

Romanda geniş bir bakış açısı üzerinden etraflıca sunulan mekân tanıtımı, ilerleyen bölümlerde yerini daha küçük mekânların aktarımına bırakır. Romana dâhil olan karakterlerin sunulmasının ardından, söz konusu karakterlerin içerisinde konumlandıkları mekânlar kurguya dâhil edilmeye başlanır. Savaştan bir kolunu kaybetmiş olarak dönen Salih’in sunumunun ardından, evinin tanıtımı gerçekleştirilir:

*“Topyeri ile Çobankaya'nın arasındaki Tekke Deresi'ni bir üçgenin tabanı gibi kapatan Taşoluk Sokağı iki fırını, bir bakkalı, bahçeli ve iki, üç katlı evleri ile*

*Akşehir'in gözde semtlerinden biri idi. Sokağın tam ortasında Halihane'nin büyük bahçesine dayanan bir çıkmaz vardı. Salih'lerin evi bu çıkmazın sol tarafında, en dipte idi” (Buğra, 2011:18).*

Başta bir yer tarifini andıran evin tanıtımı, Salih içeriye girdikçe detaylandırılır:

*“Tahta kapının aşısı boyaması yer yer dökülmüş, kanatları iyice kaykılmıştı. Fakat ucuna küçük bir kızcılık dalı bağlanmış ip olduğu gibi duruyordu.*

...

*Taşlık hatırladığından daha serin, çok daha loştu. Karşıdaki bahçe kapısı aralıklı ve bu aralıktan tavuk kümesi görünüyordu. Çil horoz, paçalı tavuk, Raziye adım taktığı kar gibi beyaz tombul ve takkeli tavuk, sonra, başkaları... Onlar, elbette çoktan gitmişlerdi; ama torunları da yoktu: Kümes bomboştu; bırakılmış evleri andırıyordu. Soldaki mutfağın kapısı ardına kadar açıktı. Ve mutfak da çoktan terk edilmiş gibiydi” (Buğra, 2011:19).*

Böylelikle mekânın tanıtımı, karakterin ilerleyişi ile paralel şekilde aktarılır. Salih, uzak kaldığı evine yeniden girdiğinde okuyucu da ev hakkında bilgi sahibi olur ve bu durum eş zamanlı olarak devam eder.

Anlatı açılış bölümü içerisinde mekânsal vurgunun söz konusu olduğu bir diğer örnek *Tutunamayanlar* olur. “*Tutunamayanlar* romanında mekân, işlevsel yönden iki zıtlık üzerine oturtulmuştur: Kent ve doğa. Kent genel anlamda tutunanların yaşadığı mekân iken doğa ise tutunamayanların kaçtığı, sığındığı bir barınak gibidir. Bu barınak romanda ‘Anadolu’ olarak görülür” (Kanter,2008:55).

Romanın kent cephesinde konumlanan mekânlarından biri, Turgut’un evi olur ve bu ev, bir sıkışmışlığın aktarımı üzerinden tanıtılır:

*“Turgut’un oturduğu apartman, büyük şehrin kuzey doğusunda, enlemi kırk bir derece sıfır sıfır dakika kuzey ve kırk bir derece sıfır sıfır dakika bir saniye kuzeyle boylamı yirmi dokuz derece on iki dakika doğu ve yirmi dokuz derece on iki dakika bir saniye doğu olan noktalar arasında sıkışan bir arsa üzerine kurulmuştu. Apartmanın dünya üzerindeki bu konumunu anlayabilmek için biraz astronomi bilmek gerekiyordu. Oysa Turgut’un arkadaşlarının karuları, bu bilgidен yoksun oldukları halde, apartmanı ‘elleriyle koymuş’ gibi buluyorlardı. Selim ise -bilimsel tanımları uygulamakta her zaman güçlük çektiği için- yarım saat oralarda dolaşıp*

*durmuştu ilk geldiği gün. Bina, enlem ve boylam noktaları arasına sıkıştığı gibi, daha yüksek birçok apartmanın arasında ezilmişti. Bu nedenle, kuzey rüzgârlarına kapalıydı ve güneyindeki apartmana bitişik tavan, yağmurda biraz akıyordu. İnsanın kendi evi olmadıkça, bunlara katlanmak gerekiyordu. Çocukların odasının penceresinden bakılınca -biraz da sola, dışarı sarkmak şartıyla- karşıdaki iki apartmanın çatı katları arasındaki küçük boşluktan, önce bir iki servi ağacı ve daha uzakta soluk mavi renkli bir çizgiden ibaret olan deniz görünüyordu” (Atay, 2002: 43).*

Mekânın aktarımı, Turgut Özben’in düşünce dünyası üzerinden devam ettirilir. Karakter, modern binaların aksaklarını, kendi evinde yaşadığı problemleri düşünür:

*“Turgut, apartmanların arka cephelerine baktıkça, yapıların neden iki ayrı cephesi olduğunu; neden, duvara dayanan kanepelerin arkasına kötü kumaş kaplamak gibi bu “modern” apartmanların da arka cephelerinin yüz­süz bir insan gibi anlamsız olduklarını ve üstlerine her zaman neden sarı badana vurulduğunu düşünürdü. “Bitişik düzen” denen anlaşıl­maz sistem, öteki iki cepheyi sadece “yan cephe” adı verilen ve görünmeyen bir varlıktan, bir deyimden ibaret bırakmıştı. Fakat, bütün bu soyut kavramlar arasında, anahtar denen somut nesneyle kolayca açılan -tabii apartmanın dış kapısı için aynı kolaylıktan bahsedilemezdi- bir kapının gerisinde, içinde yaşanan ve elle tutulabilen belirli hacimlerin varlığı inkâr edilemezdi. Dairenin içine girince de bazı küçük aksaklıklar... düşün tepenizden akmaması, sıcak suyun tam yıkanırken soğuması, mutfakta evyenin sık sık tikanması, hamamböceklerinin alışkın hareketlerle bütün odalarda dolaşması gibi küçük ayrıntılar” (Atay, 2002: 43-44).*

Böylelikle modern yaşam biçiminin eleştirisi, Turgut Özben’in düşünce dünyası üzerinden gerçekleştirilmiş olunur.

Oğuz Atay’ın bir diğer romanı *Tehlikeli Oyunlar*’ın açılış bölümü de bir mekân tanıtımını içerisinde almaktadır. Romanın merkez karakteri Hikmet, uyumaya çalışırken yan odadan Naciye Hanım ve kızı Asuman’ın konuşmalarını duymak zorunda kalır. Verilen konuşmalardan, Hikmet ve babasının Naciye Hanımların evinde kaldığı öğrenilir.

Hikmet, evin misafir odasında yatmaktadır. Açılış bölümünde bulunduğu bu mekâna karşı beslediği olumsuz düşünlerine yer verilir:



*“Kapı aralık olduğu halde kimseyi göremiyorum. (Eliyle yatağın baş tarafını yoklar. Yastığı bulamaz.) Yastık durmadan düşer; çünkü divanın baş tarafı duvara ulaşamaz; çünkü arada bir yerde koltuk vardır. Koltuk biraz sola çekilse... senin için misafir odalarının düzenini bozamazlar. Gülerim bu misafir odasına. (Gülümser.)” (Atay, 2020: 13).*

Romanın bu aşamasında karakterin bulunduğu mekândan duyduğu rahatsızlık ve ayrılma arzusu açığa çıkarılır. Ardından karakter uykudan uyanır ve gördüğünün bir rüya olduğunun farkına varır. Geçmişte on beş gün boyunca evinde kalmış olduğu Naciye Hanım, rüyasına girmiştir.

Karakter uykusundan uyandıktan sonra romanın asıl mekânının bir gecekondu olduğu ortaya çıkar:

*“Birden şiddetli bir korkuyla sarsıldı, kendine geldi. Çevresine baktı: Gecekondu.*

...

*Yıllar sonra gene gecekonduya düştüm. Hayır, gecekondu değil, üç katlı ahşap bir ev. Hayır, üç katlı değil; zemin kat sayılmaz. Gecekondu olsa ne çıkar? İstemiyor muydun? Gecekonduyla sarılmış eski bir ev. Çok küçük: Kutu gibi. Bir yuva. Kışın soğuk olur. Sobanın başından kalkılınca yün hırka giyilir pencereye doğru gidilirken; sokağa çıkmak gibi bir şey. Dönüşte hırka gene çıkarılır; pencereye ikinci gidişinde üşütürsün yoksa. Sinir içinde bir ileri bir geri dolaşmak güçleşir bu yüzden. Durmadan giyinip soyunma telaşına kapılıp aradaki somyaya çarpılır” (Atay, 2020: 13).*

Böylelikle romanın asıl mekânı olan gecekondu, merkez karakterin bakış açısı üzerinden sunulmuş olunur. Karakter, eşinden ayrıldıktan sonra bu gecekonduya yerleşmiştir. Bu noktada *Tehlikeli Oyunlar*’ın Hikmet Benol’u ile *Tutunamayanlar*’ın Turgut Özben’i ile benzerlik gösterir. *Tutunamayanlar*’ın kapanış bölümü içerisinde Turgut Özben, evini terk ederek bir trene binmiş ve ortadan kaybolmuştur. Bu yolculuğa paralel şekilde *Tehlikeli Oyunlar*’ın Hikmet Benol’u da eşinden ayrılır ve bir gecekonduya yerleşir. Bu noktada iki farklı romanın iki farklı karakterinin, pek çok yönden benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür.

Anlatı açılış bölümü içerisinde mekân tanıtlarının yer aldığı bir diğer örnek, *Anayurt Oteli* olur. Romanda kurgu unsurlarının tanıtımı, kurgudan ayrı şekilde gerçekleştirilir. Tanıtılan her bir unsur, kendi başlıklandırmaları ile ayrılmıştır. Bu bağlamda iki farklı mekânın tanıtımı anlatı açılışında yer bulur. Bunlardan ilki kasaba olur:

*“Ya da kent. Doğudan geliniyorsa, gündüzse, tren yavaşladığında karşısındakiyle konuşan ya da gazete okuyan biri nereye geldiklerini görmek için başını sola çevirdiğinde birden ürperir: yarı belinden sonra yükselen dimdik kayalarıyla koskoca bir dağ trenin üstüne devriliyor gibidir. Kasaba (ya da kent) minareleri, ağaçlı, geniş sokaklarıyla bu dağın eteğinde yayılır. (Geniş sokakları, parkları, arsaları oluşunun nedeni 'Yangın'dır. 1922 yılı Eylül ayı başlarında Yunanlılar giderayak burayı yaktılar. Yaşlı adamlar 'Her mahalleden eli silâhlı bir tek erkek çıksaydı yanmazdı burası' derler. Çoğu dağa kaçtı; bütün gün bütün gece aşağıdaki büyük yangını seyretti.) Önünde, kuzeyinde yeşilli sarılı bir ova uzanır; bu ovadan yazın ağır ağır, döne döne, kışın yayıla yayıla, bulana bulana bir ırmak akar. Üzüm bağları, pamuk, buğday tarlaları ve büyük köyler vardır ovada”*(Atılğan, 2012: 9).

Romanda tanıtılan bir diğer mekân ise otel olur:

*“İstasyonun arkasındaki alandan ana caddeye çıkan sokağın karşısında, eskiden zengin Rumların da oturduğu bir semtte olduğu için yanmadan kalmış yapılardan biri, üç katlı bir eşraf konağı. (Keçecilerin Rüstem Bey Yangın'dan bir süre sonra İzmir'e yerleşince eskiden nüfus kâtibi olan Ahmet Efendi'nin üstelemesiyle konağı otel yaptı. Zamanla her kata ayakyolu, odalara lavabo yapıldı; salonun, sofaların, odaların tahta tabanları, merdivenler kalın muşambayla kaplandı. Yıldan yıla o kasaba oteli kokusu da sinince içine eski konak bir otel oldu. Rüstem Bey'in anlattığına göre konağı geçen yüzyılda dedesi Keçeci Zade Malik Ağa yaptırmış. Kapı kemerinde, şimdi otel levhasının altında kalan, ak mermer üstüne kabartma bir yazı varmış. O zamanlar kasabanın ileri gelenlerinin doğan çocukları, ölen yakınları için tarihler düşürüp birkaç kuruş kazanan bir yerli ozan, konak yapıldığında 'ebced'le bir şeyler uyduramadığından olacak, ölçüsü ne aruza ne heceye uyan tuhaf bir tarih yazmış: Bir iki iki delik Keçeci Zade Malik Arap rakamlarıyla 'bir, iki, iki delik' bin iki yüz elli beş ediyor; şimdiki tarihle bin sekiz*

yüz otuz dokuz. Caddeye bakan yüzü aşı boyalı. Üç mermer basamakla çıkılan dış kapı iki kanatlı, yarıdan yukarısı camlı, demir parmaklıklı, kapının iki yanındaki iki büyük pencere de parmaklıklı; öteki katların pencerelerinde parmaklık yok. Kapının üstündeki kemerde koyu yeşil üstüne ak yazılı büyük teneke levha: ANAYURT OTELİ. (Düşman elindeyken belirli bir direnme göstermemiş kasaba ya da kentlerde kurtuluşun ilk yıllarındaki utançlı yurtseverlik coşkusunun etkisi belki.) Kapıdan girince karşıda ikinci kata çıkan oymalı tahta korkuluklu merdiven, solda sandık odası-kiler-çay ocağı olarak kullanılan küçük bir oda. (Eskiden tek yataklı odalardan biri de buydu. Gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının gittiği köyden Rüstem Bey'in bir tanıdığına Zebercet'le yaşıt oğlu ortaokulda, lisede okurken kışları bu odada kalırdı. Sonraları, Zebercet askerdeyken babası indi buraya. Gerçekten de otel kâtibi için en uygun oda burası; ama babası ölünce Zebercet buraya geçmedi; bir zamanlar boş kaldıkça kiralık kitap okuduğu, lise avlusunda beden eğitimi yapan kızları düşünüp abaza çektiği eski odasında kaldı.) Bununla merdiven altı arasında yarım ay biçimi, tek basamaklı yüksek masa ve bir koltuk. (Uzak ilçelerin birinden bir siyasal partinin yıllık toplantılarına geldiğinde bir-iki gece otelde kalan iriyarı, konuşkan dışçı buna "Zebercet Efendi'nin kürsüsü" der.) Bunun yanında dar-uzun bir masada duvara dayalı demir kasa. Merdiven altında avluya açılan camlı kapı; salonda dört köşe iki alçak masa, çevrelerinde kara meşin kaplı dörder koltuk; tavandan sarkan kurşun boruların ucunda iki abajur; sağ duvarda Mustafa Kemal Paşa'nın bir boy resmi asılı; merdivene çıkmadan sağda büyük bir kapı; üstünde '1' yazılı. Kapılar, duvarlar fildişi yağlıboya. Dış kapının sağındaki duvarda dikdörtgen bir karton asılı: Kapı gece '12'de kapanır. İkinci kata çıkınca solda tek yataklı ve üç yataklı iki oda, sağda ayakyolu, iki ve üç yataklı iki oda. Üçüncü kat aynı. Üç katın merdiven dönemeçlerinde avluya bakan üç pencere. Tavanarasında sağda banyo, mutfak, solda eğri tavanlı iki oda. Küçük pencereleri yandaki yapının damına bakıyor. Otelin arkasında yüksek taş duvarlarla çevrili avlunun sol duvarı boyunca uzanan bir sundurma var. Ortalıkçı kadın haftada bir çamaşır yıkar burda; yağışlı havalarda boydan boya gerili iki kalın ipe serer çarşafı, çamaşırı. Paslanmış, kararmış büyük demir kapı arka sokağa açılıyor. Sağda, duvar kıyısında ahır, arabacı, uşak odaları var. (İstasyon alanından otele çıkan sokağın başında bir çam ağacının gövdesine tenekeden kesilmiş, koyu yeşil üstüne ak harflerle OTEL yazılmış ok biçimi bir gösterge çakılı, ama yıllar sonra

*çivilerden biri çürüyüp kopunca okun ucu aşağıya dönmüş toprağı gösteriyor, otelin yeraltında olduğu sanısını veriyor insana.)” (Atılğan, 2012: 9-11).*

Otelin tanıtımı, genel hatları ile yapıldıktan ve mekân tasvir edildikten sonra, anlatım Zebercet ile paralel şekilde ilerlemeye başlar. Babasından kalan bu otel, hem kendi geçmişi ile hem de Zebercet’in geçmişi ile iç içe şekilde sunulur.

Anlatı açılında mekân tanıtımına yer verilen bir diğer örnek Adalet Ağaoğlu tarafından kaleme alınan *Ölmeye Yatmak*’tır. Anlatı açılışında yine bir otel söz konusudur:

*“Asansörle tam on altı kat çıktık. On altıncı katta indik. Bana odayı gösterecek oğlanın peşinden yürüyorum. Kısa bir koridor geçti. Bir odanın önünde durdu. Ben de durdum. Kapıyı açtı, içeri girdik.*

*Perdeler sıkı sıkıya kapalı. Çocuk perdeleri açıp dışarısını göstermek istedi. Engel oldum. Lambaları yaktı. Banyo kapısını açtı. Oranın da lambalarını yaktı”* (Ağaoğlu: 2014: 7).

Otel, romanın aktüel zamanında yer alan tek mekândır. Merkez karakterin otele girişi ile açılan roman, otelden ayrılışı ile kapatılır.

Dönem içerisinde öne çıkan örneklerin pek çoğunda mekânsal vurgunun anlatı açılışında yer aldığı ve mekân unsurunun kurgusal zeminin oluşturulması noktasında dikkate değer olduğu görülmektedir. Romanlarda, belirli bir kurgusal düzlemin inşası sonrasında olayların anlatımına yer verildiği yahut olayların anlatımı ile iç içe şekilde mekân unsurunun vurgulandığı görülmektedir.

### **6.1.3. Zamanın Anlatımı ile Açılış**

Dönem içerisinde zamansal vurgunun kullanılması ile açılışı gerçekleştirilen örneklere rastlamak mümkündür. Bu bağlamda Adalalet Ağaoğlu tarafından kaleme alınan *Ölmeye Yatmak*, dönemin dikkate değer örneklerindedir. Anlatı açılışında merkez karakter, bir otele giriş yapmaktadır ve bu bölüm, “Saat: 07.22” notu ile paylaşılır.

Romanın açılış bölümünde verilen zaman bilgisi, bir üst gözün aktarımıdır. Her ne kadar aktüel zamanda kahraman bakış açısı söz konusu olsa da zamanın aktarımı, kahramanı tepeden görmekte olan ilahi bir bakış ile sunulmuştur. Karakter, saatin kaç olduğu konusunda kesin bir bilgiye sahip değildir; ancak bir tahminde bulunur:

*“Bakmadım ama saat yedi buçuk falandır. Aşağıda otele kaydımı yapan delikanlıdan duydum sanıyorum”* (Ağaoğlu: 2014: 7).

Böylelikle anlatı açılışı için ilahi bakış ve kahraman bakış ile sunulan iki farklı zaman vurgusu söz konusu edilmiş olunur.

Anlatı açılışında zamansal vurgunun söz konusu olduğu bir diğer örnek, *Tutunamayanlar* olur. *“Olay, XX. yüzyılın ikinci yarısında, bir gece, Turgut’un evinde başlamıştı”*(Atay, 2002: 25) cümlesi ile açılışı gerçekleştirilen romanda, kurgunun üzerine oturduğu zaman unsuru, genel çerçevede çizilmiş olunur ancak net bir tarih belirtilmez. Anlatının tümüne sirayet eden kesinlikten uzak yaklaşım, böylelikle zamansal vurgu içerisinde de açığa çıkarılmış olunur.

Tarik Buğra’nın önemli romanlarından olan *Küçük Ağa*, açılışında zaman unsuruna yer verilen bir diğer örnektir. Henüz anlatı açılış bölümünde *“Akşehir:1919”* (Buğra, 2011: 9) şeklinde bir not bulunur. Kurguya giriş yapılmadan sunulmuş olunan bu not, kurgunun içerisinde şekilleneceği ortam için bir ipucu niteliği taşımaktadır.

Anlatı açılış bölümünde I. Dünya Savaşı’ndan yenik ayrılmış, işgal altında bir Osmanlı’nın görüntüsü aktarılmaktadır. Halk, yoksulluk içerisinde, kasabada yalnızca kadınlar, çocuklar ve yaşlılar kalmıştır:

*“Önce Tekke Deresi’nin üstü karardı, sonra şimşekler çakmaya başladı, ardından da yağmur boşandı. Kasabanın doğuya meyilli sokaklarında sağlı sollu ırmaklar peyda olmuştu. Gökyüzü neyi var neyi yoksa boşaltacak gibi idi. Akşehir 1919’un baharını, büyük çöküntüden sonraki ilkbaharı karşılıyordu: Parasızlık, yokluk ve açlığa karşı belli belirsiz bir ümit baharı bekliyordu. Bu ümidin hatta adını söyleyebilecek bir babayiğit zor çıkardı. Fakat ne de olsa artık üşümeyecekler, hiç değilse soğuktan kurtulacaklardı. Ve soğuk, yaşlılarla çocuklar için açlık kadar yıkıcı idi, açlıkla büsbütün katlanılmaz oluyordu. Kasabada da yalnız yaşlılar, kadınlar ve çocuklar kalmıştı.*

*Dört yıldır dükkânlarla, bağlarla, bahçe ve tarlalarla yalnız onlar uğraşıyor, her şeyin verimi de ona göre düşüyordu.*

*Aylardan beri her ev kocaman bir göz olmuş, yollara dikilmişti: Her evin beklediği biri vardı, bir yavuklu, bir koca, bir oğul, bir ağa veya dayı...*

*Kimi hastahaneden, kimi dağıtılan kıt'asından, kimi esaretten gelecekti. Nasıl geleceklerdi? Hangi beden, hangi ruhla geleceklerdi? Bunu düşünen veya düşünmeye cesaret eden pek yoktu: geleceklerini, gelmelerinin muhtemel olduğunu bilmek yetiyordu. Sonra gelmeleri gerekti, şarttı artık. Yoksa pırıl pırıl Akşehir kendi üzerine kapanan bir mezar olur çıkardı. Buna az bir şey kalmıştı.*

*Yağmur bardaktan boşanırcasına yağıyor, sokakları su götürüyordu. Çay çoktan taşmış, kıyıdaki evlerin eşiklerini yalamaya başlamıştı. Kimsenin yapacak bir işi yoktu. Kadınlar evlerde, ak sakallı erkekler kahvelerde toplanıyorlardı. Bu toplantılarda saatlerce susulurdu. Tek tek değil de bir arada susuşun bir başka manası var gibiydi. Belki de dünyanın sonu böyle beklenirdi”(Buğra, 2011: 9-10).*

Roman, böyle bir manzara ile açılır ve kurgu, bu arka plan üzerine inşa edilir. Savaşın yıkıcı atmosferi anlatı açılış bölümünden kapanışa dek devam eder.

*Küçük Ağa*, 1960-1980 dönemi aralığında tarihsel gerçeklikler üzerine inşa ediliyor olması noktasında dikkate değerdir. Milli Edebiyat ve Cumhuriyet'in ilanından 60'lı yıllara kadar ilerleyen süreçte sıkça kendisini gösteren tarihsel gerçekliği sunma eğilimi, bu dönemde oldukça azalmış, daha ziyade romanın kendi zamansal ve mekânsal gerçekliğini sunduğu örnekler yoğunluk kazanmıştır. Buradan hareketle, *Küçük Ağa*'nın, dönem içerisinde farklılaşan örneklerden olduğunu söylemek mümkündür.

Tarihsel gerçeklikleri zamansal zemin olarak kurgulama eğilimi, Tanpınar tarafından kaleme alınan Saaatleri Ayarlama Enstitüsü isimli romanda da görülmektedir. Her ne kadar, savaş atmosferini aktif şekilde işliyor olmasa da romanın ilk bölümünde I. Dünya Savaşı'na işaret edildiği görülür.

*“Beni bu acayip dünyadan yorgunluğunun bir türlü anlayamadığım bu kargaşalıktan Birinci Dünya Harbi kurtardı”(Tanpınar, 2014: 78) cümlesi ile ilk bölümün sonunda I. Dünya Savaşı'nın haber verilmesi sağlanmış olunur. Küçük Hakikatler isimli ikinci bölümün başlangıcında karakterin terhis olduğu ve İstanbul'a döndüğü öğrenilir.*

Toparlayacak olursak, dönem içerisinde öne çıkan örnekler, zamansal vurgu noktasında iki kola ayrılmaktadırlar. Zamanın vurgulanması noktasında öne çıkarılan ilk eğilim, tarihsel gerçeklikler üzerine kurguyu inşa etmek ve bu bağlamda tarihsel olaylar

üzerinden zamanın sunumunu sağlamak iken ikinci eğilimde romanın kendi zamansallığını yarattığı örneklerin yer aldığı görülmektedir. İkinci tür eğilimde, daha küçük zamanlar ve hatta saat ifadeleri kendisini göstermektedir.

#### 6.1.4. Olayın Anlatımı ile Açılış

1960-1980 dönemi aralığında belirli bir olayın sunulması ve bu sunumun ardından kurgunun inşa edilmesi eğiliminin kendisini gösterdiği örnekler söz konusudur. Bu bağlamda incelemeye alacağımız örneklerden ilki, Oğuz Atay tarafından kaleme alınan *Tutunamayanlar* olacaktır. Anlatı, henüz ilk cümlelerde Selim isimli karakterin intiharının haber verilmesi ile açılır:

*“Olay, XX. yüzyılın ikinci yarısında, bir gece, Turgut’un evinde başlamıştı. O zamanlar daha Orlric yoktu, daha o zamanlar Turgut’un kafası bu kadar karışık değildi. Bir gece yarısı evinde oturmuş düşünüyordu. Selim, arkasından bir de herkesin bu durumlarda yaptığı gibi, mektuba benzer bir şey bırakarak, bu dünyadan birkaç gün önce kendi isteğiyle ayrılıp gitmişti”* (Atay, 2002: 25).

Açılışta sunulan intihar olayı, kurgunun da merkezine oturacak ve Turgut’un kaybını anlamlandırma arayışına girdiği bir sürecin tetikleyicisi olacaktır.

Turgut, anlatı açılışında bu ölümü nelerin tetiklediğinden ve Selim’in nasıl bir düşünsel buhran içerisinde konumlandığından haberdar değildir. Ancak ilerleyen süreçte Selim’in intiharını araştırmaya başladığında onu anlayacak ve bu çerçevede kendisini de keşfetmeye başlayacaktır. Buradan hareketle anlatı açılışında sunulan intihar olayının, kurgunun gidişatını büyük ölçüde belirleyen ve kurgunun nasıl bir düzlem üzerine inşa edileceğinin ilk ipuçlarını veren bir olay olduğunu söylemek mümkündür.

Anlatı açılışında olayın anlatımına rastlanan bir diğer örnek, yine Oğuz Atay tarafından kaleme alınan *Tehlikeli Oyunlar* isimli anlatı olur. *Tutunamayanlar*’ın Turgut’u ile pek çok noktada benzeşen Hikmet isimli karakteri merkeze alan anlatı, *Tutunamayanlar*’ın Turgut’unun bıraktığı yerden devam ediyor gibidir. Tıpkı Tugut gibi eşinden ayrılmış ve bulunduğu mekânı terk etmiştir. Bu olay, anlatı açılış bölümü içerisinde *“Karım beni bıraktı ya da ben evden ayrıldım: Buna benzer bir durum. Sonunda bu gecekonduya düştüm”* (Atay, 2020: 23) cümleleri ile aktarılır.

Anlatı açılışında sunulan bu olay, aktüel zamanda içinde bulunulan mekânın anlamlandırılması noktasında da son derece önemlidir. Karakterin neden bir gecekonduda yer aldığı, olayın anlatımı üzerinden aydınlatılmış olunur.

Sonuç itibarıyla, Oğuz Atay'ın romanları içerisinde kendisini gösteren belirli bir olayı anlatma eğilimi, kurgunun aktüel zamanında sunulan evreni anlamlandırma noktasında işlevsel bir boyuta sahiptir. Yazarın romanları, olaylardan ziyade durumlara odaklanmaktadır. Bu yüzden kurguyu şekillendirecek olan olaylar, henüz anlatı açılış bölümü içerisinde fazla detaya başvurulmadan sunulmakta ve bu sunumun karakterler üzerindeki yansımaları, romanın merkezine oturtulmaktadır.

## **6.2.1960-1980 Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Açılış**

1960-1980 dönemi aralığında yer alan romanların açılış bölümleri, tem bakımından incelendiğinde “Ölüm ile Açılış ve Açılıştaki Belirsizlik” olmak üzere iki tem üzerine yoğunlaşmanın söz konusu olduğu görülmüştür.

### **6.2.1. Ölüm ile Açılış**

Ölüm temi, Tanzimat döneminden bugüne dek uzanan süreçte kaleme alınan romanların pek çoğunda yoğunluklu olarak başvurulan temlerden olmuştur. Bu bağlamda 1960-1980 dönemi aralığında kaleme alınan romanlarda da ölüm temine sıkça rastlandığını söylemek mümkündür.

Anlatı açılış bölümü içerisinde ölüm temasının önemli yer tuttuğu örneklerden biri, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* olur. Hayri İrdal isimli merkez karakterin anılarından oluşan roman, verilen anıların yazılmasına neden ihtiyaç duyulduğu hakkında verilen bilgiler ile açılır. Hayri İrdal'ın hayatında önemli yere sahip olmuş, ona pek çok iyiliği dokunmuş Halit Ayaracı'nın anılması, yaşananların kaleme alınmasında önemli bir etkidir. Çünkü Halit Ayaracı, üç hafta önce defnedilmiştir ve Hayri İrdal, onun ve yaptıklarının unutulmasını istememektedir:

*“Hâtıralarımı yazmaktan kastım kendimi anlatmak değildir. Sadece şahidi olduğum birtakım vak'aların unutulmamasına yardım etmektir. Bir de üç hafta evvel toprağa gömdüğümüz aziz insanı anlatmak ve anmak”* (Tanpınar, 2014: 10).

Böylelikle anlatı açılış bölümü içerisinde, romanın ana karakterlerinden olan Halit Ayaracı'nın ölüm haberi verilmiş olunur. Diğer taraftan bu ölüm, romanın oluşumu noktasında tetikleyici güç konumundadır. Halit Ayaracı'ya duyduğu minnet ve sevgi



dolayısıyla Hayri İrdal, onu ve yaşananları anlatmak istemiş ve anılarını kaleme almıştır. Nitekim romanı oluşturan da bu anılar olmuştur.

Anlatı açılış bölümü içerisinde ölüm temasına yer verilen bir diğer örnek *Tutunamayanlar*'dır. Roman, Selim Işık'ın intihar haber verilmesi ile açılır. Turgut Özben, Selim Işık'ın intihar mektubuna bakmaktadır:

*“Selim, arkasından bir de herkesin bu durumlarda yaptığı gibi, mektuba benzer bir şey bırakarak, bu dünyadan birkaç gün önce kendi isteğiyle ayrılıp gitmişti. Turgut, bu mektubu çalışma masasının üstüne koymuş, karşısında oturup duruyordu. Selim'in titrek bir yazıyla karaladığı satırlar gözlerinin önünde uçuşuyordu. Harflerin arasında arkadaşının uzun parmaklarını seçer gibi oluyor, okuduğu kelimelerle birlikte onun kalın ve boğuk sesini duyduğunu sanıyordu”* (Atay, 2002: 25).

Aktüel zamanın öncesinde gerçekleşmiş olan ölüm, romanın merkezinde yer alır. Arkadaşının kaybını şaşkınlıkla karşılayan Turgut Özben, bu ölümü araştırmaya, Selim'in çevresindeki kimseleri bulmaya karar verir. Tüm roman, onun arayışından ve neticede kendisiyle yüzleşmesinden ibarettir.

Anlatı açılışında ölüm teminin yer aldığı bir diğer örnek, Adalet Ağaoğlu tarafından kaleme alınan *Ölmeye Yatmak* isimli roman olur. Romanın açılışı, merkez karakterin bir otel odasına giriş yapması, kıyafetlerini çıkarması ve ölmeye yatması ile gerçekleşir:

*“O çıkınca kapıyı hemen kilitledim. Bütün ışıkları söndürdüm. Çarçabuk soyundum. Köşedeki yatağı açtım. Çırılçıplak içine girdim; ölmeye yattım”* (Ağaoğlu, 2014:7).

Roman boyunca karakter, bu otel odası içerisinde ölmeyi bekler ancak ölmek için herhangi bir girişimde bulunmaz. Onun aktüel zamandaki hâli, tümüyle bir eylemsizlik içerisinde sunulmaktadır. Dolayısıyla romanda ölüm düşüncesi karakterin zihninde sürekli olarak dönüp durur ancak bir türlü gerçekleşmez.

Buradan hareketle *Ölmeye Yatmak* romanının açılışında kullanılan ölüm teminin diğer iki örnekten farklı bir konumda yer aldığını söylemek mümkündür. *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* ve *Tutunamayanlar* örneklerinde gerçekleşmiş bir ölüm söz konusu

iken *Ölmeye Yatmak* örneği, bir türlü eylemsel karşılık bulamamış ve yalnızca düşünsel zemine oturabilmiş bir ölümü söz konusu eder.

### 6.2.2. Açılıştaki Belirsizlik

1960- 1980 dönemi aralığında özellikle Oğuz Atay ile birlikte, postmodern nitelikler taşıyan romanların Türk edebiyatına dâhil edildiği görülür. Bu tür örneklerde postmodern yaklaşımın bir ürünü olarak kesinlik vurgusu aranmaz. Romanın üzerine oturduğu kurgusal zemin, salt gerçeği anlatmak yahut başı sonu belli, sınırları keskin çizgilerle belirlenmiş bir zemin üzerine inşa edilmek zorunda değildir. Buradan hareketle Oğuz Atay romanlarında belirsizliğin bir tem olarak açığa çıkarıldığını söylemek mümkündür.

Türk edebiyatı içerisinde özel bir noktada konumlanan ve Postmodernizme dair pek çok yeniliği bünyesinde barındırıyor olması dolayısıyla dikkate değer olan *Tutunamayanlar*, anlatı açılış bölümünde belirsizliğin merkeze oturduğu örneklerdendir. Üstkurmaca tekniğinin kullanımı, anlatı açılış bölümündeki belirsizliğin alt zeminini oluşturmaktadır.

Anlatı açılışında, romanın yayımlanma sürecinde yer alan gazetecinin söz konusu süreci anlattığı bir giriş yazısı yer almaktadır. Gazeteci, bir tren yolculuğu esnasında Turgut Özben ile bizzat tanışmıştır. Bu tanışma sonrasında ortadan kaybolduğu öğrenilen Turgut Özben, kaybolmasından önce kendisini son gören kişi olan gazeteciye bir mektup yazmış ve bir kitap göndermiştir. Gazeteci de kendisine gönderilen bu kitabı zorunlu değişiklikler dışında hiç değiştirmeden yayımlatmıştır. Bu durum, hem roman karakterlerin hem de olayların gerçekliğine vurgu yapar. Ancak gazetecinin notunun ardından yayımlayıcının verdiği açıklama, söz konusu gerçeklik vurgusunu alaşağı eder niteliktedir.

*“Yıllar önce meydana geldiği ileri sürülen bir olaya dayanan bu kitabın gerçekliği hakkında kesin bir söz söyleyemeyeceğimizi belirtmek isteriz. Yayımlanması isteğiyle bize kitabı getiren arkadaşımız da hiçbir araştırma yapılmamasını şart koştuğu için, kitaptaki olayların bütünüyle hayal ürünü olduğunun ve kişilerin gerçekten yaşamadığının okuyucular tarafından kabulünü özellikle rica ederiz. Ayrıca, kişilerin karakterleri ve başlarından geçtiği söylenen küçük maceralar incelenirse, bunların, günümüzün insanlarına uymadığı kolayca farkedilecektir. Bizce yazar, ya da yazarlar, belki de yüzyıllarca önce yaşamış*

*insanları bugünün kılığıyla, bugünün şartları içinde sunmak ve böylece bir çeşit anakronizm ile, kitaba gösterilecek ilginin artmasını sağlamak istemişlerdir”*(Atay, 2002: 21).

Birbiri ile çelişmekte olan iki farklı metin parçasının anlatı açılış bölümünde yer alması, romanda anlatılanların gerçekliğine dair şüpheleri beraberinde getirir. Roman; hem gerçek, hem de kurgu olma iddiasındadır. Bu durum, henüz açılış bölümü içerisinde büyük bir belirsizliğin açığa çıkmasına neden olur.

Oğuz Atay’ın bir diğer romanı olan *Tehlikeli Oyunlar* da bir belirsizlik temi üzerine kurgulanmıştır. Anlatı açılışında Hikmet isimli karakter, uyumaya çalışmakta ancak yan odadan gelen seslerden dolayı bir türlü uykuya dalamamaktadır. Romanın bu aşamasında Hikmet’in yan odadan duyduğu konuşmalara ve bu konuşmalarla birlikte zihninde oluşan düşüncelere ayrıntılı şekilde yer verilir. Ancak roman ilerledikçe bu diyalogların Hikmet’in rüyasından ibaret olduğu öğrenilir. Rüya ile gerçeğin iç içe geçirildiği bir yaklaşım böylelikle kendisini açığa çıkarır. Hikmet, rüyasında gördüklerini mantıksal zemine oturtmaya çalışır. Bu aşamada karmaşık bir düzlem kurgu içerisinde yerini alır:

*“... içimde bir boşluk var; perşembe sabahları, okula gitmek istemediğim sırada duyduğum korkuya benzeyen bir boşluk. Neden perşembe? Kâmil Bey! Beni okula gönderme. Neden Kâmil Bey? Bu adam neden karısının yanına gitmiyor? Hayır, Kâmil Bey olamaz. Karısı mı? Kimin karısı? (Bağırır.) Naciye Hanım, Kâmil Beyin karısı değil! Onun kocası ölmüştü. Kolum ağrıyor, kolunu indir. Kâmil Bey benim şehrimde uzak bir gecekondu, adını unuttuğum bir semtte oturuyordu. Onun da kocası ölmüştü. Kâmil Bey... erkek. Çocukları... Ferit. Akıl dışı birtakım olaylar...”*  
(Atay, 2020: 21)

Romanın bu aşamasında, bilinç akışı tekniğinin kullanımı ile birlikte, karakterin zihin dünyası aktarılır. Uykusundan henüz yeni uyanmış ve gördüğü rüyanın etkisinde kalmış karakterin kafa karışıklığı, kurguya dâhil edilir.

Görüldüğü üzere, Oğuz Atay tarafından kaleme alınan iki örnekte de belirsizlik bir kurgu malzemesi olarak kullanılmıştır. Daha önceki dönemlerde incelediğimiz örneklerde genellikle kurgusal bir aksaklık ve acemilik olarak okur karşısına çıkan belirsizlik temi, Oğuz Atay’ın romanlarında bilinçli olarak kullanılan bir malzeme haline getirilmiştir.

### 6.3.1960-1980 Dönemi Türk Romanında Form Bakımından Açılış

Çalışmamızın bu başlığı altında 1960-1980 dönemi aralığında yer alan romanların açılış bölümleri, form bakımından değerlendirilmiş, “Epigraf ile Açılış, Anı ile Açılış ve Açılışta Karışık Metinler” olmak üzere üç farklı metin türünün romanların açılış bölümleri içerisinde kendisini gösterdiği görülmüştür.

#### 6.3.1. Epigraf ile Açılış

Dönem içerisinde incelediğimiz romanlarda, açılışında epigraf kullanımına rastlanan tek örnek, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* olmuştur.

Roman, İzzet Molla'nın şu beyti ile açılır:

*“Bihakk-ı Hazret- 'i Mecnun izâle eyleye*

*Hak Serimde derd-i hiredden biraz eser kaldı.*

*İzzet Molla”* (Tanpınar, 2014).

“Başımda akıl derdinden bir parça kaldı, Allah da onu Hazreti Mecnun'un hakkı için ortadan kaldırsın” şeklinde çevirisi yapılabilecek olan bu beyit, mantıksızlığın bir kurgu malzemesi haline geldiği roman için anlamlı bir epigraf niteliği taşır.

Roman, Hayri İrdal ve Halit Ayarcı tarafından kurulan Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nü konu alır. Bu enstitü, kurulduğu zamanlarda büyük ses getirir ve kuruculara önemli ölçüde maddi gelir sağlar. Ancak enstitünün tam olarak ne işe yaradığı, hangi eksikliği giderdiği, neyi amaçladığı belli değildir. *“Bir işim vardı, fakat yapacağım iş yoktu. Bu yeni vazifem öbürlerine hiç benzemiyordu. İnsanlarla, hayatla hiçbir alakasını bulamıyordum. Hatta İspritizma Cemiyeti'nde bile birbirlerine ve kendilerine yalan söylemekten hoşlanan birtakım insanlara hizmet ettiğimi bildiğim için gülünç de olsa bir iş yaptığıma inanyordum. Burada o bile yoktu. Bu, birkaç kelimenin etrafında doğmuş bir şeydi. Daha ziyade bir masala benziyordu. ”* (Tanpınar, 2014: 238-239) cümleleri ile yaptığı işin mantıksızlığını vurgulayan Hayri İrdal, zaman içerisinde çevresinden gördüğü ilgi ve Halit Ayarcı'nın yönlendirmesi ile işini benimser ve hatta önemli bulmaya başlar. Bu bağlamda tümüyle mantıksızlık zeminine oturan bu roman için İzzet Molla'nın yukarıda alıntılanığımız beytinin epigraf metni olarak seçilmesi, romanın mantık düzleminde yer almayan konusuna işaret ediyor olması dolayısıyla son derece dikkate değerdir.

### 6.3.2. Anı ile Açılış

Dönem içerisinde ele aldığımız romanlarda, anlatı açılışında anı türüne ait metinlerin varlığını tespit ettiğimiz tek örnek, *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* olmuştur. Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından kaleme alınan roman, tümüyle bir anı metninden ibaret olması noktasında dikkat çekici bir örnektir.

Hayri İrdal, Halit Ayarcı'nın ölümünden sonra hem başından geçenleri anlatmak hem de onun anısını yaşatmak için yaşadıklarını kaleme almaya karar verir. Onun bu kararı ile yazmaya başladığı anılar, romanın tümünü oluşturur. Romanın bir anı metninden ibaret olduğunun vurgusu, anlatı açılış bölümü içerisinde yapılmaktadır:

*“Evet, ne okumaktan, ne yazmaktan hoşlanırım. Bu böyle iken bu sabah önümde koca bir defter, hâtıralarımı yazmağa uğraşıyorum. Hattâ bunun için her gün olduğundan daha erken, saat beşte kalktım”*(Tanpınar, 2014: 14-15).

Romanın bir anı metni şeklinde oluşturulmuş olması, tüm aktarılanların Hayri İrdal penceresinden sunulmasını sağlamaktadır. Böylelikle karakter, kendi çocukluk yıllarından başlayarak yaşadıklarını kaleme almaya, gördüklerini kendi perspektifinden yansıtmaya koyulur. Roman bir anı metni olarak açılır ve yine bir anı metni olarak kapanır.

### 6.3.3. Açılışta Karışık Metinler

Postmodern nitelikler taşıyan örneklerin 1960 sonrası dönemde Türk edebiyatı içerisinde yer almaya başlaması; farklı metin türlerinin, farklı söylemlerin ve farklı üslup yapılarının kurguya dâhil edilmesini sağlamıştır. Dolayısıyla, birçok farklı metin türünün bir arada bulunduğu romanların dönem içerisinde yer aldığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda Oğuz Atay'ın romanları, önemli ölçüde malzeme sunmaktadır.

*“Üstkurmaca ile Açılış”* başlığı altında detaylı şekilde inceleyeceğimiz *Tutunamayanlar*, anlatı açılışında farklı metinlere ait parçaların bir arada bulunduğu örneklerdendir. Romanın açılışında yer alan *“Sonun Başlangıcı”* (Atay, 2002:17) başlıklı metin, Turgut Özben tarafından yazılmış olan bu anlatının yayıma hazırlanmasını sağlayan gazetecinin yazdıklarını içine almaktadır. Bu yazının ardından *“Yayımlayıcının Açıklaması”* (Atay, 2002:21) başlığı altında bir başka metin daha devreye sokulur ve bu metinle birlikte gazetecinin söylediklerinin gerçekliği sorgulanır. Romanda bu aşamada birbiri ile çelişen ifadelerin kullanıldığı farklı metinlere yer

verildiği görülür. Romanın ilerleyen aşamalarında, tiyatro, şiir, günlük, mektup, biyografi, ansiklopedi gibi farklı metinlerden alınmış parçalar da yer alacaktır. Ancak bu parçalar, anlatı açılışında kullanılmadığı için çalışmamızın bu başlığı altında söz konusu edilmeyecektir.

Yine Oğuz Atay tarafından kaleme alınmış olan *Tehlikeli Oyunlar* da farklı metin türlerinin devreye sokulduğu bir diğer örnektir. Anlatı açılışı, tiyatro metnini andıran bir anlatımla gerçekleştirilir:

*“(Yandaki odadan Asuman ile Naciye Hanımın sesleri duyulur.)*

*HİKMET: Neden alçak sesle konuşuyorlar? (Düşünür.) Yatakta, bütün sesler insana boğuk gelir. Hayır, alçak sesle konuşmuyorlar; sesleri uzaktan geldiği için öyle sanıyorum. Allah kahretsin! Bütün söylediklerini anlıyorum. (Yüzükoyun yatar; başını yastığa, daha doğrusu, kılıf geçirilerek yastık haline getirilmiş mindere bütün gücüyle bastırır.)*

...

*NACİYE HANIM: Artık dayanamıyorum.*

*HİKMET: Ölürsün inşallah! Kimsenin acımadığı bir ölü olursun. (Yorganı hırsla iki yanına sarar.)” (Atay, 2020: 13-14)*

Anlatının merkez karakteri olan Hikmet, kurgu içerisinde oyun yazmaya çalışmakta ve çevresinde olup bitenleri bir oyun gibi algılamaktadır. Onun anlatı açılışında gördüğü rüyadan bir parça olan yukarıdaki pasaj da anlatının bu oyunsu havasını pekiştirir niteliktedir. Bir tiyatro metni şeklinde yazılmış bu tür yazılara, anlatı açılışında olduğu gibi, anlatının ilerleyen aşamalarında da ara ara yer verilecek ve böylelikle farklı anlatım tarzlarının bir arada yer aldığı çoklu bir üslup yapısı açığa çıkarılacaktır.

Görüldüğü üzere Oğuz Atay’ın anlatıları, farklı metin türlerinin bir arada kullanılması noktasında önemli örnekler sunmaktadır. Postmodern romanların bir niteliği olan çoksesli yapı, böylelikle anlatı açılışlarında da kendisini göstermiştir.

#### **6.4.1960-1980 Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış**

1960-1980 dönemi aralığında yer alan romanların açılış bölümleri, anlatım teknikleri bakımından pek çok farklı örneğin bir arada bulunduğu bir dönemdir. Bu bağlamda “Geriye Dönüş Tekniği ile Açılış, Tahkiye Tekniği ile Açılış, Diyalog ile

Açılış, Monolog ile Açılış ve Üstkurmaca ile Açılış” başlıkları üzerinden dönem romanları incelemeye alınmıştır.

#### 6.4.1. Geriye Dönüş Tekniği ile Açılış

Türk edebiyatının pek çok dönemi içerisinde geriye dönüş tekniğinin kullanıldığı örneklere rastlamak mümkündür. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri Tanpınar tarafından verilir.

Tanpınar tarafından kaleme alınan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, aktüel zamanda anılarını yazmaya karar vermiş olan Hayri İrdal’ın neden bu kararı aldığına dair bir açıklama yazısı paylaşması ile açılır. Ardından karakter, geçmiş günlere dönerek çocukluk yıllarını anlatır ve kendisini tanıtır:

*“Fakir düşmüş bir ailede doğdum. Buna rağmen çocukluğum epeyce mesut geçti. Fakirlik, içimizde etrafımızda ahenk bulunmak şartıyla -ve şüphesiz muayyen bir derecesinde- zannedildiği kadar korkunç ve tahammülsüz bir şey değildir. Onun da kendine göre imtiyazları vardır. Benim çocukluğumun belli başlı imtiyazı hürriyetti”*(Tanpınar, 2014: 53).

Karakterin kendisini tanıtmamasının ardından, “*Saatleri Ayarlama Enstitüsü*”nün açılış serüveni ve sonrasında yaşananlar aktarılır; romanın diğer karakterleri kurguya dâhil edilir. Böylelikle aktüel zamanda yazılmaya başlandığı ânın anlatımı ile açılan romanda zaman geriye sarılır ve Hayri İrdal’ın yaşadıklarına ayrıntılı olarak yer verilir.

Geriye dönüş tekniğinin anlatı açılış bölümü içerisinde yer bulduğu bir diğer örnek, Aziz Nesin tarafından kaleme alınan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* adlı roman olur. Romanın aktüel zamanında bir hapisanede olan Yaşar, kaldığı koğuştakilere çocukluk dönemlerinden başlayarak başına gelen talihsizlikleri anlatmaya başlar. Böylelikle düzlemsel zaman çizgisi kırılarak Yaşar’ın okula kaydolmaya gittiği yıllar kurguya dâhil edilir:

*“- Bizim kasabada o zamana kadar hükümet okulu yoktu. Yalnız Davut Hoca’nın eski yazı okulu vardı. Yeni yazının çıktığının devrresi yılı, bizim orda da hükümet ilkokul açtı. Kasabanın ileri gelenleri çocuklarını hükümet okuluna vermeye başladılar. Babam rahmetli de kasabamızın ileri gelenlerinden olduğundanbeni hükümet okuluna yazdırmak istedi. Elimden tuttu, beni hükümet okuluna götürdü. Çıktık müdürün karşısına...*

...

*Müdür de bizim oralı olduğundan babamın tanışı. Merhabalaştılar. Babam, "Benim oğlanı senin hükümet okuluna yazdırmaya getirdim Müdür Bey," dedi. Müdür de, "Çok iyi yaptın... Baksana koca delikanlı olmuş. Geç bile kalmışsın. Ver bakalım nüfuskâğdını..." dedi. Müdür böyle deyince babam duraladı. "Nüfus mu? Demek nüfus, öyle mi? Nüfus mu gerekli?.. Nüfus... Allah Allah..." falan filan diye lafı gevelemeye başladı. Müdür, "Evet. Nüfus ya... Ver oğlanın nüfusunu!" diye sertledi. Babam gene anlamazdan gelip, "Benim nüfuskâğdını mı istiyorsun?" diye kendi nüfusunu çıkarmak için cebine davrandı. Müdür, "Yok canım, çocuğunkini..." dedi. Babam, "Onun nüfuskâğıdı da neye gerek, şuncacık çocuğun..." dedi"(Nesin, 2011: 30-31).*

Böylelikle nüfuskâğıdı olmaması dolayısıyla yaşadığı aksilikleri anlatmaya başlayan Yaşar, anlatımını hapishaneye girmesine sebep olan olayların anlatımına dek sürdürür.

Romanın olaylar zinciri, iki farklı çizgi üzerinden ilerlemektedir. İlki, aktüel zamanda Yaşar'ın hapishanede bulunduğu süreç; diğeri ise Yaşar'ın hapishaneye girmeden önce geçirdiği süreç. İki farklı düzlem üzerinden anlatılan olaylar, birbiri ile iç içe halde sunularak geçmişin ve aktüel zamanın bir arada işlendiği bir yapıyı açığa çıkarır.

Adalet Ağaoğlu tarafından kaleme alınan *Ölmeye Yatmak*, geriye dönüş tekniğinin aktif rol oynadığı örneklerdendir. Roman, aktüel zamanda bir otele giriş yapan Aysel'in anlatımı ile açılır:

*"Asansörle tam on altı kat çıktık. On altıncı katta indik. Bana odayı gösterecek oğlanın peşinden yürüyorum. Kısa bir koridor geçti. Bir odanın önünde durdu. Ben de durdum. Kapıyı açtı, içeri girdik"* (Ağaoğlu, 2014:7).

Anlatı açılışında Aysel, yetişkin bir kadındır. Aktüel zamanda otele giriş yapar ve burada bütün hayatını, tercihlerini, yaşadıklarını gözden geçirir. Otelde bulunduğu süre 1 saat 27 dakikalık bir süreci kapsar. Ancak geriye dönüşlerle birlikte Cumhuriyet kuşağı kurguya dâhil edilir, II. Dünya Savaşı öncesinin Türkiye'sine dönüş yapılır. Geriye dönüşle birlikte sunulan ilk manzara, bir okul müsamesesi olur:



*“Sünerbank keteni bordo renk perde, okul sahnesini tam örtmüyordu. Hademe Cemal, müsamerede perdecilik edecek. Elindeki ipi az çekiyor, perde aralığı hiç kapanmıyor. Bütün korkusu da, ya hiç açılmazsa?.. Günlerdir bütün işi bunu prova etmek. İpi usulca geriyor, bırakıyor. Yeniden geriyor, bırakıyor.*

*Perdenin gerisinde çocuklar itişip kakışıyorlardı. Toz, yağ, sirke, sidik ve bitotu karışımı bir koku. Okulun her günkü alışılmış kokusunun az daha yoğunu. Kekremsi, ama yıllar geçtiğinde de hila duyulabilen, duyulmasından tat alınabilen bir koku. Bazı zamanlar insanın kendi kokusunu sevmesi gibi bir şey” (Ağaoğlu, 2014:9).*

Böylelikle Dünder Öğretmen ve öğrencileri kurguya dâhil edilir. Romanın ilerleyen bölümlerinde söz konusu karakterler detaylandırılırlar ve okuldan mezun olduktan sonra yaşadıkları ile sunulurlar.

Görüldüğü üzere, geriye dönüş tekniğinin kullanımı ile birlikte, romanlar içerisinde yer alan zamansal düzlem kırılmış ve çoklu bir yapının açığa çıkması sağlanmıştır. Romanın aktüel zamanında yaşananlar, geçmişte yaşananlar ile temellendirilmiş ve böylelikle paralel düzlemde farklı zamansal süreçleri konu alan anlatılar devreye sokulmuştur.

#### **6.4.2. Tahike Tekniği ile Açılış**

Tanzimat döneminden başlayarak bugüne dek ilerleyen süreçte tahkiye tekniğinin kullanıldığı örneklere sıkça rastlanmıştır. Bu bağlamda 1960-1980 dönemi aralığında kaleme alınan örneklerde de bu tekniğin kullanımına rastlamak mümkündür.

Bu bağlamda örnek niteliğinde olan romanlardan biri *Küçük Ağa*'dır. Roman, 1919 senesinde Akşehir'in yağmurlu bir ilkbahar gününün aktarımı ile açılır:

*“Önce Tekke Deresi'nin üstü karardı, sonra şimşekler çakmaya başladı, ardından da yağmur boşandı. Kasabanın doğuya meyilli sokaklarında sağlı sollu ırmaklar peyda olmuştu. Gökyüzü neyi var neyi yoksa boşaltacak gibi idi. Akşehir 1919'un baharını, büyük çöküntüden sonraki ilkbaharı karşılıyordu: Parasızlık, yokluk ve açlığa karşı belli belirsiz bir ümit baharı bekliliyordu” (Buğra, 2011:9).*

Akşehir'in ân içerisindeki görüntüsünün aktarımının ardından, dönemin tarihi arka planı ile paralel şekilde uzamın aktarımı yapılır; I. Dünya Savaşı'nın toplumda bıraktığı etki sunulur.

Kemal Tahir tarafından kaleme alınan *Devlet Ana*'nın açılış bölümü de *Küçük Ağa* ile benzer şekilde tahkiye tekniği üzerinden gerçekleştirilmektedir. Anlatı açılış bölümünde Sen-Jan şövalyelerinden Notüs Gladyüs, Issızhan'a gelmiştir:

*"Sen-Jan şövalyelerinden Notüs Gladyüs, sayvana çıkan merdivenin kapısında, hancı güzeli yerine, karayagız oğlanı görünce somuntu. "Oynaşını yolladı kancık! Gömleğin temizliğinden belli bununla yattığı... " Karının gelmemesine değil, oğlanın çok yakışıklı, çok da çalımlı olmasına kızmıştı. "Silahşörden ürker uşak takımı... Hanımının koynuna girdiğinden mi palikaryalık taşıyor, bu köpek?."*

*Delikanlı, pazı güçlerine güvenen yeniyetmelerin kasıntısıyla yaklaşip elini göğsüne koyarak eğildi. Belindeki kırmızı kuşak, omuzlarını daha geniş gösteriyor, sıkı pantolonu, kısa konçlu yumuşak çizmeleri, biçimli kesimine, cambaz çevikliği veriyordu"* (Tahir, 2007:7).

Anlatı açılışında hikâye edilen ân içerisinde kaba tavırları ile dikkat çeken Notüs Gladyüs, romanın karşıt karakterlerinden olacağını hissettirir. Handa yaşamakta olan bir kızı beğenmiş fakat kız kendisine ilgi göstermeyince onunla ilgili olumsuz düşüncelere kapılmıştır. Romanın ilerleyen bölümlerinde de başta konuşmaları, ardından eylemleri ile olumsuz özelliklerini devam ettirir.

Bu başlık altında söz konusu edeceğimiz bir diğer örnek, *Anayurt Oteli* olur. Romanın merkez karakteri olan Zebercet, üç gün önce otele gelmiş olan kadının odasına girmekte ve odayı incelemektedir:

*"İstasyona yakın Anayurt Oteli'nin kâtibi Zebercet üç gün önce perşembe gecesi gecikmeli Ankara treniyle gelen kadının o gece kaldığı odaya girdi, kapıyı kilitledi, anahtarı cebine koydu. Işık yanıyordu. Sırtını kapıya dayayıp çevresine baktı. Kadının bıraktığı gibi duruyordu her şey: yatağın ayakucuna doğru atılmış yorgan, kırışık yatak çarşafı, terlikler, sandalye, başucu masasındaki gece lambası, bakır küllükte bitmeden söndürülmüş iki sigara, tepside çaydanlık, süzgülü, çay bardağı, kaşık, küçük bir tabakta beş şeker (altı şeker koymuştu o gece bir çay içebilir miyim acaba demişti odaya girince üçlük çaydanlıkta demlemişti çayı bir elinde tepsi kapıyı vurmuştu girin yatağın kıyısında oturuyordu paltosunu çıkarmış kara kazağı iri yuvarlaklı gümüş kolyesi bakmıştı zahmet oldu size sonra o köye nasıl*

*gidileceğini sormuştu öyleyse saat sekizde uyandırın beni lütfen olağan bir şeymiş gibi nüfus kâğıdım yok demişti...*”(Atılgan, 2012: 5).

Romanda aktif olarak çok az yer almış olmasına rağmen bu kadın, kurgu içerisinde oldukça önemli bir noktada konumlanmaktadır. Aralarında özel bir yakınlığın söz konusu olmamasına rağmen, Zebercet bu kadını saplantı haline getirmiş ve o ayrıldıktan sonra odasını hiçkimseye vermemiş, ondan kalan izlerin silinmemesi için odayı temizletmemiştir. Bu durum henüz anlatı açılış bölümü içerisinde söz konusu edilerek karakterin takıntılı psikolojisini açığa çıkarır.

Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* isimli romanına gelindiğinde yin açılışın tahkiye tekniği üzerinden gerçekleştirildiği görülür. Roman, bir otele giriş yapmakta olan Aysel'in anlatımı ile açılır:

*“Asansörle tam on altı kat çıktık. On altıncı katta indik. Bana odayı gösterecek oğlanın peşinden yürüyorum. Kısa bir koridor geçti. Bir odanın önünde durdu. Ben de durdum. Kapıyı açtı, içeri girdik.*

*Perdeler sıkı sıkıya kapalı. Çocuk perdeleri açıp dışarısını göstermek istedi. Engel oldum. Lambaları yaktı. Banyo kapısını açtı. Oranın da lambalarını yaktı. Bir şey isteyip istemediğimi sordu. İstemediğimi söyledim. Bahşisini verdim; gitti”*(Ağaoğlu, 2014: 7).

Aktüel zamanda yaşadığı bunalımlardan dolayı ölmeye karar veren ve bu kararını yerine getirebilmek için otele giriş yapan Aysel yer almaktadır. Anlatı açılışında otele giriş yapan bu karakter, kapanış bölümünde otelden ayrılır ve roman sona erer.

Dönemin öne çıkan örneklerinden olan *Tehlikeli Oyunlar*'ın açılış bölümü içerisinde de tahkiye tekniğinin kullanımına rastlanmaktadır. Romanın aktüel zamanında Hikmet, kaldığı gecekonduda uyumakta ve rüya görmektedir:

*“Birden şiddetli bir korkuyla sarsıldı, kendine geldi. Çevresine baktı: Gecekonduda. Hüsamettin Bey üst katta oturuyor. (Doğru mu? Evet.) Kâmil Bey uzakta kaldı, adını hatırlayamadığım banliyöde. Naciye Hanımın kocası değildi, Fatma Hanımın kocasıydı. Bu evde yalnızım, kendi evimdeyim. (Sümüklüböcek! Hayır, yıllarca önceydi.) Gecekonduda değil miyim? Pencereye baktı: Gerçek bir pencere, gerçek karanlık, yarı karanlık. Elini bacağına bastırdı. (Acıyor. Gerçekten*

uyandım.) *Karanlıkta bir süre kımıldamadan yattı. İçindeki korku boşluğu küçülmüş, karnına yerleşmişti. Ellerini karnının üstüne koydu: Bir şeyler yemeliyim, bu boşluğu ortadan kaldırmalıyım*” (Atay, 2020: 13).

Böylelikle anlatı açılışında karakterin rüyası anlatıldıktan sonra, aktüel zamanda bulunduğu ânın anlatımına geçiş yapılır.

Sonuç olarak 1960-1980 dönemi aralığında kaleme alınan örneklerde, tahkiye tekniğine sıkça rastlandığı görülmüştür. Anlatma esasına dayalı metinler kategorisinde yer alan roman türünün büyük ölçüde hikâye etme üzerinden ilerlemesi, bu tekniğin kullanımına zemin hazırlamaktadır.

### 6.4.3. Diyalog ile Açılış

Diyalog tekniği, Türk edebiyatının pek çok döneminde kaleme alınan romanlarda yer bulabilmeyi başarmış bir anlatım tekniğidir. Bu bağlamda 1960-1980 dönemi aralığında kaleme alınan örneklerde de bu tekniğin kullanımına rastlamak mümkündür.

Anlatı açılış bölümü içerisinde diyalog kullanımına yer verilen örneklerden biri, Kemal Tahir’in *Devlet Ana* adlı romanıdır. Anlatı açılış bölümünde Sen-Jan şövalyelerinden olan Notüs Gladyüs, Karacahisar’a gelir ve Issızhan’da yaşamakta olan Mavro ile konuşmaya başlar:

*“Şövalye Notüs Gladyüs kaşlarını çattı:*

*- Nedir?*

*- Ablam "Bakiver," dedi. Buyrun!*

*- Özbeöz ablan mı? -Dirseği üstünde gövdesini ileri sürerek parmağını salladı:-  
Yalan çıkarsa keserim kulaklarını...*

*Ses kışkırtıcıydı, cıvıktı.*

*Delikanlının iyimser gülümsernesi hemen silindi:*

*- Ablamdır. Emriniz?*

*- Sağır mı ablan? -Biraz bekleli:- Adını sorduk, duymazdan geldi. "Görünür mü burdan Ertuğrul'un sınını?" dedim, karşılık vermeden savuştu.*

*- Kusuruna bakmayın! Konuşmayı pek sevmez. Adı: Liya...*

- *Ne demektir o?*

- *Zambak...*

- *Zambak... -Dişlerini göstererek sırtardı-: İyi koyulmamış...*

*İyi koymalı... Neden, "Kaymak" dememiş baban?*

...

- *Kestirmemiş mi kaymak olacağını? Anası da böyleyse neden kestirememiş? Kaymak, daha yaraşıklı... Tadına doyulmaz.*

-*Göz kırptı-: Denemişe benzersin, bilirim! -Nedense içini çekti-:*

*Demek ablan? Anlarınız ilerde... Ya senin adın, Sarmaşık mı?*

- *Hayır, Mavro ...*"(Tahir, 2007:7-8)

Verilen açılış diyalogu, romanın karakter tanıtımı için son derece önemlidir. Notüs Gladyüs'un Mavro'ya olan tavırları, saygısız söylemleri, bunun karşısında Mavro'nun sakin ve saygılı duruşu, her iki karakterin de kişilik özellikleri noktasında önemli ipuçlarını sunmaktadır.

Diyalog ilerledikçe Notüs Gladyüs Mavro'ya şövalyelik vaadederek ondan Ertuğrul Bey hakkında bilgi alır. Planı, Ertuğrul Bey'i ortadan kaldırarak topraklarını ele geçirmektir:

*"- Sınır neyle işaretlenir bu sazlıkta? Neyi görecektin bataklık tütmeseydi?*

- *İnönü Hisarı'nı.*

- *Ertuğrul'un mudur?*

- *Yok! Hisar kullanmaz Ertuğrul Bey... "Bizim hisarımız at sırtıyla yalın kılıç," diye gülüşür bu Türkmenler... Konya Sultanı'nın voyvoda tahtıdır, İnönü Hisarı, Eskişehir Sancakbeyi'ne bağlıdır.*

...

- *Hisar kullanmazmış... Aptal göçebe!*

-*Yok, göçebe değildir, Ertuğrul Bey... Eskiden göçebeyse de, boşlamış olmalı çoktan...*

- *Yaylaya çıkmaz mı, her yıl bu herif?*

- *Yaylaya çıkması... Yazın barınılmaz ovada sinekten... Biz bildik bileli oturaktır buralar...*” (Tahir, 2007:11)

Böylelikle açılış diyalogu üzerinden Ertuğrul Bey hakkında da bilgi sahibi olunur.

Anlatı açılışında diyalog kullanımının yer aldığı bir diğer örnek, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* olur. Roman, aktüel zamanda hapisanede olan Yaşar’ın anlatımı ile başlar. Ardından kurguda geriye dönüş sağlanır ve Yaşar’ın hapisaneye geldiği ilk gün söz konusu edilir.

Hapisaneye gelen bu kara kuru, ufak tefek delikanlı ile konuşmaya başlayan mahkûmlar, Yaşar’ın hayatı boyunca yaşadığı aksilikleri anlatmasına öncülük etmiş olurlar:

*“Koğuştakiler ona bakıp söylenmeye başladılar:*

- *Herş eyin başı sağlık arkadaş, sağlıklısın ya, sen ona bak...*

*Yaşar Yaşamaz onlara durumunu açıklamak zorunda kaldı:*

- *Yok ağabey, öyle değil... Benimki sizinki gibi değil.*

- *Ya seninki nasıl?*

- *Siz gene iyi kötü yaşıyorsunuz azbuçuk... Ben hiç yaşamıyorum, hepten yokum...*

*Yaşar’ın çevresinde toplananlar birbirlerine baktılar, gülüştüler.*

*Kimisi anlamlı anlamlı göz kırptı.*

- *Yani sen şimdi yaşamıyor musun?*

- *Nasıl anlatayım, bilmem ki... Siz şimdi beni karşınızda böyle canlı görüyorsunuz ya...*

- *Eee?*

- *Görünüşe aldanmayın, gerçekte ben yokum.*

*Birisi yanındakinin kulağına,*

*Tozutmuş ulan bu herif, saçmalıyor... diye fısıldadı.*

*- Kafayı üşütmüş.*

*- Demek, sen şimdi burda yoksun?*

*- Yokum ya... Yani yok sayılıyor.*

*Bu kez içlerinden biri Yaşar'ın da duyacağı gibi,*

*- Keçileri kaçırmış yahu... dedi.*

*Hükümlülerden biri koğuş meydancısına,*

*- Yarımportiyon'a söylemeli de bunu tımarhaneye kaldırırsınlar... diye fısıldadı.*

*Yaşar,*

*- Anlatsam, dedi, siz de yaşamadığımı anlardınız.*

*- Ec anlat bakalım.*

*- Yaşamadığımı ilkin on iki yaşımdayken anladım.*

*- Nasıl anladın?*

*- Bizim kasabada o zamana kadar hükümet okulu yoktu.*

*Yılmaz Davut Hoca'nın eski yazı okulu vardı. ...” (Nesin, 2011: 30-31)*

Böylelikle verilen diyaloglar üzerinden geriye dönüş sağlanmış ve Yaşar'ın geçmişi kurguya dâhil edilmiş olunur.

Roman ilerledikçe Yaşar'ın anlatımından etkilenen mahkûmlar, onu dinleyebilmek için can atar duruma gelirler. Böylelikle Yaşar'ın anlatıcılık yaptığı hapisane macerası ile geçmişi paralel şekilde sunulmaya başlanır.

Oğuz Atay'ın dikkate değer romanlarından olan *Tehlikeli Oyunlar*'ın anlatı açılış bölümü içerisinde merkez karakterin rüyası aktarılmaktadır. Rüyasında Hikmet, ölmüş dayısının eşi Naciye Hanım'ın evinde misafir odasında kalmakta, yan odada konuşulanları duymaktadır. Açılışta verilen bu konuşmalar Naciye Hanım ve kızı Asuman'ın Hikmet'in varlığı konusunda duydukları rahatsızlığı açık eder niteliktedir:

*“NACİYE HANIM: Artık dayanamıyorum.*

...

*NACİYE HANIM: Oğlanın bütün yükünü sırtıma bırakıp gitti”*

...

*NACİYE HANIM: Çamaşırlarını bir günde kirletiyor. Sabahları yıkanmasını öğretmemişler bu çocuğa.*

*NACİYE HANIM: Çamaşır yıkamaktan tırnaklarım kırıldı. Babasıyla birlikte evimi otele çevirdiler.*

...

*ASUMAN: Birkaç güne kadar Hamit Beyefendi de ufukta görünür.*

...

*ASUMAN: Seyyar berber çantası ve arsız gülümsemesiyle sayın peder...” (Atay, 2020: 14-15)*

Hikmet Benol’un rüyasında yer alan bu diyaloglar, karakterin geçmişte on beş günlüğüne Naciye Hanım’ların evinde kalmış olduğu zamanlarla ilişkilidir. Karakter, o dönemlerde yaşadığı bunalımı rüyalarında açığa çıkarmıştır. Bu durum, bir tiyatro metni şeklinde kaleme alınmış diyaloglar üzerinden sunulur.

Sonuç itibariyle anlatı açılış bölümü içerisinde sık kullanılan anlatım tekniklerinden birinin diyalog tekniği olduğu görülmektedir. Dönem içerisinde kurgusal zemini oluşturmak, romanın ve dolayısıyla karakterlerin geçmişlerini anlatmak, onları tanıtmak ve detaylandırmak gibi işlevler açığa çıkarılarak anlatı açılış bölümleri içerisinde diyalog tekniğinin kullanımına aktif şekilde yer verilmiştir.

#### **6.4.4. Monolog ile Açılış**

1940’lı yıllardan itibaren büyük olaylar, toplumsal meseleler, kahramanlıklar sunmaktan yavaş yavaş uzaklaşan ve daha çok bireyi merkeze almayı hedefleyen örnekler kendisini göstermeye başlamıştır. Bu bağlamda birey çerçevesinde gelişen anlatım tekniklerine de sıklıkla başvurulduğu görülmektedir. Bu anlatım tekniklerinden olan monolog tekniğine, 1960-1980 dönemi aralığında kaleme alınmış olunan örneklerde rastlamak mümkündür.



Dönemin öne çıkan örneklerinden olan *Tehlikeli Oyunlar*, “*Diyalog ile Açılış*” başlığında yer verdiğimiz bir rüya ile açılmaktadır. Romanda merkez karakter olan Hikmet, rüyasında Naciye Hanım ve Asuman arasında geçen diyalogları yan odadan duymakta ve onun varlığından rahatsız olduğunu anladığı bu iki karaktere karşı öfke duymaktadır.

Hikmet’in öfkesi anlatı açılış bölümü içerisinde yer alan monologlarda açık edilir. Karakter, kendisi hakkında sarf edilen kaba söylemleri duymasına rağmen karşılık vermez, yalnızca kendi kendine konuştuğu, öfkesini içinde yaşadığı bir hal içerisinde konumlanır:

*“HİKMET: Neden alçak sesle konuşuyorlar? (Düşünür.) Yatakta, bütün sesler insana boğuk gelir. Hayır, alçak sesle konuşmuyorlar; sesleri uzaktan geldiği için öyle sanıyorum. Allah kahretsin! Bütün söylediklerini anlıyorum. (Yüzükoyun yatar; başını yastığa, daha doğrusu, kılıf geçirilerek yastık haline getirilmiş mindere bütün gücüyle bastırır.) Duymak istemiyorum homurtularınızı işte! (Başını kaldırarak, seslerin geldiği yöne çevirir.) Bir kelimeni bile duymak istemiyorum Naciye Teyze! (Ümitsizlikle başını yastığa bırakır.) Sonunda hiç insan sesi çıkaramazsın inşallah; hayvanca homurtulardan ibaret kalırsın. (Yastığı düşürür.) Kapı aralık olduğu halde kimseyi göremiyorum. (Eliyle yatağın baş tarafını yoklar. Yastığı bulamaz.) Yastık durmadan düşer; çünkü divanın baş tarafı duvara ulaşamaz; çünkü arada bir yerde koltuk vardır. Koltuk biraz sola çekilse... senin için misafir odalarının düzenini bozamazlar. Gülerim bu misafir odasına. (Gülümser.) Hay Allah! Durup dururken bu gülümseme de nereden çıktı? (Somurtur.) Uyuduğumu sanıyorlar; yastığı düşürdüğümü duymuşlarsa... Duysunlar da bu işkenceye son versinler. Hayır, duymasınlar; durum daha. çok karışır ve nefretlerinin doğrultusu değişir. Buna alışmak üzereyim, yeni nefretlerle uğraşamam. (Kollarını yavaşça yataktan aşağı uzatır, yastığı yukarı çeker.) Beni duyuyorlar mı acaba? (Başını kapıya çevirir.) Naciye Teyze! Ölmüş dayımın sağ kalmış karısı! (Sesini alçaltır.) Öyle deme; onun ekmeğini yiyorsun. Anladık! Bilmem ki başka türlü nasıl bela olsam başınıza? Beni yiyip bitiren şu pireler gibi gerçekten kanınızı emsem. (Kaşınır.)”*  
(Atay, 2020: 13-14)

Böylelikle anlatı açılış bölümünde yer verilen monolog, Hikmet’in içine kapanık kişiliğini açığa çıkarır. Duydukları karşısında büyük bir rahatsızlık hissetmesine rağmen

karşılık vermemeyi tercih eden karakter, başını yastığa gömerek konuşulanları duymamayı dileyecektir.

Anlatı açılışında monolog kullanımının yer aldığı bir diğer örnek, Adalet Ağaoğlu tarafından kaleme alınan *Ölmeye Yatmak* isimli roman olur. Romanın başlangıcında merkez karakter, bir otel odası tutmuş ve burada ömrünü sonlandırmaya karar vermiştir. Bu bağlamda onun bunalımlarına ve düşünsel yaklaşımlarına sıklıkla odaklanılan romanda monologlara yer verildiği de görülmektedir.

*“Çantamı odanın bir köşesine fırlatmışım. İçinde bir buçuk paket sigara, bir çakmak, kırmızı kaplı bir not defteri, güneş ve okuma gözlüklerim, bir kalem, yarım simit, dibine ermiş ruj tüpü, bozuk para cüzdanım ve kapalı bir zarf içinde beş bin lira var. 7 Beş bin lira o zarfın içinde yalnız değil. Üç dört satırlık bir notla birlik. Birkaç saat önce, paranın yanı sıra o zarfa kapattığım notta ne demiş olduğumu anımsamıyorum. Anımsamaya da çalışmıyorum. Sadece, böyle bir iş yapmış olmama şimdi gülesim geliyor. Ama denenecek son şeyin eşiğinde de ciddi olmayı beceriyorum.*

*Ölüm bazen o denli çabuk gelmiyor. Ölümle savaşmak gerekiyor. Gülünecek en uygun anda gülmeyi kasıklarımına hapsedişim bundandır belki. Ölmeye yatarken ölümle savaşmak gerekeceğini düşünmemişim”* (Ağaoğlu, 2014: 7-8).

Romanın aktüel zamanda tek bir karaktere ve onun düşünce dünyasına odaklanıyor olması, roman içerisinde monolog tekniğinin sıkça yer almasına zemin hazırlamaktadır. Karakterin geçmişi, planları, yapmak istedikleri ve yapamadıkları, roman içerisinde monologlar üzerinden söz konusu edilir ve aktüel zamanın merkeze alındığı bölümlerde monolog kullanımı bu çerçevede devam ettirilir.

Görüldüğü üzere anlatı açılış bölümü içerisinde söz konusu edilen monologlar, roman karakterlerinin iç dünyalarını aydınlatma ve onların düşünsel eğilimlerini açığa çıkarma işlevi taşımaktadırlar. Bu tekniğin kullanımı ile birlikte karakterlerin yalnızca dışsal özellikleri ile değil; aynı zamanda iç dünyaları, hassasiyetleri, umutları ve planları ile de tanıtılması sağlanmış olunur.

#### 6.4.5. Üstkurmaca ile Açılış

Postmodern dönem içerisinde sıkça başvurulan anlatım tekniklerinden biri üstkurmacadır. Bu teknik, gerçekliğin doğasının sorgulanmaya başlandığı dönem içerisinde, romanın gerçekliğini de sorgulamaya tabi tutan bir düşüncenin ürünü olarak açığa çıkar. Oğuz Atay tarafından kaleme alınan *Tutunamayanlar*, bu yaklaşımın söz konusu olduğu örneklerdendir.

Anlatı açılışında, bir tren yolculuğu esnasında tanışmış olduğu Turgut Özben'in kendisine gönderdiği "eser"i yayımlayan gazetecinin açıklamaları yer alır. Gazeteci, eserin yayımlanma sürecini, bu süreçte kendisine mektupla isteklerini bildirmiş olan Turgut Özben'i anlatır. Diğer taraftan okunacak olan eserin gerçekliğine vurgu yapar. Yayımladığı eserde yalnızca kişilerin isimlerini değiştirmiş; kendisine gönderilen metinde bunun dışında hiçbir değişiklik yapmamıştır:

*"Gazeteye döndüğüm gün, masamın çekmecelerini karıştırırken büyük bir pakete rastladım; ben ayrıldıktan kısa bir süre sonra gelmiş ve orada unutulup kalmış. Paketten, bir mektup ve büyük bir kısmı elle yazılmış sayfalar çıktı. Yeniden sayılandırıldığı belli olan sayfalarda değişik el yazıları göze çarpıyordu. Mektup bana yazılmıştı; bir tren yolculuğunda tanışmış olduğum Turgut Özben adlı genç bir mühendis yazmıştı. Kendisinin kaybolmuş bir insan olduğunu belirtiyor ve dünyaya benim aracılığım ile, yazılmasında birçok insanın payı olan bir 'eser' gönderdiğini söylüyordu. Yaptığım araştırmalar sonunda, gerçekten üç yıl kadar önce böyle bir kaybolma olayının meydana geldiğini öğrendim. Ankara'daki bir işini izlemek üzere bir sabah evinden çıkan bir mühendis bir daha dönmemişti. Bütün aramalar sonuçsuz kalmıştı. Polisin bildirdiğine göre, ayrılmadan önce bir İstanbul bankasındaki bütün parasını çekerek -bu hesaptan karısının haberi yokmuş- bir taşra bankasına yatırmış. Bir ay kadar sonra da bir il merkezinde otomobili, tren istasyonu yakınında boş olarak bulunmuş. Arabada bir eşya ya da bir nota rastlanmamış.*

*Turgut Özben mektubunda, bu 'eseri' yayımlamayı düşünürsem, ilgili kimselerle görüşmemi ve onların onayını aldıktan sonra harekete geçmemi istiyordu. Ayrıca, kitabın sonuna, bana gönderdiği mektubun bir bölümünü koymamı rica ediyordu. Anladığıma göre, onu tanıyanlar arasında kendisini en*

*son ben görmüştüm. Trende yaptığımız konuşmalardan hatırladığıma göre de onu çok ilginç bulmuştum. Yalnız, gene mektubunun bir yerinde belirttiği isteğine uyararak onun hakkındaki izlenimlerimi ayrıntılı olarak yazmayacağım.*

*Kitabı yayımlamayı uygun gördüğüm için, Turgut Özben'in verdiği adreslerdeki 'ilgilileri' aradım. Selim Işık'ın annesi ölmüştü. Ben yurda dönmeden iki ay önce kalp yetmezliğinden ölmüş. Evinde yeni bir kiracı oturuyordu; Selim'in başka bir akrabası olup olmadığını bilmiyorlardı.*

*Günseli'yi evinde buldum. Turgut Özben'in kaybolduğunu duymuştu. Olaydan sonra da Turgut'tan kısa bir mektup almış. Kitabın yayımlanması için benim, Günseli'ye başvurabileceğimi yazıyor ve ondan bu konuda olumlu oy kullanmasını istediğini bildiriyordu. Günseli de, benim kendisini aramayışım üzerine gazeteye uğramış ve yurt dışında olduğumu öğrenince beklemeyi tercih etmiş. Adları değiştirerek kitabı yayımlamamda bir sakınca görmediğini belirtti. Ben de ona, eserdeki insanların adları için Turgut'un bir teklif listesi göndermiş olduğunu söyledim ve Günseli adını uygun bulup bulmadığını sordum. Kitaptaki bazı kelime oyunları Günseli adına uymuyordu. Turgut'un da uygun göreceğini umarak bu kısımları yeni ada göre değiştirdik. Selim'in yalnız soyadını değiştirebildik: bu bile bize -özellikle şarkılar bölümünde- oldukça güçlükler çıkardı. Öteki adları değiştirmekte güçlük çekmedim. Yalnız Turgut Özben, adının değişmeden kalmasını istediğini mektupta ısrarla belirtiyordu. Karısı bu isteğe şiddetle karşı koydu. Sonunda küçük bir değişiklik yaptım”(Atay, 2002: 17-19).*

Gazetecinin romanın gerçekliğine vurgu yapan bu açıklamasının ardından, “Yayımlayıcının Açıklaması” başlıklı ikinci bir bölüme yer verilir. Bu bölüm, gazetecinin açıklamalarının karşısında yer almakta ve romanda anlatılanların tutarsızlığına ve gerçekle ilişkili olmasının imkânsızlığına vurgu yapar:

*“Yıllar önce meydana geldiği ileri sürülen bir olaya dayanan bu kitabın gerçekliği hakkında kesin bir söz söyleyemeyeceğimizi belirtmek isteriz. Yayımlanması isteğiyle bize kitabı getiren arkadaşımız da hiçbir araştırma yapılmamasını şart koştuğu için, kitaptaki olayların bütünüyle hayal ürünü olduğunun ve kişilerin gerçekten yaşamadığının okuyucular tarafından kabulünü özellikle rica ederiz. Ayrıca, kişilerin karakterleri ve başlarından geçtiği*

söylenilen küçük maceralar incelenirse, bunların, günümüzün insanlarına uymadığı kolayca farkedilecektir. Bizce yazar, ya da yazarlar, belki de yüzyıllarca önce yaşamış insanları bugünün kılığıyla, bugünün şartları içinde sunmak ve böylece bir çeşit anakronizm ile, kitaba gösterilecek ilginin artmasını sağlamak istemişlerdir.

Kitaptaki yer ve tarihlerin tutarsızlığı ve ülkemizde geçtiği söylenen olayların yer aldığı kasaba ve şehir adlarının hemen hemen gerçek adlarla hiçbir ilişkisi olmaması, bu konudaki düşüncelerimize hak verdirmektedir. Ayrıca, bu kitabın yayımlanmasını uygun bulmakla birlikte, romandaki kişilerin ülkemiz insanlarıyla bir benzerliği olmadığını düşündüğümüzün de bilinmesini isteriz. Belki, bir masal havası içinde kişiliklerini daha iyi bulmuş olacak bu kahramanların toplumsal yapımıza uymadığı bir gerçektir. Burada, gerçek yazar ya da yazarlarını bilmediğimiz bu kitabı yayımlarken, daha çok, bu yazar ya da yazarların kişiliklerini açıklayan bir belge niteliğinde gördüğümüzü ve yayımlamaktaki gerçek amacımızın bu belgeyi sizlere sunmak olduğunu belirtiriz” (Atay, 2002:21-22).

Anlatı açılışında verilen bu iki açıklama birbiri ile tümüyle çelişmekte ve bir belirsizliği açığa çıkarmaktadır. Okuyucu, romanın gerçekliği konusunda şüpheye düşürülür. Oluşturulan bu şüphe ve belirsizlik üzerinden romanın kurgusu inşa edilir.

Oğuz Atay’ın bir diğer romanı olan *Tehlikeli Oyunlar*’da da üstkurmaca tekniği aktif şekilde kullanılmaktadır. Anlatı boyunca oyun yazarı olarak okuru karşılayan ve etrafında olup biteni bir oyun düzlemi üzerinden gören Hikmet adlı merkez karakter, ara ara tüm romanın onun yazmış olduğu bir oyundan ibaret olduğu vurgusunu yapmaktadır.

“Ben de hayalimde yarattıklarımla birlikte bir roman kahramanı olmak istiyordum albayım. Gecekonduya da bu nedenle geldim. Kimsenin eşine rastlamadığı bir olay yaratacaktım. Yaratıcı, kahramanlarıyla birlikte yaşayacaktı. Bütün gecekondu halkının daracık sokaklara birikebileceğini sandım beni görmek için. Demek bütün romanlar ekmek parası için yazılıyor albayım” (Atay, 2020: 332).

Böylelikle roamanın bir karakterin yazdıklarından ibaret olduğu ihtimali söz konusu olur ancak bu durum bir ihtimal ile sınırlı kalır. Ara ara verilen ipuçları dışında net bir ifadeye yer verilmediği görülür.

Postmodern romanlar içerisinde aktif şekilde yer bulan üstkurmaca tekniği, anlatının gerçekliğini sorgulama işlevi ile yer bulmaktadır. Bu teknik üzerinden, anlatının yalnızca kurgusal bir üründen ibaret olduğu ve bu kurgunun bir yazarın ürünü olduğu anlatılır. Böylelikle kurgusal olan ile realite iç içe geçirilir ve belirsizliğin açığa çıkarıldığı bir yaklaşım kendisini gösterir.

#### 6.4.6. Metinlerarasılık ile Açılış

Postmodern romanın önemli tekniklerinden olan metinlerarasılık, farklı metinlere ait parçaların, alıntılarının ve göndermelerin roman içerisinde yer bulması eğilimidir. Türk edebiyatının ilk postmodern örneklerini veren Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* örneklerinde, bu tekniğin kullanımına rastlamak mümkündür.

Yazarın ilk romanı olan *Tutunamayanlar*, pek çok farklı metin için gönderme barındıran bir örnektir. Roman içerisinde Turgut, aktüel zamanda ölmüş olan Selim'in hayali ile konuşurken Oblomov isimli eserden söz eder:

*“On yıl önce olsaydı, belki biraz daha düşünürdüm; belirsiz tehlikelerden korkmazdım. On yıl önce olsaydı, Oblomov'u okuduktan sonra beden hareketlerine başlamam gibi, gene bu sarsıcı olayla kımıldardım yerimden belki”*(Atay, 2002:30)

İvan Gonçarov tarafından kaleme alınan bu eser, Rus toplumundaki eşitsizlikleri, adaletsizlikleri, haksızlıkları Oblomov isimli karakter üzerinden ele almaktadır.

Roman içerisinde söz konusu edilen bir diğer isim Puşkin olur. Şairliği ile yine Rus edebiyatı içerisinde öne çıkan Puşkin, romanda Güner ile bağdaştırılarak sunulur:

*“Güner, okulu on iki yıldır bitiremeyen koca Güner, kollarıyla her yeri kaplıyordu. Yapma bir nezaketle Nermin'e eğiliyor, yemekleri övüyordu. Şimdi de bunu belli etmemek için, bacaklarını bitişirmiş, vücudunun yalnız üst kısmını çevirmeye çalışarak Puşkin'den bahsediyordu. Seçme Yazılar'ı okuyordu o günlerde. Puşkin'den ve Rus yazarlarından okuduğu ilk kitaptı bu”* (Atay, 2002: 47).

Bu örneklerin yanında açık bir şekilde eser isminin söz konusu olmadığı göndermeler de yer almaktadır. Selim'in bir kâğıda yazmış olduğu Ne Yapmalı başlıklı yazı, bu bağlamda bir örnek niteliğindedir.

Bu yazıda Selim, bir kimsenin toplumsal refaha ulaşabilmek için neler yapması gerektiği konusundaki düşüncelerini sunar ve bu bağlamda “*Kendini iyi tanımak, Kendini eleştirmek ve Dış etkenlerin uyutucu durgunluğuna kapılmamak*” (Atay, 2002: 97-98) şeklinde başlıklara yer verir. “Ne Yapmalı” başlıklı bu yazı, Vladimir İliç Lenin’in “Ne Yapmalı” başlıklı kitabına gönderme yapmaktadır. Kitap içerisinde yer alan “*Hareketimizin Can Alıcı Sorunlar*” başlıklı bölümde de benzer çözümlere yer verilmektedir.

#### **6.4.7. Parodi/ Pastiş Tekniği ile Açılış**

Postmodern anlatılar içerisinde farklı metinlerin taklit edildiği, alaya alındığı, önemsizleştirildiği yaklaşımlara sıklıkla rastlamak mümkündür. Oğuz Atay örneklerinde de bu tür eğilimler kendisini göstermektedir.

*Tutunamayanlar*’ın “*Üstkurmaca ile Açılış*” başlığı altında detaylı şekilde incelediğimiz açılış bölümünde “Sonun Başlangıcı” ve “Yayımlayıcının Açıklaması” başlıklı iki yazı yer almaktadır. Bu iki yazıdan ilkinde romanın tümüyle gerçek kişi ve olaylardan hareketle kaleme alındığının vurgusu yapılırken ikinci yazıda bunun tam tersi bir düşünce savunularak anlatının bir kurmacadan ibaret olduğu ve gerçeğe uyuşmayacak pek çok bölüm barındırdığı üzerinde durulur. Bu yaklaşım üzerinden ortaya çıkan karışıklık ve tutarsızlık, romanların açılış bölümlerinde yer alan önsöz yazılarının bir parodisi niteliğindedir.

### **7. 1980 Sonrası Türk Romanında “Anlatı Açma”**

Cumhuriyet’in ilanından sonraki süreçte Türk romanı aşamalı bir değişim ve gelişimin içerisinde konumlanır. 1980 sonrasında yer alan roman, söz konusu gelişim sürecinde ulaşılan noktada ne kadar mesafe kat edildiğini göstermektedir. Tanzimat döneminin teknik kusurlarla ve yeni türe adaptasyon süreci ile başlatılan roman geleneği, bugün gelinen noktada, kendi kimliğini bulmuş bir roman geleneğine bırakmış; taklidi ürünler yerine özgün örnekler, edebiyatımızda yerini almıştır.

Öncelikle I. Dünya Savaşı atmosferi ile tohumları atılan ardından II. Dünya Savaşı’nın yıkıcı sonuçları ile kendisini gösteren sorgulamalar, Batı’da kendisini gösterir olmuştur. İnsanın varlığını sorguladığı, değerinin ne olduğu gibi konular düşünce alanı içerisine sokulmuştur. Bulunamayan cevaplar ve insanın değersizliğinin açığa çıkışı edebiyatta da Postmodern yaklaşımın açığa çıkmasını sağlamıştır. Keskin çizgilerin belirsizleştirildiği, keskin kurallardan uzak durulduğu, çoklu bir yapının

merkeze oturduğu eğilimler kendisini göstermiştir. Türk edebiyatında bu düşünsel yaklaşımın karşılık bulması, 1970’lerde Oğuz Atay’ın örneklerini verdiği romanlarda kendisini gösterir. Oğuz Atay ile birlikte Türk edebiyatında postmodern tekniklerin kullanılmaya başlandığı görülür.

İlk örnekleri 1960-1980 dönemi içerisinde verilen Postmodern roman, 1980 sonrasında büyük bir ivme kazanır. Bu dönemde Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar, Nedim Gürsel gibi önemli isimler, Postmodern yöntemin merkeze alındığı roman örnekleri verirler.

Diğer taraftan Postmodern yaklaşım içerisinde konumlanan büyülü gerçekçilik akımının örnekleri de yine 1980 sonrası süreçte kendisini gösterir. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden olan Latife Tekin, çalışmamız içerisinde incelemeye alınacaktır.

1980 sonrası Türk romanı içerisinde anlatı açılışları incelendiğinde Postmodern tekniklerin aktif şekilde kullanıldığı görülür. Kurgunun gerçekliğinin sorgulamaya alındığı ve salt gerçeğin söz konusu olamayacağına vurgunun yapıldığı postmodern anlatıların açılışlarında bu fikre hizmet eden üstkurmaca tekniğinin kullanımına sıkça rastlandığı görülür. Sunulan metnin bir kurmacadan ibaret olduğunun vurgusu, anlatı açılışlarında sıkça yapılır. Bu bağlamda, çalışmamız içerisinde yer vereceğimiz Orhan Pamuk, Nedim Gürsel ve İhsan Oktay Anar örnekleri, üstkurmaca tekniğinin anlatı açılış bölümü içerisinde kullanıldığı örnekleri sunmuşlardır.

### **7.1.1980 Sonrası Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Açılış**

Çalışmamızın bu başlığı altında 1980 sonrasında yer alan romanların açılış bölümlerinde kurgusal zeminin nasıl inşa edildiği incelenmiş ve bu bağlamda “Kişi Tanıtımı ile Açılış, Mekân Tanıtımı ile Açılış, Zaman Tanıtımı ile Açılış ve Olayın Anlatımı ile Açılış” başlıklarına yer verilecektir.

#### **7.1.1. Kişi Tanıtımı ile Açılış**

Daha önce incelemeye aldığımız dönemlerde olduğu gibi, 1980 sonrası dönemi içerisinde de açılışta tanıtımı yapılan kurgu unsurlarından kişi unsuruna oldukça sık rastlanmaktadır. Bu bağlamda ele aldığımız örneklerden biri İhsan Oktay Anar tarafından kaleme alınan *Puslu Kıtalar Atlası* olur.



Anlatının açılış bölümünde bir savaş gemisi içerisinde İstanbul'a gelmekte olan Arap İhsan adlı karakter yer alır. Karakter, henüz varış yerine ulaşmadan önce gözcüler tarafından fark edilmiş ve gözcüler arasındaki diyaloga malzeme olmuştur:

*“Mahalle bekçilerinin külhanlara sığınmak zorunda kaldığı soğuk bir kış gecesi, Galata Kulesi'ndeki yangın gözcüsü hasırlar üzerinde yatan arkadaşını elindeki Frenk dürbünüyle dürtmeye başladı ve Arap İhsan'ın kadirgasının Haliç'e girdiğini sanki büyük bir sır veriyormuş gibi adamın kulağına fısıldadı.*

...

*Eğer bu kadirga gerçekten o malum tekneyse, Arap İhsan'ın Karaköy önünden geçerken savurmayı âdet edindiği, gümrükçübaşının erkekliğine yönelik küfürler kuleden işitilmemiş olamazdı. Bu sıtma görmemiş ses muhakkak ki Haliç'in karşı kıyısından da rahatlıkla işitilebilirdi. Belli ki gözcünün asıl amacı, kendisini iddiaya kıskırtmak ve kesesindeki çil altınları bu kalleşçe bahiste almaktı” (Anar:2006: 14-15).*

Böylelikle Arap İhsan'ın İstanbul'lular arasında tanınan bir kimse olduğunun ilk sinyalleri verilmiş olunur. Ardından karakter, fiziksel özellikleri ile birlikte daha detaylı şekilde sunulmaya başlanır:

*“Kazıtığı kafasında bıraktığı bir tutam saçı büküp suyunu sıktıktan sonra gömleğini çıkarıp kurulandı. Cenk yaralarıyla dolu göğsü pösteki gibi kılıydı ve iman tahtasının üzerindeki kıllara renk renk cam boncuklarla birkaç inci özenle düğümlenmişti. Yüzünü kurularken, aşağıya sarkıp gözlerini neredeyse örten gür kaşlarını parmağıyla sıvazlayıp düzeltti. Burun deliklerinden fışkıran iki kara yatağan misali palabıyıklarını burdu ve cenk anında hasmını olduğu yere mihlayan o kımultulu parıltılar gözbebeklerine yerleşti. Kuşağında, gümüşle işlenmiş ayeti kerimelerin parıldadığı murassa yatağan taşıyan bu adam, en şiddetli soğuklarda bile yalınayak dolaşıp baldırlarını açıkta bırakan diz çakşırıyla Kostantiniye'nin yedi meydanında ve yetmiş iki külhanında topuk gösterirdi. Sol kolundaki pazubentte onu arkebüz kurşununa, Tatar okuna, Rum ateşine, Venedik humbarasına, fitneci nazarına, kara ve sarı hummaya, açık deniz canavarlarına ve diş ağrısına karşı koruyacak sihirler vardı. Sert pazularından birine "ah minelaşk" ve diğerine de "ve minelgaraib" ibarelerini dövdürmüştü. Ne var ki yirmi gün önce Magrip'e*

*yaptıkları bir baskında aldığı bir esir, onun bu heybetine gölge düşürür gibi olmuştu”*(Anar:2006: 16).

Arap İhsan’ın sunumu ile birlikte, *heybetine gölge düşürdüğü* ifade edilen esir de söz konusu edilir. Bu esir, Alibaz adlı bir çocuktur:

*“Bu esir taş çatlasa yedi yaşında gösteren sünnetsiz bir oğlandı ve yemin billah ederek adının Alibaz olduğunu söylüyordu. Malta açıklarında bir Venedik fırkateynine rastlayıp kadirganın topunu hazırlamaya giriştiklerinde, nişan almayı olanaksız kılacak bir şekilde top kundağını bozan bu çocuktur. Tokadı patlatıp, çaresiz kaçmaya başlayarak talih eseri bastıran bir sisin içine girdiklerinde, zırlamasını kesmeyip yerlerini Venediklilere belli eden yine oydu. Kovalamaca sürerken bucurgatın manivelasıyla oynayıp demiri mayna eden de, kurtulduklarında ise kaptan köşkünde yangın çıkaran ve forsalara tempo verdikleri davulu patlatan da yine bu haşarattı. Ona gözdağı vermek için bir yandan bıçaklarını bileğileyerek, derisini yüzüp davulu yamamakla korkutmuşlardı. O ise "vallahı billahi" sözlerini ağzından düşürmeden haşarılık yapmayacağına söz vermesine rağmen vaadini ancak gün batımına kadar tutabilmişti. Sonunda, vuruşma esnasında Allah yarattı demediği halde, sırf elinin ayarını bilemediği için bu kara kuru çocuğa meydan dayağı çekemeyen Arap İhsan'ın ganimetteki payı yetmişte bire indirilmiş, Mısır akınlarıyla Venedik sekmelerinin çoğu böylece gittikten sonra kendisine filuriden çok kara kuruş dolu birkaç kese ile harita dolu bir sandık kalmıştı”* (Anar:2006: 16-17)

Kurgu ilerledikçe Arap İhsan’ın yeğeni Uzun İhsan Efendi’nin evine geldiği öğrenilir. Romanın bu aşamasında Uzun İhsan Efendi ve oğlu Bünyamin kurguya dâhil edilir:

*“Bünyamin düşünde yine onları görmüştü. Demir halkalardan örülü zırh gömlekleri çoktan paslanmış yeniçeriler, ellerinde meşalelerle karanlık bir sisin içinde meçhul bir yöne ilerliyorlardı. Tolgalarının burunluklarını indirmiş ve yüzlerini demir peçelerle örtmüşlerdi. Kalkanları küflü, yatağanları ve kılınçları paslıydı. Bünyamin son günlerde sık sık gördüğü bu düştən, sokak kapısından gelen gürültülerle uyandı. Birisi ısrarla kapıyı çalıyordu. Fakat hemen yanı başındaki yatakta yatan babasının uyanacağı yoktu. Bu adam birtakım nazari meseleleri çözmek için önceki geceden rüyaya yatmıştı. Esmer tenli babasına hiç*

*benzemeyen bu kumral bıyıklı ve iri gözlü delikanlı, ne olur ne olmaz diye şiltenin altındaki yatağını alıp merdiveni indi”(Anar:2006: 18-19).*

Bünyamin ve babasının fiziksel özellikleri kısaca aktarılır ve Uzun İhsan Efendi'nin rüyalarla olan bağı hakkında ilk ipuçları verilir. Karakterin rüyalarında önemli konuları çözüme ulaştırdığı açık edilir. Babasının derin uykusundan uyanmasının pek mümkün olmaması dolayısıyla Arap İhsan'ın çalmakta olduğu kapıyı açan kişi Bünyamin olur:

*“Bünyamin "Kim o! " diye bağırdı. Ama dışarıdaki adam yumruklamaktan vazgeçip kapıyı bu kez tekmelemeye başladı ki, bu da ancak bir tek kişinin özelliği olabilirdi. Kapıyı açtığı anda, karşısında büyük dayısını gördü.” (Anar:2006: 19)*

Verilen pasaj ile birlikte Bünyamin'in Arap İhsan'ın yeğeni olduğu öğrenilir. Karakterler kurgu içerisinde bir araya geldikçe aralarındaki bağ da bu şekilde detaylandırılmış olunur.

Arap İhsan içeri girdiğinde yeğeni Uzun İhsan Efendi'nin derin bir uykuda olduğunu görür. Kurgunun bu aşamasında Uzun İhsan Efendi'nin detaylı olarak sunumu gerçekleşir:

*“Çekik gözlü, çikik elmacık kemikli ve seyrek bıyıklı bir zat olan bu adam Bünyamin'in babasıydı, ismi dayısınıninkiyle aynıydı: Uzun boyundan ötürü ona Uzun İhsan Efendi derlerdi. Derin uykunun bir belirtisi olarak iyice açılmış ağzından sızan salya, başını koyduğu yastığı adamakıllı ıslatmıştı. Arap İhsan yeğenine uzun uzun baktı: Yumuşacık kuştüyü döşeklerde yatan bu adam sözüm ona Frenk kâşiflerine özenip bir mapamundi, Kaftan Kafa bir dünya haritası yapma sevdasına kapılmıştı. Ne var ki bu miskin yeğen, değil dünyanın haritasını yapmak, dünyanın onda birini bile dolaşacak tıynetle biri olamazdı. O yumuşacık elleriyle bir halata aşılamaz, gemide verilen kurtlu etleri ve küflü peksimetleri yiyemez, narin teni yakıcı güneşe ve tuzlu suya asla dayanamazdı. Arap İhsan belki de yanılıyordum diyerek uyuyan yeğenin yorgan üzerindeki eline parmağıyla bastırdı. Hayır, yanılmıyordu. Adamın teni yumuşacıktı. Rüzgârın şişirdiği bir flok yelkenin halatını germeye kalksa, bu el kan revan içinde kalırdı. Ez kaza denize açıldığında ise yeğenin Marmara'dan çıkamayacağı kesindi. Çünkü korsan saldırısı karşısında elleri ayakları birbirine*

*dolaşır, asla cenk edemezdi. Üstelik korkutucu bir görünüşü de yoktu. Utanmadan bıraktığı sakalında güve yeniği gibi boşluklar vardı” (Anar:2006: 20-21)*

Böylelikle karakterler tanıtımlarının, kurgunun detaylandırılması ile eş zamanlı olarak ilerlediği bir yapı izlenir. Romanın ilerleyen bölümlerinde de aynı yaklaşım devam eder.

Kurgu ilerledikçe Arap İhsan'ın, Kubelik adlı bir karakteri aramak üzere İstanbul'a geldiği anlaşılır. Ona bir kitap tercüme ettirmek istemektedir. Romanın bu aşamasında Kubelik'in tanıtımı gerçekleştirilir:

*“Bünyamin'in o uğursuz parayı bulmasından çok önce Pera'da Venedik balyosunun kâtipliğini yapan Kubelik adında biri vardı. Müsveddeleri temize çekmekle görevli olan bu zatın yazısı o kadar güzeldi ki, fî tarihinde yakınlarıyla helallaşan elçi onun tarafından yazılan bir protestoyu saraya götürmüş, ama padişah sert bir dille kaleme alınan bu evrakın muhtevâsından ziyade yazının güzelliğiyle, harflerdeki kuyruklar ve çengellerle ilgilediğinden kelleyi kurtarmıştı. Gelgelelim kötü arkadaşları Kubelik'i içkiye alıştırdılar. Mumcubaşı tarafından defalarca sarhoş yakalanıp falakaya yatırılınca sakat kalma tehlikesi baş gösterdi. Kırılan kaval kemiği yeni yeni kaynamaya başladığında arkadaşları ona içkiye devam ederse sakat kalacağını söylediler. Fakat onun aldıracağı yoktu. Sonunda sarhoşken yine yakalandı ve falaka faslında kaval kemiği aynı yerden yine kırıldı. Artık topal bir insandı. Şarap içmesini kesinlikle yasaklayan balyos, içkisizlikten bu zavallının ellerinin titrediğini ve doğru dürüst yazı yazamadığını görünce Kubelik'in kâtiplik görevine son verdi”(Anar:2006:23-24).*

Önce geçmişi ile birlikte sunularak okura tanıtılan karakter, sonrasında Arap İhsan ile bir araya gelir. Kendisine çevirmesi için verilen kitap üzerine çalışmaya başlar.

Kurgu ilerledikçe romandaki diğer karakterler birer birer sahneye alınmaya ve tanıtılmaya başlanır. Vardapet, Hınzıryedi, Zülfiyar gibi diğer karakterler, kurgunun ilerleyişi içerisinde sergilenir.

İhsan Oktay Anar'ın bir diğer romanı olan *Galiz Kahraman*, anlatı açılışında merkez karakterin uzun uzadıya tanıtıldığı örneklerden biridir. Roman, ana hatlarıyla



*uzayacak gibi değildi, yine de Efendimiz buna fazla ehemmiyet vermeyecekti.”*  
(Anar, 2014: 10-11).

Her ne kadar *Efendimiz* ifadesi ile sunuluyor olsa da karakter çoğunlukla olumsuz özellikleri ile açığa çıkmaktadır. Nitekim romana da adını veren *Galiz Kahraman İdris Amil*'in ta kendisidir. Kaba ve çirkin anlamlarına gelen *galiz* sıfatı, İdris Amil adlı karakterin kısa bir özeti gibidir.

Gençlik dönemlerinde kızların ilgisini çekebilmek adına kabadayılarla bir arada bulunan, hırsızlık yapan, yalan söyleyen; kısacası olumsuz pek çok özelliği ile roman içerisinde yer bulan karakter, eylemleri ile zıt bir niteleme ile aktarılmaktadır.

Anlatı açılışında kişi tanıtımının yer aldığı bir diğer örnek, Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan *Benim Adım Kırmızı* olur. Roman, dört gün önce öldürülmüş ve kuyuya atılmış bir cesedin ağzından açılır:

*“Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, bir kuyunun dibinde.*

*... Dört gün oldu eve dönmeyeli: Karım, çocuklarım beni arıyorlardır. Kızım ağlaya ağlaya tükenmiş, bahçe kapısına bakıyordu; hepsinin gözü yolda, kapıdadır”* (Pamuk, 2015: 9)

Karakter, anlatı açılışında kendisini tanıtır. Öldürüldüğü anı konu eder. Devam eden süreçte öldürülen kimsenin kimliği açık edilir. Karakter kendisini tanıtır:

*“Kısaca: Nakkaşlar bölüğünde ve üstatlar arasında Zarif Efendi diye bilinen ben öldüm, ama gömülmedim”*(Pamuk, 2015: 9).

Roman, büyük ölçüde bu cinayetin araştırılması üzerine kuruludur. Her yeni karakter farklı bölümlerde anlatılmaya başlandıkça katilin kim olduğuna dair şüpheler artar.

Romanın bölümleri, farklı anlatıcılar tarafından sunulmaktadır. Cinayetin araştırılma süreci, farklı kimselerin gözünden anlatılır. “Benim Adım Kara” başlıklı bölümde, Kara adlı karakter merkeze koyulur ve onun anlatımı esas alınır. Bu çerçevede, karakterin tanıtımı da devreye sokulmaktadır:

*“İstanbul'a, doğup büyüdüğüm şehre, on iki yıl sonra bir uyurgezer gibi girdim. Ölecekler için toprak çekti derler, beni de ölüm çekmişti. İlk başta şehre girdiğimde yalnızca ölüm var sanmıştım, sonra aşk ile de karşılaştım. Ama aşk,*

*o ara, İstanbul'a ilk girdiğimde, şehirdeki hatıralarım kadar uzak ve unutulmuş bir şeydi. On iki yıl önce İstanbul'da teyzemin çocuk yaştaki kızına âşık olmuştum.*

*İstanbul'u terk ettikten yalnızca dört yıl sonra, Acem ülkesinin bitip tükenmez bozkırında, karlı dağlarında ve kederli şehirlerinde gezer, mektup taşır, vergi toplarken, İstanbul'da kalan çocuk sevgilimin yüzünü yavaş yavaş unuttuğumu farkettim. Telaşa kapılıp bu yüzü hatırlamaya çok gayret ettim ama, ne kadar çok severseniz sevin, insanın hiç görmediği bir yüzü yavaş yavaş unutacağını da anladım. Doğu'da kâtiplikler ve yolculuklarla paşaların hizmetinde geçirdiğim yılların altıncısında hayalimde canlandırdığım yüzün İstanbul'daki sevgilimin yüzü olmadığı biliyordum artık. Altıncı yılda yanlış hatırladığım yüzü, daha sonra, sekizinci yılda bir kere daha unutup, yine bambaşka bir şey olarak hatırladığımı da biliyordum. On iki yıl sonra, otuz altı yaşında şehrimde geri döndüğümde, sevgilimin yüzünü böyle böyle çoktan unutmuş olduğumun acıyla farkındaydım” (Pamuk, 2015: 13).*

Böylelikle karakterin, geçmişi ile birlikte kendisini tanıttığı bir yaklaşım söz konusu edilmiş olunur. Anlatı ilerledikçe farklı karakterler de devreye sokulmaya ve kendi ağızlarından kendilerini tanıtmaya başlarlar:

*“Ben Kara'nın Enişte Efendisiyim, ama başkaları da Enişte der bana. Bir zamanlar, annesi bana Kara'nın öyle seslenmesini isterdi, sonra bunu yalnız Kara değil, herkes kullanır oldu. Kara, evimize gidip gelmeye bundan otuz yıl önce, Aksaray'ın arkalarında kestane ve ıhlamur ağaçlarının gölgelediği o karanlık ve nemli sokağa yerleşmemizden sonra başladı. O bundan önceki evimizdi. Yazları ben Mahmut Paşa ile sefere çıkarsam, sonbaharda İstanbul'a döndüğümde Kara'yı annesiyle bizim eve sığınmış bulurdum. Rahmetli anası, benim rahmetli hanımın ablastıydı. Bazen de, kış akşamları eve döndüğümde anasıyla benimkini birbirlerine sarılmış gözleri yaşlı dertleşirlerken görürdüm. Hiçbirinde tutunamadığı küçük ve ücra medreselerde müderrislik eden babası huysuzdu, öfkeliydi ve iyice de içerdi. Kara, o zamanlar altı yaşındaydı, annesi ağlıyor diye ağlar, annesi sustu diye susar, bana, Eniştesine korkuyla bakardı” (Pamuk, 2015: 31).*

Şahıs kadrosu, böylelikle her karakterin kendisini tanıttığı bir çerçeve içerisinde ortaya koyulur. Kurgu içerisinde yer alan olaylar, farklı karakterlerin bakış açıları üzerinden aktarılır.

Orhan Pamuk'un bir diğer romanı olan *Sessiz Ev*'de de *Benim Adım Kırmızı*'ya benzer bir anlatım tekniğini benimsenir. Anlatıcı karakter, her yeni bölümde değişir. Böylelikle birden fazla karakterin aynı dış mekân içerisinde yaşadığı farklı olaylar, farklı bakış açıları üzerinden sunulurlar.

Romanda her yeni karakterin tanıtımı, o karakterin anlatımının benimsendiği bölüm içerisinde detaylandırılır. Diğer taraftan her bölüm, roman karakterleri için farklı ipuçlarını sunmaktadır. Böylece kurgu ilerledikçe karakterlerin devreye sokulduğu ve daha yakından tanıtıldığı bir yaklaşım benimsenmiş olunur.

Anlatı açılışında yer alan ilk bölümde, Fatma Hanım'ın yardımcısı olan Recep adlı karakterin ağzından bir anlatım gerçekleştirilir. İlk aşamada karakter hakkında detaylı bilgiye sahip olunmazken anlatı ilerledikçe verilen bilgiler detaylandırılmaya başlanır.

Karakter evden ayrılır, yolda yürümeye başlar. Bir kahvehaneye gelir ve burada onu gören iki gencin, alaycı tavrı ile karşılaşır. Bu tavır, onun durumu hakkındaki ilk ipuçlarını sunmaktadır:

*“Ama kahveye girince hemen keyfim kaçtı, çünkü o iki genç gene oradaydı. İşte: Beni görünce neşelendiler, birbirlerine bakarak güldüler, ama görmedim ben sizi, saatime bakıyorum, bir arkadaş arıyorum”* (Pamuk, 2020:9).

Kurgu ilerledikçe iki gencin bir gazete haberine bakarak gülmekte oldukları anlaşılır. Gazete haberinde yalnızca cücelerin kullandığı bir evin haberi verilmektedir. Okuduğu bu haber ile kendisini çok kötü hisseden karakterin de bir cüce olduğu, romanın bu aşamasında anlaşılmış olunur.

Görüldüğü üzere romanda, karakter özelliklerinin bütünsel olarak aktarıldığı bir yaklaşımın yerine, kurgu ilerledikçe karakter özelliklerinin açık edildiği bir yaklaşım benimsenmiştir. Bu durum, kurgu unsurlarının tanıtımını, belli bir sınırlandırma içerisinde sunmayı zorlaştırmaktadır.

Her yeni bölüm, karakterler hakkında yeni bir meseleyi açığa çıkarır ve roman devam ettikçe karakterlerin sunumu da devam ettirilir.



Aynı yaklaşım, Orhan Pamuk'un bir diğerk romanı olan *Beyaz Kale*'de de görölür. Kurgu unsurlarının tanıtımı için müstakil bir bölümün yer almadığı anlatıda, kurgu derinleştirildikçe kurgu unsurlarının tanıtımları da derinleştirilmeye başlanır.

Anlatının açılışında anlatıcı karakter, Venedik'ten Napoli'ye gitmekte olan bir gemidedir. Daha sonra gemi, Türkler tarafından ele geçirilir ve karakter, bu olayın sonrasında Osmanlı topraklarında bir esir olarak yaşamaya başlar. Esir düşmeden önceki hayatını şöyle anlatır:

*“O zamanlar annesinin, nişanlısının ve dostlarının başka bir adla çağırdukları başka bir insandım. Bir zamanlar ben olan, ya da şimdi öyle sandığım o kişiyi arada bir hâlâ rüyalarımda görüyorum ve terle uykudan uyanıyorum. Soluk renkleri, sonraları yıllarca uydurduğumuz o olmayan ülkelerin, hiç yaşamamış hayvanların, inanılmaz silâhların düşsel renklerini hatırlatan bu insan yirmi üç yaşındaydı, Floransa'da, Venedik'te “bilim ve sanat” okumuştı, astronomiden, matematikten, fizikten ve resimden anladığına inanıyordu; tabii kendini beğenmişin tekiydi, kendinden önce yapılan şeylerin çoğunu yutmuştu, hepsine de dudak büküyordu; daha iyilerini yapacağından kuşkusu yoktu; benzersizdi; herkesten akıllı ve yaratıcı olduğunu biliyordu. Kısaca, sıradan bir gençti” (Pamuk, 2020: 12).*

Anlatının bu aşamasında, karakterin kendisini geçmişi ile birlikte tanıttığı bir yaklaşım ortaya koyulur. Ardından İtalyan köle, esir düşükten sonra yaşananların ardından geçirdiği değışime vurgu yapar:

*“Sevgilisiyle tutkuları, tasarıları, dünyayı ve bilimi konuşan, nişanlısının kendisine hayran olmasını doğal karşılayan bu gencin sık sık yaptığım gibi, kendime bir geçmiş uydurmam gerektiği zamanlarda, ben olduğuna inanmak gücüme gidiyor” (Pamuk, 2020: 12).*

Böylelikle henüz anlatı açılış bölümü içerisinde, karakterin yaşamının iki farklı düzlem üzerinden ortaya konduğu görölür. Kurgu içerisinde büyük bir değışim içerisinde konumlanmış ve hatta esir düşmeden önce yaşadıklarına yabancılaşmıştır.

Romanın bu aşamada karakterin geçmişine olan yabancılığı, anlatıcı karakterin kim olduğuna dair ikilemlerin de ilk ipuçlarını sunmaktadır. *Kapanışta Belirsizlik*

başlığı altında detaylıca inceleyeceğimiz bu belirsizlik, romanın anlatıcı karakterinin Hoca mı yoksa İtalyan köle mi olduğu konusunda soru işaretlerine neden olmaktadır.

Romanın önemli karakterlerinden olan Osmanlı Hoca, İtalyan köleye olan büyük benzerliği ile öne çıkar. Bu benzerlik o kadar büyüktür ki, ikili ilerleyen bölümlerde birbirilerinin yerine geçebileceklerdir. Hoca'nın tanıtımı, yine İtalyan kölenin anlatımı üzerinden gerçekleştirilir:

*“Sonradan Padişahla birlikte gittiğimiz Edirne’de yaşıyorlardı. Babası çok erken ölmüştü, suratını ya hatırlıyor, ya hatırlamıyordu. Annesi çalışkan bir kadındı. Sonra, bir daha evlenmişti. İlk kocasından biri kız biri erkek iki çocuğu vardı. Öteki kocasından ise dört tane erkek çocuğu olmuştu. Yorgancıymış bu adam. Okumaya en meraklı kardeş, tabii ki, kendisiymiş. Kardeşleri arasında en akıllı, en becerikli, en çalışkan ve en güçlü olanın da kendisi olduğunu öğrendim; en dürüstleri de oymuş. Kız kardeşleridışındaki kardeşlerini nefretle anıyordu, ama bütün bunların yazmaya deyip deymeyeceğinden emin değildi pek. Belki de, sonraları, bu üslubu ve hayat hikâyesini kendimin kılacağımı o zamandan sezdiğim için onu cesaretlendirdim. Dilinde ve tutumunda sevdiğim ve öğrenmek istediğim bir şey vardı. İnsan, seçtiği hayatı sonradan benimseyecek kadar sevmeli; seviyorum da. Tabii, erkek kardeşlerin hepsinin aptal olduğunu düşünüyordu; yalnızca para istemek için arıyorlardı onu; ama o kendini okumaya vermişti. Selimiye Medresesi’ne kabul edilmişti, bitirecekken bir iftiraya uğramış. Bu soruna bir daha dönmedi, kadınlardan da hiç söz etmedi. İlk başta, bir kere evlenmek üzere olduğunu yazdı, sonra, öfkeyle yazdıklarının hepsini yırttı” (Pamuk, 2020:49-50).*

Hoca'nın ayrıntılı tanıtımı, iki karakter birbiri ile daha yakın bir bağ kurduğunda açığa çıkarılmıştır. Buradan hareketle kurgu derinleştikçe karakter tanıtımlarının da derinleştirildiği bir yaklaşımın devam ettiğini söylemek mümkün olur.

### **7.1.2. Mekân Tanıtımı ile Açılış**

1980 sonrasında kaleme alınan romanlar, anlatı açılış bölümlerinde kişi unsuru kadar geniş şekilde karşılık bulan bir diğer kurgusal unsur, mekân unsuru olur. Dönemin önemli isimlerinden olan Latife Tekin'in büyümlü bir atmosfer içerisinde kaleme aldığı *Berci Kristin Çöp Masalları* adlı romanı, anlatı açılışında mekân

unsurunun aktif rol aldığı örneklerdendir. Romanın ilk cümleleri, çöplerin boşaltıldığı bir tepe üzerine kurulan sekiz gecekonduyu anlatır:

*“Bir kış gecesinde, gündüzleri kocaman tenekelerin şehrin çöpünü getirip boşalttıkları bir tepenin üstüne, çöp yığınlarından az uzağa, fener ışığında, sekiz konu kuruldu”* (Tekin, 1986: 9).

Anlatı açılışı, bir mekân tanıtımından ziyade bir mekânın oluşumunu merkeze almaktadır. Tepe üzerine kurulacak olan gecekonduların mahallesinin ilk evleri, anlatı açılışında verilen sekiz gecekonduların evi olur. Tepeye şehrin çöplerini boşaltmak üzere gelen büyük kamyonlar, çöp tepesine kurulan evlerin haberinin etrafa yayılmasına ve evlerin sayısının artırılmasına neden olurlar:

*“Çöp taşıyan kamyonlar bir kez gelip gittikten sonra çöp yolunun ağzındaki simitçiler tepeye sekiz konu yapıldığını öğrendiler. Haber onların ağzından çevredeki kahvelere, tamirhanelere, atölyelere yayıldı.*

*Öğlen olmadan tepeye kar gibi insan yağmaya başladı. Odacılar, tablacılar, simitçiler ellerine birer kazma alıp geldiler. Köylerinden gelip akrabalarının yanına yerleşen, konu kurmak için şehrin arka tepelerinde gezinenler onların arkasından seğirttiler. Kadın erkek, çağ çocuk dört bir yana dağıldı. Önce ayaklarıyla, kollarıyla, bir diz çöküp bir dinelerek ölçü aldılar. Sonra kazınayla toprağı çiziktirip tek gözünü, eğri büğrü planlar yaptılar. Akşama çöp yolu, tuğla briket, ziftli kâğıt yolu oldu. O gece fener ışığında, kar altında karın üstüne yüz konu daha kuruldu.*

*Sabah naylon leğenden çatıları, eski kilimlerden kapıları, muşambarlan camları, ıslak briketlerden duvarlarıyla çöp yığınlarının çevresinde, ampul ve ilaç fabrikalarının alt yanında, tabak fabrikasının karşısında, ilaç artıklarının ve çamurun kucağına bir mahalle doğdu”* (Tekin, 1986: 9-10).

Böylelikle anlatı açılış bölümü, derme çatma evlerden oluşan, şehrin çöplerinin boşaltıldığı bir tepede konumlanan gecekonduların mahallesini merkeze alır. Bir gecede kurulan yüz gecekonduların evinin anlatımı sonrasında, ev sahiplerinin kurulan evleri muhafaza etme çabası söz konusu edilir.

Rüzgâr, evlerin çatılarını uçurur. Ev sahipleri, çatıları alıp evlerine geri koyarlar, tekrar uçmasınlar diye kalın iplerle bağlarlar. Ardından yıkım ekipleriyle mücadeleleri

başlar. Evler, yıkım ekipleri tarafından yıkılır, ev sahipleri evlerini her seferinde yeniden inşa eder:

*“Yıkım üst üste tam otuz yedi gün sürdü. Her yıkımdan sonra kurulan kondular biraz daha küçüldü. Gitgide eve benzemez oldu. İnsanlar insanlıktan çıktı. Toza, çamura, çöpe bulandı. Üstler başlar yırtık delik içinde kaldı. Üç bebek yıkımdan, soğuktan usanıp kaçtı. Yıkımcıların gözlerinin önünde kuş olup göğe çıktı. Bir yıkımcıyı keserle yaralayan yaşlı bir kadın iki candarmanın yanına katılıp tepeden gitti. Kalanların teneke toplamaktan, çöp ayıklamaktan soluğu kesildi.*

*Yıkımın son günlerine doğru tepede dikili tek ağaç kalmadı. Çöp didik didik atıldı. Paslı teneke kutular, ampul başlıkları, her gün atılan tabaklar, çöpten ayıklanan kartonlar, naylonlar, şişeler ne bulduysa konu yapımında kullanıldı” (Tekin, 1986: 15).*

Otuz yedi gün boyunca devam eden bu yıkım süreci sonrasında yıkım ekipleri tekrar tepeye geldiklerinde çöplerin arasında evcilik oynayan küçük bir kızın şişe kapaklarından kurduğu küçük gecekonduyu gördükten sonra tepeye bir daha gelmezler. Böylece anlatı açılışında yer alan mücadele sona erer:

*“İnsanlar üç gün boyunca yıkımcıların gelmesini bekledikten sonra çöp yığınının başında toplandılar. Önce çöpten yamuk yumuk bir tahta parçası çıkardılar. Üstüne kömürle eğri büğrü harfleri yan yana getirip 'Savaştepe' yazdılar. Tahtayı topluca götürüp çöp yolunun ağzındaki bir plastik atölyesinin duvarına astılar.*

*Bu tahta levha bir ay sonra resmi giysili iki adam tarafından asıldığı yerden alındı. Yerine, üstünde 'Çiçektepe' yazan mavi teneke bir levha asıldı.*

*Çiçektepe adı verildikten sonra adının güzelliğine kanan, yıkımın durduğunu duyan yüzlerce insan bu tepeye geldi. İnsan akımını durdurabilmek için çöp yoluna derin çukurlar kazıldı. Kocaman kamyonlarda taşınıp kum çakıl yığıldı. Tepeye akan insanlar küreklere yapışıp kumu, çakılı çukurlara doldurdular. Yolu aşıp tepeye çıktılar. Bir gecede Çiçektepe'ye fener ışığında yüz konu daha kuruldu. Sabah konduların çevresindeki boş yerler paylaşıldı. Paylaşılan yerler ufak ufak taşlarla, tellerle çevrildi. Çevrilen yerlerin sahipleri*

*birer ikişer köylerinden eşyalarını yükleyip geldiler. Kondularını kurup içine girdiler. Çiçektepe'de çiçekler açılmadan kimi sırt sırta küs gibi duran kimi yüz yüze bakan kondulardan üç ayrı mahalle oluştu. Üçünün adını da çocuklar buldu. Birinin adı Fabrikadibi, birinin adı Çöpaltı, birinin adı da Dereağzı oldu” (Tekin, 1986: 16-17).*

Yıkım ekiplerinin artık bölgeye gelmediğini duyan insanlar köylerinden kalkıp Çiçektepe'ye gelerek yeni evler kurmuşlar; Fabrikadibi, Çöpaltı ve Dereağzı isimli üç gecekondulu mahallesini oluşturmuşlardır. Anlatı açılışı, bu üç ayrı mahallenin oluşum serüvenini konu alır. Kurgu inşa edilirken kurgu unsurlarının da inşa edildiği bir yaklaşım, böylelikle anlatı açılışı içerisinde yerini almış olur.

Dönemin öne çıkan örneklerinden bir diğeri İhsan Oktay Anar tarafından kaleme alınan *Puslu Kıtalar Atlası* olmaktadır. Romanda İstanbul'un kurgu mekânı olarak seçildiği, henüz anlatı açılış bölümü içerisinde açık edilir:

*“Ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kâinattan 7079 yıl, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra, adına Kostantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı” (Anar, 2006: 13)*

Anlatı açılış bölümü içerisinde sunulan mekân tanıtımında “rivayet edilir ki, beyan etmişlerdir ki” şeklinde ifadelerle rastlanmaktadır. Yenitarihselci bir yaklaşım üzerinden sunulan roman, tarihi konu ediyor olmasına rağmen, tarihin yalnızca rivayet edilenlerden ibaret olduğunun vurgusunu yapmaktadır. Dolayısıyla anlatı açılışında verilen mekânın sunumu, tarihe yeni bir perspektiften bakışı destekler niteliktedir.

Roman ilerledikçe Arap İhsan adlı karakterin yanında Alibaz isimli küçük bir çocuk ile birlikte, yeğeni Uzun İhsan Efendi'nin evine geldiği öğrenilir. Bu ev şu şekilde tarif edilir:

*“Sonunda Kürkçü kapısına yakın bir yerde, Yelkenciler hanına bitişik, iki katlı ahşap bir evin önüne geldiler” (Anar, 2006: 18)*

Romanın karakterleri mekân içerisinde konumlandıkça mekân da derinleştirilmeye başlanır. Arap İhsan, eve girdiğinde evin iç bölümü okura sunulur:

*“Delikanlı mutfakta kahvaltı hazırlarken Arap İhsan tahta basamakları gıcırdata gıcırdata yukarı çıktı ve belli belirsiz bir horultunun duyulduğu odaya*



Böylelikle anlatı açılışı içerisinde mekân ve karakter sunumunun, birbiri ile bağdaşık bir yapı arz ettiği görülür.

Anlatı açılışında mekân tanıtımına yer verilen bir diğer örnek Nedim Gürsel tarafından kaleme alınan *Boğazkesen* adlı roman olur. Anlatı açılışı, aktüel zamanda bir roman yazmakta olan Fatih Haznedar adlı karakteri konu edinir. Karakter, romanı yazmakta olduğu mekânın tanıtımını yapar:

*“Uzun süre sabahları erken kalktım. Yazmak için. Ama bir gün her şeyi yüzüstü bırakıp bu eski yalının bir odasına sığınacağımı, her sabah dağılan sisle birlikte başladığım güz günlerinin dışarıda, cumbanın altından akıp giden Boğaz’ın ayna suları gibi beni beklenmedik girdaplara, yüzeyde beliren kabarmaların dipteki derin oluşumlarına çekeceklerini bilseydim bu anlatıyı yazmaktan vazgeçerdim. Tatil için kiraladığımız yalıyı dostlarımla birlikte terk eder, eylülün ilk haftasında onlar gibi ben de Paris’te, işimin başında olurum”* (Gürsel,2012: 13).

Karakter, anlatı açılış bölümü içerisinde İstanbul’da boğazda kiraladığı bir yalıda kalmaktadır. Romanını tamamlayabilmek için yalnız kalabileceği bir mekânı seçmiş ve romanını burada kaleme almaya başlamıştır. Anlatının aktüel zamanında yaşanan olaylar, büyük ölçüde bu yalı içerisinde geçer.

Orhan Pamuk tarafından kaleme alınmış olan *Sessiz Ev*’in anlatı açılış bölümü içerisinde de mekân unsuruna yer verildiği görülmektedir. Roman, büyük ölçüde Gebze yakınlarında Cennethisar kasabasında yer alan bir evde geçmektedir. Anlatı açılış bölümü içerisinde Recep ve Fatma Hanım bu evdedirler. Kurgu ilerledikçe Recep evden ayrılır ve etrafında gördüklerini sunar:

*“Denizden serin serin esiyormuş, hoşuma gitti; incirin yaprakları da hışırdıyor. Bahçe kapısını kapadım, plaja doğru yürüdüm: Bizim bahçenin duvarı bitince kaldırım ve yeni beton evler başladı. Balkonlarında, küçük, dar bahçelerinde oturuyorlar, televizyonlarını açmışlar haberlere bakıyorlar, dinliyorlar; mangalların başında kadınlar var, onlar da öyle, beni görmüyorlar. Izgaralarda et ve duman: Aileler, hayatlar; merak ederim. Kış gelince ama kimsecikler kalmaz, o zaman boş sokaklarda kendi ayak seslerimi duyar ürperirim. Üşüdüm, ceketimi giydim, yan sokaklara saptım.*

*Hepsinin aynı saatte televizyona bakarak yemeğe oturduğunu düşünmek tuhaf! Ara sokaklarda geziniyorum. Küçük alana açılan sokaklardan birinin ucuna bir araba yanaştı, içinden İstanbul'dan yeni gelen bir yorgun koca çıktı, elinde çanta evine girdi, sanki haberlere bakarak yenilecek yemek için geciktiği için telâşlıydı. Yeniden kıyıya gelince İsmail'in sesini duydum” (Pamuk, 2020:8-9).*

Sunulan bu bölüm, bir dış mekân tanıtımını merkeze almaktadır. Roman ilerledikçe söz konusu evin tanıtımı da gerçekleştirilir:

*“Arabayı bahçeye soktum ve her gelişimde sanki daha da eskiyip boşalan evi kasvetle seyrettim. Ahşap doğramaların boyası dökülmüştü, sarmaşıklar yan duvardan ön duvara atlamıştı, incirin gölgesi Babaanne'nin kapalı pancurlarına vuruyordu, alt katın pencere demirleri pas içindeydi. Tuhaf bir duygu sardı içimi: Daha önceleri alışkanlıktan fark edemediğim korkunç birşeyler vardı sanki bu evde de şimdi şaşkınlık ve kaygıyla seziyordum. Büyük ön kapının bizim için açılmış olan hantal kanatlarının arasından gözüken Babaanne ile Recep'in içerdeki nemli ve ölü karanlığını seyrettim” (Pamuk, 2020:35-36).*

Böylelikle romanın merkez mekânı olan ev için kasvetli bir atmosfer yaratılır. Mekân tanıtımı, bu kasvetli hava üzerinden gerçekleştirilmiş olunur.

Orhan Pamuk'un bir diğer romanı olan *Beyaz Kale*'de de dış mekân olarak İstanbul seçilmiştir. İtalyan kölenin içerisinde bulunduğu bir geminin Türkler tarafından ele geçirilmesi ile İstanbul'a dönülür. Esirler, İstanbul'da zindana atırlar ve bu aşamada İtalyan kölenin yer aldığı zindanın kısa bir anlatımı yapılır:

*“Zindan berbat bir yerdi, küçük izbe hücrelerinde yüzlerce esir pislik içinde çürüyordu” (Pamuk, 2020: 14).*

Zindanda kaldığı süre boyunca bir doktor olduğunu iddia eden ve neticede Paşa'yı iyileştirmeyi başaran karakter, Osmanlı Hoca ile çalışmaya başlar. Bu aşamada Hoca'nın evinin sunumu da gerçekleştirilir:

*“Evi küçük, sıkıntılı ve sevimsizdi. Nereden aktığını hiçbir zaman öğrenemeyeceğim pis bir suyun çamurlaştırdığı kargacık burgacık bir sokaktan giriliyordu. İçerde neredeyse hiç eşya yoktu, ama eve her girişimde içim daralır tuhaf bir sıkıntıya kapılırdım. Belki bu duyguyu bana, dedesinden kalan adını*



*sevmediği için, kendisine “Hoca” dememi isteyen bu adam veriyordu: Beni gözetliyordu, benden bir şey öğrenmek ister gibiydi, ama o sırada sanki o şeyin ne olduğunu bilmiyordu. Duvar diplerine serdiği sedirlere oturmaya alışamadığım için, deneylerimizi tartışırken, ben ayakta durur, kimi zaman da sinirli sinirli odada bir aşağı bir yukarı yürürdüm. Sanırım, Hoca hoşlanırdı bundan, O oturuyordu, böylece soluk bir lâmbanın ışığında da olsa beni doya doya seyredirdi” (Pamuk, 2020: 19).*

Görüldüğü üzere 1980 sonrası romanında kurgu unsurlarının tanıtımı için ayrıca bir bölüme yer verilmemiş, kurgu unsurlarının kurgu ilerledikçe daha detaylı şekilde sunulduğu bir yaklaşım kendisini göstermiştir.

### **7.1.3. Zaman Tanıtımı ile Açılış**

Anlatı açılışında zamansal vurgunun söz konusu olduğu örnekler 1980 sonrasında kaleme alınan romanlarda da daha önceki dönemlerde olduğu gibi, kendisini göstermektedir. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri, Nedim Gürsel tarafından kaleme alınan *Boğazkesen* olur.

*Boğazkesen*'in açılış bölümü içerisinde bir roman kaleme almakta olan Fatih Haznedar isimli yazar karakterin söylemleri yer almaktadır. Karakter, yazmakta olduğu romanı ve romanın yazım sürecini söz konusu ederken aynı zamanda zamansal vurguya da yer verir. “... eylülün ilk haftasında onlar gibi ben de Paris’te, işimin başında olurdum”(Gürsel, 2012: 11) ifadeleri, romanın aktüel zamanının eylül ayına tekabül ettiğini göstermektedir.

Romanın merkez karakteri konumunda olan Fatih Haznedar, aktüel zamandaki hâli ve romanının yazım süreci ile kurguya dâhildir. Diğer taraftan yazdığı roman da kurgu içerisinde yer bulur ve böylelikle iki katmandan oluşan bir kurgusal atmosfere yer verilmiş olunur. Yazılmakta olunan romana dönüş yapıldığında Rumeli Hisarı'nın yapıldığı dönemlerin söz konusu edildiği görülür. Genel itibariyle iç katmanda söz konusu edilen kurgu, II. Mehmet dönemini merkeze almaktadır.

Anlatı açılış bölümü içerisinde zamansal vurgunun söz konusu olduğu bir diğer örnek, Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan *Sessiz Ev* olur. Aktüel zamanda bir haftalık bir süreci kapsayan romanda “*“Bu gecenin de vakti geçmiş,” dedi. “İki ay önceymiş bu gece. Bak, burada Mayıs 1980 diyor”*” (Pamuk, 2020: 28) ifadelerinden anlaşılacağı üzere 12 Eylül darbesinin hemen öncesindeki bir hafta söz konusu

edilmektedir. Dönemin siyasi çalkantıları, fikir ayrılıkları, kurgu içerisinde yer alır ve böylelikle zamansal vurgunun pekiştirilmesi sağlanır.

Orhan Pamuk'un bir diğer romanı *Beyaz Kale* de belli bir zamansal vurgu üzerinden kurgu zemininin oluşturulduğu örneklerdendir. Eserin anlatı açılış bölümünde, bulduğu elyazması metni yayıma hazırlayan akademisyenin metin hakkında verdiği bilgiler söz konusu edilir. Bu aşamada okuduğumuz romanın ta kendisi olan bu elyazması metnin tarihî kapsamı detaylandırılır:

“... kitaptaki olayları tarihsel “bilgilerimiz” genellikle doğruluyordu. Küçük ayrıntılarda bile, bazan bu “doğruluğu” gördüm.-Müneccimbaşı Hüseyin Efendinin katlini, IV. Mehmet'in Mirahor Köşkü'ndeki tavşan avını, Naima'nın da benzeri biçimde anlatması gibi” (Pamuk, 2020:7-8) .

Böylelikle anlatının zamansal zemininin IV. Mehmet dönemine rast geldiği öğrenilmiş olunur. Anlatı her ne kadar tarihî bir arka plan üzerine inşa edilmiş olsa da büyük ölçüde tarihsel gerçekliklerin sorgulandığı ve kurgusalığa vurgunun merkeze oturduğu yenitarihselci bir yaklaşımın açığa çıkarıldığı görülür.

Dönem içerisinde öne çıkan yazarlardan olan İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* isimli romanında da zamansal vurgu yer almaktadır:

“Ulema, cühela ve ehli dubara; ehli namus, ehli işret ve erbab-ı livata rivayet ve ilan, hikâyet ve beyan etmişlerdir ki kun-ı Kâinattan 7079 yıl, İsa Mesih'ten 1681 ve Hicretten dahi 1092 yıl sonra, adına Kostantiniye derler tarrakası meşhur bir kent vardı” (Anar, 2006:13).

Verilen bu zamansal ve mekânsal vurgu üzerinden anlatı açılışı gerçekleştirilir. Anlatı, anlaşılacağı üzere 17. yy İstanbul'unu merkeze almaktadır.

Görülmektedir ki 1980 sonrası romanında kurgu unsurları içerisinde zaman unsuru önemli bir noktada konumlanmakta ve kurgusal zeminin oluşturulması için bir araç konumuna getirilmektedir. Anlatı açılışında verilen kurgu unsurlarının tanıtımı üzerinden kurgu evreni açığa çıkarılmakta ve bu aşamada zaman unsuruna vurguya sıkça rastlanmaktadır.

#### **7.1.4. Olayın Anlatımı ile Açılış**

Romanların anlatı açılış bölümleri içerisinde kişi, mekân ve zaman tanıtımına sıkça rastlandığı görülmektedir. Tanzimat döneminden bugüne dek ortaya koyulan

örneklerde bu unsurların pek çok örnekte merkeze oturduğu ortadadır. Ancak bazı örnekler içerisinde, anlatı açılışında olay üzerine yoğunlaşma eğiliminin söz konusu olduğu da görülmektedir.

Bu tür örnekler, kurgunun merkezine oturacak bir olayın, anlatı açılış bölümü içerisinde sunulduğu bir yaklaşımı benimsemektedirler. Anlatı açılışında bir olay anlatılır ve bu olay kurgunun devamı içerisinde merkezde yer almaya devam eder. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri, Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan *Benim Adım Kırmızı* adlı romandır. Roman, bir cinayetin haber verilmesi ile açılır:

*“Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, bir kuyunun dibinde. Son nefesimi vereli çok oldu, kalbim çoktan durdu, ama alçak katilim hariç kimse başıma gelenleri bilmiyor. O ise, iğrenç rezil, beni öldürdüğünden iyice emin olmak için nefesimi dinledi, nabzıma baktı, sonra böğrümüne bir tekme attı, beni kuyuya taşıdı, kaldırıp aşağı bıraktı. Taşla önceden kırdığı kafatasım kuyuya düşerken parça parça oldu, yüzüm, alnım, yanaklarım ezildi yok oldu; kemiklerim kırıldı, ağzım kanla doldu”* (Pamuk, 2015: 9).

Romanın kurgusu, genel hatları ile anlatı açılışında verilen olay üzerine inşa edilir. Kurgu, anlatı açılış içerisinde işlendiği haber verilen bu cinayetin izinde ilerler; cinayetin failinin kim olduğu araştırılır. Araştırmaların sonuçlanması ve katilin bulunması ile anlatı kapanışı gerçekleştirilir.

Anlatı açılışında olay unsurunun öne çıkarıldığı bir diğer örnek, yine Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan *Beyaz Kale* olur. Roman, Venedik’ten Napoli’ye gitmekte olan bir geminin Türkler tarafından ele geçirilmesinin anlatımı ile açılır. Bu aşamada anlatıcı karakter, gemide bulunan İtalyan köledir:

*“Venedik’ten Napoli’ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti. Biz topu topu üç gemiydik, onların ise sisin içinden çıkan kadirgalarının arkası gelmiyordu bir türlü. Gemimizde bir anda korku ve telâş başladı; çoğunluğu Türk ve Magripli olan kürekçilerimiz sevinç çılgınlıkları atıyordu; sinirlerimiz bozuldu. Gemimiz burnunu öteki iki gemi gibi, karaya, batıya çevirdi, ama öteki gemiler gibi hızlanamadık biz. Esir düşerse cezalandırılmaktan korkan kaptanımız kürek kölelerini şiddetle kırbaçlatmak için bir türlü emir veremiyordu. ... Öteki iki geminin Türk gemilerinin arasından sıyrılıp sisin içinde kaybolduğunu görünce kaptanımızumutlandı, bizim de zorumuzla esirleri*

*sıkıştırmaya cesaret edebildi, ama geç kalmıştık artık; üstelik özgürlük tutkusuyla heyecanlanan kölelere kırbaçlar da söz geçiremiyordu. Sisin sinir bozucu duvarını rengârenk aralayan ondan fazla Türk kadırgası bir anda üzerimize geldi. Kaptanımız, bu sefer, düşmanı değil, sanırım kendi korkaklığını ve utancını yenmek için savaşmaya karar verdi; esirleri acımasızca kırbaçlatırken topların hazırlanmasını emretti, ama geç alevlenen savaş tutkusu da kısa sürede söndü gitti. Şiddetli bir borda ateşine tutulmuştuk, hemen teslim olmazsak gemimiz batacaktı, teslim bayrağı çekmeye karar verdik” (Pamuk, 2020:11)*

Geminin ele geçirilmesi sonrasında; anlatıcı pozisyonunda olan İtalyan, Türklere esir düşer ve roman, karakterin Osmanlı topraklarında yaşadıklarına odaklanır. Bu bağlamda anlatı açılışında söz konusu edilen olayın kurgunun ilerleyişi noktasında kilit bir olay olduğunu söylemek mümkündür.

Görüldüğü gibi olayın anlatımını merkeze alarak açılışı gerçekleştirilmiş bu iki örnekte sunulan olay, kurgunun devamlılığı noktasında son derece önemli bir zemin oluşturmaktadır. Roman boyunca açığa çıkacak olan olay örgüsü, bu zemin üzerinden şekillenmekte ve açılışta sunulan olay, romanın olay örgüsünün ilk zincirini oluşturmaktadır.

## **7.2.1980 Sonrası Türk Romanında Tem Bakımından Açılış**

Çalışmamızın bu başlığı altında 1980 sonrasında yer alan romanların açılış bölümleri, tem bakımından incelenmiş ve “Ölüm ile Açılış, Felaket ile Açılış ve Yolculuk ile Açılış” olmak üzere üç farklı eğilimin açığa çıktığı tespit edilmiştir.

### **7.2.1. Ölüm ile Açılış**

Türk edebiyatının pek çok döneminde sıkça rastlamanın mümkün olduğu ölüm temî, 1980 sonrası romanlarında da önemli yer tutmuştur. *Berci Kristin Çöp Masalları* adlı roman, anlatı açılış bölümü içerisinde ölüm temasına yer verilen örneklerdendir.

Üç ayrı gecekondu mahallesinin oluşum serüvenini ele alan anlatı açılış bölümü, bu süreç içerisinde yaşanan zorluklarla birlikte sunulur. Rüzgârda çatıları uçan, yıkım ekipleri tarafından ortadan kaldırılmaya çalışılan bu evler için bir ayakta kalma mücadelesi yaşanır. Verilen mücadele, bir bebeğin ölümünü de içerisine alır:

*“Kondulardan biri rüzgâra dayanarnayıp sabaha karşı çöktü. Çatıyla birlikte ampul fabrikasının bahçesine uçan bebek, taşların, tahtaların altında sıkışıp öldü. Sabah bebeği eski bir şilteye sardılar. Üç erkek şilteye sarılı bebeği yanlarına alıp uzak bir mezarlığa vardılar. Mezarlığın duvarından gizlice içeri adadılar. Bebek, şilteyi usulca toprağa bırakıp kanatlandı. Annesi arkasından saçlarını yoldu. Entarisinin döşünü yırttı. Eteğine taş doldurup tepenin burnuna çıktı. Söğge saya rüzgârı taşa tuttu. Kadını çeke çeke burundan aşağı indirdiler. O günden sonra bu buruna 'Kovma Burnu' dediler” (Tekin, 1986: 13).*

Köylerden kentlere yaşanan göçün sonrasında kurulan gecekondu mahalleleri ve bu mahalleler içerisinde verilen yaşam mücadelesi romanın merkezine oturmaktadır. Yoksulluk, sefalet ve ölüm bir arada sunulur. Varlığını kentte sürdürme umudu ile bir gecekondu evinde konumlanan anne, bebeğinden ayrılmak zorunda kalmıştır.

Romanın ileleyen bölümünde yıkım ekipleri ve mahalleli arasında geçen mücadele detaylı şekilde aktarılır. Otuz yedi gün boyunca devam ettiği ifade edilen bu mücadele, başka bebeklerin kaybını da beraberinde getirir:

*“Üç bebek yıkımdan, soğuktan usanıp kaçtı. Yıkımcıların gözlerinin önünde kuş olup göğge çıktı. Bir yıkımcıyı keserle yaralayan yaşlı bir kadın iki candarmanın yanına katılıp tepeden gitti. Kalanların teneke toplamaktan, çöp ayıklamaktan soluğu kesildi” (Tekin, 1986: 15).*

Verilen pasajda, üç bebeğin ölümü açıkça dile getirilmemiş; ölüm yerine kaçış ifadesi kullanılmıştır. Bu kaçışın, kuş olup göğge yükselen bebeklerin görüntüsü ile sunulması, romanın masalsi atmosferi içerisinde ölümlerin farklı şekillerde ifade edilmesini açığa çıkarır.

Orhan Pamık tarafından kaleme alınan *Benim Adım Kırmızı* da açılışında ölümün yer aldığı örneklerdendir. Roman, dört gün önce öldürülerek kuyuya atılmış Zarif Efendi'nin anlatımı ile açılır:

*“Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, bir kuyunun dibinde. Son nefesimi vereli çok oldu, kalbim çoktan durdu, ama alçak katilim hariç kimse başıma gelenleri bilmiyor. O ise, iğrenç rezil, beni öldürdüğünden iyice emin olmak için nefesimi dinledi, nabzıma baktı, sonra böğrümüne bir tekme attı, beni kuyuya taşıdı, kaldırıp aşağı bıraktı. Taşla önceden kırıdığı kafatasım kuyuya düşerken*

*parça parça oldu, yüzüm, alnım, yanaklarım ezildi yok oldu; kemiklerim kırıldı, ağzım kanla doldu” (Pamuk, 2015:9).*

Roman büyük ölçüde, işlenen bu cinayetin araştırılması üzerine inşa edilir. Anlatı kapanışına dek romandaki pek çok karakter şüpheli konumunda sunulur. Bu bağlamda romanın merak unsurunu havada tutan yapısı ortaya çıkar.

Ölüm temi üzerinden açılışı gerçekleştirilen bu iki roman, bu temin işlevi noktasında birbirinden farklılaşmaktadır. *Berci Kristin Çöp Masalları* örneğinde ölüm temi, anlatı açılışında sunulan felaketlerin anlatımı için bir araç konumuna getirilmiştir. Diğer taraftan *Benim Adım Kırmızı*'da olay örgüsü, açılıştaki sunulan ölüm üzerinden şekillenmiş ve bu ölüm kurgununun gidişatı için bir kırılma noktası oluşturmaktadır.

### 7.2.2. Felaket ile Açılış

1980 sonrası döneminin ele aldığımız örneklerinde felaket temine rastlanan tek örnek Latife Tekin tarafından kaleme alınan *Berci Kristin Çöp Masalları* olmuştur, Roman, şehrin çöplerinin boşaltıldığı bir tepeye kurulan üç farklı gecekondu mahallesini anlatır. Bu üç mahallenin oluşum serüveni, büyük felaketlerle birlikte sunulur.

Öncelikle sekiz gecekondu evinin kurulumu ile başlayan mekân oluşumu, daha fazla insanın köylerinden gelerek daha fazla ev inşa etmesiyle bir mahallenin oluşumuna evrilir. Mahalleli, evlerini ayakta tutabilmek için pek çok probleme göğüs germek zorunda kalır.

İnşa edilen derme çatma evler, rüzgâra dayanamazlar. Çatılar uçar, çatılarla birlikte çatılara bağlı beşiklerde uyuyan bebekler uçar. Çatılar ve bebekler aranmaya başlanırlar:

*“Fabrikaların makineleri durdu. Işıkları söndü. Tepe kopkoyu bir karanlığa gömüldü. Rüzgâr gece yarısından sonra konduların çatılarına yanaştı. Çatıları söküp kanatlandı. Çatılara bağlı beşiklerde uyuyan bebekler de çatılarla birlikte uçup gitti.*

*İnsanlar derin uykularından sıcak yüzlerine yağın, kirpiklerine konan karla uyandılar. İkin gökyüzünün kar olup konduların içine döküldüğü güzel bir rüya gördüklerini sandılar. Sonra bağıra çağıra karanlığı yırttılar. Kadın erkek, çağ çocuk herkes içlikleriyle dışarı döküldü. Fenerler yakıldı. Topluca çatı ve*

*bebek aramaya çıkıldı. Kadınlar bebeklerini daha da uzağa sürüklemesin diye rüzgârın yolunu bağladılar. Bir ağıtla mendillerinin, yazmalarının ucuna düğüm attılar.*

*Çatılardan biri ampul fabrikasının bahçesinde bulundu. İki dut ağacının arasında yere çakılıp durmuştu. Çatıya bağlı beşikteki bebeğin ağlamaktan sesi boğulmuş, korkudan gözleri iri iri olmuştu. Öteki çatılarsa tabak fabrikasının altındaki düzlükte yan yana sıralıydı. Bebekler beşiklerden çıkmış, karın üstünde sürüne sürüne dolaşılıyor, tabak fabrikasından atılmış kırık tabaklarla oynuyorlardı. İncecik ağlama sesleri rüzgâr vurdukça tıngırdayan tabakların seslerine karışıyordu” (Tekin, 1986: 10-11).*

Bebekler bulunduktan, çatılar evlere yeniden tutturulduktan sonra yeni bir felaket ortaya çıkar. Yıkım ekipleri, kurulan gecekonduları yıkmak için gelirler. Yıkım ekipleri ve mahalleli arasında uzun süreli bir mücadele yaşanır. Ekipler evleri yıktıktan sonra mahalleli, yeni evler inşa eder ve bu durum tam otuz yedi gün bu şekilde devam eder:

*“O gece mahalleye kocaman kamyonlar geldi. Beş kamyon bir cipin arkasından konduların arasına girdi. Farlar yakıldı. Silahlar göğüslere dayandı. İnsanlar farların ışığına çağrıldı.*

*- Toplanmayın, bizi simit yapıp ortalarına alacaklar.*

*Bir saate yakın süren çatışmadan sonra mahalle halkını farların ışığında sirnit yapıp ortalarına aldılar. Evlerin duvarlarını eşyaların üstüne yıktılar. Sabahın ilk ışıklarıyla birlikte mahalle halkını kamyonlara tıks tıks doldurup götürdüler.*

*Kamyonlar çekildikten sonra çatılarla eğleşmeye gelen kuşlar bulutların altından topluca aşağı süzüldü. Yıkık konduların üstüne gözlerinden ıpslak tüyler döküldü. Sonra topluca dönüp gittiler.*

*Kamyonlara doldurulup götürülen insanlar öğlen sonu yıkık kondularının olduğu tepeye yeniden geldiler. Çöp ayıklayıcıların didik didik attığı, rüzgârın dört bir yana savurduğu kırık dökük eşyalarının başında bir kederle dönendiler. Önce öfkelerini yaş edip gözlerinden akıttılar. Sonra bir hırsla kalkıp işe sarıldılar. Kırık tahtaları bir solukta yan yana çattılar. Yırtık*

*kilimleri birbirine uladılar. Tenekeleri üst üste çaktılar. Çocuklar taşları, kırılmamış briketleri, tuğlaları çarçabuk bir yana yığdılar. O gece, yıkılan kondularının yarı boyunda yeni kondular kurdular.*

*Çatıların üstüne çöp yığınlarından ayıkladıkları naylonları, yırtık pırtık savanları, delik deşik kilimleri serdiler. Kiremit yerine tabak fabrikasının altındaki düzlükten çekip getirdikleri kırık tabakları dizdiler. Gece yarısından sonra yorgun yulğun yeni kondularına girdiler. Rüzgâr vurdukça çın çın öten tabakların sesini dinleye dinleye uykuya geçtiler. Çatıların üstündeki tabaklar tek tek uçup gitti. Naylonlar, kilimler savrulup yere serildi. Briket aralıklarından konduların içine su doldu. Orta yerde göllendi. Çatı deliklerinden beşiklerin üstüne bir karış kar yağdı. Bebekler ağlaşana kadar hiç kimse uyanmadı”* (Tekin, 1986: 12-13).

Nihayetinde yıkım ekipleri ve mahalleli arasındaki mücadele sona erer ve üç farklı gecekondu mahallesi, tüm bu uğraşların sonrasında kurulur.

Görüldüğü üzere romanın açılış bölümü, birbirini takip eden felaketler üzerinden şekillendirilmiştir. Bu felaketler ile birlikte bir düğüm açığa çıkarılır ve düğümün çözülmesi ile anlatı açılış bölümü sonuca ulaştırılır. Böylelikle inşa edilen kurgu mekânı üzerinden romanın diğer çatışma unsurları devreye sokulur.

### **7.2.3. Yolculuk ile Açılış**

1980 sonrası romanlarında, yolculuk temi üzerinden açılışların gerçekleştiği örneklere rastlamak mümkündür. Anlatı açılışında yolculuğun yer aldığı örneklerden biri, İhsan Oktay Anar tarafından kaleme alınan *Puslu Kıtalar Atlası* adlı roman olur. Roman, yanında Alibaz isimli bir çocuk ile İstanbul’a gelmekte olan Arap İhsan’ın yolculuğu ile açılır:

*“Mahalle bekçilerinin külhanlara sığınmak zorunda kaldığı soğuk bir kış gecesi, Galata Kulesi’ndeki yangın gözcüsü hasırlar üzerinde yatan arkadaşını elindeki Frenk dürbünüyle dürtmeye başladı ve Arap İhsan’ın kadırgasının Haliç’e girdiğini sanki büyük bir sır veriyormuş gibi adamın kulağına fısıldadı”* (Anar, 2006: 14).



Genel bir mekân sunumu ardından başlatılan kurgu, Arap İhsan'ın Haliç'e girişi ile hareketli bir hal alır. Önce gözcüler arasında geçen konuşmalardan öğrenilen bu yolculuk, Arap İhsan'ın kurguya dâhil oluşu ile kesinleştirilir.

Anlatı açılışında verilen yolculuk, bir birleşmenin ifadesi olarak sunulur. Arap İhsan, yeğeni Uzun İhsan Efendi'nin evine gelir. Bu süreç içerisinde Uzun İhsan Efendi uykuda olmasına rağmen oğlu Bünyamin uykusundan uyanmış ve büyük dayısını karşılamıştır. Böylelikle ikilinin bir araya gelişi söz konusu edilmiş olunur.

Kurgu ilerledikçe Arap İhsan'ın geliş amacı anlaşılır ve romanın diğer karakterleri devreye sokulmaya başlanır. Romanın kurgusu içerisinde gerçekleştirilen bu detaylandırmaların başlangıcı, anlatı açılışında yer alan yolculukla gerçekleştirilmiş olunur.

Açılışında yolculuk teminin yer aldığı bir diğer örnek, *Beyaz Kale* olur. Roman, Napoli'ye doğru gitmekte olan bir geminin Türkler tarafından ele geçirilmesi ve geminin içerisinde yer alan kimselerin İstanbul'a getirilmesi ile açılır:

*“İstanbul'a gösterişli bir törenle girdik. Çocuk padişah bizi seyrediyormuş. Bütün direklerin tepesine sancaklar çektiler, altlarına da bizim bayrakları, Meryem Ana tasvirlerini, haçları tersinden asıp külhanbeylerine aşağıdan oklattılar. Derken toplar yeri göğü inletmeye başladı. Sonraları, birçoğunu karadan hüznün, bıkkınlık ve neşeyle seyrettiğim tören çok uzun sürdü, güneşten bayılanlar oldu. Akşama doğru Kasımpaşa'da demirledik”* (Pamuk, 2020: 13)

Gerçekleştirilen bu yolculuk ile birlikte, romanın pek çok noktada anlatıcı karakteri konumunda olan İtalyan kölenin hikâyesi başlatılır ve roman, genel çerçevede onun yaşadıklarını merkeze alır.

Görüldüğü üzere iki örnekte de gerçekleştirilen yolculuk, olay örgüsünün hareketli bir hal alabilmesi için iteleyici bir güç konumuna gelmiştir. Anlatı açılışında yolculuğun gerçekleşmesi ile birlikte karakterlerin merkez mekân içerisinde konumlanması sağlanmıştır. Kurgu düzlemi bütünsel bir hal aldığı anda, mekân ve kişi unsurları bir araya getirildiğinde olay örgüsü zinciri genişletilmeye başlatılmıştır.

### 7.3.1980 Sonrası Türk Romanında Form Bakımından Açılış

Çalışmamızın bu başlığı altında 1980 sonrasında yer alan romanların açılış bölümleri, form bakımından değerlendirilmiş; “Epigraf ile Açılış ve Açılıştaki Karışık Metinler” olmak üzere iki temel başlık üzerinden roman incelemeleri ortaya konmuştur.

#### 7.3.1. Epigraf ile Açılış

Farklı metin türlerine ait parçaların kurguya dâhil edilmesi, 1980 sonrası romanlarında sık karşılaşılan bir eğilimdir. Bu bağlamda özellikle epigraf metinlerinin kullanımına pek çok örnek içerisinde rastlamak mümkün olmaktadır.

1980 sonrası dönemin öne çıkan yazarlarından olan İhsan Oktay Anar’ın romanları, epigraf kullanımı konusunda oldukça zengindir. Yazarın hemen hemen her romanında farklı metin parçalarının bir araya getirildiği epigraf kullanımına rastlanır. Romanların hem açılış bölümü içerisinde verilen epigraflarda hem de kurgu içerisinde kullanılan sembollerde dini metinlere göndermeler, önemli yer kaplamaktadır. Bu bağlamda yazarın ilk romanı olan Puslu Kıtla Atlası, dikkate değer bir örnektir.

Roman, “N.Y. için” notu ile paylaşılan: (*Novae Fulguri*) *tui lucent oculi/ sicut solis radii/ sicut splendor fulguris/ lucem donat tenebris*” (*Güneşin okları gibi parlayan gözlerin, bir şimşek gibi geceyi aydınlatıyor*) şeklinde bir epigraf ile açılır (Anar, 2006:6).

Verilen epigraf metninde kullanılan kapalı dil, epigrafın kullanım amacının saptanmasını zorlaştırır. Ancak büyük ölçüde iyi/kötü, dost/düşman gibi zıtlıkların üzerine konumlanan roman için aydınlık/karanlık zıtlığı üzerinden verilen bir epigrafın kullanımını dikkate değerdir.

Bu bölümün sonrasında Tevrat’tan alınan iki farklı bölüm, anlatı açılışında yer bulur:

*"Boşluğun üzerine kuzeyi yayar*

*Ve hiçliğin üzerine dünyayı asar"*

*EYÜB 26: 7*

*"Ey parlak yıldız, seherin oğlu, göklerden nasıl düştün! Sen ki, milletleri devirdin, nasıl yere yıkıldın! Ve kendi yüreğinde derdin: Göklere çıkacağım, tahtımı Allah'ın yıldızları üzerinde yükselteceğim ve ta kuzeyde cemaat dağıtında*

*oturacağım: Bulutların yüksek yerleri üzerine çıkacağım, kendimi Yüce Allah gibi edeceğim".*

*IŞAYA 14: 12 (Anar, 2006:8)*

Roman kurgusunun iyi/kötü zıtlığı içerisinde olumsuz kutbu temsil eden Ebrehe, yaklaşmakta olan kıyametten kaçış planları ile sunulmaktadır. Hatalarından tövbe etmek yerine, zamanda geriye yolculuk ederek kıyametin çok öncesi tarihlere dönebilmeyi ve böylelikle kıyametten kurtulabilmeyi planlamaktadır. Bu amaca ulaşabilmek için pek çok insanın canını yakan Ebrehe'nin kibri, anlatı açılış bölümü içerisinde kullanılan epigrafta anlatılmaktadır.

Tevrat'tan alınarak anlatı açılışına yerleştirilen metin parçaları, romanın karşıt karakterlerinden olan Ebrehe'nin hem yaşayışı hem de sonu ile ilgili ipucu vermektedir. Ebrehe'nin kibri, takdir edilene karşıt duruşu ve neticede yıkılışı, verilen epigrafta açık edilmiş olunur. Buradan hareketle epigraf metninin roman kurgusu için kısa bir özet niteliği taşıdığını söylemek yerinde olacaktır.

Anlatı açılış bölümü içerisinde epigraf kullanımına yer verilen bir diğer örnek, Nedim Gürsel tarafından kaleme alınan *Boğazkesen* olur. Anlatı açılışında Geçmiş Zamanın Peşinde adlı romandan alınan bir bölüm yer almaktadır:

*“Ve Swann, Bellini'nin yaptığı portreden tanıdığı II. Mehmed'i kendine çok yakın hissediyordu. İstanbul fatihi, Venedikli biyografinin anlattıklarına bakılırsa, tutkuyla sevdiği bir cariyenin saplantısından kurtulabilmek için onu kendi elleriyle hançerlemiş, böylece kafa esenliğine kavuşabilmişti.*

*Marcel Proust, Geçmiş Zamanın Peşinde” (Gürsel, 2012:9)*

İç ve dış katmanda iki farklı kurgunun iç içe geçirilerek sunulduğu *Boğazkesen*, genel çerçevede, İstanbul'un fetih sürecini konu edinen romanını yazmakta olan bir yazarı anlatır. Yazar, aktüel zamanda, romanı kaleme alma süreci ile anlatıya dâhildir. Diğer taraftan yazdığı roman, iç anlatıda sunulur.

Anlatı açılışında yer alan epigraf metninde, Fatih'in sevdiği kadını hançerleyerek öldürüşü konu edilmektedir. Epigrafta geçen olay, anlatı içerisinde de söz konusu edilir:

*“İstanbul’u aldıktan sonra haremine giren Bizanslı bir kadına bizim Mehmed’in nasıl tutkuyla bağlandığını, gözünün ondan başka hiçbir şey görmez olduğunu ve kafa esenliğine kavuşup kendini devlet işlerine verebilmek için Divanı Hümayun’u toplayıp herkesin gözü önünde cariyesini kendi elleriyle nasıl hançerlediğini, hançerleyebildiğini bir başka fırsatta anlatacaktım, gerçekte Mehmed’in yaşamında hiçbir kadını tutkuyla sevmeyişini bilsem de”* (Gürsel, 2012: 233).

Diğer taraftan, anlatının dış katmanında yazma süreci sekteye uğratılan bir yazar söz konusudur. Deniz adlı bir kadın ile kurduğu yakınlık dolayısıyla romanını yazmaktan uzaklaşan yazar, kafasını toplayabilmek için Deniz’i öldürmeyi aklından geçirir. Anlatı kapanışı, yazarın bu düşüncelerinin paylaşılması ile gerçekleştirilir. Buradan hareketle anlatı açılışında verilen epigrafın hem iç hem de dış anlatıda yer alan ortaklığa temas ettiğini söylemek mümkündür.

Verilen epigrafın sonrasında yer alan bölüm, anlatının aktüel zamanında yer alan yazar Fatih’i anlatır. Devamında ise yazarın kaleme aldığı iç anlatı sunulur. İç anlatının açılışında da yine bir epigraf metni ile karşılaşılır:

*“Diledi kim Rum Eli’ne geçe. Eyitdiler: “Devletlü Sultanım! Gelibolu Boğazı’nı kâfir gemileri gelüb bağladı” dediler. Hünkân aldılar. Doğru Koca Eli’ne getürdiler. İstanbul’un üsti yanında, boğazda Akçahisar’a kodılar. Atası geçdüğü yerden Rum Eli’ne gecdi. Akçahisar’m karşusına kondı. Halil Paşa’ya eyidür: “Lala! Bunda bana bir hisar gerekdür.” Elhâsıl ol arada heman buyurub hisan yapdurdı.*

*Tevarihi Âli Osman, Âşıkpaşazade”* (Gürsel, 2012: 17)

Boğazkesen’in (Rumeli Hisarı) yapılışını söz konusu edildiği bu bölümün açılışı, Aşıkpaşazade’den bir epigraf ile beraber sunulmuştur. Böylece hem *“Bu bölüm Sultan Mehmed Han Gazi’nin Boğazkesen’i nasıl yaptırdığını işte onu anlatır”* başlıklandırması hem de verilen epigraf metni ile anlatının konusu özetlenmiş olunur.

Anlatı açılışında epigraf kullanımının yer aldığı bir diğer örnek, Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan *Benim Adım Kırmızı* adlı roman olur. Roman, Kuran’dan alıntılanan üç farklı bölüm ile açılır:

*“Bir adam öldürdüler ve aralarında tartışılar.*

*Kuran, Bakara, 72” (Pamuk, 2015:5)*

Bakara suresinden alınan yukarıdaki bölüm, anlatı açılışında romanın kısa bir özetini sunar gibidir. Bir cinayet ve bu cinayetin çözüme ulaştırılma sürecini konu alan roman, anlatı açılışında kullanılan ilk epigraf metni ile özetlenmiştir. Bu metnin ardından yine Kuran’dan alınan bir bölüme daha yer verilir:

*“Körle gören bir olmaz.*

*Kuran, Fâtır, 19” (Pamuk, 2015:5)*

Verilen epigraf, kurgu içerisinde yer alan bir başka meseleye işaret etmektedir. Nakkaşların sanatlarını icra ederken gösterdikleri özveriyi konu edinen romanda, zaman içerisinde nakkaşların çoğunun gözlerinin köreldiği ve bu körlüğün nakkaşın ne kadar başarılı olduğuna işaret ettiği anlatılır. İşte bu noktada görmeyen nakkaşın başarısı öne çıkarılır ve verilen epigraf metni de romanın bu yönüne temas eder.

Anlatı açılışında yer alan üçüncü ve son epigraf metni ise şöyledir:

*“Doğu da Batı da Allah'ındır*

*Kuran, Bakara, 115” (Pamuk, 2015:5)*

Osmanlı’da resim sanatının merkeze oturduğu romanda, Doğu ve Batı medeniyeti içerisinde resme bakışın ne ölçüde farklılaştığı aktarılır. Verilen epigraf metni, kurgu içerisinde yer alan bu bölüme işaret etmektedir.

Görüldüğü üzere dönem içerisinde pek çok farklı metinde örneğine rastlamanın mümkün olduğu epigraf kullanımları, kurgunun nasıl bir düzlem üzerinde şekillendirileceğinin ipuçlarını sunma noktasında son derece dikkate değerdir. Söz konusu epigraflar her ne kadar kurgu içerisinde aktif şekilde rol almıyor, kurgusal ürünün bir parçasını oluşturmuyor olsalar da bu metinlerin kurguyu besledikleri ve kurgusal zemini oluşturdukları açıktır.

### **7.3.2. Açılışta Karışık Metinler**

Dönem içerisinde incelediğimiz metinlerde, anlatı açılış bölümünde karışık metinlerin yer aldığı tek Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan *Sessiz Ev* adlı roman olmuştur. Romanın anlatı açılışında Recep isimli karakter, Fatma Hanım’ın yardımcısı olarak kaldığı evden ayrılır ve bir kahvehaneye oturur. Bu aşamada, bir ellerindeki gazeteyle bir de Recep’e bakarak gülmekte olan iki genç, Recep’i rahatsız eder. Bu

rahatsızlık sonrasında gazetede yazanları görmek isteyen Recep ile eş zamanlı olarak okuyucu da gazetede yer alan haberi okur:

*“Üsküdar'daki Cüceler Evi!*

*Üsküdar'da bir zamanlar, bir de cüceler evi bulunmaktaydı. Sıradan insanlar için değil, cüceler için yapılmış olan bu evin, hiçbir eksiği yoktu. Yalnızca, odalarının, kapılarının, pencerelerinin, merdivenlerinin boyutları cücelere göre idi ve ortalama bir insanın içeri girebilmesi için iki büklüm olması gerekirdi. Sanat tarihçisi hocamız Prof. Dr. Süheyl Enver'in araştırmalarına göre, bu evi cücelerini çok seven, II. Sultan Mehmet'in zevcesi ve I. Sultan Ahmet'in valideleri Handan Sultan yaptırmıştır. Bu kadının cücelerine olan aşırı düşkünlüğünün Harem tarihimizde önemli bir yeri vardır. Handan Sultan, ölümünden sonra, çok sevdiği bu sevimli dostlarının rahatsız edilmeden, huzur içinde birlikte yaşamalarını arzu etmiş, bunun üzerine Saray'ın başmarangozu Ramazan Usta seferber edilmişti. Doğramalarının ve ahşap işçiliğinin mükemmeliyetinin bu evi küçük bir şaheser haline getirdiği söylenmektedir. Fakat, aynı yıllarda Üsküdar'ı gezen Evliya Çelebi'de sözü edilmediği için, gerçekten böyle tuhaf ve ilginç bir ev olup olmadığını kesinlikle bilemediğimizi söylemeliyiz. Gerçekten var idiyse bile, bu tuhaf ev Üsküdar'ı kasıp kavuran 1642'deki ünlü yangında yok olmuş olmalı.”(Pamuk, 2020:10)*

Anlatı açılışında yer alan bu haber metni, Recep adlı karakterin bir cüce olduğunu açığa çıkarır. Karakterin fiziksel özellikleri, bu haberin devreye sokulmasından önce açık edilmemiş, yalnızca sezdirilmiştir. Ancak haber metnini okuduktan sonra karakterin kendini ne kadar kötü hissettiğinin sunulması, onun fiziksel özellikleri ile tanıtımını sağlamaktadır.

#### **7.4.1980 Sonrası Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Açılış**

Çalışmamızın bu başlığı altında 1980 sonrasında yer alan romanların açılış bölümleri, anlatım teknikleri üzerinden değerlendirilmiş ve “Tahkiye Tekniği ile Açılış, Diyalog ile Açılış, Monolog ile Açılış, Üstkurmaca Tekniği ile Açılış, Metinlerarasılık ile Açılış” şeklinde başlıklandırmalar üzerinden roman incelemeleri ortaya konmuştur.

##### **7.4.1. Tahkiye Tekniği ile Açılış**

Anlatma esasına dayalı metinler için öne çıkan anlatım tekniklerinden olan tahkiye tekniğinin kullanıldığı örneklere sıklıkla rastlamak mümkündür. Bu bağlamda

1980 sonrasında kaleme alınan romanlarda da bu tekniğin aktif olarak kullanıldığı tespit edilmiştir.

Dönemin öne çıkan örneklerinden olan *Puslu Kıtalar Atlası*, açılışında tahkiye tekniğine yer verilen örneklerdendir. Roman, iki gözcünün, Arap İhsan'ın Haliç' girdiğini fark ettiği bir anın içerisinde açılır:

*“Mahalle bekçilerinin külhanlara sığınmak zorunda kaldığı soğuk bir kış gecesi, Galata Kulesi'ndeki yangın gözcüsü hasırlar üzerinde yatan arkadaşını elindeki Frenk dürbünüyle dürtmeye başladı ve Arap İhsan'ın kadirgasının Haliç'e girdiğini sanki büyük bir sır veriyormuş gibi adamın kulağına fısıldadı. Ancak derin uykusundan uyanır gibi olan arkadaşı bu habere pek iltifat etmemişti: Bir gözü açık, diğeri yumuluydu; biriyle hâlâ rüya görürken diğeriyle kendisini uyandıran adama bakıyor, uyku sersemi haliyle hangi gözünün gerçeği gördüğüne fazla aldırmıyordu. Battaniyesine sarınıp öte yanına döndü ama sidik zoruyla aleti sertleştiği için dalmakta zorluk çekti. Gözlerinden uyku aktığı halde doğruldu. Duvarın yanında uçkurunu çözerken bir yandan da Haliç'e, Azapkapısı önünde seyreden kadirga silüetine baktı. Forsalara tempo verip teknenin hızını tayin eden davul sesi belli belirsiz duyuluyordu. Görünüşünden onun, Arap İhsan'ın kadirgası olup olmadığını çıkarmak mümkün değildi. Fakat gözcü yine de fikrinde ısrar ediyordu: Yüzünü, kendisine inanmayan arkadaşının yüzüne yaklaştırarak alt göz kapağını parmağıyla aşağı çekip meydan okurcasına ona, bu gözün yedinci kadirdeki yıldızları bile gördüğünü, üstelik Kostantiniye'nin muhtemel yangınlarını gözetlemek bahanesiyle aslında onun kente nazarını değdirerek ahşap malzemeleri tutuşturduğunu düşünen asesbaşı tarafından görevden alınmak tehlikesine; bu yüzden maruz kaldığını söyledi. Ama adam, gözcünün kendi gördüğünden daha fazlasını görmediğine emindi. Eğer bu kadirga gerçekten o malum tekneyse, Arap İhsan'ın Karaköy önünden geçerken savurmayı âdet edindiği, gümrükçübaşının erkekliğine yönelik küfürler kuleden işitilmemiş olamazdı. Bu sıtma görmemiş ses muhakkak ki Haliç'in karşı kıyısından da rahatlıkla işitilebilirdi. Belli ki gözcünün asıl amacı, kendisini iddiaya kıskırtmak ve kesesindeki çil altınları bu kalleşçe bahiste almaktı”*(Anar, 2006:14-15).





Orhan Pamuk'un bir diğ er romanı olan *Beyaz Kale* de yine tahkiye tekniğ i ile aç ılan örneklerdendir. Anlatı, anlatıcı pozisyonunda olan İtalyan kölenin de iç erisinde bulunduğ u geminin, Türkler tarafından ele geçirildiğ i bir ânın iç erisinde aç ılır:

*“Venedik'ten Napoli'ye gidiyorduk, Türk gemileri yolumuzu kesti. Biz topu topu üç gemiydik, onların ise sisin iç inden çıkan kadırgalarının arkası gelmiyordu bir türlü. Gemimizde bir anda korku ve telâş başladı; çoğ unluğ u Türk ve Magripli olan kürekçilerimiz sevinç ç ığ lıkları atıyordu; sinirlerimiz bozuldu. Gemimiz burnunu öteki iki gemi gibi, karaya, batıya çevirdi, ama öteki gemiler gibi hızlanamadık biz. Esir düş erse cezalandırılmaktan korkan kaptanımız kürek kölelerini ş iddetle kırbaçlatmak için bir türlü emir veremiyordu. Sonraları, bütün hayatımın kaptanın bu korkaklığ ı yüzünden değ işt iğ ini çok düş ündüm ”(Pamuk, 2020: 11).*

Anlatının bu aş amasından sonra, iç erisinde bulunduğ u geminin ele geçirilmesinin ardından İtalyan kölenin neler yaşad ığı na odaklanılır.

Yine Orhan Pamuk tarafından kaleme alınmı ş *Benim Adım Kırmızı* adlı romanında da tahkiye tekniğ ine yer verilmektedir. Roman, dört gün önce öldürölerek bir kuyuya atılmı ş Zarif Efendi'nin kendisini anlatması ile aç ılır:

*“Ş imdi bir ölüyüm ben, bir ceset, bir kuyunun dibinde. Son nefesimi vereli çok oldu, kalbim çoktan durdu, ama alç ak katilim hariç kimse baş ıma gelenleri bilmiyor”(Pamuk, 2015:9).*

Böylelikle anlatı aç ılı ş anı, iş lenen cinayetin dört gün sonrasında, aktüel zamanda gerçekleştirilir.

Sonuç itibariyle tahkiye tekniğ inin kullanımı ile aç ılı ş ı gerçekleştirilen örneklerde büyük ölçüde hareketli bir ânın anlatımının esas alınd ığı, kurgu unsurlarının bu anlatım üzerinden tanıtıldığ ı görölmüştür. Diğ er taraftan bu tekniğ in kurgu unsurlarını tanıtma ve geç mi ş i aydınlatma iş levleri üzerinden aç ığ a çıkarıldığ ı örnekler de söz konusu olmuştur.

#### **7.4.2. Diyalog ile Aç ılı ş**

Edebiyatımızın pek çok döneminde diyalog kullanımına aktif olarak başv urulan örneklere sıkça rastlamak mümkündür. Ancak 1980 sonrası süreçte ele ald ığımız

örneklerde yalnızca *Sessiz Ev* romanı, bu tür açılış şekli için örnek niteliğinde olur. Roman, Fatma Hanım ve yardımcısı Recep arasında geçen diyalog ile açılır:

*"Yemek hazır Büyükhanım," dedim. "Masaya buyurun."*

...

*"Ne yaptın gene bu akşam?" dedi. "Neler uydurdun bakalım?"*

*"İmambayıldı," dedim. "Dün istemiştiniz ya!"*

*"Öğlenki mi?"*

...

*"Büyükhanım, salatanız da burada," dedim, içeri gittim. Bir patlıcan da kendime aldım, oturdum, ben de yemeye başladım.*

*Biraz sonra, "tuz," diye seslendi. "Recep, tuz nerede?"*

*Kalktım, gittim, çıkıp baktım, elinin altında duruyor.*

*"İşte ya tuzunuz!"*

*"Bu da yeni çıktı," dedi. "Ben yerken niye içeri gidiyorsun?"*

*Cevap vermedim.*

*"Yarın gelmiyorlar mı?"*

*"Geliyorlar Büyükhanım, geliyorlar!" dedim. "Tuz serpmeyecek misiniz?"*

*"Karışma sen!" dedi. "Geliyorlar mı?"*

*"Yarın öğleyin," dedim. "Telefon ettiler ya..." (Pamuk, 2020: 7).*

Anlatı açılışında yer alan bu diyalog, hem karakterlerin tanıtımı hem de karakterler arasındaki bağın sunumu noktasında dikkat çekicidir. Genel anlamda huysuz tavırları ile kurgu içerisinde yer alan "Büyükhanım" karakter özelliklerini henüz anlatı açılış bölümü içerisinde belirginleştirmiş, yardımcısına karşı takındığı kaba tavır Büyükhanımın kişilik özellikleri hakkında bilgi sahibi olmayı kolaylaştırmıştır.

Diğer taraftan Büyükhanım'ın kaba yaklaşımı karşısında Recep'in son derece sakin bir tavır takındığı görülmektedir. Anlatı açılışında yer alan bu uyumlu ve

uzlaşmacı tavır, anlatı boyunca da devam edecektir. Buradan hareketle roman karakterlerinin anlatı açılışında ortaya koydukları diyalogun, karakter tanımları noktasında önemli ipuçlarını sunduğunu söylemek mümkündür.

Fatma Hanım'ın kaba yaklaşımı her ne kadar roman boyunca devam etse de Recep'le ilgili ayrıca bir problemi olduğu sezilir. Ona karşı her zaman kaba, anlayışsız ve suçlayıcıdır. Sürekli Recep'in kendisinden bir şeyler sakladığını düşünmekte ve bu düşüncesini suçlayıcı bir dille sürekli ifade etmektedir. Bu durum, ikilinin geçmişte yaşanan birtakım problemlerine işaret etmektedir. Bu noktada anlatı açılışında yer alan diyalog, aynı zamanda karakterlerin geçmişte yaşadıkları noktasında da ipuçları sunmaktadır.

### 7.4.3. Monolog ile Açılış

Dönem içerisinde monolog kullanımı ile açılış gerçekleştirilen örneklere rastlamak mümkündür. Bu bağlamda açılışında monolog kullanımının yer aldığı örneklerden biri Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan *Sessiz Ev* olur. Roman, yaşadığı evde torunlarını beklemekte olan Fatma Hanım'ın anlatımı ile açılır. İlerleyen bölümlerde karakterin iç konuşmaları devreye sokulur:

*“Merdivenleri birer birer indiğini duyuyorum. Bu saatlere kadar sokaklarda ne yapıyor acaba? Düşünme Fatma, iğrenirsin. Ama gene de merak ederim. Kapıları iyi kapadı mı acaba sinsi cüce? Umurunda değildir ki! Hemen yatağına yatacak ve hizmetçinin soyundan geldiğini kanıtlamak için bütün gece horul horul uyuyacak. Dertsiz, tasasız uşak uykusuyla uyu bakalım cüce, uyu da bana kalsın gece. Ben uyuyamam. Uyuyacağımı ve unutacağımı düşünürüm, ama yalnızca beklerim uykuyu, bekledikçe boşuna beklediğimi anlar beklerim”* (Pamuk, 2020:17).

Karakterin monologları içerisinde, yardımcıı Recep'e duyduğu öfke ve tiksinti açığa çıkar. Bu tiksintinin sebebi anlatı ilerledikçe genişleyen monologlar üzerinden sunulacaktır. Fatma Hanım'ın monologları üzerinden geçmişte yaşanan pek çok olay devreye sokulur ve aktarım, Fatma Hanım'ın düşünce dünyası üzerinden gerçekleştirilir.

Yine Orhan Pamuk tarafından kaleme alına *Benim Adım Kırmızı*, monolog kullanımının açılış bölümü içerisinde yer aldığı bir diğer örnektir. Roman, bir ölünün konuşmaları üzerinden açılır:

“Şimdi bir ölüyüm ben, bir ceset, bir kuyunun dibinde. Son nefesimi vereli çok oldu, kalbim çoktan durdu, ama alçak katilim hariç kimse başıma gelenleri bilmiyor. O ise, iğrenç rezil, beni öldürdüğünden iyice emin olmak için nefesimi dinledi, nabzıma baktı, sonra böğrüne bir tekme attı, beni kuyuya taşıdı, kaldırıp aşağı bıraktı. Taşla önceden kırdığı kafatasım kuyuya düşerken parça parça oldu, yüzüm, alnım, yanaklarım ezildi yok oldu; kemiklerim kırıldı, ağzım kanla doldu” (Pamuk, 2015: 9).

Ele aldığımız iki örnek birbiri ile karşılaştırıldığında monolog kullanımlarının farklı işlevlere sahip olduğu görülecektir. *Sessiz Ev* örneğinde karakterin iç dünyasını aydınlatma ve bununla birlikte geçmişini devreye sokma işlevi ile monolog kullanılmışken Benim Adım Kırmızı örneğinde olayın anlatımı için bir kanal olarak monolog kullanımı tercih edilmiştir.

#### 7.4.4. Üstkurmaca ile Açılış

1980 sonrası dönemde Postmodern eğilimlerin yaygınlık kazanması, Postmodern yaklaşım içerisinde konumlanan üstkurmaca tekniğinin kullanıldığı örnekleri de beraberinde getirmiştir. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri Nedim Gürsel tarafından kaleme alınan *Boğazkesen* olur.

Roman iki farklı zamansal çizgi üzerinden ilerler. Aktüel zamanda bir roman yazmakta olan Fatih Haznedar adlı karakter yer alır. İstanbul’da kiraladığı bir yalıda, romanını yazmaya çalışmaktadır. Aktüel zamanda, yazarın romanını yazma süreci devreye sokulur:

“Son gün, dönüş hazırlığı yaparken, eşime İstanbul’da bir süre daha kalmak istediğimi, Topkapı Müzesi’ndeki arşivde çalışacağımı söyledim. Üniversitedeki derslerime bir hafta geç başlayacaktım. Bu önerimi doğal karşıladı Bir hafta on gün sonra Paris’te buluşmak üzere ayrıldık.

...

Konuyla ilgili kitap ve belgeleri toplamış olmama karşın bir sözcükten yola çıkmalıydım. Gerçi her sabah, sis dağılıp karşı kıyı görüldüğünde, dokunabileceğim kadar yakınımda hissediyordum onu. Gün ışığında parıldayan burçlarını, yuvarlak kulelerini, şeytan akıntısı boyunca uzayıp giden beyaz surlarını hayranlıkla seyrediyor, Boğaz’ın en dar yerine kurulmuş bu güzel

*hisarın irili ufaklı evler, beton yapılar arasından tepelere doğru yükselişini imparatorluğun görkemli günlerindeki yükselişine benzetiyordum. Tam karşımdaydı işte. Sirtını yamaca dayamış, su kadar yakın, gün gibi gerçektir. Ama ben, o kötü alışkanlığıma uyararak, bir sözcükten yola çıkmalıydım yine de”(Gürsel, 2012: 13-14).*

Diğer taraftan yazarın kaleme aldığı roman da kurgu ile bağdaşık halde sunulur. Rumeli Hisarı'nın (Boğazkesen) yapıldığı dönem içerisinde açılan iç anlatı, İstanbul'un fethi sürecini de içerisine almaktadır. Bu bağlamda anlatının dış katmanında yazar Fatih, roman yazım sürecini anlatırken iç katmanda İstanbul'un fetih süreci aktarılır. Böylelikle hem kurgu hem de kurgunun oluşum süreci bir arada sunulmuş olunur.

Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan *Beyaz Kale*, anlatı açılışında üstkurmacanın yer aldığı örneklerdendir. Roman, *Sessiz Ev*'in akademisyeni Faruk Darvinoğlu'nun yazdığı bir yazı ile açılır.

Faruk, Gebze Kaymakamlığı'nın arşivinde bir el yazması eser bulmuş ve yayımlatmaya karar vermiştir. Anlatı açılışı, bu yayımlatma sürecinin anlatıldığı bir yazıyı sunmaktadır:

*“Bu el yazmasını, 1982 yılında, içinde her yaz bir hafta eşelenmeyi alışkanlık edindiğim Gebze Kaymakamlığına bağlı o döküntü “arşiv”de, fermanlar, tapu kayıtları, mahkeme sicilleri ve resmi defterlerle tıks tıks doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde buldum. Rüyaları hatırlatan mavi ebrulu zarif bir ciltle ciltlendiği, okunaklı bir yazıyla yazıldığı ve soluk devlet belgelerinin arasında pırl pırl parladığı için hemen dikkatimi çekti”(Pamuk, 2020: 7).*

Böylelikle anlatının kurgulandığı düzlemin dışında bir çerçeve belirlenmiş ve kurgunun ötesine geçilen bir üst kurgu benimsenmiştir. Eseri yayıma hazırlayan Faruk, bu dış katman içerisinde yerini alır ve kurmacanın oluşum sürecini yine kurmaca bir düzlem üzerinden aktarır.

Faruk'un yayıma hazırladığı eserin tanıtımı yapılırken eserde yazılan pek çok tarihi bilginin gerçeklikten uzak olabileceğinin, gerçeklikle uyuşmayan pek çok meselenin anlatı içerisinde yerini aldığı vurgusunu yapar. *Sessiz Ev* örneğinde de

tarihe kuşkucu yaklaşımı ile öne çıkan Faruk, *Beyaz Kale*'de de metnin gerçekliğine olan şüphelerini sürdürmektedir:

*“Dönemin temel kaynaklarına başvurunca hikâyede anlatılan kimi olayların pek de gerçeği yansıtmadığını hemen gördüm.- Sözelimi, Köprülünün beş yıllık başvezirliği sırasında İstanbul’ da büyük bir yangın çıkmıştı, ama kayda değer bir hastalık, hele kitaptaki gibi, geniş bir veba salgınının hiçbir kanıtı yoktu. Dönemin bazı vezirlerinin adı yanlış yazılmıştı, bazıları birbiriyle karıştırılmış, bazıları da değiştirilmişti! Müneccimbaşuların adları ise saray kayıtlarında gösterilenleri tutmuyordu, ama bu noktanın kitapta özel bir yeri olduğunu düşündüğüm için üzerinde durmadım”*(Pamuk,2020: 7).

Orhan Pamuk'un pek çok romanında tarihi bilginin gerçekliği sorgulamaya alınır. Yeni tarihselci bir yaklaşım üzerinden, tarihî metinlerin de kurmaca özellikler barındırabileceğinin ve hiçbir metnin tümüyle gerçeğin yansıtıcısı olamayacağının vurgusu yapılır. Bu yaklaşım çerçevesinde yazar, romanlarında gerçek ile kurguyu iç içe geçirir ve tarihî bir düzlem üzerine kurguladığı romanlarını, kurgusal öğeler ile birlikte sunar.

Her iki örnekte de yerini alan üstkurmaca tekniği, romanın gerçekliğini sorgulamaya açma işlevine sahiptir. Salt gerçeği konu etme eğilimi bir kenara bırakılmış ve onun yerini şüphecilik almıştır. Böylelikle neyin gerçek neyin kurgu olduğu belirsiz bırakılmış, tarihsel gerçekliklerin oluşturduğu zemin üzerinden kurgusal metinler yaratılmıştır.

#### **7.4.5. Metinlerarasılık ile Açılış**

1980 sonrası romanı içerisinde postmodern eğilimlerin getirisiyle metinlerarası unsurlara sıkça rastlamak mümkün olur. Farklı metinlerden parçaların, farklı metinlere ait göndermelerin söz konusu edildiği bu teknik İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* isimli romanında da yer bulur.

Romanın anlatı açılış bölümünde Arap İhsan, Kubelik isimli karakteri aramaktadır ve bu arayışın sebebi, ölümden kurtulmasını sağlayan bir kitabı tercüme ettirmek istemesidir. “Zagon Üzerine Öttürme” isimli bu kitabın, Rendekar isimli bir filozof tarafından yazıldığı öğrenilir:

“...ilk sayfaya baktıktan sonra eserin adının ZAGON ÜZERİNE ÖTTÜRME ve yazarının da Rendekâr adında bir feylesof olduğunu söyledi” (Anar, 2006: 34).

“Düşünüyorum öyleyse varım” yaklaşımını merkeze alan bu roman, René Descartes'ın Metod Üzerine Konuşma isimli eserine işaret etmektedir.

## İKİNCİ BÖLÜM

### TÜRK ROMANINDA “ANLATI KAPATMA”

Çalışmamızın bu bölümünde anlatı kapanış yöntemlerinin farklı dönemler içerisinde nasıl şekillendiği incelenecek ve daha önce belirlediğimiz sınıflandırma temel alınarak Türk romanında anlatı kapanış şekilleri değerlendirilecektir.

#### 1. Tanzimat Sonrası Türk Romanında “Anlatı Kapatma”

Roman türüne ait ilk eserlerin verildiği Tanzimat dönemi, çalışmamızın önceki başlıkları altında da sözü edildiği gibi, yeniliklerle birlikte gelen acemiliklerin dönemidir. Bu acemilikler çerçevesinde dönem romanı, belli bir karakteristik üzerinde şekillenir. Ortaya konan eserlerin büyük çoğunluğunda pek çok ortaklıklar gözlemlenir. Bu ortaklıklar, hem dönemin düşünce yapısını, hem edebiyatın kullanım amacını, hem de acemilikleri ortaya koyması noktasında son derece dikkate değerdir.

Genellikle uzun tasvirler ve kurgu unsurlarının tanıtımı ile yapılan açılışlar, aynı yaklaşım üzerinden devam ettirilir. Tanzimat dönemi romanlarında sık sık karşılaşılan bu tasvirler, çoğu zaman gerçeklikten uzak bir atmosfer içerisinde okura sunulur. Tüm bu yaklaşım hem mekân tasvirlerinde, hem karakter tanıtımlarında hem de anlatı kapanış bölümlerinde kendisini göstermektedir. Roman mekânları, gerçek üstü bir güzellik tasviri -özellikle İstanbul tasvirleri- ile okura sunulur. Yine karakterin fiziksel özelliklerinin sunumu aynı gerçeküstü yaklaşım üzerinden devam ettirilir.

Dönem içerisinde eserler kaleme alan pek çok yazar, edebiyatı düşüncelerini aktarmak ve okuyucuyu yönlendirmek için bir araç olarak kullanmıştır. Bu bağlamda karakterler üzerinden kurulan zıtlıklar, verilecek mesajlar için bir araç niteliğindedir. Olumsuz özellikler taşıyan karakterler, olumsuz tasvirler ile sunulur. Hem fiziksel hem de kişilik özellikleri üzerinden gerçekleştirilen bu olumsuz sunum, yazarın karakterler arasında taraf tutuyor oluşunu açıkça ortaya koyar. Bu olumsuzluk karşısında istenen özellikleri barındıran karakterler, anlatıcı tarafından açıkça övülmektedir.

Roman boyunca yazarın acemiliği neticesinde açığa çıkan ortaklıklar, aynı sebeple kapanış bölümü içerisinde de kendisini gösterir. Görücü usulü evlilik, esaret, yanlış batılılaşma, alafrangalık gibi birtakım temel konular üzerinden kaleme alınan romanlar; ölüm, evlilik, delirme gibi belli başlı konular merkeze alınarak aniden kapatılır. Serim ve düğüm bölümlerinin hacimleri karşısında çözüm bölümü oldukça



kısa ve hemen sonuca ulaşacak şekilde oluşturulmuştur. Ani ölümlere, delirmelere bu dönem anlatı kapanışlarında sıkça rastlanır. Diğer taraftan ucu açık, sonun nereye varacağı belirsizlik taşıyan kapanış örnekleri de hayli fazladır. Kapanışta kendisini gösteren bu ortak eğilim, yazarın romanını nasıl kapatacağına dair belirli bir fikre sahip olmadığını gösterir. Roman açılır, olaylar gelişim gösterir ancak kapanışlar ani ve beklenmedik şekilde gerçekleşir. Yazar, romanını hem açmak hem de kapatmak konusunda oldukça acemidir ve bu acemilik açıkça görülür.

### **1.1.Tanzimat Sonrası Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış**

Çalışmamızın bu başlığı altında Tanzimat dönemi içerisinde yer alan anlatı kapanış bölümleri, kurgu unsurları bakımından değerlendirilmiş ve bu bağlamda “Kişi Üzerine Yoğunlaşma, Mekân Üzerine Yoğunlaşma ve Zaman Üzerine Yoğunlaşma” olmak üzere üç temel eğilimin açığa çıktığı görülmüştür.

#### **1.1.1. Kişi Üzerine Yoğunlaşma**

Tanzimat dönemi romanlarının kapanış bölümlerinde kişi unsuru ile olayların anlatımının iç içe geçirildiği bir yaklaşıma oldukça asık rastlanmaktadır. Ani sonlarla kapanışın yaygın olduğu bu dönem içerisinde, roman karakterlerinin başlarına neler geldiğinin kısa kısa anlatıldığı ve böylece kişi unsurunun açığa çıkarıldığı romanlar söz konusu olmuştur.

Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* olur. Roman, karakterlerin neler yaşadıklarının kısaca özetlendiği Hatime başlıklı bir paragraf ile kapatılır:

*“Saliha Hanım ile Emine Kadın ve Hacı Baba ve Ayşe Kadın’ın bu vakayı işittikleri vakitte ne hâle geldiklerini ve Saliha Hanım’ın ağlaya ağlaya iki gözünden kör kaldığını ve Emine Kadın’ın bu acılığa dayanamayıp bir haftanın içinde müteessiren vefat ettiğini mufassalantarif etsek gönüller dayanamaz zannederim... Hem de bu kitabın ismi musibetname değil ki...”* (Şemsettin Sami, 2018:135)

Benzer bir yaklaşım, *İntibah* örneğinde de açığa çıkar. Anlatı kapanışı, karakterlerin olaylar sonlandırıldıktan sora neler yaşadıklarını söz konusu edildiği kısa bir bölüm ile kapatılır:

“Zavallı adam, Bey’i kurtarmak için mümkün olan muavenet-i insaniyetin hiçbirinde kusur etmedi. Fakat hal ve mevkii iltimas kabulüne müsait olmadığından zaptiyeler Ali Bey’i götürdüler.

*Mesut Efendi ise en sonraki insaniyeti olmak üzere Dilaşub’u Fatma Hanımefendi’nin yanına defnettirmek hizmetinde bulundu”* (Kemal, 2018: 165)

Görülmektedir ki anlatı kapanış bölümlerinde yer verilen kişi unsuru, hem karakterlerin ilerleyen süreçte neler yaşadıklarını detaylandırmak, hem de romanda söz konusu edilen olayların sonlandırılmasını sağlamak noktasında işlevsel bir boyut kazanmıştır. Her iki örnekte de her karakter için bir son tasarlama zorlunluluğu ile açığa çıkan bu anlatımın, detaylardan ve mantıksal zeminden uzak olması dolayısıyla bir acemiliğin göstergesi olduğunu söylemek mümkündür.

### 1.1.2. Mekân Üzerine Yoğunlaşma

Tanzimat romanlarında mekân vurgusu, anlatı açılışında sıkça yer alır. Sayfalar süren mekân tasvirleri ile yazar, romanın kurgusunun inşa edileceği mekânsal düzlemi okuruna sunar ve ayrıntılı, çoğu zaman abartılı anlatımlar üzerinden tanıtımını gerçekleştirir. Çoğunlukla İstanbul merkezinde gerçekleşen bu mekân tanıtımları, anlatı kapanışlarında silik bir hal alır. Kişi ve mekân unsuruna yönelik vurgu, yerini anlatı kapanışlarında olayın öne çıkarılmasına bırakır.

Diğer taraftan kapanışta verilen olaylar içerisinde mekânın da söz konusu edildiği örneklere rastlamak mümkün olabilmektedir. Bu bağlamda *Sergüzeşt*, dikkate değer örneklerdendir.

Roman, Dilber isimli bir cariye'nin yaşadıklarını konu almaktadır. Anlatı açılış bölümünde Tophane'nin önüne yanaşmış olan bir vapurda getirilen bu cariye, ilerleyen süreçte pek çok farklı kimse tarafından satın alınır ve zor zamanlar geçirir. En son Mısırlı bir tüccara satılan ve kendisine yaklaştırmaya çalışan bu tüccarı reddettiği için bir odaya hapsedilen Dilber, anlatı kapanışında buradan kaçmayı başarır. Ancak İstanbul'a geri dönemeyeceğini fark eder ve tek çıkış yolunu intiharda bulur; kendisini Nil Nehri'ne atarak intihar eder.

Romanın bu aşamasında Nil Nehri, onu esaretten kurtarıp hürriyetine kavuşturacak olan mekân konumuna gelir. Nil'in soğuk suları, anlatı kapanış bölümünde karakterin çaresizliği ile iç içe şekilde sunulur:

“O günlerde Nil’in şiddetle cereyan eden suları ayaklarının ucuna dokunarak geçtiği zaman etrafına bakınıyordu. Galiba Tevdi edecek bir sırrı, emniyet edecek son bir sözü vardı.

Fakat kime söylemeli? Nehir merhametsiz! Ağaçlar hissiz! Bulutların arasında büsbütün kurtulmaya çalışılarak neşr-i ziya eden ay kayıtsız!” (Sami Paşazade Sezai, 1997:119)

Bu aşamada roman mekânına vurgu yapılarak mekânın özgürlük ile ortak zeminde sunulduğu bir aktarım açığa çıkarılmış olunur. Roman boyunca sürekli farklı mekânlar içerisinde konumlanan ve başkasının malı olan Dilber, anlatı kapanışında kendi iradesi ile yer aldığı bir mekânın içerisinde sunulur. Böylelikle onun özgürleşmesi ile bağdaştırılan mekân vurgusu, anlatı kapanışında kendisini göstermiş olur.

### **1.1.3. Zaman Üzerine Yoğunlaşma**

Tanzimat dönemi romanlarının pek çoğunda hem anlatı açılış hem de kapanış bölümleri için zaman vurgusuna sık rastlandığı görülmez. Açılış bölümünde kişi ve mekân üzerine gerçekleşen yoğunlaşma, anlatı kapanışlarında olayların anlatımına evrilir. Bu noktada “Zaman Üzerine Yoğunlaşma” başlığı altında fazla örnek yer almayacaktır. Diğer taraftan, roman boyunca verilen ipuçları aracılığıyla romanın zamanı hakkında yüzeysel bir tahminde bulunabilmenin mümkün olduğu örnekler söz konusu olur. Bu bağlamda *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat* dikkate değerdir.

Anlatı açılışında verilen bir diyalog üzerinden nisan ayı içerisinde açılışının yapıldığı öğrenilen romanda “Üsküdar’da kira ile bir ev tuttuk, bu yazı orada geçirelim”(Şemsettin Sami, 2018:103). cümlesi, anlatı kapanışında zamanın yaz dönemlerine tekabül ettiğinin vurgusunu yapmaktadır. Buradan hareketle roman zamanının iki üç aylık bir dönemi kapsadığı tahmininde bulunmak mümkündür.

### **1.2.Tanzimat Sonrası Türk Romanında Tem Bakımından Kapanış**

Çalışmamızın bu başlığı altında Tanzimat dönemi içerisinde yer alan romanların kapanış bölümleri, tem yönünden değerlendirilmiş ve bu bağlamda “Ölüm ile Kapanış, Delirme ile Kapanış, Evlilik ile Kapanış, Yolculuk ile Kapanış, Kapanışta Kopuş İzlekleri” başlıklarına yer verilmiştir.

### 1.2.1. Ölüm ile Kapanış

Osmanlı'nın son dönemleri, Samipaşazade Sezai'nin ifadesi ile karanlık dönemlerdir. Yazar, *Sergüzeşt*'in ikinci baskısı için yazdığı önsözde şu ifadeleri kullanır;

*“1305. Otuz üç sene sabah olmak bilmeyen, ufuklarında en küçük bir şule-i şafak görünmeyen bir şeb-i yelda içindeydi. O şeb-i yeldada doğan yıldızlar, terk-i diyar ederek gurbet illerinin afak-ı hicranında uful ediyor, kalanlar da sema-yı vatanda bir müddet parladıktan sonra istibdadın oluşturduğu volkanlardan yükselen bir dud-ı siyahın içine gömülüyordu. O devirde bir şuriş-i fikir ve kalb-i efraddan cemiyete, cemiyetten memleketlere, memleketlerden bütün vatana sirayet ederek düşüncelerin sakit ve rakit cereyanların menabiini inhal ediyordu. Edebiyatla başbaşa kalmak için bütün vatanda bir kuşe-i arami de yoktu”* (Samipaşazade Sezai,1997:1).

Bu atmosfer içerisinde ve bu karamsar bir psikoloji ile ortaya konan romanlarda da karamsar bir kapanışa oldukça sık rastlanır. Bu bağlamda ölüm ile kapatma, Tanzimat dönemi içerisinde en sık karşılaşılan kapanış şekillerinden biri olur. Taaşuk-ı Talat ve Fitnat, bu bağlamda verilebilecek ilk örneklerdendir.

Roman, kavuşamama durumunda intihara başvurmaya karar veren iki çifti barındırması noktasında dikkat çekicidir. Bu kararlardan ilki, kavuşma ile sonuçlanır ve Talat'ın dünyaya geldiği aile kurulur. Saliha Hanım ve romanın aktüel zamanı içerisinde vefat etmiş olan Rıfat Bey, okul yıllarında tanışmışlar ve birbirlerine âşık olmuşlardır. Ancak bu aşk, Saliha Hanım'ın ailesi tarafından onaylanmaz ve genç kız, istemediği biri ile evlenmek zorunda bırakılır. Bunun üzerine vermiş olduğu sözü tutmaya karar veren Saliha Hanım, Rıfat Bey'e, kendisini öldüreceğinin haberini verdiği bir mektup yazar. Ancak eylem gerçekleşmeden önce Saliha Hanım'ın ailesi mektubu ele geçirerek bu ölüme mani olur. Böylelikle Saliha Hanım ve Rıfat Bey'in evlilikleri gerçekleşir. Bu kavuşma ile birlikte bir felaket önlenir ve çift, çok mutlu bir evlilik gerçekleştirir. Aralarında oluşan bağın okura olumlu bir perspektif üzerinden yansıtılması ile bu ikili arasındaki hikâye, rızasız evlilikler için bir eleştiri konumuna gelir. Ancak çift arasında gerçekleşen intihar sözleşmesi, ana hikâye içerisinde Talat ve Fitnat arasında yaşanacakların habercisi niteliğindedir. Zira bu ikili arasında gerçekleşecek olan ayrılık, intihar ile sonuçlanacaktır.

Talat, Fitnat'ı pencerenin camında görür ve ona âşık olur. Ancak bir araya gelmeleri çok zordur çünkü üvey babası Hacı Baba, dışarının çok tehlikeli olduğu gerekçesi ile Fitnat'ın dışarı çıkmasına müsaade etmemektedir. Fitnat ile görüşebilmenin tek yolunun eve girmek olduğunu anlayan Talat, kadın kılığına girer ve kendisini Ragıbe ismiyle tanıtır. Fitnat'ın dikiş dersi aldığı Şerife Kadın'dan ders alma bahanesiyle eve girmeyi başaran Talat, artık Fitnat ile bir arada olabilmeyi bulmuştur. Ancak bu durum uzun sürmez. Şerife Kadın, Fitnat'ı Ali Bey ile evlendirmek ister ve bu fikir Hacı Baba tarafından da kabul görür. Ancak Fitnat, Talat'a âşıktır ve Ali Bey ile evlenmeye rızası yoktur. İçerisine düştüğü durumu, kız arkadaşı zannettiği Ragıbe'ye anlatır. Bunun üzerine Talat gerçek kimliğini açık eder, eve gelen kızın aslında Talat olduğu öğrenilir.

Fitnat, Ali Bey ile evliliğe her ne kadar rıza göstermese de bir şekilde oyuna getirilir ve Ali Bey ile evlendirilir. Bu evlilik romanın akışı içerisinde bir kırılma noktası olarak kabul edilebilir. Zira kapanışta gerçekleşecek olan ölümlerin tetikleyicisi, bu evliliğindir.

Ali Bey, eski eşine çok benzettiği Fitnat'a görür görmez âşık olur. Ancak ona her yaklaşmak istediğinde reddedilir. Bu rızasız durumdan doğan süreçte aralarında bir itiş kakış yaşanır ve Fitnat'ın annesinden kalan muska koparak Ali Bey'in elinde kalır. Ancak öğrenilir ki Fitnat'ın boynunda taşıdığı, aslında bir muska değil, annesinden bir mektuptur. Mektubu okuduğunda Fitnat'ın aslında öz kızı olduğunu öğrenen Ali Bey, ondan özür dilemek üzere odasına girer ancak artık çok geçtir. Talat'a kavuşamayan Fitnat, kendisini bıçaklayarak canına kıymıştır:

*“Ali Bey mecnunane bir tavır ve hareketle içeri girer. Bir de bakar ki. Ne baksın? Heyhat!.. Fitnat odanın ortasında yatmış!.. Vücudu al kan içinde kalmış!.. Gözlerini tavana dikip inliyor!.. Göğsü açık. Midesinin üzerinde bir ufak çakı batmış yalnız sapı görünür!.. Ah!.. Zavallı kız!.. Yarım saat evvelisi Ali Bey ile beynlerinde cereyan eden maceradan sonra Ali Bey kalkıp odasından çıktığı gibi Fitnat kapıyı kilitledi idi dedik. İşte kapıyı kilitletiğinin sebebi bu idi. Zavallı canından bıkmış!.. Cananından meyas!.. Talat'a mektup göndereli üç gün olmuş idi. Ne Talat geldi ne bir cevap gönderdi!.. Fitnat meyas olur. Hele o maceradan sonra meyaslığı bin kat olur!.. Daha yaşamak istemez!.. Kapıyı kilitletiği gibi cebinde bulunan bir ufak çakı çıkarır!.. Göğsünü açar!.. Ta*

*midesinin üzerinde saplar!.. Yatar!!! İşte Ali Bey gelinceye kadar öyle yatmış inliyor idi!.. Ali Bey bu hâli gördüğü gibi sesi olduğu kadar bağırır, ve bayılıp Fitnat'ın yanında düşer!..... Karılar halayıklar kapının gürültüsünü ve Ali Bey'in bağırıldığını işittikleri gibi odaya koşarlar.... Bakarlar ki odanın ortasında iki kişi yatıyor!.... Birisi gözlerini tavana dikmiş ve kan içinde kalmış inliyor!.... Öbürü ölü gibi yatmış hiç üzerinde hayat eseri yok!.... Halayıkların içinde bir velvedir koptu. Kimi ağlar, kimi bağırır, kimi koşar, kimi kendini vurur!.... Kâhya Kadın Ali Bey'in bayılmış olduğunu anlayarak soğuk su alıp yüzüne serper. Ali Bey'i kendine getirir”(Şemsettin Sami, 2018: 120-130).*

Anlatı kapanışı içerisinde yer alan ilk ölüm Fitnat'ın ölümüdür. Bu ölümün ardından romanın diğer karakterleri için de karanlık bir dönem başlar. Anlatı içerisindeki karamsar hava, Fitnat'ı kaybetmenin acısına dayanamayan Talat'ın ölümü ile pekiştirilir:

*“Talat ise... Zavallı Talat!... Çünkü bu kız kıyafetiyle gelen zat Talat idi!... Evet bi-çare Talat idi... ki henüz humma üzerinden defolmamış ve kalkmaya hiç takati yokken Fitnat'ın mektubunu aldığı gibi cananını canına tercih ederek annesinin ve dadısının mumaneatiyle beraber kalkıp giyinmiş ve Şehzadebaşı'na gidip tebdil-i kıyafet ettikten sonra ta Üsküdar'a kadar gitmiş ve Ali Bey'in evini bulup içeri sokulmuş ve halayıklardan Fitnat'ın biraz keyifsiz olduğunu anlamakla derhâl odaya girmiş idi... Zavallı Talat!... Fitnat'ın ağzından kendi ismini işittiği gibi güya isminin mahreci olan o güzel dudaklara teşekkür olarak bir buse vermek için Fitnat'ın üzerine yürür... Lakin heyhat!..... Fitnat'ı al kan içinde gördüğü gibi kendini kaybederek yere düşer!..... Talat'ın bu hâli Fitnat'a ziyadesiyle tesir eyler.... Daha o kadar fenalaşır.... Halayıklar koşarlar. Talat'ı kaldırırılar, kendine getirirler... Fitnat gözlerini Talat'ın yüzüne dikmiş... Talat'ın kendine geldiğini gördüğü gibi gayetle zayıf ve titrer bir ses ile “Talat'ım!...” der... Talat gözyaşı dökerek içini çekerek Fitnat'ın başı yanında oturup:*

*-Fitnat'ım!..... Ne yaptın!... Ne oldu!..... Ah!!!.....diyerek Fitnat'ın elini tutar... Fitnat'ın elinin buz gibi soğuk olduğunu hissettiği gibi vücuduna fevkalade bir raşe896 gelir... Fitnat'ın yüzüne bakar görür ki gözlerinde hiç cila alameti yok!.... Gözleri üzerine bir memat perdesi çekilmiş:*

*-Fitnat'ım!.....- diye bağıırır. Anide Fitnat'ın iki gözünden birer yaş akar..... Ağzını açıp dilini harekete getirip bir şey söylemek ister.... Fakat heyhat!..... Kendi azasına hiçbir tasarrufu kalmamış!.... Çabalar çabalar... Söyleyemez..... Daha bir iki defa seyrek seyrek nefes alır... Akıbet nefesi de tükenir!!!..... Ah!..... Görmeli idiniz o güzel yanakları kırmızı renklerini atıp da ne kadar güzel bir sarı rengi aldılar!... Güya bu tebeddül hüsnünü daha ziyade artırdı!.... Kendisine daha iyi yakıştı!.... Heyhat!..... Hani ya o Fitnat'ın güzel yüzü... o nazik vücudu... o nazenin bedeni.... odanın ortasında yayılmış!.... Al kan içinde kalmış!.... Gözleri donmuş görmez!.... Dili kurumuş söylemez!.... Ne kadar çağırsan işitmez!.... Heyhat! Bir camit hükmüne girmiş!.... O akıl... O zekâvet... O zihin... O letafet907... O rahm... O şefkat... O aşk... O muhabbet... Ne oldular?... Nereye gittiler?... Nereye uçtular?..... O kadar hisse malik olan Fitnat'ın yüreği nasıl oldu da her histen tecerrüt eyledi?... O his ne oldu?.... Fitnat'ın nefesi tükendiği gibi bir vaveyla bir gırvv kalkar... Halayıklardan kimi ağlar... Kimi bağıırır... Kimi başını vurur... Kimi saçlarını koparır... Bir iki ihtiyar kadın Fitnat'ın cenazesine yanaşıp birisi gözlerini kapatır... diğeri çenesini bağlar..... Talat ise Fitnat'ın son nefesine dek gözlerini Fitnat'ın yüzüne dikip öyle donmuş kalmış... ve Fitnat'ın bütin bütin ruhsuz kaldığını gördüğü gibi anide bayılıp düşmüş idi..... Herkes Fitnat'ın cenazesıyla meşgul. Kimse Talat'a kulak asmaz, ve belki kimse görmez... Birazdan sonra kızın biri Talat'a yanaşıp kaldırmak ister... Kaldırmaya çabalar iken birdenbire sesi yettiği kadar bağıırır. -O ne?.... -Ölmüş!... Ölmüş!..... Kadınlar Fitnat'ın cenazesini bırakıp Talat'a koşarlar... Kimi nabzını tutar... Kimi yüreğine el koyar... Kimi elini ayağını tutar... Her biri ağlayarak titreyerek "ölmüş!.... ölmüş!...." diye bağıırır... (Şemsettin Sami, 2018: 132-133)*

Tanzimat dönemi romanları içerisinde, yaşanan kayıplar ve felaketler karşısında duyulan üzüntüden dolayı karakterlerin ani ölmelerine oldukça sık rastlanır. Talat'ın ölümü de aynı vesile ile gerçekleşir. Fitnat'ı kaybetmeye dayanamaz. Ölümü son derece sessiz ve anidir. Öyle ki Fitnat ile ilgilenmekte olan kalabalık, Talat'ın ölümünü sonradan fark eder.

*Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*'ın kapanış bölümü, Tanzimat döneminin genel karakteristiğini yansıtmaktadır. Romanın nasıl sonlandırılacağı konusunda bocalayan Tanzimat yazarı, çıkışı ölümlere başvurmakta bulur. Roman içerisinde yer alan hem ana

karakterlerin hem de yan karakterlerin peş peşe ölümleri gerçekleşir. Acemice kurgulanan bu ölümler, çoğunlukla ortak nedenlere bağlanır ve birbirine çok benzer kapanışları oluşturur. Nitekim aynı roman içerisinde üzüntüden ölen ikinci bir karakter dahi yer almaktadır. Anlatı kapanışında verilen Hatime başlıklı yazı, şu haberleri verir:

*“Hatime*

*Saliha Hanım ile Emine Kadın ve Hacı Baba ve Ayşe Kadın’ın bu vakayı işittikleri vakitte ne hâle geldiklerini ve Saliha Hanım’ın ağlaya ağlaya iki gözünden kör kaldığını ve Emine Kadın’ın bu acılığa dayanamayıp bir haftanın içinde müteessiren<sup>925</sup> vefat ettiğini mufassalan tarif etsek gönüller dayanamaz zannederim... Hem de bu kitabın ismi musibetname değil ki...*

*İhtar”* (Şemsettin Sami, 2018: 135).

Saliha Hanım da Talat gibi üzüntüden vefat etmiştir ancak ölümünün ayrıntılarına yer verilmez, neden-sonuç ilişkisi üzerinde durulmaz. Roman içerisinde yer alan bütün karakterler için kesin bir son yazma gayreti içerisinde olan Tanzimat dönemi yazarı, romanın kırılma anı ile ilişkili şekilde tüm karakterler için ortak çerçevede sonlar hazırlar. Bu sonlar ayrıntıdan uzak ve yalnızca kapatmaya yöneliktir. Aynı yaklaşım, *İntibah*’ın kapanışında da kendisini gösterir.

*İntibah*, yine karamsar bir psikolojinin hâkim olduğu örneklerdendir. Namık Kemal’in sürgün yılları içerisinde kaleme aldığı eserde, anlatı kapanışı pek çok karakterin ölümü ile gerçekleştirilmiştir.

Daha önce, *“Tanzimat Romanında Anlatı Açılışı”* başlığı altında da sözünü ettiğimiz gibi, zıt karakterler üzerinden birtakım mesajlar verme eğilimine oldukça sık rastlanmaktadır. *İntibah* da bu eğilimin kendisini gösterdiği örneklerden biridir. Romanın olay örgüsü, birbirine zıt karakterler üzerinden kurulur. Bu zıtlık anlatı açılış bölümü içerisinde Mahpeyker ve Ali Bey arasında kendisini gösterir. Şuh bir kadın olarak tanıtılan Mahpeyker’in karşısında olumlu özelliklere sahip tecrübesiz bir delikanlı olan Ali Bey yer alır. Ali Bey, tecrübesizliğin getirdiği saflık ile Çamlıca’da gördüğü Mahpeyker’e âşık olur. Anlatı açılışında Mahpeyker, onun gözünde ideal kadındır. Belli bir süre aralarında yaşanan yakınlık, Ali Bey’in âşık olduğu kadın konusunda yaşadığı hayal kırıklığı ile son bulur. Mahpeyker, düşündüğü namuslu, ideal kadın değildir.



Bunun üzerine Ali Bey, annesinin isteğini yerine getirir; Dilaşub adlı genç ve güzel bir cariye ile evlenir. Romanın kırılma noktasını bu evlilik oluşturmaktadır.

Ali Bey ve Dilaşub'un evliliğini haber alan Mahpeyker, birtakım intikam planları kurgulamaya başlar. Ali Bey'in Dilaşub konusunda şüpheyeye düşmesine ve aralarının açılmasına sebep olur. Ali Bey artık Dilaşub'a güvenmemekte, onun namuslu bir kadın olduğuna inanmamaktadır. Sonunda Dilaşub'u satılığa çıkarır ve Mahpeyker, intikam planları yaparak Dilaşub'u satın alır. Ancak Ali Bey, bu olaydan sonra toparlanamaz, hali günden güne kötüleşir. Bu noktada roman içerisinde yer alan ilk ölüm gerçekleşir. Ali Bey'in perişan halini gören ve durumunun daha da kötüye gittiğinin farkında olan anne, duyduğu üzüntüden dolayı hayatını kaybeder.

Ali Bey'in annesinin ölümü ile Tanzimat dönemi içerisinde sıkça başvurulan üzüntüden ölüm meselesi gerçekleşmiş olur. Ali Bey ve Dilaşub'un evliliği sonrasında başlayan olumsuzluklar içinde annenin ölümü, önemli bir yer tutar. Bu ölüm sonrasında romanın diğer karakterlerinin de peş peşe ölümleri gerçekleşecektir.

Ali Bey'i temelli kaybettiğini anlayan Mahpeyker, henüz intikamını alamamıştır. Onu öldürmek ister ve bunun için etraflıca plan yapar. Ancak istediği Ali Bey'i yalnızca öldürmek değildir, aynı zamanda bu sahneye Dilaşub'un da seyirci olmasını istemektedir. Bu vesile ile bir plan kurar, Hırvat adlı bir kiralık katil tutar ve Ali Bey'i öldürmeye niyetlendiği köşke Dilaşub'u da götürür. Ancak Dilaşub, durumu anlamıştır ve Ali Bey'in ölümüne razı olmaz, onu oradan uzaklaştırır. Kendisi de Ali Bey'in paltosunu giyer ve ölümü kabullenerek beklemeye koyulur. Ali Bey'in paltosunu gördüğünde paltonun içindekinin Dilaşub olduğunu düşünemeyen Hırvat, Ali Bey zannettiği Dilaşub'u bıçaklayarak öldürür. Ancak bu ölüm hemen gerçekleşmez.

Daha önce incelediğimiz *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat* örneğinde de karşılaştığımız gibi çift arasında veda mahiyetinde son bir diyalog kurulacak ve ölüm, bu diyalog ardından gerçekleşecektir. Nitekim Ali Bey, Dilaşub'u kanlar içerisinde gördükten, onun masumiyetini anladıktan ve pişmanlığını, üzüntüsünü dile getirdikten sonra, Dilaşub'un ölümü gerçekleşir. Bu ölüm ile birlikte Tanzimat dönemi içerisinde sıkça rastlanan bir diğer durum gerçekleşmiş olur. Kavuşamayan iki aşığın hikâyesi, ölüm ile son bulur.

Dilaşub'un kaybindan sonra büyük bir öfke duyan Ali Bey, Dilaşub'un ölümüne sebep olan bıçağı alır ve Mahpeyker'i öldürür. İşlediği cinayet sonrasında, hapse girer

ve bir süre sonra yaşadığı olayların üzüntüsüyle kendisi de ölür. Tüm bu ölümler, anlatı içerisinde peş peşe gerçekleşmektedir. Bu noktada açığa çıkan, aslında Tanzimat dönemi romanlarının acemiliği olmaktadır. *İntibah*, genel hatları ile Tanzimat dönemi romanının tipik özelliklerini taşıyan, dönemin karakteristiğine uyan, acemice tasarlanmış bir anlatıdır. Namık Kemal'in, romanı nasıl kapatacağı konusunda sıkıntıya düştüğü açıkça görülür. Sonuçta çıkış, ölümlere başvurmakta bulunur. Karakterlerin peş peşe ölümleri ile okuyucuya hem ders verilir hem de romanın ve dönemin karamsar yapısı bu ayrılıklar ve ölümlerle pekiştirilir.

Tanzimat dönemi romanlarının tipik özelliklerini taşıyan bir diğer örnek, *Sergüzeşt*'tir. Roman içerisinde güzelliği ile ön plana çıkan Dilber, bir Çerkes kızıdır. Henüz çok küçük yaşlarda iken Mustafa Efendi'ye satılır ve oldukça sıkıntılı günler geçirir. Bir ara kaçmaya çalışsa da başarılı olamaz ve kendisini tekrar aynı evde bulur. Nihayetinde Mustafa Efendi'nin tayininin çıkışı, Dilber'in başka bir esirciye satılmasını sağlar. 15 yaşına geldiğinde ise varlıklı bir müşteriye satılır. Satıldığı yeni evde bir süreliğine güzel günler geçirir, piyano dersleri alır, Fransızca'yı öğrenir:

*"Dilber, bu evde bahtiyardı. Sabahları evin hanımıyla kerimesinin odalarını tanzim eder ve kendisinin himmet ve dikkatine havale edilen bir kanaryanın kafesini temizler, yemini verir, suyunu değiştirirdi. Ara sıra sabahları kafesin yanına gidip de kanaryanın ürkmeden içinde çırpındığını görerek, çocukların pek neşeli oldukları zaman kendilerine mahsus letâif-i masumaneleriyle gülerek:*

*"Sarılar giymiş küçük halayık! Sarayında rahat otur. Yaramazlık edersen seni Taravet'in yanına gönderirim," derdi.*

*Fakat en nerm ve nazik olan zamanında kalbine giren korku bir fikr-i sabit gibi yerinden kılmadığı evde efendilerinden biri "Dilber" diye çağırdığı vakit yukarıya titreyerek çıkardı. Her ne hizmet etse mutlak dayağa veya azarlanmaya müstahak olacak bir kusur ettiğine kail olurdu. O esnada birisi, "Buraya bak!" dese hemen şaşırarak, "Ben onu düzeltirim, ben her hizmete gelirim" cevabını verirdi. Sonra karşısındakinin, "Sen hiçbir kusur etmedin," lütfunu işiterek mutmain olurdu"* (Samipaşazade Sezai, 1997: 44-45).

Evin oğlu Celal Bey, Paris'te resim dersleri almıştır ve Dilber'i resimleri için model olarak kullanmaktadır ancak Dilber, bu durumdan memnun değildir. Bir gün

Dilber'in ağladığını gören Celal Bey, onun bu halinden çok etkilenir ve büyük bir üzüntü duyar. Sonrasında uyumakta olan Dilber'in odasına giren Celal Bey, burada kendi fotoğrafını görür ve Dilber'in aslında kendisine âşık olduğunu anlar. Bu durum kendisinin de Dilber'e duyduğu aşkı fark etmesini sağlar. Bu farkındalık romanın kırılma noktasını oluşturur ve Celal Bey ile annesi arasındaki zıtlığın keskin hatları ile açığa çıkışına sebep olur.

Celal Bey, Dilber ile evlenmek ister ancak annesi bu evliliğe razı olmaz. Olacakların ipuçları, aslında önceden aralarında geçen bir diyalog ile okura yansıtılmıştır:

*“Meşreb-i letaiŕgûyanına ve mizaç-ı neşedarına muhalif olarak üç dört dakikadan beri önündeki taamını unutmuş bir hal ile düşünen mahdumunu kadınlara ve bilhusus validelere mahsus bir nazar-ı dakik-i raz- bîneneden geçirerek Celal'i içinde bulunduğu tefekkürâtı-ı istiğrak-âmizden uyandıracak bir sada ile mükalemeye başladı:*

*-Celal, hemşireni tebrik için gözlerinden öptün mü? Bir teehhül-i bahtiyarane...” –Kendisinden sorunuz.*

*-Niçin sorayım? Teehhül için lazım olan asalet ve ikbal değil midir?*

*-Hayır valideciğim. Hüsun ve ismet. Muhabbet de ekser bunların peyveridir.*

*-Asalet ve ikbal bunlara mani mi? Bence herkes içinde ismi söylenecek bir iktidar ve marifeti, zenginliği, asaleti olmayan bir adamı yakışıklıdır diye almak pek adildir ...*

*-Yıldızlar zalam içinde parladığı gibi fakr ve safvet ve ulviyetle içinde de safvet ve ulviyetle parlayan ruhlar yok mudur? Bir kalp sevmek için mutlak servete, asalete mi muhtaçtır? Bence en sahîh ikbal, ruhun görüldüğü iki güzel göz, en büyük servet kalbin hissini gösteren gül renginde dudaklardan akseden tebessümdür” (Samipaşazade Sezai, 1997:55-57).*

Anne ve oğul arasında geçen bu diyalog aslında Dilber ve Celal Bey'in imkânsız aşkının habercisidir. Nitekim annesi, oğlunun Dilber ile evlenmek istediğini öğrendiğinde yaşanan çatışma sonrasında Dilber, Celal Bey'den habersiz, bir esirciye

satılır. Bu eylem sonrasında roman karakterleri için olumsuzluklar kendisini gösterir. Dilber'in satıldığını öğrendikten sonra Celal Bey için zor zamanlar başlar:

*“Bu eyyam-ı felâketi içinde hiç bu kadar dalgın bir hâlde bulunduğu yoktu.*

*Evin içinde üç günden beri hiç bir kimseye hiç bir kelime söylememiştir. Üçüncü gece ise bir dakika bile gözlerini kapamayarak tâ-be-sabah Dilber'i ilk gördüğü balkonda geziniyor ve ara Sıra ufuklara doğru atf-ı nigâh ettiğine bakılırsa, birisini beklediği anlaşılıyordu. Denizi tehyiş ederek gelen rüzgâr, kayıtsızlıktan uzamış saçlarını dağıtarak yüzüne vurdukça âsabını bir kat daha tahrik ediyor ve bazan durarak sevhale çarpıp kırılan dalgaların âvazesini dinliyordu” (Samipaşazade Sezai, 1997:101).*

Diğer taraftan esirciye satılmış olan Dilber için de zor günler başlar. Yeni sahibi, Dilber'in güzelliğinden çok etkilenir ve ona yaklaşmak ister. Ancak Dilber'den karşılık bulamayınca sinirlenir ve kızı bir odaya kilitler. Harem ağası olan Cevher, Dilber'in haline çok üzülür ve kaçmasına yardım eder ancak bu sırada merdivenden düşen Cevher'in ölümü gerçekleşir. Aralarında geçen son diyalogda Cevher'in huzur içinde öldüğü anlaşılır:

*“Zavallı Cevher! Toprağın üzerinde, hod nâ-hak mazlumu içinde yüzüyordu. Dilber, bir beht ve hayret ve hüznün ve dehşetle vücudunun her âzası titreyerek yanına takarrüb edip diyordu ki:*

*- Ah Zavallı Cevher! Seni ben öldürdüm.*

*Eğilerek alnından öptü... Galiba bu büse-i rahimâne, zavallının vücud-ı hân-âluduna bir an için ilka-yı hayat etmişti ki gözlerini açtı. Dilber baş ucunda ağlar bir sesle:*

*- Merhametli Cevherciğim! Ah niçin kendini bu hâle koydun? Ben sana ne yaptım ki benim yolumda hayatını feda ettin.*

*Cevher, süküüt-ı ebediye râm olmaya başlamış bir sada ile:*

*- Çünkü seni seviyordum... Zararı yok... İlk gördüğüm zaman senin gözlerin kalbimde mühlik cerihalar açmıştı...Zaten yaşamazdım...*

*Dilber, Cevher'in başını kollarının içine alarak tekrar alınından öptüğü zaman ulvi, müthiş, müessir bir an gúzar ediyordu. Cevher o büselerin altında, o kolların arasında can vermekten telezzüz ediyormuş gibi büsbütün ittikâ ederek:*

- *Ben rahat ölüyorum...*" (Samipaşazade Sezai, 1997:117)

Cevher'in ölümü ile temelli yalnız kalan Dilber de kurtuluşu ölümden bulur ve kendisini Nil nehrine atarak intihar eder.

*Sergüzeşt*, peş peşe yaşanan ölümler, karakterler üzerinden yansıtılan zıtlıklar ve ele aldığı konular bakımından Tanzimat dönemi romanlarının karakteristik özelliklerini taşıyan tipik bir örnek olarak konumlandırılabilir. Esir bir kız ile efendisi arasındaki aşk, hem kendilerini hem de çevrelerini trajik bir sona götürür. Kavuşamama, karakterlerin ölümleri ile neticelenir. Celal Bey'in ölümü, yine oldukça sık rastlanan ve daha önce de incelediğimiz romanlarda yoğunlukla üzerinde durduğumuz gibi, ayrılık ile yaşanan üzüntünün bir sonucu olarak okur karşısına çıkarılır. Dilber'in ölümü ise onun için özgürleşme konumuna gelen intiharla gerçekleştirilir.

Kapanışında ölüme yer verilen bir diğer roman, *Müşahedat* olur. *Müşahedat*, hem Tanzimat dönemi için hem de genel itibari ile Türk edebiyatı için önemli yenilikleri barındıran romanlardan olması dolayısıyla çarpıcı bir örnektir.

Anlatı açılışında yazar kimliği ile Ahmet Mithat, kendisini okura tanıtır. Sonraki bölüm içerisinde vapurda üç kadının konuşmasına kulak misafiri olur ve kadınların arasında geçen diyalog, yazacağı roman için malzeme barındırdığından Ahmet Mithat, bu üç kadın ile iletişime geçmeye karar verir. Sonradan isminin Siranuş olduğu öğrenilen kadının, Ahmet Mithat'ı yazar kimliği ile tanıdığı ve hatta *Felatun Bey ile Rakım Efendi* adlı romanı okuduğu ortaya çıkar. Bu tanışıklık, aralarında başlayacak olan dostluğu pekiştirir ve Siranuş, hikâyesini yazara anlatmayı kabul eder. Böylelikle romanın yazım süreci, okura aktarılmaya başlanır.

Siranuş'un anlattıkları üzerinden romanını şekillendirmeye başlayan Ahmet Mithat, Siranuş vesilesiyle haberdar olduğu Refet Bey ile de tanışır. Birtakım yalanlar söyleyerek Refet Bey'den de yazacağı roman için önemli bilgiler edinir. Vapurda bulunan kadınlardan biri olan Agavni ile de tanışma fırsatı bulan Ahmet Mithat; Siranuş, Agavni ve Refet Bey ile bir araya geldiğinde vicdanına yenik düşer ve onlara söylediği yalanları açıklar. Onun bu dürüstlüğü aralarındaki dostluğu pekiştirir. Uzun

sohbetler edecekleri toplantılar gerçekleşir ve roman, bu toplantılarda edinilen bilgiler ile yazılmaya başlanır.

“*Evlilik ile Kapanış*” başlığı altında olay örgüsünü genişçe aktaracağımız romanda, Seyit Numan, kilit karakterlerden biri olarak yer almaktadır. Romanın ana karakterleri için bir “*kurtarıcı el*” durumunda olan Numan, hem Refet Bey’e hem de arkadaşının kızı olan Siranuş’a pek çok yardımda bulunur. Roman boyunca cömertliği ve yardımseverliği ile öne çıkan karakterin ölümü, anlatı kapanış bölümü içerisinde yer alan bir mektup vasıtasıyla okura haber verilir:

*"Hicaz-ı mağfiret-turazda pirimiz Seyyit Mehmet Numan'ın garik-ı lücce-i gufran olduğunu o taraflardaki dostlarımızdan aldığımız mektuplarda maatteessüf okuduk. Hükümet-i şer'iyye vasıtasıyla sülus-ı malını fukara-yı Medine'ye vasiyet etmiş. Zevcesine de hin-i vefatında böyle bir vasiyetle ibka-yı nam etmesini emr ve tavsiye ederek ahsen vechile son nefe sini teneffüs eylemiş. Dünyada bu adam kadar akilane çalışkan, mesut, müreffeh yaşamış hiçbir kimse daha bulamıyorum. Ahiretinin de dünyası gibi mamur olması duasındayım. Sen de bu duaya âmin diyenlerdensin. Değil mi kardeşim?" Şüphe yok. Âmin. Hem de sad hezaran-âmin"* (Ahmet Mithat Efendi, 2018: 437-438).

Böylelikle kapanış mektubu, ölümün habercisi olması dolayısıyla işlevsel bir boyut kazanır.

Sonuç itibariyle Tanzimat döneminin anlatı kapanışlarında ölüm temine sıkça rastlandığı görülmektedir. Birtakım ortak konular üzerinden kurgunun ilerletildiği dönem romanlarında, yine ortak eğilimler üzerinden kapanışların gerçekleştiğini söylemek mümkündür. Bu bağlamda en sık başvurulan temlerden biri haline gelen ölüm, dönem romanları içerisinde açığa çıkarılan acıklı havanın pekiştiricisi konumuna gelmiştir.

Tanzimat dönemi romanlarının anlatı kapanışlarında kendisini gösteren ölümlerle birlikte inşa edilmeye çalışılan acıklı atmosfer, birtakım aksaklıklar nedeniyle gerçekçi bir sunumdan uzaklaşmış durumdadır. Roman türünün ilk uygulayıcısı konumunda olan Tanzimat yazarı, belli bir noktaya dek getirdiği kurgunun nasıl kapatılacağı noktasında bir bocalama yaşar ve çıkışı belirli temler üzerinden kapanış inşa etmede bulur. Ölüm temler arasında yer almaktadır.

Tanzimat yazarının anlatı kapanış bölümü içerisinde yaşadığı bocalama, karakterlerin sonlarının ölüm ile bağdaşık halde getirildiği bir yaklaşımı sunar. Karakterler, belli bir temel inşa edilmeden aniden öldürülür. Böylelikle Tanzimat dönemi anlatı kapanışlarında peş peşe gelen ölümler, dönemin acemiliklerini ön plana çıkararak bir diğer gösterge haline gelirler.

### 1.2.2. Delirme ile Kapanış

Tanzimat dönemi romanı içerisinde yer alan karamsar atmosfer, anlatı kapanışında pek çok ölümün ve delirmenin ortaya çıkışı ile daha keskin bir hal alır. Ortaya çıkan teknik kusurların da etkisiyle kapanışta gerçekleşen ani ölümleri, karakterlerin yaşadıkları acılar karşısında akıl sağlıklarını kaybetmeleri izler. Bu anlamda *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, akla ilk gelen örneklerden biridir. Anlatı kapanışında, evlendiği kızın kendi öz kızı olduğunu öğrenen ve aynı gün içerisinde kızının ölümü ile yüzleşen Ali Bey'in delirmesi yer alır:

*“ İşte Talat da her histen müberra... camit gibi yatmış!.. Ah... Zavallı çocuk henüz hummadan şifa bulmamış!.. O elleri ayakları değnek gibi kalmış!.. Benzinde bir dirhem kan kalmamış... Gözleri çukur içine girmiş!.. Bununla beraber yine güzel!.. ve belki her vakitten daha güzel!.. O yapma saçlarını, yemenisini, falanını çıkarırlar. Kıyafet-i tabiiyesi olan çocuk kıyafetinde bırakırlar... Ali Bey ise sevinerek güler bir kapıdan çıkar bir kapıya girer ve halayıklara çıkışarak der ki:*

*-Ne ağlıyorsunuz?.. Ne ağlıyorsunuz?.. Niye gülmüyorsunuz?.. Neye türkü söylemiyorsunuz?.. Bilmez misiniz ki düğünümüz var?... Bilmez misiniz ki Fitnat benim kızımdır... Evet, evet... Benim kızımdır... İşte Zekiye yazıyor... Zekiye kendisi yazıyor... Fitnat benim kızımdır... Ah!.. Benim bir tanecik kızım var... Bir Fitnat'ım var... Kızımın bir sevdiği var... Talat... Talat... O da benim damadım olacak benim oğlum olacak kızımı ona veriyorum... Oh oh!.. İki evlat babası oldum... Benden bahtlı dünyajda kim var?.. Böyle bir kızın babasıyım!.. Böyle bir oğlanın kayınpederiyim!.. Oh oh!..*

*İşte zavallı Ali Bey de çıldırır!.. Hem ne kadar çıldırır!.. Tarife ne hacet?.. Sözlerinden anlaşılır. Zavallı böyle diyerek gider cenazeleri öper idi. Yorganlarını kaldırır idi. Ayağa kaldırmak istiyor idi!.. Zor ile çekerler idi:*

*-Beni evlatlarımdan ayırmayın!.. Oğullarımı seviyorum.. Öpeceğim diyerek tekrar gider idi. Ertesi gün o iki bi-çareyi defneylemeye götürürler!.. Ali Bey başı açık, yalın ayak cemaatin arkasından koşarak:*

*-Oğullarımı nereye götürüyorsunuz?.. Evimde bırakın... Onlar benim artık... Biri kızım biri damadım. Siz niye karışyorsunuz?..*

*diyerek cemaati taş ile kovalıyor idi. Nihayete kendi adamları zapt ederler, evine ötürürler. Bir odada hapseyerler.... Ertesi gün odasını açık bırakırlar. Çıktığı gibi doğru mezaristana gidip cenazeleri çıkarmak için mezarları kazmaya başlar. Derakap yetişirler. Kollarını bağlarlar. Evine götürürler. Bir odada kaparlar gece gündüz çıkarmazlar... Cinneti günden güne artar. Altı ay kadar böyle halkı izac ederek ve kendisi dahi bendelerinden yahut talihinden cefa görerek... velhasıl acınacak bir surette yaşadıkdan sonra zavallıyı bir sabah ölü bulurlar!.. (Şemsettin Sami, 2018: 134-135).*

Böylelikle anlatı kapanış bölümünde peş peşe gerçekleşen ölümlerin ve öğrendiklerinin ağırlığına dayanamayan Ali Bey; önce akıl sağlığını kaybeder, ardından da ölümü gerçekleşir.

### 1.2.3. Evlilik ile Kapanış

Görücü usulü evlilik, Tanzimat dönemi içerisinde sıkça eleştirilen konulardan biridir. Bu bağlamda dönem içerisinde ortaya konan pek çok roman, birbirine kavuşamayan, evliliklerine müsaade edilmeyen çiftlerin ölümleri ile kapatılır. *İntibah*, *Sergüzeşt* gibi romanlar “*Ölüm ile Kapanış*” başlığı altında ifade ettiğimiz gibi, bu tür kapanışlara örnek oluşturmaktadır. Diğer taraftan, birbirlerini seven çiftlerin evlilikleri ile kapatılan anlatılar da Tanzimat dönemi içerisinde yer almaktadır. Bu tür kapanışlar içerisinde, eş seçimleri konusunda söz sahibi olan bireylerin mutluluklarının öne çıkarıldığı görülür. Bu bağlamda göze çarpan romanlardan biri *Müşahadat* olur.

Romanın kilit karakterlerinden biri olan Agavni, babasından kalan miras sayesinde zevk ve eğlence içerisinde bir ömür geçirmektedir. Ancak sonraki süreçte Refet Bey ile tanışır ve hayatı farklı yönde şekillenir. Geçmiş hayatını bir kenara bırakan Agavni ve Refet Bey arasında bir ilişki başlar.

Refet Bey'in patronu Mehmet Numan, oldukça cömert bir karakter olarak yansıtılır. Refet Bey, geçirdiği kötü dönemlerde Mehmet Numan'dan pek çok yardım



görür. Aynı zamanda Siranuş'un babasının arkadaşı olan Mehmet Numan, Siranuş'a da kol kanat gerer.

Mehmet Numan'ın kızı Feride, Refet Bey'e âşık olur ve onunla evlenmek ister. Ancak bu aşk, Agavni'nin ölümüne sebep olacaktır. Agavi'ye duyduğu kıskançlıktan dolayı, onu öldürmeyi planlayan Feride, bir kiralık katil tutar. Kiralık katil, vapura bindiği sırada Agavni'yi denize iter ve karakterin ölümü gerçekleşir. Böylelikle roman içerisinde gerçekleşen ilk ölüm, bir cinayet ile meydana gelir. Bu cinayet, romanın kırılma noktasını oluşturmakta ve kapanışta yer alacak evlilik için zemin hazırlamaktadır.

Agavni öldükten sonra hem Siranuş hem de Refet Bey, zor zamanlar geçirirler. Çok yakın oldukları Agavni'nin ölümünü kabullenmek kolay olmaz. Ancak aradan geçen zaman, onları bir araya getirir ve aralarındaki ilişki evlilikle devam eder. Anlatı kapanışında, yazar-karakter tarafından evliliğin gerçekleştiğinin haberi verilir:

*Bundan sonra Siranuş'un İstanbul'da Refet'in hanesine nakli, ihtidası, tezvici tafsilatına ihtiyacımız var mıdır?*

*İşin yalnız şu ciheti şayeste-i izahdır ki muallimelik hizmetiyle dairelerini intisap etmiş olduğu hanım Siranuş'a ana-lık vazifesini deruhde eylemişti.*

*Vakıa Seyyit Mehmet Numan'ın saye-i semahat ve sahavetinde kızın nakden hiçbir kimsenin muavenetine ihtiyacı yoksa da, bir kızı techiz için görülecek çarşı işlerinde ve hane tertibatında delalet-i maderaneye olan ihtiyaç kabil-i inkâr mıdır?*

*Bununla beraber yalnız bu familya değil, Siranuş ile muarefe peyda eyleyen sair hanımlar dahi hedaya-yı giran-baha ile muhtediye gelini izazda zerre kadar kusur etmemişlerdir. Hanenin küçüklüğü ile beraber öyle kibarane bir düğün yapılmıştır ki işitenlerin parmakları ağızlarında kalmıştır (Ahmet Mithat Efendi, 2018: 437).*

Kapanışın evlilik ile gerçekleştiği bir diğer örnek Karabibik'tir. Romann ana karakteri olan Karabibik, babası Koca Osman'dan kalan arsayı sürmek için öküzlere ihtiyacı duymaktadır ancak bütçesi öküz almaya yetmediğinden her sene tarlasını sürebilmek için Koca İmam'ın öküzlerini kiralar. Bir yandan da kızını Koca İmam'ın kayınbiraderi olan Sarı İsmail ile evlendirerek öküzleri para vermeden kullanma planları

yapmaktadır. Ancak işler istediği gibi gitmez ve Sarı İsmail'in bir başkası ile evleneceği öğrenilir.

*“Karabibik bu havadisten hiç hoşlanmadı. Çünkü onun başka bir hesabı vardı: “Sarı Simayıl’a kızı Huri’yi vermek arzusunda idi. Bu tezevvüç sayesinde Koca İmam’ın öküzlerini bad-ı heva kullanabileceğini hesap etmekte idi. Sarı İsmail elden çıktıktan sonra bu öküzler de başkasının malı olacak; başkasının olmasa da yine her zamanki gibi para ile kullanmak lazım gelecek” (Nabızade Nazım, 2019: 11).*

Bu farkındalıkla birlikte romanın evlilik ile kapanacak olan sonunun hazırlığı başlatılır. Sarı İsmail'in başka biri ile evleneceğini öğrenen Karabibik, Koca İsmail'in öküzlerini para vermeden kullanmaktan ümidini keser ve biraz borca girse de kendi öküzlerini satın almayı başarır. Bu durum, kızının evliliğinin yolunu açan bir eylem olarak okur karşısına çıkarılır:

*“Artık Karabibik Huri’yi “Sarisimayıl”e vermekten kat-i ümit etmiş idi... Fakat buna da artık lüzum kalmamıştı. Çünkü işte kendisi de çift sahibi, mal sahibi idi.*

*Bundan geri kızını yalvaran alsın... Zaten Yosturoğlu’nun yeğeni Hüseyin, Huri’ye göz koymuş idi ya!... Karabibik o kadar ahmak mıdır? Hüseyin’in daima kendi damı etrafında dolaşmasındaki hikmeti anlamayacak mı ya!.. Hey kuzum hey, buna gençlik derler!..” (Nabızade Nazım, 2019: 37)*

Huri'nin artık Sarı İsmail ile evlenmeyeceği kesinleşmiştir. Diğer taraftan Karabibik, kızına ilgi duyan Hüseyin'in de farkındadır. Ardından Hüseyin'in Huri'ye olan ilgisi, daha açık şekilde okura aktarılır:

*“Baba kız birbirine hiçbir lakırdı söylemiyorlardı. Güya iki yabancı imişler gibi davranmakta idiler. Arkadan Hüseyin de görünmesin mi! Karabibik vakıfane gözlerini kırptı: Hey kuzum hey!.. Kızının peşinde dolaşıyor... Sanki o farkına varmaz mı sanıyor! Ni hâl idelim... Yalvarsın da alsın!.. Huri başını arkaya çevirdi. Bir saatten beri Hüseyin’in kendi peşinde dolaştığını hissetmişti. Fakat Hüseyin’in şu musallatlığından bizar olmuyordu. Hatta kaç günden beri şu yapışkan aşığın takibatına alışmış idi. Bu takibattan vakıa hoşlanmakta*

*değildi; lakin şikâyet edecek derecede müziç de görmüyor idi” (Nabızade Nazım, 2019: 38-39).*

Hüseyin’in Huri’ye olan ilgisi Huri tarafından da keşfedildikten sonra aralarında gerçekleşecek evliliğin önü temelli açılmış olur.

*“Huri, Hüseyin’in önünden geçti gitti; bu intizardan memnun oldu. Arkadan Karabibik bir tebessüm göstermişti: Ateş alaflanmış... Ha görem ha!..*

*Göreceği möreceği pek adi bir şey idi: Ertesi gün Huri, Hüseyin için talep olundu. Yosturoğlu ile Karabibik arasında vakıa bir bürudet var idiyse de kızı da ihtiyarlamakta idi... Hem Yosturoğlu zengin idi, nasıl koyup atmalı?*

*İşe karar verildi... Hüseyin ile Huri nikâhlandılar. Bir salı gecesi Yosturoğlu’nun evi önüne birçok köylü delikanlıları ile kadınları toplandı. Hüseyin bir hayvan üstünde davul zurna ile civar köyleri akşama kadar dolaştı. Şerbetler içildi. Yemekler yenildi. Akşama gerdek yapıldı. Hüseyin ile Huri’nin muaşaka romanı bu suretle hitam buldu. Zaten köylülerin muaşakası işte hep bu suretle neticepezir olur” (Nabızade Nazım, 2019: 40).*

Anlatı kapanışında yer verilen evlilik oldukça kolay şekilde gerçekleşir. Karabibik, genel hatları ile teknik anlamda oldukça zayıf bir roman olarak Tanzimat dönemi içerisinde yer almaktadır. Anlatı kapanışında evliliğine yer verilen Huri, kurgu içerisinde etkili şekilde anlatılmaz. Ara ara tembelliğinden ve genel hatları ile geçmişinden söz edilse de kapanış içerisinde verilen evliliğin temelleri, karakterler üzerinden ayrıntılarıyla şekillendirilerek okura ulaştırılmaz. Karakterlerin okura sunumları oldukça zayıftır. Romanın nasıl sonlanacağı konusunda yaşanan kararsızlıklar açıkça görülmektedir.

Kapanışında evliliğe yer verilen bir diğer anlatı *Felatun Bey ile Rakım Efendi* olur. Ana hatları ile Felatun Bey ve Rakım Efendi arasındaki zıtlık üzerinden ahlaki değerlerin çöküşünün, Batılaşmayı yanlış anlamının, mirasyediliğin ne tür sorunlar çıkaracağı üzerine konumlanan anlatı, nihayetinde Rakım Efendi’nin Canan ile evlenmesi ve hatta çocuk dünyaya getirmesi ile kapatılır. Anlatı kapanışında yer verilen evlilikler, mutlu bir sonun hazırlayıcısı olarak pozitif bir atmosfer üzerinden okura sunulur.

Son derece çalışkan, evine sadık, kültürlü ve bilgili bir tip olarak tasvir edilen Rakım Efendi, sahip olduğu bu olumlu özelliklerle, yer aldığı çevrelerce sevilmekte, sayılmakta, itibar görmektedir. Babası, Rakım küçük yaşlardayken vefat etmiş, annesi oğlunu bin bir zorluk içerisinde büyütmiştir. Ancak Rakım, annesinin emeklerini hiçbir zaman boşa çıkarmamış, daima çalışkanlığı ile ön plana çıkararak bulunduğu çevrelerde saygın bir konuma ulaşmıştır. Ancak Rakım Efendi'nin annesinin vefatı, Rakım ve dadısı Fedai'nin bir süreliğine yalnız olarak geçirecekleri sürecin başlangıcı olur. Bu süreç, Fedai'nin Rakım'ı evlendirme isteği ile son bulacaktır.

Artık oldukça yaşlanmış olan Fedai, Rakım Efendi'yi evlendirme düşüncesini söz konusu ettiğinde olumlu bir yanıt ile karşılaşmaz. Evlilik, romanın bu aşamasında Rakım tarafından istenen bir eylem değildir. Bu yüzden dadısına yardım etmesi için bir cariyeye almaya karar veren Rakım Efendi, Canan'ı satın alır. Onun eve gelişi, pozitif bir atmosferin de okura yansıtılmasını sağlar; Rakım Efendi'nin işleri yolunda gider ve pek çok farklı yerlerden kazanç sağlayabildiği kapılar açılır.

Canan ve Rakım Efendi'nin aralarındaki yakınlık, başlarda Rakım Efendi'nin Canan'ı kardeşi gibi sevmesi ile sınırlı ölçülerde okura sunulur. Ancak sonrasında ikili arasında yaşanan yakınlaşmalar, aralarındaki ilişkinin evlilik ile sonuçlanmasını sağlayacaktır.

Rakım Efendi Ziklas ailesinin Can ve Margrit adlı kızlarına Türkçe dersi vermektedir. Ancak onun olgun tavırlarından son derece etkilenen aile, kendisini bir dost olarak görmeye başlamıştır ve aralarındaki yakınlık her geçen gün biraz daha artmaktadır. Ancak bu mutlu tablo, kızlardan birinin verem olup yataklara düşmesi ile gölgelenir. Sonradan öğrenilir ki Can, Rakım Efendi'ye âşık olmuştur ve hastalığına da duyduğu karşılıksız aşk sebep olmaktadır. Bu durumu öğrenen Mösyö Ziklas, Rakım'dan kızı ile evlenmesini ister. Ancak Can ile evlenmek istemeyen Rakım, durumdan kurtulabilmek için Canan ile evli olduğu yalanını söylemek zorunda kalır. Bu noktada Rakım Efendi'nin Canan ile evliliği, rızasız gerçekleşecek olan bir evlilikten kaçış olarak kullanılmıştır.

Rakım'ın Canan ile evlendiği haberini alan Mösyö Ziklas, en azından iyileşene kadar Rakım Efendi'den kızını oyalamasını ister. Bu teklif Rakımca kabul edilir ancak Can durumu anlar. Bunun üzerine Rakım oradan ayrılır.

Sonrasında yaşanan süreçte Can, aniden iyileşmeye başlar. Bu durum hem Rakım'ı hem de ailenin diğer üyelerini çok memnun eder. Canan ve Rakım'ın mutluluklarına gölge düşürebilecek olumsuz bir durum, böylelikle ortadan kaldırılmış olur. Roman, Can'ın da iyileşmesi ile mutlu bir sona doğru kendini hazırlamaya başlar.

Diğer taraftan, Canan ve Rakım arasındaki ilişki git gide daha ciddi bir boyut kazanmaktadır:

*“Yozefino - Ey! Söyle bakalım Canan Hanım, efendi seni hâlâ sevmiyor mu?”*

*Canan - Efendi beni niçin sevmesin? İşte gördünüz ya! Bugünkü dargınlığı da bana değil imiş.*

*Yozefino - Hayır! Murâdım o değil. Seni hâlâ kardeş gibi mi seviyor demek isterim.*

*Canan - Kardeş gibi de seviyor, kızı gibi de seviyor.*

*Yozefino - Kızarma da! Daha ne gibi seviyor ben hepsini bilirim ya? Sana da söyletmek istiyorum. Çünkü böyle şeyler bana lezzet verir.*

*Canan - (ezilerek) Her türlü seviyor!*

*Yozefino - Söyle diyorum!*

*Canan - Söyledim ya işte.*

*Yozefino - Söylemiyorsun ki. Hiç bu odada, bu yatakta beraber yattığınız var mı?*

*Canan - Of! Ustacığım, ama artık çok soruyorsunuz!*

*Yozefino - Soracağım! Evet sormaya hakkım var. Ben senin vâliden gibi değil miyim?*

*Canan - Öylesiniz ustacığım.*

*Yozefino - İyi ya işte! Benden, vâlidenden sırrını saklamamalı. Doğru söyle bakayım! Efendi seni odalık etti mi?*

*Ustasının bu derece ibrâmüzerine Canan'ın malûmumuz olan gâyet-i hicâbı yine baş göstererek Yozefino'yu bırakıp kaçmak ister ama Yozefino kendisini zapt ederek tazyikâtında devam edince:*

*Canan - (çâr-nâ-çâr) Etti ustacığım!*

*Yozefino - Yalan!*

*Canan - Vallahi etti! İki ay oluyor.*

*Yozefino - (derinden bir göğüs geçirmekle beraber fevka'l-gâye memnun olarak)*

*Aferin Canan, aferin! Oh! İşte, şimdi tamamiyle müsterih oldum.*

*Canan - (biraz daha cesaret bularak) Niçin ustacığım?*

*Yozefino - Ben bilirim niçin! (Ahmet Mithat Efendi, 2017: 205-206).*

Canan ve Rakım arasında geçen yakınlığın Fedai tarafından da öğrenilmesi uzun sürmez. Yozefino ve Rakım arasında bir yakınlaşmadan şüphelenen ve bu düşüncelerini Canan'a açan Fedai de bu vesileyle Canan ve Rakım arasındaki ilişkiden haberdar olur:

*“Fedayî- Böyle şeyleri sana söylemek iyi değildir ama pek bedenim yandığı için artık dayanamayıp söyleyeceğim.*

*Canan- Söyle dadı kalfacığım. Allah'ı seversen söyle!*

*Fedayî- Söyleyeceğim şu ki, bu gece efendi beni uyumuş zannedip de yatağından kaçtı biliyor musun?*

*Canan- (kıpırmızı olarak) Ey?*

*Fedayî- İyisi, daha anlayamadın mı?*

*Canan- Anlayamadım dadı kalfacığım.*

*Fedâyi - Ahmak sen de! Senin dünyadan haberin yok! Seni efendiye beğendiremediğimizin sebebi işte bu imiş! Bu gece benim odamdan kalkıp doğruca o Frenk kokanasının odasına. Ta sabahleyin saat ondan sonra yavaş yavaş geldiğini ben buradan matbahdan duydum. Artık ben buna nasıl razı olabilirim? Dadı Kalfa'nın şu yoldaki şübehâtı Canan'dan başka bir kız için belki de müstehziyâne bir tebessümü mûcib olur idi ise de Canan bî-çâre için bir müddet tereddüdü ve izdiyâd-ı hicâbı mûcib oldu. Lâkin Dadı Kalfa'nın asılsız bir suizan için efendisine bu kadar hiddet etmiş olmasına bir türlü razı olamayarak zaten efendinin elemli bulunduğu cihetle şu aralık Dadı Kalfa dahi kendisine bir sert lakırdı söyler ise ortada mücerred sehviyâtтан dolayı bir fenalık çıkabileceğini hesap ederek:*

*Canan - Şey! Dadı Kalfacığım, ben sana bir şey söyleyeyim mi?*

*Fedâyi - Ne söyleyeceksin bakayım?*

*Canan - Ben böyle şeyi ne efendiden ümit edebilirim ne de Yozefino'dan.*

*Fedâyi - Haydi hey çocuk sen de! Senin dünyadan haberin yok dedim.*

*Canan - Var Dadı Kalfacığım var!*

*Fedâyi - (Canan'ın çehresi mosmor olduğunu görünce derhal şüphesi Mütehavvil olarak) Kız! Korkarım!...*

*Canan - (boynunu bükerek) Evet! Dadı Kalfacığım!*

*Fedâyi - Senin yanında mı idi?*

*Canan - (artık hicaba dahi mahal kalmadığını görünce koşup Dadı Kalfa'nın boynuna sarılarak ve öperek) Ben senin kızın değil miyim Dadı Kalfacığım! Sen benim anam değil misin ya?*

*Fedâyi - (Canan'dan ziyâde bir memnuniyetle o dahi onu öperek) Vay! Öyle mi? Oh! Evet! Sen benim kızımydın şimdi daha büyük kızım oldun. Oh elhamdülillah! Zavallı kokana, zavallı Râkım, beyhude günahınıza girdim. Elbette helâllik dilerim ya!*

*Sadık Arap'ın bir dakika evvelki gazap ve hiddeti, bir dakika sonra yine o nisbette bir memnuniyet ve şetârete münkâlib olarak Canan'a birçok talimat daha verdi. Hele Canan Yozefino'nun gerek efendi ve gerek kendisi için ne kadar sadık, muhib, dost bir karı olduğunu dadıya lâyıkiyle tefhîm eyledikten sonra Arap'ın Yozefino hakkındaki eski muhabbeti dahi birkaç kat arttı. O akşam Râkım hanesine gelince Fedâyi bir türlü memnuniyetini ketm edemeyerek keyfiyeti efendisine açtı.*

*Râkım dahi Canan'ı istifrâş değil âdeta izdivaç etmiş olduğunu inkâr değil, bi'l-iftihâr ikrâr ederek yakında şer'an nikâhını kıyacağını dahi söyledi. Aman Dadı Kalfa'daki sevinç! Râkım da kucağında, Canan da, onu da öper, onu da” (Ahmet Mithat Efendi, 2017: 212-214).*

Canan ve Rakım arasındaki yakınlaşma artık herkes tarafından öğrenilmiş olunur. Böylelikle romanın evlilik ile gerçekleşecek kapanışının temelleri atılır. Son

cümlelerde, önce Canan'ın hamile olduğu öğrenilir, ardından da Yosefino'nun bir erkek çocuk dünyaya getirdiğinden haberdar olunur. Böylece Rakım'ın mutluluğunun ikiye katlandığı ifade edilir ve roman sonlandırılır.

Tanzimat döneminde pozitif bir atmosfer üzerinden kapanışı gerçekleştirilen örneklerde ortak eğilim, evliliğe başvurma olmuştur. Karakterlerin mutlu sonları, genellikle evliliğin gerçekleşmesi ile aktarılır. Buradan hareketle, dönem içerisinde *Taaşuk-ı Talat ve Fitnat*, *İntibah*, *Sergüzeşt* gibi karamsar bir atmosfer ile sonlanan romanların karşısında daha pozitif bir kapanış sergileyen *Müşahedat*, *Felatun Bey ile Rakım Efendi* ve *Karabibik* gibi örnekler yer alır. Karşıt konumda olan bu örneklerde negatif atmosfer ölümlerle çizilirken pozitif atmosferin oluşturulması için ortak eğilim, evlilik olmuştur.

#### 1.2.4. Yolculuk ile Kapanış

Tanzimat dönemi içerisinde yer alan yolculuklar, genellikle kaçma eylemi üzerinden okura aktarılmaktadırlar. Roman boyunca yaşanan olumsuzluklardan kaçış, yolculuklar sayesinde gerçekleşir. Nitekim *Felatun Bey ile Rakım Efendi* örneğinde de olumsuzluklardan kaçışın ifadesi olarak yolculuklara başvurulmaktadır. Mösyö Ziklas'ın kızlarından biri olan Can, Rakım Efendi'ye duyduğu karşılıksız aşktan dolayı verem olmuştur. Kızının hastalığı dolayısıyla son derece yıpranan baba, diğer kızı Margrit için de aynı şeylerin yaşanmasından korkarak onu bir vapura bindirir ve İskenderiye'ye uğurlar. Bu yolculuk, yaşanabilecek birtakım olumsuzluklardan kaçış olarak okur karşısına çıkmaktadır. Aslında kardeşi gibi içten içe Rakım Efendi'ye âşık olan ancak bir şekilde bunu içinde tutmayı başaran Margrit, hislerini yolculuğa çıkmadan önce Rakım'a açar ve yolculuk, aralarında geçen bu konuşma neticesinde gerçekleşir:

*“Peder ve vâlide ve kızla beraber Râkım dahi Kurşunlu Mahzen'den sandala binerek vapura kadar gittiler. Ziklas kerîmesini kaptana tevdi' eylemiş olduğundan birinci kamarada kaptan bunlara çay ve kahve ikramıyla hatırlarını aldı. Oturacakları kadar oturup ayrıldıkları zaman vâlide ve pederiyle Margrit resm-i vedâi icrâ eder iken Türkçe ve yavaşça kulağına “Ey Râkım! Seni üç parça edebilmek mümkün olsa idi ben de bir parçana sahâbet gayretinden bir türlü vazgeçmez idim. Bir de hemşiremin sana alâkasını haber aldığım için artık benim kasr-ı yed eylemekliğim lâzım geldi. Eğer haber almamış olsa idim şimdi*



*bir yatakta beni görür idiniz! Ne ettim ettim, yüreğim üzerine taş bağladım, kendimi senin aşkın namı verilen ölümün pençesinden kurtarabildim. Canan'a mahsûs selâm söyle. Hemşiremin katili kendisi olduğunu bilsin! Fakat bu katilde kemâliyle mazûr olduğuna dahi emin olsun” dedi” (Ahmet Mithat Efendi, 2017: 215-216).*

Tüm bu itirafların ardından gerçekleşen yolculuk, tümüyle bir kaçışın ve korunmanın ifadesi olarak sunulmaktadır. Kız kardeşinin Rakım'a olan aşkı, Margrit'i dizginlemiştir. Ancak bu yolculuk ile aralarındaki fiziksel yakınlık da sona ererek gerçekleşebilecek olan olumsuzluklar, bertaraf edilmiş olur. Nitekim İskenderun'dan dönüşünde hem Margrit'in hem de kardeşinin düğünü gerçekleşecek, yaşanan olumsuzluklar unutulmuş olacaktır. Diğer taraftan roman boyunca olumsuz yönleri ile tasvir edilen ve Batılılaşmanın olumsuz karşılıklarının ifadesi olarak sunulan Felatun Bey de Margrit ile aynı vapura binerek Cezayir'e gidecek ve yaşadığı olumsuzluklar sonrasında kendi kaçışını gerçekleştirecektir.

Karikatürize edilmiş bir tip olarak okur karşısına çıkan Felatun Bey, roman boyunca pek çok gülünç ve utanç verici duruma düşer. Mösyö Ziklas'ın kızlarına gösterdiği yakınlık karşılık bulamayınca evin hizmetçisine yönelir, onunla yaşadığı ilişki içerisinde kendisini rezil eder. Ardından tiyatro oyuncusu olan Polini adlı bir kadına âşık olur ancak kadının önemseydiği tek şeyin Felatun'un serveti olduğu, Felatun tarafından çok sonra anlaşılır. Felatun hem çok büyük borçlara girerek babasından kalan mirası tüketir hem de parası tükendiği için Polini'yi kaybeder. Yaşanan tüm bu olumsuzluklardan sonra Felatun Bey'in bir kaçışa ihtiyacı olur ve bu kaçış, Cezayir'e doğru gerçekleşen bir yolculuk ile okura sunulur:

*Evet! İşte burası biraz acayıptır. Daha acayibini ister misiniz? Cezayir-i Bahr-i Sefid'den birisinin mutasarrıflığını hâmilen Dersaadet'ten hareket eden Felâtun Bey'i dahi bu vapur götürmekte idi. Güverte üzerinde Râkım ona tesadüf eyledi!*

*Râkım - Vay beyim! Rabbim selâmetler versin.*

*Felâtun - İstanbul'un zevkini size bıraktık birâder..... Adası'na mutasarrıf oldum, gidiyorum. Artık Matmazel Ziklas ile enine boyuna zevk ediniz.*

*Râkım - (şiddetle göğüs geçirerek) Birisini bugün yarın mezara götüreceğiz.. İşte birisini sizin bindiğiniz şu vapur İskenderiye'ye götürüyor.*

*İstanbul'un zevkini süren var ise o da sizsiniz.*

*Felâton - (Râkım Efendi'den ziyâde şiddetle içini çekerek) Evet! Hakkın var. Babamdan kalanı cem'an yekûn yedikten sonra, yüz elli bin kuruş kadar da açık borç etmişimdir. Fena zevk değildir doğrusu.*

*Râkım - Zararı yok birâder. İnsanın akli sonradan başına gelir. Bundan sonra yapmazsınız.*

*Felâton - Bundan sonra alacağım maaştan kendimi besledikten sonra arttıracığım miktarla bin beş yüz lira borcu ödemeye ömrüm kifâyet eder ise belki doksan yaşında iken yine sefâhate vakit bulabilirim.*

*Râkım - Adam sen de, ödenmeyecek borç mu olur?*

*Felâton - Yok birâder! Sefâhat ettim, çocukluk ettim. Her haltı ettim.*

*Ama memur olduğum yerde maaşımla kanaat ederek sıdk u ihlâs ile çalışacağıma emin olmanı rica ederim.*

*Râkım - Allah için birâder, bu emniyet bende vardır. Hemen Rabbim tevfiğ-i selâmet versin. Benim murâdım inşallah bundan böyle mansıbın daha ziyâde büyüür de borcunu ödedikten başka bundan sonra dahi kesb-i destinle zevk etmeye fırsat bulursun demek idi.*

*Felâton - Sadakatle hizmet ettikten sonra bu söylediğin şey husûl bulmaz değildir.*

*Râkım - Hah! İşte memuriyete bu fikir ve itikâd ile girmeni isterim.*

*Bu fikir ve itikâd kimlerde olur ise mutlaka tevfiğ-i İlâhîye mazhar olur. Allah selâmet versin birâder. Bizi gönülden çıkarmazsın ya? Aralıkta bir mektuplaşırız.*

*Felâton - Hay, hay! Adiyö monşer!*

*Râkım - Bon vuayaj mon ami” (Ahmet Mithat Efendi, 2017: 216-217).*

Felâton Bey'in pişmanlığı, yukarıda alıntılanan pasaj ile okura ulaştırılır. Tüm bu pişmanlık sonrasında Cezayir' gitmeye, çalışıp borçlarını kapatmaya karar vermiştir. Böylelikle geçmişteki yaşantısından uzak, yeni bir başlangıç onu beklemektedir. Bu yolculuk, borçlarından kurtulması için ona verilmiş bir fırsat olarak konumlandırılabilir.

### 1.3.Tanzimat Sonrası Türk Romanında Form Bakımından Kapanış

Sosyal hayat içerisinde haberlerin ulaştırılması ve iletişimin sağlanması işlevleri ile kullanılan mektuplar, roman içerisinde de benzer işlevlere sahiptirler. Uzaklardan ulaşacak bir haberin okura sunulması için mektup kullanımına oldukça sık rastlanır. Bu tür bir örnek, *Müşahedat* içerisinde yer almaktadır. Roman boyunca olumlu yönleri ile tasvir edilen ve roman karakterleri için önemli yardımlarda bulunan Numan'ın ölüm haberi, mektup vasıtası ile verilir:

*“Şu düğünün üzerinden bir buçuk sene daha geçti. Ticaret işi kisb ü kâr hevesi bizim koca Refet'i Mısır tarafına celb eyledi. Mısır'dan bize yazdığı mektubunda haber vermiştir ki:*

*“Hicaz-ı mağfîret-tırazda pirimiz Seyyit Mehmet Numan'ın garik-i lücce-i gufran olduğunu o taraflardaki dostlarımızdan aldığımız mektuplarda maatteessüf okuduk. Hükümet-i şeriyye vasıtasıyla sülüs-i malını fukara-yı Medine'ye vasiyet etmiş. Zevcesine de hin-i vefatında böyle bir vasiyetle ibka-yı nam etmesini emir ve tavsiye ederek ahsen-i veçhile son nefesini teneffüs eylemiş. Dünyada bu adam kadar akilane çalışkan, mesut, müreffeh yaşamış hiçbir kimse daha bilemiyorum. Ahiretinin de dünyası gibi mamur olması duasındayım. Sen de bu duaya âmin diyenlerdensin. Değil mi kardeşim?” Şüphe yok. Amin! Hem de sad-hezaran amin!.. İntiha-yı kitabü's-samin ve temme'l-hikâye” (Ahmet Mithat Efendi, 2018: 437-438).*

Böylelikle kapanış mektubu, ölüm haberinin ulaştırılması için bir araç konumuna getirilmiş olunur.

### 1.4.Tanzimat Sonrası Türk Romanından Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış

Anlatı kapanış bölümü içerisinde yer verilen diyaloglar, olayların çözümlenmesi noktasında önemli işlevlere sahiptirler. Bu bağlamda Tanzimat dönemi içerisinde diyalogların etkin rol oynadığı örneklerden biri *Felâton Bey ile Rakım Efendi* olur. Yaşadığı olumsuzluklar sonrasında Cezayir'e doğru bir yolculuğa çıkan Felâton'un yaşadığı pişmanlık, Rakım Efendi ile aralarında geçen bir diyalogda açığa çıkarılır:

*Felâton - İstanbul'un zevkini size bıraktık birâder..... Adası'na mutasarrıf oldum, gidiyorum. Artık Matmazel Ziklas ile enine boyuna zevk ediniz.*

*Râkım - (şiddetle göğüs geçirerek) Birisini bugün yarın mezara götüreceğiz.. İşte birisini sizin bindiğiniz şu vapur İskenderiye'ye götürüyor.*

*İstanbul'un zevkini süren var ise o da sizsiniz.*

*Felâtun - (Râkım Efendi'den ziyâde şiddetle içini çekerek) Evet! Hakkın var. Babamdan kalanı cem'an yekûn yedikten sonra, yüz elli bin kuruş kadar da açık borç etmişimdir. Fena zevk değildir doğrusu.*

*Râkım - Zararı yok birâder. İnsanın akli sonradan başına gelir. Bundan sonra yapmazsınız.*

*Felâtun - Bundan sonra alacağım maaştan kendimi besledikten sonra arttıracığım miktarla bin beş yüz lira borcu ödemeye ömrüm kifâyet eder ise belki doksan yaşında iken yine sefâhate vakit bulabilirim.*

*Râkım - Adam sen de, ödenmeyecek borç mu olur?*

*Felâtun - Yok birâder! Sefâhat ettim, çocukluk ettim. Her haltı ettim.*

*Ama memur olduğum yerde maaşımla kanaat ederek sıdk u ihlâs ile çalışacağıma emin olmanı rica ederim.*

*Râkım - Allah için birâder, bu emniyet bende vardır. Hemen Rabbim tevfiğ-i selâmet versin. Benim murâdım inşallah bundan böyle mansıbın daha ziyâde büyyür de borcunu ödedikten başka bundan sonra dahi kesb-i destinle zevk etmeye fırsat bulursun demek idi.*

*Felâtun - Sadakatle hizmet ettikten sonra bu söylediğin şey husûl bulmaz değildir.*

*Râkım - Hah! İşte memuriyete bu fikir ve itikâd ile girmeni isterim.*

*Bu fikir ve itikâd kimlerde olur ise mutlaka tevfiğ-i İlâhîye mazhar olur. Allah selâmet versin birâder. Bizi gönülden çıkarmazsın ya? Aralıkta bir mektuplaşırız.*

*Felâtun - Hay, hay! Adiyö monşer!*

*Râkım - Bon vuayaj mon ami” (Ahmet Mithat Efendi, 2017: 216-217).*

Verilen örnek içerisinde, karakterin yaşadığı pişmanlıkların onun dilinden aktarılması, diyalog vasıtası ile gerçekleştirilir. Böylelikle, okura ulaştırılacak mesajın daha vurucu bir hal alması sağlanmış olunur.

## 2. Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında “Anlatı Kapatma”

Sevet-i Fünun dönemi, Türk romanının modern temeller üzerine oturma sürecinde en önemli basamaklardan biri olarak değerlendirilmektedir. Tanzimat dönemi ile birlikte edebiyatımıza dâhil olan roman türünün kavranmaya, başarılı örneklerinin sunulmaya başlandığı bu dönemde, Tanzimat’ta kendisini gösteren hataların yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladığı, Batılı örneklere yakın romanların kaleme alındığı görülür.

Dönemin çalkantılı siyasi yapısı, dönem yazarlarının toplumsal meselelerden uzaklaşmasını tetikleyerek anlatı içerisinde birey temelli problemlerin işlenmesine zemin hazırlar. Romanlar çoğunlukla karamsar bir atmosfer üzerinde konumlanmaktadır. Kahramanlar büyük hayal kırıklıklarıyla, kayıplarlarla, felaketlerle karşılaşmaktadırlar. Bu bağlamda, Servet-i Fünun dönemi romanlarının kapanış bölümlerinde sıkça rastlanan eğilimlerden biri ölüm ile kapanış olmaktadır.

Ölüm, bu dönemin romanlarında oldukça önemli bir yer tutarak dönemin karamsar atmosferinin tamamlayıcısı olarak yerini alır. Ancak bu yaklaşım, Tanzimat romanının kapanışında yer alan ölümlerle benzerlik göstermez. Modern mantığın oturtulmaya başlandığı ve kapanışın da daha gerçekçi temeller üzerinden ortaya konduğu bu dönemde, Tanzimat’ın acemiliklerinden sıyrılmış kapanış bölümlerini ortaya çıkar. “*Tanzimat Romanında Anlatı Kapatma*” başlığı altında sözünü ettiğimiz ani ve beklenmedik ölümler, Servet-i Fünun dönemi içerisinde büyük ölçüde ortadan kalkar. Tanzimat döneminde romanın nasıl kapatılacağı noktasında bir bocalama yaşayan ve çıkış yolunu ani ölümlere başvurarak bulan Tanzimat yazarı karşısında, Servet-i Fünun yazarı, ölümü romanın tamamlayıcı ögesi olarak kullanır. Roman içerisinde yer alan olaylar gelişerek anlatı kapanışında yer alan olayları hazırlar.

### 2.1.Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış

Çalışmamızın bu başlığı altında Servet-i Fünun dönemi içerisinde yer alan romanların kapanış bölümleri, kurgu unsurları bakımından değerlendirilmiş ve bu çerçevede “Kişi Üzerine Yoğunlaşma, Mekân Üzerine Yoğunlaşma, Zaman Üzerine

Yoğunlaşma ve Olay Üzerine Yoğunlaşma” olmak üzere dört temel eğilimin açığa çıktığı görülmüştür.

### 2.1.1. Kişi Üzerine Yoğunlaşma

Anlatı kapanış bölümünde kişi unsurunun öne çıkarıldığı örneklerden biri *Hayal İçinde* olur. Nezih adlı karakterin platonik aşkına odaklanılan romanda anlatı kapanış bölümünde karakterin hayal kırıklığına yer verilir ve onun merkeze oturduğu bir sunum açığa çıkarılır.

*“Evet, Diyapulolar işte böyle gülüşmeye, eğlenmeye yarardı. Fakat Nezih, bunu anlamaya ne tecrübelerden sonra muvaffak olmuştu”* (Yalçın, 2019:218)

Karakter, Tepebaşı Bahçesi’nde görmüş olduğu gayrimüslim bir kıza âşık olmuştur ve onun bu platonik aşkı, romanın merkezine oturur. Ancak anlatı kapanış bölümünde aşkın yerini hayal kırıklığı alır. Yine Tepebaşı Bahçesi’nde âşık olduğu kız ile bir araya gelmesi ve aynı masada yer alması ile kızı yakından tanıma imkânı bulan karakter, onun ciddiyetsizliğinin farkına varır. Bahçeden ayrılır ve İstanbul manzarası eşliğinde, aşkının ne kadar anlamsız olduğunu düşünür.

### 2.1.2. Mekân Üzerine Yoğunlaşma

Hüseyin Cahit Yalçın tarafından kaleme alınan *Hayal İçinde*, Servet-i Fünun dönemi romanları içerisinde mekân unsurunun önemli bir yerde konumlandığı örneklerdendir. Mekân, hem anlatı açılış hem de kapanış bölümlerinde aktif şekilde yer alır.

Roman, bir pazar günü saat 9’u geçmekte iken Tepebaşı Bahçesi’nde açılır. Bir Hristiyan bayramı olan Gül Yortusu bayramı dolayısıyla mekânda bir şenlik havası hâkimdir. Bu bağlamda anlatı açılışında pozitif bir atmosferin söz konusu olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Anlatı kapanışında ise yine benzer bir yaklaşım devam eder. Mekân, açılıştaki olduğu gibi Tepebaşı Bahçesi’dir ve yine coşkulu bir atmosfer üzerinden mekânın sunumu gerçekleştirilir:

*“Sayfiye’ye gidecek ailelerin Tepebaşı Bahçesi’nden iyi bir hatıra saklamaları maksadıyla Mayıs’ın otuzuncu Pazar günü, bahçe bayraklarla donatılmış, gece şenlik icra edileceği ilan olunmuştu. Nezih o gün mektep refiklerinden Sait ile beraber bahçedeydi”* (Yalçın, 2019:213).

Böylelikle roman içerisinde mekânsal anlamda başlanılan yere dönüş sağlanır. Ortak bir atmosfer ile sunulan ortak mekân anlatı kapanışında kendisini göstermiş olur.

Bu temel görüntünün ardından romanın merkez karakteri Nezih'e dönüş yapıldığında, karakterin mekânın coşkusu ile zıt bir zeminde yer aldığı görülmektedir. Anlatı açılışında Tepebaşı Bahçesi'nde gördüğü ve âşık olduğu İzmaro adlı kız ile yine aynı mekânda bir araya gelen ve bu kızın aslında umduğu özelliklere sahip olmadığını gören karakter, büyük bir hayal kırıklığı yaşar. Karakterin hayal kırıklığı, mekânın sunumuna da yansır ve anlatı açılışında büyük bir coşku içerisinde sunulan mekân, anlatı kapanışında sönük bir hal alır:

*“Şimdi Nezih, mevcudiyet-i hakîresini Tepebaşı Bahçesi'nin o tozlu masası başında bırakarak bahçeyi dolduran bu kadın, erkek kalabalığının hüviyyet-i muzlimelerine hâkim olan gâfil, bihaber, âmâ kuvvetlerin esrarına nüfuz etmiş gibi bütün bu biçâre insanlardan kimisinin şurada bu akşam beş on bardak bira içmekten, kimisinin dört güzel kadın görmekten, kimisinin burada doştıklarını başkalarına hikâye etmekten başka bir şey düşünmediklerini, bazılarının yeni tuvaletlerini göstermekten, bazılarının darılmış bir âşığı kışkırtmaktan, bazılarının ufak bir fırsat-ı telâki bulmaktan başka bir şeye hâhişger olmadıklarını, hepsinin bu hırslarına, heveslerine gömülerek, bütün mevcudiyetleriyle bu emeller arkasından titreyerek, meşgûl ve gâfil, müteheyyic ve mütehâlik, pençeleşip didiştiklerini, çarpışıp ayrıldıklarını fark ediyor; güzel kostümler, muntazam muhâvereler nezâketli tavırlarla oynanan mudhike-i hayâtı sahnenin içinden bu kuklaların bütün çıplaklığını, bütün caliyetini vahşet ve gılgizetini anlayarak, görerek seyreliyordu” (Yalçın, 2019: 2015)*

İzmaro ile aynı masada oturan, onu yakından tanıma imkânı bulan ve bu aşamda büyük bir hayal kırıklığı yaşayan Nezih, Tepebaşı Bahçesi'nden ayrılır. Artık İstanbul da gözüne son derece silik görünmektedir. Anlatı kapanışı Nezih'in perspektifi üzerinden İstanbul sunumunun gerçekleşmesinin ardından kapatılır:

*“Dimâğı bu kadar yükü taşımaktan izhâr-ı acz ediyor gibi Nezih köprüünün orta yerinde, bitâb parmaklığa dayandı. Sağ tarafında Beyoğlu'nun kat kat büyük, üslübsuz, çirkin binalarıyla, kavi ve faâl yükseldiğini; karşısında Haliç'i dolduran zırhlılar üzerinden tâ nihâyette Eyüp mezarlığının koyu bir hatt-ı memet çizen siyah servilerinin keselân-ı uhrevisinden tehâşi eden nazarı İstanbul'a matûf olunca o*

*koca şehrin derin bir gışâve-i acz ve sükûn içinde dinlendiğini; pür-sükût ve hâb-âlûd canlanmak için bir nefhaya muntazır beklediğini görüyordu” (Yalçın, 2019: 223).*

Böylelikle anlatı kapanışında, karakterin yaşadığı hayal kırıklığı ile paralel şekilde sönük ve boğucu bir hal alan İstanbul’un sunumu yer alır. Romanın kapanış bölümünde mekânsal anlamda açılışa dönüş sağlanmış olmasına rağmen meânın sunumunda söz konusu edilen atmosfer değişmiş olur.

### **2.1.3. Zaman Üzerine Yoğunlaşma**

Servet-i Fünun dönemi romanlarının anlatı kapanış bölümlerinde zaman ve mekân vurgusu, Tanzimatta olduğundan daha yoğun şekilde kendisini göstermektedir. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri olan *Hayal İçinde* adlı romanda, hem anlatı açılış hem de kapanış bölümlerinde zamansal ve mekânsal vurgu yer almaktadır.

Romanın anlatı açılış ve kapanış bölümleri içerisinde ortak mekânın sunumu söz konusudur. Roman, Tepebaşı Bahçesi’nde açılır ve yine aynı yerde kapanır. Kapanışta yer alan “*Mayıs’ın otuzuncu Pazar günü*” (Yalçın, 2019:213) ifadesi, anlatı kapanışının mayıs sonunda gerçekleştiğini haber vermektedir.

Dönemin öne çıkan örneklerinden bir diğeri olan Salon Köşlerinde adlı roman da anlatı kapanış bölümünde zaman vurgusunun yer aldığı örneklerdendir. Roman 1898 senesinde Servet-i Fünun Dergisi’nde tefrika edilmiş ve bu süreçte sansürden nasibini almıştır. Safveti Ziya, II. Meşrutiyet’in ilanından sonra romanını yeniden gözden geçirmiş ve 1912 senesinde kitap olarak yayımlamıştır.

Kitabın kaleme alındığı II. Abdülhamid döneminin havası, roman içerisinde sıkça söz konusu edilir. Yazıldığı dönemin yansıtıcısı konumunda olan romanda, yabancı uyruklu karakterlerin yoğunluğu açığa çıkar. İstanbul’un her yeri, yabancı kimseler tarafından ele geçirilmiş durumdadır. Romanın merkez karakteri Şekip, kendi ülkesinde yabancı kimselerin arasında azınlık konumundadır.

Roman boyunca âşık olduğu Lydia isimli kız ile vakit geçiren Şekip, anlatı kapanışında kızın Londra’ya dönüyor olması ile büyük bir bunalım yaşar. Ondan ayrılmak istemez ancak onunla da gidemez, çünkü ülkesi zor zamanlardan geçmektedir:

*“Bunu size söylemek istemezdim...” dedim. “Fakat beni mecbur ettiniz... bana, benimle beraber Londra'ya geliniz dediniz...”*



*Ve acı acı güldüm:*

*“Değil sizinle Londra'ya kadar gelebilmek hatta şurada rıhtımda duran bir vapura ayak atmak acaba haddimiz midir...” dedim.*

*Hayretle yüzüme baktı... Yine elim bir muamma karşısında bulunuyordu. Anlayamıyordu, kavrayamıyordu:*

*“Niçin, niçin?” diye sordu.*

*Yine acı acı tebessüm ettim:*

*“Çünkü, çünkü,” dedim, “orası hür bir memleketin hür bir toprağı gibidir. Esir olanlar oraya yakışmaz, oraya salıverilemez...”*

*Ve anlattım... Çektiğimiz esareti, cefaları, zulümleri, manevi işkenceleri, sürüklendiğimiz çöküntüyü anlattım... Bu derecesini düşünememişti. Şimdi Lydia alakadar, isyan ediyordu... Aşkımızı, ayrılığımızı, kalp ve hissimize ait bütün şeyleri sanki unutmuştuk... Lydia diyordu ki:*

*“Fakat niçin tahammül ediyorsunuz, niçin isyan etmiyorsunuz, niçin duruyorsunuz?”*

*Bu sual, ah bu haklı sual, Lydia'nın sevdamız boyunca bütün cefalarından, bütün sitemlerinden, bütün takdirlerinden daha çok yaraladı beni, kalbimi kanattı... beni öldürdü... Bir mahküm gibi bezgin başımı önüme eğdim...*

*Evet!.. Niçin duruyorduk? Bir söz, bir özür bulup da söyleyemedim, yalnız çukurdan gelen ölü bir sesle:*

*“Hakkınız var dedim... Müstahakız,” diyebildim”(Safveti Ziya, 2009:154).*

Bu diyalog, II. Abdülhamid dönemi Osmanlı'sının genel bir görüntüsünü sunmaktadır. Her ne kadar net bir tarih belirtilmemiş olsa da kurgunun üzerine inşa edildiği zemin, dönemin Osmanlı'sı ile paralellik arz eder. Böylelikle kurgusal gerçeklik, tarihî arkaplan ile bağdaşık halde aktarılmış olunur.

## 2.2.Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanından Tem Bakımından Kapanış

Servet-i Fünun dönemi içerisinde yer alan romanların kapanış bölümleri, tem bakımından değerlendirildiğinde “Ölüm ile Kapanış ve Yolculuk ile Kapanış” olmak üzere iki temel eğilimin açığa çıktığı görülmüştür.

### 2.2.1. Ölüm ile Kapanış

Servet-i Fünun döneminin karamsar yapısıyla uyum halinde ölüm ile kapanış, romanlar içerisinde oldukça sık karşılaşılan kapanış şekillerinden biridir. Bu bağlamda akla gelen ilk örneklerden biri *Aşk-ı Memnu* olur.

Kendisinden yaşça büyük olan Adnan Bey’le maddi çıkarlar uğruna evlenmiş olan Bihter, bir süre sonra Adnan Bey’in yeğeni Behlül ile bir ilişki yaşamaya başlar. Bir süre devam eden ancak Behlül’ün sıkılganlığı ile sona eren bu ilişki, Bihter’de ağır izler bırakır. Ayrılığı bir türlü kabullenemeyen Bihter, bir de Adnan Bey’in kızı Nihal ile Behlül’ün evlilikleri söz konusu olunca hepten gözünü karartır. Bu süreçte Behlül, Nihal’i sevmekte, Bihter’in takıntılı ilgisinden kurtularak Nihal’le evlenmeyi planlamaktadır. Ancak istekleri gerçekleşmez. Bihter ve Behlül arasında geçen bir diyaloga Nihal şahit olur ve bu durum romanın kırılma noktasını oluşturur. Nihal, duyduklarının ağırlığı ile baygınlık geçirir. Onun bu baygınlığı sırasında Bihter’in kayıtsız tavrı, Adnan Bey’in dikkatini çekmiş ve şüphelenmesine sebep olmuştur. Diğer taraftan evdeki yardımcılarından biri olan ve Nihal’e ilgi duyan Beşir, onun bu haline dayanamaz ve daha önce şahit olduğu Behlül ve Bihter ilişkisini Adnan Bey’e anlatmaya karar verir:

*“Adnan Bey sordu:*

*- Ne oluyorsun, Beşir?*

*Beşir kuru bir sesle:*

*- Küçük hanımı öldürüyorlar, dedi, artık hepsini söyleyeceğim.*

*Ve yataklığın demirine dayanarak, gözleri Adnan beyin gözlerinden kaçınarak, başladı. O hepsini biliyordu, kaç geceler soğuklarda, yağmurların altında, karanlık köşelerde gizlenerek, sofanın şehnişinde saatlerle onları bekleyerek, yorulmaz bir tecessüsle takip etmişti. Söylemeğe, kendisini kemiren bu sırrı haber vermeğe kuvvet bulamamıştı. Beşir anlatırken, perişan bir tarzda bütün gördüklerini, bildiklerini böyle dökerken ikide birde:*

- *Size neden haber vermedim? diyor, sonra bu sualine cevap vermeyerek:*

- *Haberiniz olsaydı belki böyle olmazdı, mütalâasiyle Adnan beyin yüzüne bakıyordu” (Uşaklıgil, 2016: 383).*

Bihter ve Behlül arasındaki ilişkinin açığa çıkışı, Bihter’in ölümü için tetikleyici unsur haline gelir. Her şeyin ortaya çıkması üzerine kaçışı tek yol olarak gören Behlül’ün de gidişi ile Bihter kendisini hepten yalnız hisseder ve bu esnada ölümü düşünmeye başlar:

*“İşte o da gidiyordu. Bihter ne yapacaktı? Beşir’in dehlizden çıktığını, merdivenleri yavaş yavaş tırmandığını gördü. Öyle zannetti ki, geçerken derin ve vahşî bir lezzetle ona bakıyor.*

*Artık herkeste bu nazarı bulacaktı. Hatta annesinde, hatta hemşiresinde, hatta eniştesinde, hususiyle bu herifin her vakit onun gözlerini inmeğe mecbur eden gözlerinde bu nazar ne çirkin manalar kesbedecekti.*

*Yaşamak, böyle, bu nazarların altında yaşamak? Lâkin ne için yaşayacaktı? O zaman ölümü düşündü. Evet, ölecekti. Birden aklına bir şey geldi. Kocasının odasında, yataklığın yanında, küçük dolabın çekmecesinde, sedef kaplı kabzasıyla bir zarif oyuncağa benzeyen bir şey vardı ki, onun küçücük ağzını şuraya, işte kalbinin elîm bir ceriha ile sızlayan şu noktasına koysa ve ancak bir saniyelik bir metanetle, yalnız küçük bir taziyik ile dokunsa, her şey, her şey bitecekti. Ve o zaman yaşayan sefil bir mahlûk için diriğ edilen merhamet bir ölü için diriğ olunmayacaktı... Bu fikir ona bütün kuvvetlerini iade etmiş oldu” (Uşaklıgil, 2016: 385-386).*

Ölme düşüncesi Bihter için başta tek çıkar yol olarak görünür ancak kendisini öldüreceği tabancayı alıp odaya kapandığında birtakım ikilemlerle boğuşmaya başlar. Ölüm, Bihter için anlık bir karardır ancak bir anda eyleme dönüşmez. Karakterin ölüm ve yaşam arasındaki ikilemleri böylece devreye girer:

*“Kendisini odasında, elinde o zarif bir oyuncağa benzeyen şeyle, yap yalnız, karanlıkta bulunca titredi. Bütün kuvvetleri birden söndü. Sahih, bunu yapacak mıydı? Böyle genç, güzel, henüz yaşamağa vakit bulmaksızın...*

*En evvel mumunu yakmak istedi. Herhalde karanlıkta ölmiyecekti.*

*Kendisini bir defa daha görmeksizin ölmek... Demek öldükten sonra artık her şey bitecekti; o da, kendisi de bitecekti, artık bir daha yaşamamak üzere?*

*Karanlık, bitmez tükenmez bir karanlık içinde ebedî bir gölge olacaktı?*

...

*Onu sahih kendisini öldürmek maksadile mi gidip almıştı?*

*Şimdi o eline yapışmış, dişleriyle oraya kilitlenmiş bir canavar idi; onu silkip atamıyordu. Şimdi o, bu canavarın mahkûmu idi; sanki kendi iradesinin haricinde bir kuvvetle bu küçük zarif oyuncağın siyah ağzı kıvrılıyor, kıvrılıyor, ona çevrilmek istiyordu” (Uşaklıgil, 2016: 387-388).*

Bihter’in kendisini odaya kilitlediği ve ölüm ile yaşam arasında birtakım ikilemlerle boğuştuğu sırada Adnan Bey kapıya dayanır ancak Bihter kapıyı açmaya cesaret edemez. Yaşadığı ikilemin sonunda ölümünü işaret eden aşağıdaki pasaja yer verilir:

*“Kendisini aldatmak isteyen o hain şeyi silkip atacaktı, ölmeyecekti; bu güzel, genç, nefis kadın yaşayacaktı; sonra birden, arden kırılmağa müheyya, çatırdayan kapının karşısında, bileğinin mukavemetine bir keselân geldi, sanki onu bir kuvvet büktü, mağlubetti, nihayet o siyah ağız kıvrıldı, bir yılan hiyanetiyle, karanlıkta, o elîm aşk cerihasiyle sızlayan noktayı buldu” (Uşaklıgil, 2016: 389).*

Böylelikle açıkça yer almasa da roman içerisinde Bihter’in ölümüne işaret edilmiş olunur.

Diğer taraftan roman içerisinde ölümüne yer verilen bir diğer karakter Beşir’dir. Beşir’in ölümüne verem sebep olur. Roman boyunca Nihal’e derin bir aşk beslediği bilinen ve ona olan sadakati ile ön plana çıkan Beşir’in hastalığı, romanın sonlarına doğru hepten ilerler. Bihter’in intiharı için tetikleyici bir görev edinen ve olayların çözülmesi noktasında ön planda olan bu karakter, anlatı kapanışında hayatını kaybeder. Bihter’in ölümü ve Behlül’ün kaçıışı sonrasında bir araya gelen ve birbirlerine destek olan Adnan Bey ve Nihal’in Beşir’i anmaları ve hayatlarına dair umut dolu planlar yapmaya başlamaları ile anlatı son bulur.

Servet-i Fünun'un karamsar atmosferi ile uyum sağlayarak kapanan romanlardan bir diğeri *Eylül* olur. *Aşk-ı Memnu*'da olduğu gibi bir yasak aşkın yer aldığı ancak bu aşkın yüceltilerek sunulduğu romanda kapanış, yangında mahsur kalan iki aşğın ölümü ile gerçekleştirilmektedir.

Romanda beş senedir evli olan Süreyya ve Suad çifti, bir konakta yaşamaktadırlar. Ancak Süreyya, bulunduğu mekândan memnun değildir; denize özlem duymaktadır. Eşinin bu mutsuzluğu karşısında bir şeyler yapmak isteyen Suad, bir şekilde bir miktar para bulmayı başarır ve böylelikle çift, adalarda bir yalı kiralayarak oraya yerleşir. Bu süreç içerisinde Süreyya'nın halasının oğlu olan Necip de yalıya gelerek çifti sık sık ziyaret eder. Bir arada buldukları süre zarfında fazlaca yalnız kalmaya ve uzun uzun sohbet etmeye fırsat bulan Necip ve Suad, zaman içerisinde yakınlaşmaya başlar ve aralarında duygusal bir yakınlık gelişir. Ancak Süreyya'nın varlığı, bu ikilinin yakınlaşmasını karşısında büyük bir engeldir. Birbirlerine açıkladıkları duyguları ile sınırlı kalan bu ilişki, bir birlikteliğe evrilemez.

Bir zaman sonra Suad ve Süreyya çifti, konağa geri dönerler. Ancak bu dönüş, Suad ve Necip ikilisinin ölümünü hazırlar. Bir eylül akşamında yangın çıkar ve Suad, konakta mahsur kalır. Suad'ın yokluğunu fark eden Necip, hiç tereddüt etmeden alevlerin içerisine atlar ve ikili, buradan çıkmayı başaramaz.

*"Kısık bir ses daha işitildi:*

*-Suad mı? Yok mu? Niçin?*

*Bu, Necib'in sesiydi. Süreyya'yla karşılaştılar, boğuk bir sesle birbirlerine haykırdılar, yaşlı kadın feryat ederek:*

*-Lâkin, Allah aşkına koşunuz, bakınız kızcağıza!.." diye yalvarıyordu.*

*Birisi, "Sakin içerde kalmasın!" dedi. O zaman Necib'le Süreyya'nın kapıya doğru koştuğu görüldü.*

*Aşağıdaki merdiveni henüz ateş sarmamıştı, sadece bir duman boğuyor, çatırtudan, harareten bunalıyorlardı, haykırarak merdivenin üst başında buluştular, selâmlık tarafına giden koridor ateş içinde idi, harem sofası yoğun bir dumanla kaynıyor, Süreyya'nın odası köşede duman içinde kayboluyordu. O zaman Süreyya orada, içeri girmeye cesaret edemeyerek, "Suad! Suad!" diye haykırdı, Necib kapının önüne kadar koşmuştu, dehşet verici bir sıcaklıkla*

*boğuluyorlardı, tekrar Necib, "Suad!" diye inledi, ikisine de bir inilti işitiyoruz gibi geldi. Fakat ses, mahşer bir çatırtı ile boğuldu, bir fırından fişkırان alev gibi yakarak, eriterek saldıran duman içinde, evvela bir saniye, ikisi de tereddüt ettiler, fakat sonra Süreyya, Necib'in dehşetle haykırarak içeri atıldığını gördü; "Necib!" diye koşmak istedi; fakat dehşetli bir çatırtıyla tavanın yıkılıp, oda kapısının ateş içinde kaybolduğunu görerek deli gibi döndü..." (Rauf, 2005: 295)*

*Aşk-ı Memnu'da olduğu gibi açıktan verilmeyen ölüm haberi, tavanın yıkıldığıın söylenmesi ile ifade edilir. İkili için bir arınma olarak da görülebilecek yangın, Suad ve Necip'in ölüm esnasında bir arada olabilmelerini sağlayan hem arındırıcı hem de birleştirici bir imge konumuna gelir.*

*Ölümün Eylül'de birleştirici bir güç olarak açığa çıkışının karşısında Mai ve Siyah'ta ölüm, roman karakterlerini birbirinden ayırmaktadır. Ahmet Cemil'in kardeşi İkbal, eşinden sürekli eziyet gören, dayak yiyen bir kızdır. Hamile olduğu dönemde eşinden gördüğü şiddeti kaldıramaz ve ölümü gerçekleştirir:*

*"Sabiha Hanım'la Seher, uykularından bir korkuyla daha yeni uyanmışlara özgü şaşkınlıkla konuşamıyorlar, zaten gördüklerini de anlayamıyorlardı. Ahmet Cemil kollarıyla İkbal'i sardı; saçlarının soğuk terleriyle ıslanan yüzüne yüzünü yaklaştırdı:*

*- İkbal, kardeşim; ne oluyorsun kardeşim? .. dedi.*

*İkbal onu işitmiyor; iri, açık gözleriyle, o korkulu bakışıyla ta oraya, duvardan ayrılarak gelen saldırgan hayale bakıyor, kendisini savunmaya çalışarak zayıf vücudu gerilmek, titreyen kolları bir güç almak, aramak için uğraşıyordu.*

*Sonra bu eller birdenbire Sabiha Hanım'ın orada bir çare araştırıyormuş gibi dolaşan başıboş ellerini kavradı. Bir çığlık, korkunç bir çığlık, sık sık soluk alıp vermelerle çırpınan göğsünü yırttı. Artık yenik ve bitkin, güçten dermandan yoksun kalan başı Ahmet Cemil'in omuzuna düştü. Bu iki kardeşin gözleri şu dakikada son bir sevgiyle birbirine bakiştı...*

*Ahmet Cemil şimdi bu zayıf vücudu kollarıyla sıkıyor: onu alıp götürmek isteyen den koparıp kurtarmak istiyordu. Ama kollarının arasındaki bu vücuttan*

*uzun bir ürperti ile bir şey akıyor, bir şey çekiliyor gibiydi. Yeniden gözlerini İkbâl'in gözlerine dikti:*

*- İkbâl!.. dedi.*

*Şimdi bu gözler onun bu çığılığına karşı sessiz kaldı; hala ona bakıyordu; ama artık bu gözlerde bir şey noksandı ..” (Uşaklıgil, 1998: 268-269).*

İkbâl'in ölümünün gerçekleşmesi, zaten Ahmet Cemil için yolunda gitmeyen hayat içerisinde onu gerçeklerle buluşturan önemli ve yıkıcı bir olay olarak yer alır.

Görülmektedir ki Servet-i Fünun döneminin karamsar atmosferi, anlatı kapanışlarında yer alan ölümlerin tetikleyicisi konumundadır. Hayal kırıklıkları, üzüntüler, pişmanlıklar, ayrılıklar, dönem romanlarının merkezine oturmuş ve bu karamsar atmosfer içerisinde ölüm, tamamlayıcı bir öge haline gelmiştir.

### **2.2.2. Yolculuk ile Kapanış**

Tanzimat dönemi romanı içerisinde kaçış imgesi üzerinden incelediğimiz yolculuk, Servet-i Fünun döneminde de kendisini gösterir. *Mai ve Siyah*'ta Ahmet Cemil, anlatı açılışında büyük hayallere sahiptir. Edebiyata son derece ilgilidir ve ünlü bir edebiyatçı olmayı, herkesçe tanınmayı arzulamaktadır. Ancak roman ilerledikçe karakterin gerçekleri hayalleri ile uyuşmaz, gündün güne yaşadığı acılarla birlikte karakterin çöküşü gerçekleşir ve nihayetinde anlatı kapanışında yaşadığı tüm olumsuzluklardan kaçtığı bir yolculuğa yer verilir.

Karakterin yolculuğunu tetikleyen ki temel olay söz konusudur. Bunlardan ilki, kardeşi İkbâl'in ölümü olur. Ahmet Cemil, kardeşinin kaybı dolayısıyla büyük bir üzüntü duymakta ve hatta bu olaydan kendisini sorumlu tutmaktadır. Bu durum Ahmet Cemil'i fazlasıyla yıpratır.

Ahmet Cemil'in yolculuğunu tetikleyen ikinci olay, gizliden gizliye âşık olduğu Lamia'nın bir başkası ile evleneceği haberini alması olur. Bu durum, roman içerisinde de bir kırılma noktası olarak yer alır ve Ahmet Cemil'in tutunacak hiçbir şeyinin kalmamasına sebep olur:

*“- Senin küçük Lamia'yı veriyoruz ...*

*Kulaklarında bir şey tıkanı. Hüseyin Nazmi'nin sesini bir uğultu içinde duydu. Gözleri bulandı; durduğu yerde vücudunun sallandığını sandı.*

"Veriyoruz" ne demek? Bu sözün başka bir anlamı olup olmayacağını düşünüyordu, soluğu tıkanarak sordu:

- Ne demek?

Hüseyin Nazmi alay ediyordu:

- Ne demek olacak? Ben gidiyorum, eve bir enişte geliyor...

Şu dakikada Hüseyin Nazmi'ye saldırarak bağırarak istediğini duydu. Ağzından şu sözler taşmak istiyordu:

-Demek beni aldattınız? .. Demek onu bana vermeyecektiniz? .. Lakin bilmiyor musun ki, ben ona sahip olamazsam benim için hayat bitmiştir; ölmekten başka çare kalmamıştır!

Boğulurcasına:

- Kutlarım! dedi.

Ama artık konuşmayı sürdürebilmek için gücü yoktu. Bir iskemleye, düşmek çeşidinden, oturdu. Özbenliğini tutarak bir şey eklemek istiyor, ama başka tek bir söz daha söylerse, saklamak istediği bu korkunç ıstırapı, şu şimdi yüreğini kıvıran vahşi acıyı ve umutsuzluğu gizleyememekten korkuyordu.

Kendi kendisine:

-Mümkün değil, alay ediyor; şimdi bana: 'Hayır, Lamia senindir' diyecek... Lakin ben, ah ben!.. Şimdiye kadar söylemeli değil miydim? Ya beni anlamamış, Lamia'nın benim hayatıma gerekli bir şey olduğunu sezinlememiş ise?" diyordu" (Uşaklıgil, 1998: 285-286).

Yaşadığı bu hayal kırıklığı ile birlikte Ahmet Cemil, hepten yıkılır. Tek çareyi yaşadıklarından kaçarak İstanbul'dan ayrılmakta bulur. Bu kaçış isteği, ilk önce Ahmet Cemil'in düşüncelerinde açığa çıkar:

"Kendi kendisine:

Bir yerlere gitmek, o kadar uzak bir yere ki düşüncem bile şu geçen hayatıma ulaşmasın! diyordu. Gözleri bir ara, arkadaşının gidebileceği yerleri dolaştı; sonra indi, kendisine sessiz bir hayat hazırlayacak yerlere baktı:



*Öyle bir yer ki önünde ardında, sağında solunda çöl; kuru, çıplak, uzun bir çöl olsun... diyordu” (Uşaklıgil, 1998: 306-307).*

Böylelikle yolculuk, Ahmet Cemil’in düşüncelerinde kesinleşmiş olur. Anlatı kapanışında annesini de dâhil ettiği bu yolculuk gerçekleşir, karakter İstanbul’dan ayrılır.

Ahmet Cemil’in zaruri yolculuğu karşısında Hüseyin Nazmi, son derece olumlu düşüncelerle eyleme geçirdiği bir yolculuk gerçekleştirir. Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi yakın arkadaşlardır. Ancak aynı fırsatlara sahip olamamaları, Ahmet Cemil’in çektiği maddi sıkıntılar karşısında Hüseyin Nazmi’nin maddi yönden rahat yaşayışı roman içerisinde sürekli vurgulanır. Roman boyunca olumsuzluklarla karşılaşarak bir kaçış isteği ile İstanbul’dan ayrılmaya karar veren Ahmet Cemil’in karşısında, Hüseyin Nazmi, büyük umutlarla ve gelecek planlarıyla tayinini istemiştir:

*“Ahmet Cemil kendisini tuttu, fesini çıkarıp fırlatmak için arkadaşının gözlerinden gözlerini ayırdı:*

*- Vereceğin haberleri söyle? dedi.*

*- Haberler! .. Gidiyorum, o kadar ...*

*Ahmet Cemil şaşkınlıkla döndü:*

*- Nereye gidiyorsun?*

*- Yalnız orası (daha) belli değil. Girişimlerimi biliyordun. Elçiliklerden birine atanmak için sürekli uğraşıyordum, sonunda ...*

*Hüseyin Nazmi ellerini ovuşturuyor, sevincini arkadaşından saklayamıyordu:*

*- Sonunda atanmak üzereyim. Paris, Londra, Brüksel, Madrid ... Sözün kısası bir yere. Benim için işimin ilk basamağını oluşturacak bir yer olsun da ...” (Uşaklıgil, 1998: 285)*

Hüseyin Nazmi, yapacağı bu yolculuk ile yeni bir hayata başlayacaktır ve uzun zamandır bu yolculuk için çabalamaktadır. Onunla eşit fırsatlara sahip olamayışı ile Ahmet Cemil hepten ezilir. Aralarındaki zıtlık ve iki yolculuğun farklı doğrultusu, anlatı içerisinde devamlı olarak vurgulanır:

*“Ahmet Cemil'in ağızında bu "tebrik", şu iki arkadaşın hayatını oluşturan zıtlık zincirinin artık son halkası niteliğindedir. Birbirine söyleyecek bir şeyleri kalmamıştı. Hüseyin Nazmi' nin bavulunu bir sandalcı kaldırmış, bekliyordu. İki arkadaş birbirinin elini gene sıktılar”* (Uşaklıgil, 1998: 314).

Böylelikle roman içerisinde iki farklı yolculuk farklı amaçlar için gerçekleşmiş olur. Aynı zamanda yolculuklar üzerinden iki karakter arasındaki zıtlık bütünüyle açığa çıkarılır.

Yolculuğun bir kaçış olarak işlendiği romanların yanında ayrılığı temsil ettiği örnekler de söz konusudur. Nitekim *Salon Köşelerinde* de bu bağlamda dikkate değer örneklerden biridir. Roman, Şekip adlı karakter ile bir İngiliz kızı olan Lydia arasındaki aşk macerasını konu alır. Pera Palas'ta bir baloda düzenlenen vals gecesinde Şekip ve Lydia tanışır. O gece Şekip, Lydia'dan fazlasıyla etkilenir ve aralarında bir yakınlık başlar. Roman boyunca ikilinin balolarda müzik ve dansla iç içe oldukları maceraları konu edilir. Ancak anlatı kapanışında aniden gerçekleştirilmesi gereken yolculuk, ikilinin ayrılmasına neden olacaktır.

Şekip bir sabah Lydia'nın Londra'ya dönüşünü haber verdiği bir not alır:

*“Bu akşam ekspresle gidiyoruz. Babamın şahsi işleri bizi hemen Londra'ya gitmeye mecbur ediyor, oteledeyiz; geliniz, bizi görünüz... Samimi dostunuz Lydia Sanşayn...”* (Safveti Ziya, 2009: 148)

Aldığı bu haberle deliye dönen Şekip, Lydia ile görüşmeye gider. Dönüşlerini erteleme bir yolu olup olmadığını sorar ancak dönüş kesindir. Bu süreçte Şekip'ten kendisi ile gelmesini isteyen Lydia olumlu bir yanıt alamaz. Şekip, ülkesinde kalmayı, vatanının bekası için savaşmayı tercih eder.

Bu tercih, aniden gerçekleşir. Belli bir noktaya kadar Şekip'in Lydia'ya duyduğu aşka odaklanan romanda ilk aşamada Türklük duygusu, yalnızca Türklerin de İngilizler kadar entelektüel olabileceklerini kanıtlama uğraşı içerisinde devam etmektedir. Bu süreçte müzik ve dans ön plandadır ve ikiliyi farklı eğlence mekânlarında bu iki unsur bir araya getirmektedir. Ancak Şekip'te aniden bir değişim meydana gelir ve vatanının içerisinde bulunduğu durum karşısında kendisinde büyük bir sorumluluk hisseder. Bu sorumluluk duygusuyla Lydia ile Londra'ya gitmeyi reddeder ve verdiği bu karar

ikilinin ayrılığına sebep olur. Lydia'nın Londra'ya doğru çıktığı yolculuk ve Şekip'in Lydia'yı vagon penceresinde son kez görüşü ile anlatı kapatılır.

Servet-i Fünun döneminin karamsar atmosferi, anlatı kapanışlarında yer alan yolculukların da karamsar bir atmosfer içerisinde sunulmasına sebep olmuştur. Romanın kurgusu içerisinde hayallerinin, umutlarının, aşkının peşinden koşan karakterlerin, anlatı kapanışında bunların tümünden mahrum kaldığı görülür. *Mai ve Siyah* örneği, büyük hayaller kurmakta olan merkez karakterin sunumu ile açılır ancak kapanış, karakterin yaşadığı hayal kırıklıkları sonrasında anlatı mekânından kopuşunun sunulması ile gerçekleştirilir. Diğer taraftan *Salon Köşelerinde* örneğinde, millî duyguları ve aşkı arasında kalan karakter, neticede ülkesini terk edemeyeceğini anlar ve aşkına veda etmek durumunda kalır. Tüm bu kopuş için yolculuklar bir alt zemin haline gelmektedir.

### **2.3.Servet-i Fünun Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış**

Kapanışında diyalogların önemli yere sahip olduğu örneklerden biri *Aşk-ı Memnu*'dur. Behlül ve Bihter arasındaki yasak ilişkinin açığa çıkması ile Bihter'in intiharı ve Behlül'ün kaçıışı gerçekleşir. Yaşadıkları bu ağır şeyler karşısında birbirine yaklaşan, birbirine destek olmayı amaçlayan baba-kızın diyalogları ile anlatı kapanışı gerçekleşmektedir. Yaşanılardan sonra Adnan Bey ve Nihal, eski mutlu günlerine dönmeyi umut etmektedirler. Karakterlerin umutları, aralarında geçen diyaloglar ile birlikte açığa çıkarılır:

*“Şakire hanımla kocası Cemilelerini gelin ettikten sonra artık o, iki taze güvercini yuvalarında rahat bırakarak hayatlarının son senelerini yalıda ikmal edeceklerdi. Bülent mektepte geceleri kalmayacaktı. Yine bahçede uzun. Koşuşmalar olacak, o küçük mutfağın parlak takımları arasında kitaplarda bulunmuş tarif namelerle tatlılar yapılacaktı. Hayat yine onlar için müebbet bir bayram olacaktı, mademki artık baba kızına, kız babasına avdet etmişlerdi.*

*Yalnız Beşir eksikti. Nihal:*

*- Oh... Biçare Beşir der, sonra büfeci hâtırada tevakkuf etmek istemeyerek ilâve ederdi:*

- *Değil mi, baba? Ne kadar güleceğiz, haniya evvelleri nasıl gülerdik...*"  
(Uşaklıgil, 2016: 389-390)

Kapanışta yer alan diyaloglar, kurgunun geneli için son derece önemlidirler. Olayların çözümlenmesi, romana dair birtakım unsurların açığa çıkarılması, anlatı kapanışında yer alan diyaloglar üzerinden sıkça sunulmaktadır. Nitekim *Mai ve Siyah*'ta da durum böyledir. Ahmet Cemil ve Hüseyin Nazmi, zamanında çok yakın olan ancak geçen süre zarfında birbirlerinden yavaş yavaş uzaklaşmaya başlayan iki arkadaşlardır. Aralarındaki uzaklaşma, iki karakterin sahip oldukları fırsatların eşit olmayışından ileri gelmektedir. Küçük yaşta babasını kaybeden ve bu kayıp ile birlikte hayatın gerçekleri ile yüzleşmeye başlayan Ahmet Cemil'in karşısında Hüseyin Nazmi son derece rahat bir yaşama sahiptir. Ahmet Cemil, roman boyunca birçok maddi ve ailevi problem ile karşılaşır. Ailesini geçindirebilmek için roman boyunca çabalaması ve sürekli olarak olumsuzluklarla karşılaşması, kız kardeşinin kaybı ve en nihayetinde âşık olduğu kızın bir başkası ile evleneceğinin haberini almasıyla tek yolu İstanbul'dan ayrılmakta bulan Ahmet Cemil'in karşısında Hüseyin Nazmi, kariyeri adına olumlu sonuçlar doğuracağını ümit ederek Avrupa'ya doğru bir yolculuğa çıkmaktadır. Aralarındaki bu zıtlık, kapanış bölümü içerisinde yer alan diyalogta açıkça ifade edilir:

*"Sandala ayağını atmak üzereydi; kolundan biri tuttu: Hüseyin Nazmi.*

*Eski arkadaşını küçük bir şaşkınlık çılgılığıyla selamladı:*

*- Sen de mi gidiyorsun?*

*Onun da yanında büyük bir bavul vardı:*

*- Evet, bugün Mesajeri ile ...*

*- Ben de Loyd'la gidiyorum...*

*Bu iki arkadaş, aralarında o günden beri yavaş yavaş meydana gelen bir soğuklukla, şimdi birbirine karşı duygularına rahatlıkla bir akış veremiyorlardı. Hüseyin Nazmi dedi ki:*

*- İki gün önce, yeni nişan verilenler ve atanmalar sütununda, senin atandığın yeri gördüğüm zaman şaşırardım...*

*Hüseyin Nazmi, cümlesinin sonunu tamamlayamıyor gibi bir kararsızlık geçirdi. Sonra arkadaşının elini tutarak:*

- *Ne kadar uzak yeri seçmişsin Cemil.. Teessüf ederim, dedi.*

*Ahmet Cemil, hafifçe elini çekerek karşılık verdi:*

- *Ben de senin, gene o günkü nişan verilenler ve atanmalar sütunları arasında umutlandığın yerlerin en güzeline atandığını gördüğüm zaman sonderece memnun oldum. Tebrik ederim” (Uşaklıgil, 1998: 313-314).*

Verilen diyalog, her ne kadar Felatun Bey ve Hüseyin Nazmi birbiri ile fazla yakınlığı bulunmayan karakterler olsalar da, *Felatun Bey ile Rakım Efendi*'nin kapanışında yer alan diyalogu akıllara getirir. Felatun Bey ve Rakım Efendi, anlatı kapanışında aralarındaki zıtlığın açığa çıktığı ve bir veda niteliği taşıyan bir diyalogta bir araya gelmiştir. Benzer şekilde *Mai ve Siyah*'ta da daha farklı bir roman zemini içerisinde diyalog, hem karakterlerin vedasını gerçekleştirmesi, hem de karakterler arasındaki zıtlığın açığa çıkması noktasında işlevsel bir boyut kazanmaktadır.

*Mai ve Siyah*'ın kapanışında yer alan ve roman için önemli bir yere sahip olan bir diğer diyalog Ahmet Cemil ve annesi arasında geçer. Anlatı kapanışında Ahmet Cemil, annesi ile bindiği vapurun kenarına oturur ve geçmişini düşünür. Zamanında kurduğu hayaller ile şu an bulunduğu durumun tutarsızlığını fark eder. Ahmet Cemil için tüm yaşadıkları büyük bir hayal kırıklığından ibarettir. Anlatı açılışında büyük hayaller kurduğu mavi gökyüzünü anımsar. Şimdi ise siyah bir denizin ortasında geçmişinden kaçmaktadır. Tüm bu yaşananlar ve hayatın onu getirdiği durum, intiharı aklına getirir. Denize kendisini atmayı düşünür. Tam bu esnada annesinin sesi duyulur:

“- *Cemil, niçin karanlıkla yalnız oturuyorsun? diyordu.*

*O vakit titreyerek ayağa kalktı:*

- *Geliyordum anne!.. dedi ve hayatta bir umudu kalmamış bu çocuk, yavaş yavaş, bu siyah geceden, şu kendisini çekip almak isteyen yokluktan ayrılarak, varlığını daha güçlülükle bu sese uyararak, annesini izledi ...” (Uşaklıgil, 1998: 319).*

Böylelikle annenin Ahmet Cemil'e seslenişi ve aralarında geçen diyalog ile intihar düşüncesi bertaraf edilmiş olunur.

Anlatı kapanış bölümü içerisinde diyalog kullanımının aktif rol oynadığı örneklerden bir diğeri *Salon Köşelerinde* olur. Roman Lydia isimli yabancı bir kız ile

büyük bir aşk yaşayan ancak anlatı kapanış bölümünde ondan ayrılmak zorunda kalan Şekip adlı karakteri merkeze almaktadır. Şekip, sevgilisinin kendisi ile Londra'ya gelmesi teklifini reddetmek zorundadır:

*“Bunu size söylemek istemezdim...” dedim. “Fakat beni mecbur ettiniz... bana, benimle beraber Londra'ya geliniz dediniz...”*

*Ve acı acı güldüm:*

*“Değil sizinle Londra'ya kadar gelebilmek hatta şurada rıhtımda duran bir vapura ayak atmak acaba haddimiz midir...” dedim.*

*Hayretle yüzüme baktı... Yine elim bir muamma karşısında bulunuyordu. Anlayamıyordu, kavrayamıyordu:*

*“Niçin, niçin?” diye sordu.*

*Yine acı acı tebessüm ettim:*

*“Çünkü, çünkü,” dedim, “orası hür bir memleketin hür bir toprağı gibidir. Esir olanlar oraya yakışmaz, oraya salıverilemez...”*

*Ve anlattım... Çektiğimiz esareti, cefaları, zulümleri, manevi işkenceleri, sürüklendiğimiz çöküntüyü anlattım... Bu derecesini düşünememişti. Şimdi Lydia alakadar, isyan ediyordu... Aşkımızı, ayrılığımızı, kalp ve hissimize ait bütün şeyleri sanki unutmuştuk... Lydia diyordu ki:*

*“Fakat niçin tahammül ediyorsunuz, niçin isyan etmiyorsunuz, niçin duruyorsunuz?”*

*Bu sual, ah bu haklı sual, Lydia'nın sevdamız boyunca bütün cefalarından, bütün sitemlerinden, bütün takdirlerinden daha çok yaraladı beni, kalbimi kanattı... beni öldürdü... Bir mahküm gibi bezgin başımı önüme eğdim...*

*Evet!.. Niçin duruyorduk? Bir söz, bir özür bulup da söyleyemedim, yalnız çukurdan gelen ölü bir sesle:*

*“Hakkınız var dedim... Müstahakız,” diyebildim”(Safveti Ziya, 2009:154).*

Romanın anlatı kapanış bölümü içerisinde yer alan bu diyalog, yalnızca iki karakterin vedasını ifade etmez. II. Abdülhamid dönemi rejimi ve rejimin dönem

insanındaki yansıması, verilen diyaloglar üzerinden açık edilir. Şekip, dönemin baskısı altında ezilmiş bir karakter olmasının yanı sıra silikleşmiş de bir karakterdir. Eyleme geçemez, durağan bir atmosfer içerisinde konumlanır. Onun bu durağanlığı, aşkına veda etmesine neden olur.

Dönemin öne çıkan örneklerinden bir diğeri olan *Araba Sevdası*'nın anlatı kapanış bölümünde de diyalog kullanımına yer verilmektedir. Romanın merkez karakteri olan Bihruz Bey'in, âşık olduğu kadın için yaşadığı hayal kırıklığı, anlatı kapanış bölümü içerisinde yerini alır. Karakter, zengin biri olduğunu zannettiği ve âşık olduğu kadının aslında umduğu özelliklere sahip olmadığını öğrenir. Tüm bu farkındalık, anlatı kapanış bölümünde sunulan diyalog üzerinden aktarılmaktadır:

—*Ah! pardon! Fakat niçin landonuzla gezmeyip de böyle yayan geziyorsunuz?*

—*Nasıl lando?*

—*Hani sizi bahçede ilk gördüğüm günkü güzel ekipajınız, süslü arabanızla gezmeli değil misiniz?*

—*Ha!. O araba bizim değildi, biz onu kira ile tutmuştuk.*

—*Vah vah!*

—*Ey! Sizin mahut sarı fayton ne oldu?*

—*Onu alacaklı zapt etti Şey. Mösyö Kondoraki'ye bıraktım.*

—*Yazık!*" (Recaizade Mahmut Ekrem, 2018: 260).

Hem Tanzimat hem de Servet-i Fünun örneklerinde görülmektedir ki diyaloglar, anlatı kapanışında kurgunun ilerleyişi noktasında kilit noktaları vurgulayabilmektedirler. Anlatı açılışında daha çok karakter tanıtları için bir araç konumuna gelen ve ilerleyen bölümlerde yer alacak kurgunun ipuçlarını taşıyan diyaloglar, anlatı kapanışında olayların çözümlenmesi ve kurguya ait unsurların açığa çıkarılması için aktif rol oynarlar.

### 3. Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında "Anlatı Kapatma"

Çalkantılı bir siyasi atmosfer içerisinde konumlanan Milli Edebiyat dönemi romanları, bu çalkantılı yapının ve savaş atmosferinin yansımalarını bünyesinde barındırmaktadır. Dönemin Osmanlı'sında yaşanan kayıplar ve Kurtuluş Savaşı'nın

yıpratıcı atmosferi, roman içerisinde de yıkıcı bir kurgunun kullanımına zemin hazırlamıştır. Bu bağlamda savaşın getirdiği kopuşlar, ölümler, eziyetler karşısında bütünleştirici bir öge olarak milli duyguların öne çıkarıldığı romanlar kendisini açıkça gösterir.

Milli bir kimliğin kazanımında gerek Yakup Kadri, gerek Halide Edip, gerekse Reşat Nuri gibi dönemin öne çıkan isimleri, romanlarında ideal karakterler oluşturma yoluna giderler. Oluşturulan ideal karakterler, toplumsal değişim ve dönüşüm için gerekli milli duyguları ve sorumluluk bilincini bünyesinde barındıran karakterlerdir. Romanın kurgusu büyük ölçüde bu merkez karakterler üzerinden devam ettirilir. Böylelikle toplumsal bir bilinç için gerekli mesajlar sunulmuş olunur.

Düşünsel zemin üzerinden kurgulanan romanların anlamsal kapanışlarında özellikle şehitlik kavramıyla bağdaştırılan ölümlere sıklıkla yer verilir. Savaş atmosferiyle arka planı oluşturulan romanlar, kahramanlıklarla son bulurlar.

Diğer taraftan tem bakımından kapanışta gösterilen bir diğer eğilim, belirsizliğin açığa çıkmasıdır. Özellikle Yakup Kadri ve Halide Edip örneklerinde, belirsiz bir yöne doğru gerçekleşen yolculuklar söz konusu olur. Yıkıcı bir atmosfer içerisinde bir kopuşun ifadesi olarak karakter, bağlamdan ayrılır. Ancak kopuşun yönü, açıkça sunulmaz. Bu durum anlatı kapatma konusunda bocalayan yazarın teknik eksikliklerinin de göstergesi konumuna gelir.

Milli Edebiyat'ın anlatım teknikleri bakımından kapanışlarında ise yine diyalog kullanımlarına sıkça başvurulur. Roman akışı içerisinde açıkça sunulmayan birtakım konular, kapanış diyalogları üzerinden çözüme ulaştırılır ya da kapanışlar diyaloglarla detaylandırılır. Böylelikle kurgu akışında önemli role sahip olan diyaloglar, kapanışta da aktif hale getirilir.

### **3.1.Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış**

Çalışmamızın bu başlığı altında Milli Edebiyat dönemi içerisinde yer alan romanların kapanış bölümleri içerisinde hangi kurgusal unsurun ağırlıklı olarak vurgulandığı incelemeye alınmış ve bağlamda “Kişi Üzerine Yoğunlaşma, Mekân Üzerine Yoğunlaşma, Zaman Üzerine Yoğunlaşma” başlıkları belirlenmiştir.



### 3.1.1. Kişi Üzerine Yoğunlaşma

Milli Edebiyat dönemi romanlarının anlatı kapanışlarında kişi unsurunun öne çıkarıldığı örnekler söz konusudur. Bu örneklerde roman kişileri, farklı şekillerde işlenerek anlatı kapanışlarında yer almışlardır. Ahmet Mithat Efendi tarafından kaleme alınan *Jön Türk* örneğinde kişi unsuru, bir özetleme ile birlikte kullanılmış ve yazar, karakterlerin neler yaşadıklarını kısa özetler halinde okura sunmuştur:

*“İskenderiye’ye iltica etmiş olan Nurullah Bey ailesi Jön Türklerden birçoğunun gurbet diyarında duçar oldukları sefaletten masun kalmakla beraber bunlardan bütün bütün bivaye ve biçare olanlara muavenete dahi muktedir olarak sekiz sene mesuden ve müreffehen ömür sürmüşlerdir. Bu müddet zarfında bazı aile umurunun rüyeti için Dilşinas Hanım birkaç defa İstanbul’a gelmiş ve Abdüllâtif Efendi’nin zevcesi Zehra Hanım’da misafir kalmıştır.*

*Ahdiye Hanım’a gelince bu müddet zarfında birisi altı yaşına girmiş olan erkek ve birisi dört yaşını bitirmekte olan kız çocuklarının terbiyesiyle müştegil olarak diğer cihetten Mısır ailât-ı İslâmiyesi ve Nurullah Bey’e dost olan Avrupalılar aileleriyle gayet samimi münasebat-ı dostane dairesindeki hüsn-âmizişleri ile pek mesut ve bahtiyar oluyor ve İstanbul’u hatırına bile getirmiyordu”*(Ahmet Mithat Efendi, 1999:260).

Böylelikle anlatı kapanışında yer verilen kişi unsuru, yaşanan olayların anlatımı ile birlikte verilmiş ve karakterlerin “sonra”larını aydınlatabilmek için bir araç konumuna getirilmiştir.

Dönemin öne çıkanlarından olan *Kıralık Konak* da anlatı kapanışında kişi unsurunun yer aldığı örneklerdendir. Ancak bu unsurun işlenmesi noktasında *Jön Türk* örneğinden farklılaşır. Romanın merkez karakteri olan Hakkı Celis, Seniha’ya âşıktır. Onunla hissettiklerini paylaşması ve vedalaşması sonrasında gönüllü olarak Çanakkale Savaşı’na katılır ve şehit olur. Onun şehadeti, ikilinin vedasının üzerinden on beş gün geçmesi sonrasında düzenlenen bir yemekte söz konusu edilir.

Diyaloglar içerisinde ayrıntılı şekilde Hakkı Celis’in ölümünün anlatılması karşısında Seniha’ya odaklanılır. Seniha’nın bu kayıp karşısında takındığı umursamaz tavır açığa çıkarılır:

“*Ve gözünün ucu ile Seniha’ya baktı; bu civanımerdane fikrinin genç kız üzerinde yapacağı tesiri görmek istedi. Fakat, Seniha sadece güzel ve süslüydü*”(Karaosmanoğlu, 2005:217).

Seniha, roman boyunca kayıtsızlığı, alaycılığı ve olumsuzlanan özellikleri ile açığa çıkarılmıştır. Anlatı kapanışında yer alan ölümün, onun kayıtsızlığında herhangi bir değişim yaratıp yaratmayacağı gözlemlenir. Sonuçta, Seniha’nın roman boyunca sunulan özelliklerinin devam ettirdiği görülür.

Anlatı kapanışında söz konusu edilen toplantıda, Hakkı Celis’in ayrıntılı şekilde anlatılan ölümü karşısında gözleri dolan karakterlerden bahsedilir. Ancak Seniha onlardan biri değildir. Anlatım esnasında rahatsızlığı açıkça dile getirilen karakter, konu kapatıldığında yüzündeki kayıtsız ifadeyi korumaktadır. Böylelikle roman boyunca aynı özellikleri devam ettirmiş; kişilik özellikleri bağlamında bir değişim yaşamamış olan Seniha sunulmuş olunur.

Anlatı kapanışında kişi unsurunun yer aldığı bir diğer örnek *Handan* olur. *Handan*, anlatı kapanışında sunulan karakterin, roman boyunca aktif şekilde yer almayan bir karakter olması konusunda dikkat çekicidir. Handan isimli merkez karakterin yaşadıklarını konu alan ve uzun bir hastalık süreci sonrasında vefatı ile kapatılan romanda, karakterin cenazesi, kurgu içerisinde daha önce yer almamış yeni bir göz ile aktarılır. Karakterin sahneye ilk kez çıkıyor oluşu, kısaca bir tanıtıma tâbi tutulmasını sağlar:

“*Odaya giren yirmi, yirmi üç yaşlarında Harbiye’nin son sınıfında çehresinin rikkat ve zaafını herhalde Hacı Murat Efendi’den almamış olan bir çocuktü*” (Adıvar, 2018:154).

Anlatı kapanışına dâhil edilen bu genç, Handan’ın cenazesinin dışarıdan bir göz vasıtası ile aktarılması için araç konumunda kullanılmıştır, bu yüzden tanıtımına ayrıntılı şekilde yer verilmez. Kapanışta asıl odaklanılan, Handan’ın cenazesinin nasıl gerçekleştiğidir. Bu bağlamda anlatı kapanışında devreye sokulan karakterin tanıtımının yüzeysel şekilde sunulduğu ve hemen ardından cenazenin anlatımına başvurulduğu görülür.

Sonuç olarak, Milli Edebiyat dönemi romanlarında kişi unsurunun farklı şekillerde işlendiği ve anlatı kapanışlarında farklı işlevlere sahip şekilde sunulduğu

görülmüştür. Tanzimat döneminde kendisini sıkça gösteren özetlemeler ile kişi unsuruna odaklanma eğilimi, Tanzimat geleneğinden beslenen Ahmet Mithat'ın *Jön Türk* örneğinde açığa çıkar. Ancak *Kıralık Konak* ve *Handan* örneklerinde, bu unsur farklı boyutlarda ele alınmıştır. *Kıralık Konak*'ta roman içerisinde aktif şekilde rol almış bir karakter söz konusu edilirken *Handan* örneğinde, merkez karakterin ölümü ile sahneye yeni bir karakter çıkarılır ve merkez karakterin sonunu anlatma noktasında işlevsel boyutta kullanılır.

### 3.1.2. Mekân Üzerine Yoğunlaşma

Milli Edebiyat dönemi romanlarında mekân unsuru değerlendirmeye alındığında artık İstanbul'un tek mekân olmadığı, yazarların kurgu içerisinde Anadolu'ya açılma eğilimine sahip oldukları görülür. Bu eğilim, dönemin öne çıkan örneklerinden olan *Çalılıkusu*'nda da kendisini gösterir.

İstanbul'da açılışı gerçekleştirilen romanda merkez karakter olan Feride, nişanlısı tarafından aldatıldığını öğrenir ve İstanbul'dan ayrılır. Anadolu'nun farklı yerlerinde öğretmenlik yapar. Bu aşamada, Anadolu köyleri kurguya dâhil edilir.

Anlatı kapanışında yakınlarını ziyaret etmek üzere Tekirdağ'a gelen karakter, burada zamanında terk ettiği nişanlısı ile evlenir. Evliliğin gerçekleştiği mekân olması dolayısıyla anlatı kapanışında seçilen mekânın Tekirdağ olduğu görülür. Tekirdağ'a kısa süreli olarak gelmeyi ve yakın zamanda buradan ayrılmayı planlamış olan Feride, aniden gerçekleşen evlilik ile birlikte Tekirdağ'da kalır.

Anlatı kapanışında mekân unsurunun yer aldığı bir diğer örnek *Handan* olur. Romanın merkez karakteri olan Handan, ciddi bir rahatsızlığa sahiptir; ömrünün son demlerindedir. Bu aşamada tedavisi için Paris'e getirilir. Her ne kadar tedavi için mekân değiştirilmiş, iyileşmesi için her yol denenmiş olsa da Handan'ın hastalığı gerilemez ve ölümü kaçınılmaz hale gelir.

Karakterin ölümü gerçekleştikten sonra babası tarafından gönderilen bir telgrafa yer verilir:

“Çocuğumun naaşını İstanbul'a getirmek neye mutevakkıfsa yapınız. Cenazesini bekliyorum”(Adıvar, 2018:240).

Bu telgraf üzerine karakterin cenazesinin İstanbul'da gerçekleşeceği öğrenilir. Böylelikle anlatı kapanışında ayrıntılı şekilde sunulan cenazede mekân İstanbul olur.

Anlatı kapanışında mekân seçiminin İstanbul'dan yana kullanıldığı bir diğer örnek, Ahmet Mithat Efendi tarafından kaleme alınan *Jön Türk* olur. Roman, kendisine iftira atılmasıyla tutuklanan ve daha sonra Akka'ya sürülen Nurullah adlı karakteri merkeze almaktadır. Nurullah bir süre sonra kaçmayı başararak İskenderiye'ye yerleşir ve ailesi ile burada yeni bir hayata başlar.

Anlatı kapanış bölümünde söz konusu edilen kurulu düzen, genel af çıktığı haberinin açıklanması ile tekrar bozulur. Nurullah'ın eşi Ahdiye'nin İstanbul'a dönmek konusundaki gönülsüzlüğü açığa çıkar:

“*Canım beyim! İstanbul'a gidip de ne yapacağız? İşte burada yerleşmiş kalmışız*” (Ahmet Mithat Efendi, 1999: 259).

Ancak bu söylemler, İstanbul'a dönüşü engellemez, bir süre sonra Ahdiye de razı olur ve İstanbul'a dönüş gerçekleşir:

“*İlân-ı hürriyet edilmesi üzerine İstanbul ahalisinin sevincinden çıldırmak derecelerine varan nümayiş-i ferahbahşaları günde beş altı telgraf ile haber vermeye başlayınca Nurullah Bey aff-ı umuminin ilânatını bile beklemeye sabredemeyerek kendisini bildi bileli bir kâbus-ı elim altında ezilmekte gördüğü vatanını bir de uyanmış iade-i hayat etmiş olduğu bir halde görmek arzusunu bir türlü yenemedi. Ahdiye Hanım dahi ırza edip İskenderiye'den İzmir tarikiyle doğruca İstanbul'a giden Hıdiv kumpanyasının Osmaniye vapuruna atladılar. Aff-ı umumi ilânını İzmir'de haber aldılar*” (Ahmet Mithat Efendi, 1999:259).

Böylelikle *Jön Türk*, kurgu içerisinde farklı mekânlara yer veriliyor olmasına rağmen anlatı kapanışında mekân olarak yine İstanbul'un seçildiği örnekler arasında yerini alır.

Dönemin öne çıkan isimlerinden bir diğeri olan Yakup Kadri'nin romanı *Kiralık Konak*'ta da anlatı kapanışında mekân vurgusu yer almaktadır. *Kiralık Konak*'ta da yine merkez mekân, İstanbul'dur. Romanın ana karakterlerinden olan Hakkı Celis'in Çanakkale Savaşı'nda şehit olduğu öğrenilir. Onun savaşa katılımının on beş gün sonrasında bir yemek daveti verilir ve anlatı kapanışında, bu davetin gerçekleştiği mekânın tasviri yapılır:

“*Seniha ile Hakkı Celis'in son mülakatlarından on beş gün sonra bir akşam, Servet Beylerde düğün gecesini andıran mutantan bir ziyafet oldu. Yirmi, yirmi beş*

*kişilik uzun bir sofraya baştan aşağı, çiçeklerle donanmıştı. Erkekler smokinli, kadınlar dekolteydi. Yalnız iki Türk ve Alman zabiti seferi elbiseleriyle gelmişlerdi”* (Karaosmanoğlu, 2005:211).

Şaşılaştıran şekilde gerçekleşen bu davet, anlatı kapanışında ülkenin içerisinde bulunduğu durum ile tümüyle zıt bir konumda sunulur. Şık giyimli insanların yer aldığı bu gösterişli toplantı, I. Dünya Savaşı'nın yıkıcı atmosferi ile uyum halinde değildir.

Düzenlenen yemekte Hakkı Celis'in ölümüne şahit olmuş bir karakter yer almaktadır. Karakter, ölümü ayrıntılı şekilde anlattığında Seniha'nın büyük bir rahatsızlık duyduğu fark edilir. Bu durum, anlatı kapanışında yer alan mekânın, dönemin atmosferinden kopuk havasını açıkça gözler önüne serer.

Milli Edebiyat dönemi, artık mekânın İstanbul ile sınırlı kalmadığı ve kurgu içerisinde Anadolu'ya açılma eğiliminin kendisini gösterdiği bir dönem olması dolayısıyla dikkate değerdir. Bu bağlamda dönemin pek çok farklı örneğinde farklı mekânsal vurguların yer aldığı, Anadolu'nun romana konu haline getirildiğini görülmektedir. Ancak kurgu içerisinde her ne kadar İstanbul dışı mekânlara sıkça yer veriliyor olsa da anlatı kapanışlarının yine İstanbul'da gerçekleştiği örnekler, dönem içerisinde yoğunluktadır. Buradan hareketle, önemli bir mekânsal farklılaşmanın yanı sıra, İstanbul'un dönem romanları için öne çıkan mekânlar arasında olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

### **3.1.3. Zaman Üzerine Yoğunlaşma**

Milli Edebiyat dönemi romanları; mektup, anı, günlük gibi metin parçalarının kurgu içerisinde aktif şekilde yer aldığı romanlardır. Bu bağlamda, roman içerisinde sunulan metin parçaları üzerinden zamansal vurgunun yapıldığını söylemek yerinde olacaktır. Dönem içerisinde dikkate değer örneklerden olan *Ateşten Gömlek*, tümüyle günlük metinlerinden oluşuyor olması dolayısıyla belirli zaman ibareleri üzerinden sunulan örneklerdendir. Peyami adlı merkez karakterin Ankara Cebeci Hastahanesi'nde iken yazdığı günlüklerden oluşan roman, 17 Aralık 1922 tarihli son yazı ile kapatılır.

*Ateşten Gömlek* ile benzer bir yaklaşım *Handan* örneğinde de devam eder. Tümüyle mektup metinlerinden oluşan romanda, bu metinler vasıtasıyla zamansal vurguya yer verilmektedir. Roman içerisinde belirtilen son tarih, 17 Eylül 1906 olur. Bu tarihte Handan, oldukça ağır şekilde hastadır ve son dönemlerini yaşamaktadır.

Reşat Nuri Güntekin tarafından kaleme alınan *Çalılık* da farklı metin parçalarının kurgu içerisinde yer aldığı örneklerdendir. Büyük çoğunluğu günlük metinlerinden ibaret olan romanda, günlüklerle birlikte sunulan zaman söz konusu olur. Ancak anlatı kapanış bölümünde günlükler sona erer; dolayısıyla kapanış için net bir tarihten söz etmek mümkün olmaz. Ancak açıktan olmasa da zamanın sezdirildiği görülür. Kapanışta Kamran'ın “*Ben, Tekirdağ'a geleli on sene oldu. Hâlâ aklımdadır. Yine böyle bir ağustos günüydü*” (Güntekin, 1979: 364) sözü, anlatı kapanış zamanının bir ağustos gününe denk geldiğini işaret eder.

Ahmet Mithat tarafından kaleme alınan *Jön Türk*, farklı metin türleri vasıtasıyla değil, açıktan anlatıcı unsurun tarihi haber vermesi ile zaman vurgusunun yapıldığı bir örnek olur. İftiraya uğrayarak tutuklanan ve bir süre sonra Akka'ya sürülen, buradan kaçmayı başararak İskenderiye'ye yerleşen Nurullah isimli karakter, romanın merkezinde yer almaktadır. Genel bir af haberinin çıkması ile Nurullah'ın İstanbul'a dönüşü söz konusu edilir ve bu aşamada zaman vurgusu açığa çıkarılır. “Bin üç yüz yirmi dört sene-i maliyesi Temmuz'unun sekizinci günü ...” (Ahmet Mithat Efendi, 1999:258) ifadesi ile zaman hakkında açıkça bilgi verildiği görülür.

Yakup Kadri tarafından kaleme alınan *Kiralık Konak*, II. Meşrutiyetin ilanından sonraki süreci konu alır. Anlatı kapanışında romanın öne çıkan karakterlerinden Hakkı Celis, Çanakkale Savaşı'na gönüllü olarak katılmış ve burada şehit düşmüştür. Buradan hareketle anlatı kapanışında I. Dünya Savaşı yıllarının zamansal zemini oluşturduğunu söylemek mümkündür.

Karakterin ölümünde on beş gün sonra anlatı kapanışında bir davet söz konusu edilir ve burada Hakkı Celis'in ölümü, detaylı olarak konuşulur. Böylece Seniha ile vedalarının ardından on beş gün geçtiği ve romanın, vedanın on beş gün sonrasında, Çanakkale Savaşı dönemlerinde kapatılmış olduğu öğrenilir.

Toparlayacak olursak, Milli Edebiyat romanları, dönemin siyasi çalkantılarının kurgu içerisinde yoğun şekilde hissedildiği romanlardır. Her ne kadar direkt olarak dönemin olaylarını konu almayan örnekler bulunsa da arka planda siyasi atmosfer daima hissedilir. Nitekim genel çerçevede bir aşk hikâyesine odaklanılan *Çalılık*'nda, Feride'nin günlükleri, savaşın varlığını haber vermektedir. Benzer şekilde II. Abdulhamid dönemi içerisinde geçen *Jön Türk*, açıktan siyasi konuların işlenmediği ancak baskıcı rejimin kendisini hissettirdiği bir örnek olur.

Diğer taraftan açıkça savaşın söz konusu edildiği ve yıkımın kendisini gösterdiği, *Ateşten Gömlek*, *Kiralık Konak* gibi örnekler de ortak zamansal zeminin farklı şekilde işlenmiş olduğu örnekler arasında yer alır. Böylelikle dönem içerisinde ortak tarihsel zemin üzerinden kurgulanmış farklı temlere sahip romanlar yerini alır.

Milli Edebiyat dönemi romanlarında öne çıkan bir diğer eğilim, farklı metin türlerinin kurgu içerisinde yerini almaya başlamış olmasıdır. Günlük, mektup, anı gibi farklı metin türlerinin yer aldığı örneklerde bu metinler üzerinden açığa çıkarılan zaman vurgusu kendisini gösterir. Dolayısıyla söz konusu metin türlerinin ön plana çıktığı *Ateşten Gömlek*, *Çalılık*, *Handan* örnekleri, zamansal vurgunun bu metin türleri üzerinden söz konusu edildiği örnekler arasında yerini alır.

### **3.2. Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Kapanış**

Milli Edebiyat dönemi içerisinde yer alan romanların kapanış bölümleri, tem bakımından değerlendirildiğinde “Ölüm ile Kapanış, Evlilik ile Kapanış, Kapanışta Belirsizlik” olmak üzere üç temel eğilimin varlığı tespit edilmiştir.

#### **3.2.1. Ölüm ile Kapanış**

Milli Edebiyat, ideolojik bir perspektif üzerinden ortaya konan romanların merkezde yer aldığı bir dönemdir. Yıkılmakta olan bir imparatorluk içerisinde Türkçülük fikri ile toplumu bir araya getirmeyi çıkış yolu olarak gören Osmanlı aydını, bu bağlamda milli düşüncelerin ön plana çıktığı, savaş atmosferi içerisinde devam eden bir roman kurgusunu ortaya koyar. Bu noktada, romanlar içerisinde şehitlik kavramına, şehitlikle bağdaştırılan ölümlere sıklıkla yer verilir. Bu örnekler arasında öne çıkanlardan biri Yakup Kadri Karaosmanoğlu'nun *Kiralık Konak* adlı romanı olur.

Romanda II. Meşrutiyet sonrası dönemin siyasi atmosferi içerisinde, farklı düşünce yapılarına sahip bireylerden oluşan bir ailenin yaşadığı konak merkeze alınmıştır. Bu konak içerisinde yaşanan fikir çatışmaları, dönemin genel atmosferinin bir yansıması şeklinde aktarılır. Romanda, ahlaki anlamda yozlaşmış ve kendi kültürel benliğini kaybetmiş olumsuz karakterler, karşıt karakterler ile bir arada verilir. Bu bağlamda, olumsuzlanan karakterlerin karşısında merkezde yer alan ve romanın ideal karakteri olarak konumlanan isim Hakkı Celis olur.

Hakkı Celis, gönüllü olarak katıldığı Çanakkale Savaşı'nda şehit düşmüştür. Onun şehadetinin aktarılması, anlatı kapanışında gerçekleşen bir toplantıda kurulan diyaloglar üzerinden sunulur:

*“Benim elimde, benim kucagımda teslim-i ruh etti. Bir esvabım vardır ki, onun üstünde hala kanının lekeleri duruyor. Pek çok kahramanca ölenler gördüm, fakat bu, büsbütün başka bir şeydi. Biri omzunda, biri de ta göğsünün ortasında üç yarası vardı; vurulurken görmedim, lakin görenler söylüyorlar, o gün Anafartalar’da ilk süngü hücumunu yapanların arasındaymış, kurşunu ilk defa sağ kolundan yemiş; hiç sesini çıkarmamış, bir saniye bile tevakkuf etmemiş, derhal silahını sol eline almış, yürümüş; bu sefer omzundan vurulmuş ve yere yuvarlanmış, fakat çok geçmemiş bir de bakmışlar ki, iki kollarını göğsü üstüne kavuşturmuş, düşe kalka koşanların arkasından geliyor. İşte zannedirim, bu sırada son kurşunu yemiş. Kolundaki ve omuzundaki yaralar ehemmiyetsizdi; fakat göğsünün ortasından giren bir kurşun, alimallah, kaburga kemiklerini parçalayarak sırtından çıkmıştı.*

...

*Bu çocuğun sizin akrabanızdan olduğunu biraz evvel Azmi Beyden öğrendim ve iki kat müteessir oldum. Kendisini kim bilir, ne kadar severdiniz; ben müddeti hayatımda, bu kadar vakur, bu kadar kibar bir genç daha görmedim. Lakin nedendir, bilmiyorum, içimize girdiği ilk günden beri fevkalade mağmum ve düşünceli bir hali vardı. Ekseriya siperde; yanında bulunanlar diyorlar ki, en büyük emeli şehit olmakmış. İki de birde yarı beline kadar siperden dışarıya çıkarmış, hâlbuki siperden dışarıya serçe parmağını bile çıkarmaya gelmez; hemen, kurşunu yersiniz.*

...

*Akşamüstü, geç vakit, bir sedye içinde karargâha getirdiler. Gurubun kızılığı arasında gözlerinin acayip bakışı vardı. Bu gözler, arka taraflarında suni bir alevle parlatılmış iki cam parçasına benziyordu; benzi sapsarıydı. Mütemediyen su istiyordu. ‘Yanıyorum, yanıyorum!’ diyordu. Fakat bu kadar ağır yaralıya hiç su verilir mi? Maazallah, bir katresi bir yudum zehir gibidir. Yanına yaklaştım, dedim ki: ‘Suyu içersen, ölürsün!’ O, acayip gözlerle yüzüme baktı; hazin bir tebessümle güldü: ‘Daha iyi ya, bir an evvel kurtulurum!’ dedi ve bu sözü söylerken ağzının yan taraflarından pembe bir köpük aktı. Teneffüsü bir hırıltı halini almıştı. Ondan sonra hiç söz söyleyemedi. Yalnız gözleriyle konuştu, gittikçe alevi artan bu gözlerde evvela korkunç ve gayri insani bir ifade*



*vardı; sonra yavaş yavaş o kadar tatlılaştı, o kadar insanileşti ki, eğilip öpeceğim geldi, alnını okşadım; dedim ki: 'Mukavim ol, evladım, mukavim ol!' Gözlerinde hazin bir tebessüm belirdi: 'Benim yerimde sen olsan daha ziyade mukavemet gösterebilir miydin?' demek istedi, sonra tekrar: 'Su!' diye yalvardı. Diğer yaralıların başında dolaşan doktora koştum, elimle Hakkı Celis'i gösterdim; sordum: 'Rica ederim, eğer nasıl olsa bu çocuk kurtulamayacaksa bari ölmezden evvel bir yudum su verelim!' dedim, doktor: 'Hayır, hayır katiyen, daha yarasına bakmadım, olmaz!' dedi. Arkama döndüğüm vakit baktım ki, yavrucak gözleriyle beni takip ediyor. 'Biraz daha sabret, şimdi doktor sana istediğini verecek!' dedim. İptida korkunç olan gözleri şimdi korkuluydu; bütün etrafında dolaşanlar, kendisine bir fenalık etmeye geliyor zanneden bir tavrı vardı, ürkek ürkek bakınıyordu, yalnız gözleri bana dönünce tavrına biraz sükûnet ve bakışlarına biraz emniyet geliyordu. Artık boğazını tıkayan hırılıtlardan bir tek kelime söylemesine imkân kalmamıştı.*

...

*Nihayet, doktor geldi; uzun, derin ve şüpheli bir nazarla genç yaralıya baktı; sonra başını sallayarak bana döndü, yavaşça: 'Bitmiş, yapacak bir iş kalmamış!' dedi. Zavallı Hakkı Celis'in gözleri doktordan bana, benden doktora gidip geliyordu; mutlaka onun bana ne söylediğini anladı; zira yüzüne melul bir tevekkül geldi ve gözlerini kapadı. Koştum, büyük bir maşrapa su getirdim; bir elimle yavaş yavaş başını kaldırdım, diğer elimle suyu dudaklarına uzattım: 'Hakkı Bey, Hakkı Bey! Kardeşim, işte su!' dedim; hemen gözlerini açtı ve doğrulmak istedi; fakat muvaffak olamadı. Başı tekrar avucumun içine düştü. Suyu yudum yudum ağzına akıtmaya çalışıyordum; fakat ne mümkün... Su olduğu gibi dışarıya akıyor ve boğazından geçebilen birkaç yudum da biraz sonra burnundan fişkırıyordu.' (Karaosmanoğlu, 2005: 214-217)*

Hakkı Celis'in ölümünün kahramanca bir atmosfer üzerinden sunumu, roman boyunca sahip olduğu ideal özellikleri pekiştirmiş ve karaktere daha büyük anlamlar kazandırmış olur. Böylelikle roman içerisinde milli duyguların ifadesi olarak sunulan ve istenen özellikleri barındıran bu karakter, ölümü ile daha da anlamlı bir noktaya gelir. Ancak kapanışta dikkati çeken, onun ölümünün tasviri karşısında Seniha'nın tavrı olur. Karakterin roman boyunca takındığı umursamaz tavır, bu ölüm karşısında da devam

ettirilir. Bu bağlamda açılıştaki dönüştürücü bir öge olarak konumlanan ölüm, kapanışta Seniha'nın duymaktan rahatsız olduğu bir diyalog malzemesi olmaktan öteye geçemez.

Halide Edip Adıvar tarafından kaleme alınan Handan'ın kapanışında da ölüme başvurulduğu görülür. Romana da adını vermiş olan ana karakter Handan, Hüsnü Paşa ile evlidir ancak son derece mutsuz bir evlilikleri vardır. Karakter, eşi tarafından aldatılmakta ve buna rağmen evliliğini ayakta tutabilmek için çabalamaktadır. Bu çaba, Handan için son derece yıpratıcı bir süreci beraberinde getirir. Evliliğindeki problemlerle baş edemeyen Handan, neticede hastalanır. Bu hastalık, Refik Bey'in Server Bey'e yazdığı bir mektupta haber verilir:

*“Refik Cemal'den Server'e*

*Londra, 30 Mart*

*1322*

*Sana bir ricam var, Server. Hemen git Hüsnü Paşa'yı bul ve kendisine söyle ki Handan Hanım hasta, hem pek hastadır. Beynine kan hücumundan yatıyor. Belki yaşayacak, belki yaşamayacak. Bugün babasına da uzun bir mektupla hasta olduğunu yazdım. Zavallı, zavallı Cemal Bey. Biliyorum ki Sultan Hamid onu bırakmayacak fakat saraya mensup bazı büyük dostları vardır. Kızının bu felaketini belki anlatırlar da bir izin koparırlar. Belki de adamcağız yetişemez. Ben hastanın yanındayım. Sana uzun bir mektup yazamıyorum. Neriman sekiz aylık gebe. Doktor kendisine sükûnet mutlaka lazımdır, diyor. Hastanın yanına sokmuyorum. Ben hastabakıcı oldum. Cevabını bekliyorum. Ah o fena herife bunu yazmamak için neler feda etmezdim. Fakat bu bir vazife. Adieu, Server. Hayatın meğer pek siyah, pek yaman, pek korkunç bir siması varmış. Biz Hüsnü Paşa'nın adresini bilemediğimiz için telgraf çekmedik. Handan bütün mektuplarını ortadan kaldırmış. Neriman, Medon'daki evinin numarasını hatırlamıyor. Çabuk ol, belki vakit geçmiş olur.” (Adıvar, 2018: 162)*

Mektupta da haber verildiği gibi Neriman'ın hamileliği nedeniyle, Handan ile Refik Bey ilgilenir. Bu süreç, iki karakterin duygusal olarak yakınlaşmalarına sebep olur fakat bu yakınlık ikisi için de iyi sonuçlar doğurmaz.

Handan, bilincini kazanmaya ve yavaş yavaş iyileşmeye başladığında, Refik Cemal'e duyduğu aşkı keşfeder ve bu durum, büyük bir vicdan azabını da beraberinde getirir. Handan'ın bilinçlenmeye başlaması, duyduğu vicdan azabı dolayısıyla romanın kırılma noktalarından birini oluşturur. Zira karakter, henüz yeni iyileşmeye başlamışken tekrar büyük sıkıntıların içerisine düşer:

*“Ben artık zelil ve sefil bir günahkâr oldum. Ben artık tarihin en mel’un çehresi Yahuda’ya bir nazire oldum. Yahuda nasıl dünyanın pek muazzez bir simasını, efendisini birkaç dinar için sattı ise ben de dünyanın beni en çok sevmiş bir ruhunu, o ruhun hududu olmayan emniyetini, muhitini sattım, dünyada en çok sevdiği bir şeyin kalbini ondan çaldım. Gerçi çalmak için bir şey yapmadım, kalbimde o kadar zaman gizlenen rabıtayı hiç belli etmedim. Fakat sevdim. Ben Neriman’ın kocasını sevdim. Kardeşimin kocasını sevdim! Ve bunları düşünürken ruhumda ebedî bir kesel var. Kendi fenalığının hudutsuzluğu, mülevvesliği karşısında aczinden hiç olan bir ruhun füturu, keseli var!”* (Adıvar, 2018: 228)

Duyduğu bu vicdan azabı, Handan'ın sonunu hazırlar ve durumu tekrar ağırlaşır. Handan'ın ölüm döşeginde olduğunun haberi, doktoru tarafından yazılan bir mektup ile verilir. Ardından ölümün gerçekleştiği, Handan'ın babası Cemal Bey'in, Refik Cemal'e gönderdiği telgraftan anlaşılır:

*“Cemal Bey’den Refik Cemal Bey’e*

*Çocuğumun naaşını İstanbul’a getirmek neye mütevakkıfsa yapınız. Cenazesini bekliyorum.*

*Cemal”* (Adıvar, 2018: 240)

Handan'ın ölüm anı ile ilgili ayrıntılar kurgu içerisinde yer almaz ancak İstanbul'da gerçekleşen cenazesi, anlatı kapanışında verilen diyalogda detaylı şekilde aktarılır:

*“-Sabahleyin evden çıkınca bekçiye rastgeldim. Bir kazan, bir teneşir götürüyorlardı. Sordum. Cemal Bey’in kızının Paris’te pek hasta olduğunu, babasının gidemediğini biliyordum. Cemal Bey her vakit gelmezken bayram namazında minberin arkasında elleri açık, gözlerinden yaşlar boşanırken*

*gördümdü. Hemen her tesadüf edişimde kendisini beli daha büyük, sakalı daha beyaz görüyordum.*

*Hacı Murat Efendi:*

*-Başları sıkışınca camiye koşarlar, diye mırıldandı.*

*Fakat genç Haşim, işitmemiş gibi, gözleri kafeslerin arkasından gelen ziyânın halıdaki kafesli nurlarına dalarak devam etti:*

*-Bunu işitince yüreğim sızladı. Gittim. Bazen bayramlarda da gider Cemal Bey'in elini öperdim. Bilirsin ya, o ihtiyarı çok severim.*

*Hacı Murat Efendi tekrar:*

*-Onu sonraya bırak, cenazeyi söyle, dedi.*

*-Köşkün bahçesinden girince dinledim, bekledim. Ses seda yok! Fena bir sükût. Başka cenaze çıkan evlerdeki çığlık yoktu. Selamlık kapısı açık. Mehmet Ağa birkaç komşuyu karşılıyordu. Ben de aralarına takıldım, girdim. Sofada küçük, iki yaşında kadar güzel bir çocuk İngilizce bir şarkı söyleyerek sırıyordu. Uşak kollarından tuttu. Harem kapısından içeri bıraktı. Fakat Cemal Bey'in bitap yaşlı başı odadan ağlayarak seslendi:*

*-Mehmet, Nâzım'ı bırak, çocuğa dokunma, dedi.*

*Kimse Cemal Bey'e bir şey söylemeye cesaret edemiyordu. Yüzü o kadar zayıflamış, harap olmuş, küçülmüş bir ihtiyar ki. Yalnız İmam Efendi Kuran'dan ayetler okuyarak teselliye çalıştı.*

*Siyah sakallı bir adam da çarpınıp çırpınıyordu. Kocası Hüsnü Paşa imiş. Onu sarışın ince bir genç teselli ediyordu. Sordum. Öteki damadın dostlarından Server Bey isminde bir gençmiş, ta Paris'ten cenazeye gelmiş.*

*Nihayet tabut hazırlandı, geldi. Üstüne koyu yeşil bir çuha üzerine işlenmiş bir örtü koymuşlardı, şal yoktu. Refik Cemal Bey'in hareminin işlediği bir yatak örtüsü imiş. Onu çok severmiş de üstüne koymuşlar. Örtünün üstüne de yemeni yerine kül renginde uzun bir tül, o da arkasına aldığı bir örtü imiş.*

*-Bunlar yeni icat yavrum, estağfurullah! Sonra?*

*-Sonra kapının önünde İmam Efendi cemaate sordu. Bu ne tuhaf şey babacığım. Sanki ahirete gitmek için insanların teveccühünden yapılmış bir hüsn-i şehadet tezkeresi lazımmuş!*

*-Günaha girme, Haşim.*

*-Sonra yola düzüldük. Tabutun önünde bir kolunu Hüsnü Paşa tuttu, ötekini Refik Cemal Bey. Refik Cemal Bey daha uzun olduğundan Server Bey şık esvabını, eldivenlerini nazar-ı itibara almayarak Hüsnü Paşa tarafını biraz kaldırmak istedi. Hüsnü Paşa gözyaşları arasında bir haykırdı:*

*-Bırakınız, ben tabutumu yalnız bile taşıyabilirim. Onu sağlığında benim kadar kim taşımıştı? Ne ise, sonra ben de yardım ettim. Zavallı babası örtünün bir ucunu tutmuş, ağlayarak, inleyerek, beyaz başı yerlerde, tabutun arkasında sürüklendi, durdu.*

*-Nereye götürdüler?*

*-Çamlıca'ya. Cenaze oraya gelince birçok ağlayan bir ihtiyar daha peyda oldu. Cemal Bey'in boynuna sarıldı, ikisi birden boşandılar. Zaten cenazede o kadar ağlayan vardı ki. En tuhaf şey tabutu mezara indirdikleri zaman oldu. Üstüne toprak atarlarken ayakta sakin ve dalgın duran Refik Cemal Bey'e Hüsnü Paşa hücum etti.*

*-Karımın sebab-i mevti sen oldun, diye yakasına sarıldı. Refik Cemal Bey yakasından onu yakaladı. Fırlattı. Hüsnü Paşa mezarın üstüne düştü, cemaat karıştı, İmam Efendi araya girdi.” (Adıvar, 2018: 242-244)*

Kapanışta verilen cenaze tasviri, roman boyunca karakterlerin hayatlarında aktif şekilde bulunmayan kimselerin diyalogları üzerinden gerçekleşir. Böylelikle aktif karakterlere dışarıdan bir bakışın sunulması ile anlatı kapanışı gerçekleştirilmiş olunur.

Halide Edip'in bir diğer romanı Ateşten Gömlek'in kapanışında da ölüme yer verilir ancak bu defa çok daha geniş çaplı bir ölüm söz konusudur. Anlatı kapanışında; İhsan, Ayşe, Cemal ve neticede Peyami'yi içine alan çoklu bir ölüm yer alır.

Hem İhsan, hem Ayşe hem de Cemal şehit olmuştur. Aralarında ilk ölüm İhsan'ın ölümü olur:

*“Bir an İhsan’ı kayanın tepesinde ayakta gördük. Ay tamamen çıkmış, Karadağ’a beyaz ağını germiş. Gırrr... bir yaylım ateşi, sonra duruluyor. Hepimiz kayaların dibindeyiz. O kendine kollarını açan ve koşan siyah kardeş kütlenin kucacağına dibinden kopmuş bir ağaç gibi devriliyor.*

*-İhsan kardeşim, İhsan, İhsan!*

*-Allahım, Allahım!*

*Yunanlılar o küçük kayadan terası terk etmiş olacaklar ki ateş kesilmiş gibi, onu kollarımın arasında kayalardan indiriyordum. Beş on çift kardeş eli benim üzerimde:*

*-Gumandan Bey, Gumandan Bey!*

*Hepsi onu tanımak, hepsi onun etrafında kalmak istiyor. Bıyıkları ayakta, gözleri dönmüş, yüzü barutla simsiyah, başından, göğsünden kanlar akan bir çavuş bağıyor:*

*-Kumandanın intikamı! Arkadaşlar, arkamdan gelin!*

*Bu karanlık kütle yeniden kayaların üstünde. Allah, Allah, Allah, Allah! Gırrr... Tüfengler ve sesler uzaklaşıyor, biz de daima iniyoruz. Küçük bir kayanın dibinde onun dudaklarını mataramla ıslatıyorum. Yarası yine göğsünden, ceketi kan içinde. Başı yanına doğru düşmüş, gözlerim kapalı, zaman zaman bir hırıltı arasında:*

*-Allahım, Allahım, diyor.*

*Ne zaman sargı mahaline geldik, ne zaman sedyeye koyduk, bilmiyorum. Dağın eteğinde bir sıhhiye arabası, yoldan gidiyoruz.*

*-İhsan, İhsan kardeşim.*

*Dönmeye çalışıyor; fakat aynı hırıltı. Saat, sabahın dördü... Büyük seyyarın önündeyiz. Çadıra koşuyorum. Genç bir doktor, çadırın içini, dışını istilâ eden sedyelerde pansuman yapıyor.*

*-Alay Kumandanı İhsan Bey vuruldu, getirdik, Hemşire Ayşe yok mu?*

*-Mustafa Çavuş sedyeciler, hey! Kumandanı Hemşire Ayşe’nin çadırına götürelim, burada yer yok.*

*Onu Ayşe'nin küçük çadırında vücudunun şeklini muhafaza eden asker karyolasına yatırıyoruz. Doktor o kadar dikkatle ve rikkatle üniformasını çıkarıyor ki. Gözleri hâlâ nim kapalı, dudakları mosmor, büsbütün yüzünde acı, uzak, yabancı bir tebessüm var. Biliyorum ki hakikat o bizden uzak ve bize yabancı bir ülkenin kapısından bakıyor. Doktorun arkasından fırlıyorum:*

*-Hemşire Ayşe nerede?*

*-Fırkanın sıhhiye bölümü ile gitti. Telâş etmeyin, hemşireye filân ihtiyaç yok. Nihayet yarım saat sonra hiçbir şeye ihtiyacı kalmayacak.*

*Kafam benim değil gibi. Ayşe'den bir an için nefret ediyorum. Demek Ayşe onun gözlerini bile kapayamayacak. Seyyar karyolanın yanına diz çöküyorum. Başım demirinde, ağlıyorum.*

*Bir an oldu ki burada son dakikalarını yaşayan gencin ölümü hayatımda en kuvvetli ıstırapı verdiğine kani oldum. Soğuyan elini arada ellerimin içine aldım, hafifçe sıktım. Belirsiz, pek belirsiz bir mukabele var, zavallı genç başta etrafı dinleyen ve bir şey bekleyen bir hâl var. Ayşe'yi bir an bulabilsem... Dışarıda horozlar öterken ayak sesleri arttı, neferler hızlı hızlı konuşuyorlar, sabahleyin başlayan sükûn bitiyor, hava daha hafif" (Adıvar, 2003: 204-206)*

*İhsan'ın ölümünün hemen ardından Ayşe'nin de ölüm haberi alınır.*

*"Ayağa kalktım. Çadıra bir sedye daha geliyor.*

*-Ayşe, Ayşe de mi vuruldu?*

*Elimde İhsan'ın eli gerildi. Parmaklarıma soğuyan parmakları sarıldı. Parmaklarımı koparır gibi çektim. Sedyenin üzerindeki kaputu fırlattım. Altında Ayşe'nin başörtüsü açıldı, siyah, kesik saçlı başı bir çocuk gibi çıktı. Beyaz hemşire gömleği kan içinde, sağa dönmüş yatıyor, sol kaşının üstünde çirkin kocaman bir yara var, saçlarının dibinden başlıyor, kaşını ikiye bölüyor. Kapalı gözkapığından akan kan uzun kirpiklerinin ucunda donmuş. Yüzü küçük, balmumu bir çocuk heykeli gibi. Dudakları sakın. Sıhhiye neferi sesinde hıçkırıkla, fakat iftiharla, aşkla söylüyor:*

*-Topla yaralandı. Hemen şehit oldu. Tutamadık. Kumandan Bey şehit oldu demişlerdi. Sıhhiye bölüğünden bir sedye ile çıktı. Sonra yolda yaralı bir neferin yarasını sararken vuruldu. Hayır efendim, bir şey, bir şey söylemedi.*

*-Getir evlât, buraya! Onu da İhsan'ın yatağının yanına sedyesiyle uzattım.*

*-İhsan, İhsan, bak kardeşim. Ayşe de yanında.*

*Evvelâ hareket etti sandım. Eğildim. Ayşe'ye iltihak etmişti. Şimdi çadırın içinde yan yana yatıyorlar. İhsan'ın arkası dönük, yüzü acı ve uzak. Ayşe'nin yüzü nâdim bir çocuk yüzüne benziyor. Çirkin siyah yarısından akan kanlar kırmızı birer yaş gibi ipek kirpiklerinde donmuş. İhsan'a yalvarıyor. Zannediyorum ki kalkıp beyaz kollarını İhsan'ın boynuna dolayacak ve Eskişehir'de verdiği kanlı buseyi itmam edecek” (Adıvar, 2003:206-207).*

Böylelikle Ayşe'nin, İhsan'ın ölümünü haber aldığı ve bunun üzerine bölükten ayrıldığı, sonrasında da top ateşi ile şehit edildiği öğrenilir. Sonrasında Peyami'nin yazdıklarından İhsan ve Ayşe'nin yan yana gömüldükleri öğrenilir. Peyami bu durum karşısında kıskançlık duymaktadır. Duyduğu kıskançlığı ve ikisinin ayakucuna gömülme arzusunu yazdıktan sonra iç kurgu sona erer.

Anlatı kapanış bölümünde bulunan anekdotla, aktüel zamana dönülür. Peyami, geçirdiği ameliyattan sağ çıkamamıştır. Bu ölüm, iki doktorun diyaloglarından öğrenilir:

*“Cebeci Hastahanesi'nin yolundan inerken iki doktor konuşuyorlardı:*

*-İhtiyat Mülâzımı Peyami Efendi'nin evrakındaki isimleri tetkik ettim.*

*-Ne çıktı?*

*-Ayşe isimli bir hemşire hiçbir kolordu seyyarında çalışmamış, İhsan isminde alay kumandanı yok.*

*-Akrabaları yok mu?*

*-Cemal isminde şehit olan bir dayızadesi var. Cemal'in bir de kız kardeşi varmış, fakat kimse ne ismini ne de ne olduğunu biliyor.*

*-O hâlde?*



*-Kurşunun dimağındaki tesiri. İki doktor çok uzun ve fennî bir münakaşadan sonra beyninden kurşun çıkarken ölen Peyami'nin Ateşten Gömleği'ne çetin ve Latince bir isim koydular"* (Adıvar, 2003:210)

Böylelikle verilen diyalog üzerinden hem Peyami'nin hem de Cemal'in ölüm haberi verilmiş olunur.

Ahmet Mithat Efendi'nin *Jön Türk* örneğine gelindiğinde yine kapanış bölümü içerisinde ölüme yer verildiği görülür. Ancak bu noktada karşımıza çıkan ölüm, daha çok Tanzimat dönemi romanlarını anımsatmakta ve kötülerin cezalandırıldığı ölümleri açığa çıkarmaktadır.

Komşu çocukları olan Ceylan ve Nurullah, birlikte büyümüş iki karakterdir. Ancak düşünce yapıları birbirinden son derece farklıdır. Rahat bir yapıya sahip olan Ceylan'ın karşısında Nurullah, geleneklerine bağlı bir karakter olarak konumlanmaktadır.

Ceylan, Nurullah'a ilgi duymakta ve onunla olmanın hayalini kurmaktadır ancak Nurullah'tan karşılık bulamaz. Bir gün Nurullah'ın sarhoş olması ile yaşanan birliktelik, Ceylan'ın hamile kalması ile sonuçlanır. Ceylan ve annesi, bu durumun çözümü olarak evliliği düşünmeye başlarlar ancak Nurullah bu fikre sıcak bakmaz. Geleneksel yöntemlerle tanıştığı bir başka kız ile evlenir. Bu durum, Ceylan'ın kıskançlığına ve Nurullah'a iftira atmasına neden olur. Bu iftira ile Nurullah İstanbul'dan sürülür ancak bir süre sonra İskenderiye'ye kaçmayı başarır ve ailesini de yanına alır. Bu durumu hazmedemeyen Ceylan, cinnet geçirir ve kendisini yakarak intihar eder:

*" 'Aradan üç yahut dört gün mürrurundan sonra Türkçe gazetelerin birinde şu fikra görüldü:*

*"Memurin-i zabıta ser-amedanından saadetlü Kâzım beyefendi hazretlerinin kerime-i iffet-vesimleri Ceylân hanımefendi elindeki lâmbayla hanesi derununda gezinirken lâmba elinden düşüp kırılarak her tarafı saran alevler biçarenin elbisesine dahi sirayet etmiş ve hanede olanlar koşup tahliyesine bez-i mehut eylemişse de odasının döşemelerine kadar tevs-i daire-i sirayet eden ateşin mucip olduğu şaşkınlıklar arasında biçareyi kurtarmak kabil olamayıp kömür kesilmiş ve hane bir ihtirak-ı muhakkaktan güç hal ile kurtarılmış idüğü samia-hıraş utlâmız olmuştur. Muhterike-i mumaiyleha henüz on sekiz yaşına*

*varmamış bir nevnihal-i bağ-ı hayat olup Türkçe behre-i edbiyesi vafir olduğu kadar Fransızcası dahi mükemmel ve musikide yed-i tulası müsellemler bir nadire-i rüzgâr olduğundan bu veçhile ziyai cümleyi dağdar-ı teessüf etmiştir. Mevlâ-yı müteal hazretleri peder ve maderine sabr-ı cemil ihsan buyursun, amin' ” (Ahmet Mithat Efendi, 1999: 256).*

Böylelikle kapanış bölümü içerisinde Ceylan, yaptıklarından dolayı cezalandırılmış olunur. Kapanışta yer verilen bir diğer ölüm, Ceylan'ın babası Kazım Bey'in ölümüdür. Kazım Bey de intihar ederek hayatını kaybeder:

*“Ertesi gün diğer bir gazetede dahi şu fıkra görülmüştür:*

*‘Dün Kandilli Burnu'ndan bir adam kendisini denize atmış ve Beylerbeyi pişgâhında naaşı denizden çıkarılmıştır. Zabıta tarafından icra olunan tahkikata nazaran bu adam seramedan-ı memurin-i hafiyeden melun Feyzi'nin en büyük vasıta-i icraiyesi Kâzım şakisi olup, sekiz sene mukaddem Nurullah Bey namında pek namuslu bir adamı zevcesinin koltuk günü tevkif ettiren şerir-i lâindir. Dünyada kendi eliyle tahdit etmiş olduğu cezasını ahirette Hak Tealâ hazretleri bin kat daha müzdat buyursun' ” (Ahmet Mithat Efendi, 1999:260)*

Ceylan'ın ölümünün ardından babasının da ölümüne yer verilmesi ile anlatı kapanışında kötülerin ölümle cezalandırıldığı bir yapı ortaya çıkarılmış olunur.

Filibeli Ahmet Hilmi'nin *Amak-ı Hayal*'i incelemeye alındığında kapanışta yer alan ölümün *Jön Türk*'ten son derece farklı olduğu görülür. Roman, düşünsel anlamda bir bocalamanın içerisinde olan Raci'nin bir mezarlıkta Aynalı Baba ile tanışması sonrasında yaşadığı değişime odaklanır.

Raci, Aynalı Baba'nın, mezarlıktaki kulübesini sık sık ziyaret etmekte, onunla birlikte kahve içip, ney dinleyerek rüyalara dalmaktadır. Daldığı rüyalarda farklı âlemlere yaptığı yolculuklar, onun ruhani serüvenini oluşturmaktadır. Yine bir gün mezarlıkta daldığı bir rüyadan uyandığında, Aynalı Baba'nın yanında olmadığını fark eder. Aynalı Baba, kendisine bir not bırakarak oradan ayrılmıştır. Romanın ilk bölümü, Raci'nin bu notu bulması ile sona erer.

Romanın ikinci bölümünde Raci, Aynalı Baba'yı aramakta ancak bir türlü bulamamaktadır. Sonrasında Manisa Tımarhanesi'ne atılır. Bir süre sonra Aynalı Baba'nın da aynı tımarhaneye getirilmesi ile ikili tekrar bir araya gelir.

Romanın “A’mak-ı Hayale Zeyl” (Hilmi, tarihsiz: 135) başlıklı bölümünde Raci’nin yine Aynalı Baba’yı mezarlıktaki kulübesinde ziyaret ettiği ve rüyalara daldığı anlar yer alır. Raci, yine Aynalı Baba’yı ziyaret ettiği bir gün, Aynalı Baba’nın artık dünyadan ayrılacağını öğrenir:

*“Ruhumda acayip bir tatsızlık ve bulanıklık hissediyordum. İşlerimi bitirmeden evvel Aynah Baba'-ya uğradım. Beni görünce miitebessim, fakat değişen bir sima ile:*

*“Ee evlat, ben artık buradan göçüyorum. Zahiren ayrılmamız lazım geldi. Allah yardımcın ve rehberin olsun! Sen yarın sabah bir zahmet et, uğra. Sana bir dağarcıkla içlerindeki bir hatıra olarak bırakıyorum. Beni gönülden çıkarma ki her an seninle beraberim» deyince meseleye intikal ettim ve elimde olmayarak ağlamaya başladım. Aynalı da ağlayarak beni bağrına bastı!”* (Hilmi, tarihsiz: 166).

Bu vedalaşmanın ardından, karakterin ölümü gerçekleşir. Ertesi gün Raci, Aynalı Baba’nın kendisine bıraktığı eşyalar arasında bir defter olduğunu görür. Anlatı kapanışı, bu defterde yer alan üç yazının aktarılması ile gerçekleşir.

Kapanışında ölüme yer verilen bir diğer Milli Edebiyat dönemi romanı, *Şipsevdi*’dir. Romanın merkez karakteri Meftun, alafranga yaşam tarzını benimseyen ve bu yaşam tarzını sürdürebilmek için ihtiyaç duyduğu parayı, eşinin ailesinden karşılamayı planlayan bir karakterdir. Evliliği de bu amaç üzerine kuruludur, çok zengin olduğunu bildiği Kasım Efendi’nin kızı ile evlenmiştir. Ancak işler umduğu gibi gitmez. Kasım Efendi son derece cimri biri olduğundan, Meftun onun servetinden faydalanamaz. Bu durum karşısında çözümü, Kasım Bey’in oğlu olan Mahir’i kullanmakta bulur. Mahir’i alafranga eğlence yerlerine götürür ve bu yaşam tarzına alışmasını sağlar. Mahir bu süreçte Madam Mc Ferlan adlı bir kadına âşık olmuştur. Onun bu aşkı Madam Mc Ferlan’ın her istediğini yerine getirmesine sebep olur. Böylelikle Meftun, Madam Mc Ferlan ile birlikte hareket ederek Mahir’in babasının hanlarından birinin senedini ve paralarını çalmaya ikna eder. Bu durumdan haberdar olan Kasım Efendi, oğlunu evlatlıktan reddeder. Sonraki süreçte Meftun ve Madam Mc Ferlan arasındaki anlaşmayı öğrenen Mahir, yaşadıklarını kaldıramaz ve intihar eder:

*“Mahir’in uyumak üzere odasına girdiğini Eleni’nin haber verdiğinden yaklaşık yarım saat kadar sonra evin içinde korkunç bir gürültüyle bir silah sesi*

*işitilir. Raci'yle Meftun şaşırarak acı bir hayret içinde birbirinin yüzüne bakakalırlar...”(Gürpınar, 2016: 487)*

Sonuç itibariyle Milli Edebiyat dönemi içerisinde, savaş teminin aktif olarak kullanıldığı ancak bu temin farklı şekillerde okur karşısına çıkarıldığı görülmektedir. Genellikle savaş atmosferi üzerine şekillenen ve dolayısıyla şehitlik ile bağdaştırılan ölümler, anlatı kapanış bölümlerinde aktif olarak yer almaktadır. Diğer taraftan daha bireysel temalar üzerinden inşa edilen örneklerde, ölümler siyasi kargaşadan uzaktır. Nitekim *Şipsevdi*, ölümün intihar ile söz konusu edildiği bir örnek olur.

Dönem içerisinde tematik anlamda farklı bir noktada yer alan *Amak-ı Hayal*'de ise ölüm, mistik bir hava üzerinden kurguya dâhil edilmiştir. Merkez karakterle vedalaştıktan sonra ölümü gerçekleşen Aynalı Baba, bambaşka bir sunum üzerinden yansıtıyor olması dolayısıyla Milli Edebiyat dönemi romanları arasında özel bir yerde konumlanır.

### **3.2.2. Delilik ile Kapanış**

Hem şekil hem, içerik, hem de üslup noktasında Tanzimat dönemi, birbiri ile benzer örneklerin verildiği bir edebi dönemdir. Bu çerçeveden bakıldığında ani ölümlerin ve bu ölümlerle birlikte delirmelerin kendisini gösterdiği anlatı kapanışları sıkça kullanılır. Ancak ilerleyen dönemlerde daha yetkin örneklerin verilmesi ile birlikte kurgu tekniğinin oturtulduğu ve ani ölümlerin, delirmelerin ortadan kalktığı görülür. Bu yüzden, Milli Edebiyat dönemi romanlarında delirme temine sık rastlanmaz. Ancak Tanzimat dönemi geleneğinden beslenen ve Milli Edebiyat'ı içine alan süreçte de eserler veren Ahmet Mithat Efendi'nin Tanzimat eğilimlerini bu dönemde de devam ettirdiği görülür. Böylelikle delirme temi, *Jön Türk* örneğinde kendisini gösterir.

Âşık olduğu adamın bir başkası ile evlenmesini hazmedemeyen ve ona tuzak kurarak sürülmesine sebep olan Ceylan, karakterin ailesinden kopmasına engel olamadığını öğrendiğinde cinnet geçirir:

*“Aman yarabbi! Bu haberi aldığı zaman Ceylan'ın halini görmeliydi. Ceylan değil, kudurmuş bir yabandomuzuna döndü. Gözleri parıl parıl parlayarak, burun kanatları kabarıp dudakları büzülerek:*

*-Mısır'a gittiler ha? Onlar bahtiyar olacaklar ha? Onlar bahtiyar olacaklar da ben hala mı yaşıyorum! diye avazı çıktığı kadar haykırıyor!*

*Gerçekten kudurmuş bir adam gibi dişleriyle kendi kollarını bileklerini ısırıyor, et koparıp kanatıyordu” (Ahmet Mithat Efendi, 1999: 256).*

Böylelikle Tanzimat dönemi içerisinde de açığa çıkan bir eğilim devam ettirilerek kötü karakterin cezalandırıldığı kapanış şekli benimsenmiş olunur.

Görüldüğü üzere Ahmet Mithat Efendi, Tanzimat dönemi romancılığından getirdiği yöntemleri, Milli Edebiyat dönemi içerisinde de aktif olarak kullanmıştır. Roman boyunca öne çıkan sohbet üslubu, ani ölümler ve delirmeler, bu yaklaşımın göstergesi olur. Milli Edebiyat dönemi içerisinde incelediğimiz diğer örneklerde delirme temine rastlanmamıştır.

### **3.2.3. Evlilik ile Kapanış**

Siyasi anlamda karmaşık bir dönem üzerine inşa edilmiş olmaları dolayısıyla Milli Edebiyat dönemi romanları, genellikle karamsar bir havanın açığa çıkarıldığı romanlar olurlar. Bu yüzden anlatı kapanışlarında özellikle şehadet ile bağdaştırılan ölüme başvurma eğilimi görülür. Bu bağlamda *Çalılıkusu*, anlatı kapanışında kendisini gösteren pozitif atmosfer dolayısıyla dönem içerisinde farklılaşan bir örnek konumuna gelir

Nişanlısı Kamran ile evlilik arefesinde iken aldatıldığını öğrenen Feride'nin Anadolu'da geçirdiği öğretmenlik sürecini konu alan romanın kapanışında, ikilinin kavuşması ve neticesinde evlilikleri gerçekleşir.

Feride, nişanlısı tarafından aldatıldığını öğrendikten sonra uğradığı hayal kırıklığı ile Kamran'a bir not bırakır ve evinden ayrılır. Bu ayrılık onu, Anadolu'nun farklı yerlerinde öğretmenlik yaptığı bir macera içerisinde konumlandırır. Yalnız bir kadın olarak bir süre öğretmenliğini devam ettiren Feride, pek çok problem yaşar, ismi bazı dedikodulara karışır. Neticede, Hayrullah isimli bir doktor ile evlenerek bu dedikodulardan ve yaşadığı problemlerden uzaklaşır. Ancak Hayrullah Bey ve Feride arasında gerçekleşen evlilik, temelinde baba-kız ilişkisine dayanan ve yalnızca kâğıt üzerinde geçerliliği olan bir evliliğdir. Feride'den yaşça büyük olan Hayrullah Bey, yaşadığı süre boyunca Feride'yi kızı gibi sevmiş ve korumuştur. Ömrünün son zamanlarında Feride'nin yalnız kaldığında yaşayacağı problemleri göz önünde bulundurarak ailesinin yanına dönmesini vasiyet etmiş ve dönüşü sırasında eski nişanlısı Kamran'a da bir zarf götürmesini istemiştir.

Zarfin içerisinde hem Hayrullah Bey tarafından Kamran'a yazılan bir mektup hem de Feride'nin anılarını yazdığı bir defter bulunmaktadır. Feride, Hayrullah Bey'in vasiyetini yerine getirerek zarfı Tekirdağ'a kadar getirir ancak Kamran'a veremez ve Müjgân'dan kendisi Tekirdağ'dan ayrıldığı zaman zarfı Kamran'a vermesini ister. Ancak Müjgân onun bu isteğini kabul etmiş gibi görünse de yerine getirmez ve henüz Feride Tekirdağ'dan ayrılmadan zarfı Kamran'a ulaştırır. Zarfin içerisindeki mektubu ve günlüğü okuyan Kamran, Feride'nin kendisini hala sevdiğini ve Hayrullah Bey ile ilişkilerinin bir baba-kız ilişkisinden öte olmadığını öğrenir. Bu olay, romanın evlilikle sonuçlanacak kapanışı için bir kırılma noktası oluşturur:

*“Saat üçe gelmişti, yaprakları sararmış bir çardağın yanından yolu gözleyen Feride, Müjgân'a:*

*-Bir araba geliyor, Müjgân, zannederim benim için, dedi.*

*Fakat tam bu dakikada, sahildeki bir ağaçlığın az ötesinden birdenbire bir vapur görünmüştü. Feride, yüreği ağzına gelerek:*

*-Geliyor! diye haykırdı.*

*Bağa bir telaş düştü. Yeldirmeleri getirmek için ahretli kızlar koşuyorlardı. Feride, teyzelerine:*

*-Ben, daha evvel gideyim, siz yetişirsiniz, dedi. Müjgân'la beraber bağların arasındaki kestirme bir yoldan koşmaya başladılar. Çitlerden atlıyor, bahçelerin içinden geçiyorlardı. Bahçe kapısının önüne aşçıya tesadüf ettiler. İhtiyar kadın:*

*-Küçükhanımlar, ben de size geliyordum. Beyler araba ile geldiler, sizi istiyorlar, dedi.*

*Aziz Bey'le Kâmran, onları ikinci katın sofasında karşıladılar. Aziz Bey, eliyle odayı göstererek:*

*-İki münasebetsiz misafir geldi, gürültü etmeyin, dedi.*

*Sonra, Feride'yi süzerek:*

*-Bu ne hal küçükhanım, kan ter içinde kalmışsın? dedi.*

*Sonra gülerek ona yaklaştı, çenesinden tutup gözlerine bakarak:*

-Vapur geliyor amma sana hayrı yok. Kocan razı olmuyor...

Feride, süratle geri çekilerek, şaşkın şaşkın:

-Enişte, ne diyorsun? dedi.

-Kocan o kızım, ben karışmam!

Feride, hafif bir feryatla ellerini yüzüne kapadı. Düşecekti, fakat bir el bileklerinden tuttu. Gözlerini tekrar açtı... Kâmran'dı. Aziz Bey, heyecanlı bir kahkahayla:

-Ha şöyle, nihayet kafese girdin mi Çalığışu? Haydi bakayım, çırpın bakalım, çırpın! Bak, artık para eder mi?

Feride, yüzünü kapamak istiyor, fakat bileklerini Kâmran'dan kurtaramıyor, başını sallamak için kıvrıyor, onun göğsünden, omzundan başka bir yer bulamıyordu. Aziz Bey, aynı heyecanlı bir kahkahayla:

-Etrafındakiler sana tuzak kurdu, Çalığışu; bu Müjgân haini esrarını sattı. Allah gani gani rahmet eylesin, merhum senin defterini Kâmran'a göndermiş. Ben onu aldığım gibi Kadıya gittim. Kaleminden çıkmış bazı parçaları gösterdim. Kadı, geniş kafalı adam, hemen nikâhı kıyıverdi; anlıyor musun Çalığışu? Bu adam, artık kocan, seni bir daha da bırakacağına benzemiyor" (Güntekin, 1979: 402-404)

Böylelikle Feride ve Kamran'ın evlilikleri gerçekleşmiş olur. Kapanışında evliliğe yer vermesi dolayısıyla *Çalığışu*, Milli Edebiyat döneminin farklı bir noktada konumlandırılması gereken örnekleri arasında yer alır.

### 3.2.4. Kapanışta Belirsizlik

Tanzimat'tan Milli Edebiyat'a kadar yaşanan süreçte her ne kadar roman mantığı kavranmaya ve teknik anlamda daha başarılı eserler ortaya konmaya başlanmışsa da bu dönemin romanlarında hala acemilikle birlikte gelen birtakım teknik kusurların açığa çıktığı görülür. Halide Edip tarafından kaleme alınan *Ateşten Gömlek*, bu bağlamda dikkate değer bir örnektir.

Romanda, Peyami'nin beyin ameliyatını beklerken hasta yatağında yazdığı anılardan ibaret olan iç kurgu sona erdiğinde romanın aktüel zamanına dönülür. Aktüel zaman içerisinde Peyami'nin, ameliyattan sağ kurtulamadığı öğrenilir:

“Cebeci Hastahanesi’nin yolundan inerken iki doktor konuşuyorlardı:

-İhtiyat Mülâzımı Peyami Efendi’nin evrakındaki isimleri tetkik ettim.

-Ne çıktı?

-Ayşe isimli bir hemşire hiçbir kolordu seyyarında çalışmamış, İhsan isminde alay kumandanı yok.

-Akrabaları yok mu?

-Cemal isminde şehit olan bir dayızadesi var. Cemal’in bir de kız kardeşi varmış, fakat kimse ne ismini ne de ne olduğunu biliyor.

-O hâlde?

-Kurşunun dimağındaki tesiri.

İki doktor çok uzun ve fennî bir münakaşadan sonra beyninden kurşun çıkarken ölen Peyami’nin Ateşten Gömleği’ne çetin ve Latince bir isim koydular” (Adıvar, 2003: 210).

Peyami’nin ölümünün ardından iki doktorun aralarında geçen konuşma, Ayşe ve İhsan karakterlerine ait kayıt bulunmadığını ortaya çıkarır. Böylelikle anlatı açılışında yer alan belirsizlik, kapanışta da kendisini göstermiş olur. İhsan ve Ayşe adlı karakterler gerçekte var olmamış, hayal ürünü karakterler midir, bu soru belirsiz bırakılır. Ancak açılış bölümünde ve ara ara romanın akışında kendisini gösteren belirsizlikler, yazılanların Peyami’nin hayal gücünün ürünleri olduğu düşüncesini onaylar niteliktedir. Peyami’nin beyninde bulunan merminin düşüncelerini bulanıklaştırmış olması muhtemeldir.

Dönem içerisinde ele aldığımız örnekler içerisinde belirsizlik ile kapanış noktasında karşımıza çıkan tek örnek *Ateşten Gömlek* olmuştur. Ancak ilerleyen süreçte, Cumhuriyet’in ilanından sonra kaleme alınan eserlerde belirsizlik temi daha ayrıntılı olarak kendisini gösterecek ve büyük ölçüde yolculuklar üzerinden sunulacaktır.

### **3.3.Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Form Bakımından Kapanış**

Çalışmamızın bu başlığı altında Milli Edebiyat dönemi içerisinde yer alan romanların kapanış bölümleri form bakımından değerlendirilmiş, anlatı kapanışlarında yer alan farklı metin türleri incelemeye alınmış ve bu bağlamda “Anekdot ile Kapanış,



Mektup ile Kapanış ve Kapanışta Karışık Metinler” şeklinde üç temel başlık üzerinden inceleme ortaya koyulmuştur.

### 3.3.1. Anekdot ile Kapanış

Milli Edebiyat dönemi içerisinde ele aldığımız romanların kapanışında anekdot kullanımına rastladığımız tek örnek, *Ateşten Gömlek* olmuştur.

Roman, beynindeki kurşunun çıkarılmasını bir hastahane beklemekte olan Peyami'nin, yaşadıklarını not ettiği bir defterden ibarettir ve kısa bir anekdot metni ile sonlandırılmaktadır. İki doktorun arasında geçen bir diyalogtan oluşan bu anekdotta, Peyami'nin hayatını kaybettiği öğrenilir. Ameliyattan sağ çıkamamıştır ve ölümü sonrasında doktorlar, yaşadıklarını yazdığı not defterini bulmuşlardır:

“*Cebeci Hastahanesi'nin yolundan inerken iki doktor konuşuyorlardı:*

*-İhtiyat Mülâzımı Peyami Efendi'nin evrakındaki isimleri tetkik ettim.*

*-Ne çıktı?*

*-Ayşe isimli bir hemşire hiçbir kolordu seyyarında çalışmamış, İhsan isminde alay kumandanı yok.*

*-Akrabaları yok mu?*

*-Cemal isminde şehit olan bir dayızadesi var. Cemal'in bir de kız kardeşi varmış, fakat kimse ne ismini ne de ne olduğunu biliyor.*

*-O hâlde?*

*-Kurşunun dimağındaki tesiri.*

*İki doktor çok uzun ve fennî bir münakaşadan sonra beyninden kurşun çıkarken ölen Peyami'nin Ateşten Gömleği'ne çetin ve Latince bir isim koydular” (Adıvar, 2003: 210).*

Verilen anekdot, roman içerisinde ara ara gerçekliği sorgulatılmakta olunan kurgunun hayal ürününden ibaret olduğuna işaret etmektedir. Böylelikle roman içerisinde geçen olaylar, kapanış anekdotu ile birlikte, daha belirsiz bir hal alır.

Diğer taraftan anlatı kapanışında yer verilen anekdot, roman boyunca anlatıcı karakter olan Peyami'nin ölümü ile birlikte anlatıcı unsurun ortadan kalkışını açığa çıkarır. Ameliyat sırasında hayatını kaybetmiş olan Peyami, anlatıcı konumunda olmaya

devam edemez. Bu noktada devreye anekdot metni girer ve ilahî bir bakış üzerinden hem ameliyat sonrasında gerçekleşenler hem de romanın gerçekliği hakkında bilgi verilir.

### 3.3.2. Mektup ile Kapanış

Milli Edebiyat dönemi, farklı metin türlerinin kurguya dâhil edilmeye başlanması noktasında son derece dikkate değerdir. Dönem romanları, bu sayede form bakımından çoklu bir yapı kazanmış ve farklı metin türleri ile devreye sokulan farklı anlatım tarzları kendisini göstermeye başlamıştır. Bu başlığımız altında kurguya dâhil edilen mektup metinleri incelenecek; anlatı kapanışından mektup metninin tespit edildiği üç örnek ele alınacaktır.

Milli Edebiyat dönemi içerisinde kapanışında mektuba yer verilen örneklerden biri *Şipsevdi* olur. *Şipsevdi*'nin kapanışında alafranga yaşam tarzına sahip olabilmek için ihtiyacı olan servetin peşinde koşan ve bu serveti elde edebilmek için türlü oyunlara başvuran Mahir, işler sarpa sarınca Paris'e kaçmıştır. Kaçışının üzerinden geçen iki senenin ardından kardeşi Raci'ye bir mektup gönderir:

*“Merhaba birader!*

*İki senelik uzun bir ayrılık, aleyhimdeki hiddet ve kininizi yatıştırmıştır düşüncesiyle bu mektubu yazmaya cesaret ettim. Şu satırlara temasla, nefretiniz bir anda yenilenerek elleriniz titremeye başladı mı? Ayrıldığımız dakikadan beri arkamdan hâlâ lanet mi okuyorsunuz? Haksızsınız, haksız...*

*...”* (Gürpınar, 2016: 490).

Kapanışta yer verilen mektup, roman boyunca ilerleyen olayların sonrasında karakterler için iki sene içerisinde neler değiştiğinin bir özeti gibidir. Meftun, karakterlerin iki sene içerisinde yaşadıklarını mektubunda açıklamakta ve böylelikle kapanış mektubu, işlevsel bir boyut kazanmaktadır.

Mektup içerisinde Rabia'nın ikinci hamileliği ve ardından ölümü, Zarafet'in evden kovulması ve bir çocuk dünyaya getirmesi, Edibe ve Azize Hanım'ın eve yabancı erkekleri almaları yüzünden Kasım Efendi'ye inme inmesi ve felç kalması, haber verilir. Mektup, Meftun'un Kasım Efendi öldükten sonra İstanbul'a geri döneceğini ve onun servetine sahip olacağını haber vermesi ile sona erer. Böylelikle Meftun'un

yaşananlardan herhangi bir pişmanlık duymadığı ve hala aynı planları yapmakta olduğu da öğrenilmiş olunur.

Kurgu içerisinde gerçekleşen olaylara açıklık getirme noktasında işlevsel bir boyut kazanan mektup metninin kullanımı, *Şipsevdi*'ye benzer şekilde *Çalığışu* örneğinde de kendisini gösterir. *Çalığışu*'nun merkez karakteri olan Feride, evlilik arefesinde iken nişanlısı tarafından aldatıldığını öğrenir ve onu terk ederek Anadolu'nun farklı yerlerinde öğretmenlik yaptığı bir sürecin içerisinde konumlanır. Bu süre zarfında pek çok farklı problem ile karşılaşır. Sonrasında onu kızı gibi seven Hayrullah Bey ile evlenir ve böylelikle Hayrullah Bey'in himayesi altında olduğu bir süreç başlar. Ancak yaşça kendisinden büyük olan Hayrullah Bey, bir süre sonra hayatını kaybeder ve Feride, ölmeden önce kendisine vermiş olduğu bir paketi, Hayrullah Bey'in vasiyeti üzerine Kamran'a teslim etmek üzere Tekirdağ'a gelir.

Müjgân adlı karakter vasıtasıyla Kamran'a ulaşan bu pakette, ölmeden önce Hayrullah Bey'in Kamran'a yazmış olduğu bir mektup ve Feride'nin günlükleri yer almaktadır. Hayrullah Bey, Feride ile aralarında olan yakınlığın bir baba-kız ilişkisinden öteye gitmediğini açıkladığı bir mektup yazmış ve Feride'nin hala kendisini sevdiğinden Kamran'ın haberdar olmasını istemiştir:

*“Kâmran Bey oğlum,*

*... onu kendi çocuğum gibi tedavi etmek istiyordum, insanların fesadı, fitnessi buna da imkân vermedi. Bu aralık iyice bir adam bulup onu evlendirmeyi düşündüm. Fakat, bu tehlikeliydi. Kocasını ne kadar insan, adam olursa olsun, ondan aşk isteyecekti. Gerçi kızcağızım bunun için doğmuştu, bunun için ölüyordu, fakat bir yabancıнын aşkı onun için bir hazin angarya olacaktı. Birisiniseverken bir başkasının kollarına düşmek, belki onu öldürecekti. Bu tehlike karşısında çaresiz, onu nikâhım altına aldım. Yaşadıkça müdafaa edecektim. Öldükten sonra da benim beş on kuruş servetim; üç beş parça emlakim onu geçindirip gidecekti. Şüpheli kız olarak yaşamaktansa, emin bir dul olarak yaşamak onun için daha kolay olacaktı”* (Güntekin, 1979: 394-395).

Böylelikle mektup metni, Hayrullah Bey ve Feride ilişkisini ayrıntıları ile açığa çıkarma, Feride'nin Kamran'a olan hislerini aydınlatma noktasında işlevsel bir boyut kazanmış olur.

*Şıvsevdî* örneğinde mektup metni üzerinden okurun bilgilendirilmesi amaçlanmışken *Çalığışu*'nda roman karakterlerinin bilgilendirilmesi sağlanmıştır. Bu bağlamda söz konusu iki mektup, işlev açısından farklılaşmaktadır.

Anlatı kapanışında mektup metnine yer verilen bir diğer örnek *Handan* olur. Roman, tümüyle karakterlerin birbirlerine yazmış oldukları mektuplardan oluşmaktadır. Anlatı kapanış bölümünde de yine mektup metnine yer verilmiştir:

“Azizim Mösyö,

*Ricanıza mukavemet edememekle beraber hastanın yanına sizi sokmam gayr-i kabildir. Gerçi bu defa kendisini kurtaramayacağız ve ancak iki gün daha yaşayabilecek. Ona rağmen, zavallı çocuğa bu işkenceyi vermek doğru değil. Sanat hayatımda beni ilk ağlatan hasta bu zavallı genç kadın oldu. Kendisine ölmeden biraz sükûnet verebilmek için başka hastalarımı biraz ihmal bile ettim. Bu sizin için pek elim Refik Cemal Bey, siz de bu biçare kadar acınmaya layıksınız. Birbirini tevali eden hararetli mektuplarınız vazifemi yapmış olmak için hayır demek benim için pek acı oldu. Ben de rica ederim, hastane müstahdemini hastayı size göstermek için sıkıştırmayınız. Onlar aldıkları emri yerine getiriyorlar. Kaç gündür müracaat eden Hüsnü Paşa'ya da size verdiğim cevabın aynını veriyorum. İstihramat...*

*Doktor Şe*” (Adivar, 2018: 239-240)

*Handan*'ın doktoru tarafından Refik Cemal'e yazılmış olan yukarıdaki mektup metni, *Handan*'ın sonunun geldiğini açıkça göstermektedir. Böylelikle metin, romanın çözüme ulaşma süreci noktasında işlevsel bir boyut kazanmış olur.

Bu başlık altında ele aldığımız *Çalığışu* ve *Handan* örneklerinde mektup metni, kurgunun sona ulaşması noktasında işlevsel bir boyuta sahiptir. Olayların çözümlenmesi, olumlu yahut olumsuz bir sona ulaşılması, verilen mektuplar üzerinden gerçekleştirilir. Diğer taraftan *Şıvsevdî* örneğinde kapanış mektubu, nihayete erdirilmiş kurgunun sonrasında yaşananları anlatma işlevine sahip olmuştur. Dolayısıyla olayların çözümlenmesi noktasında işlevsel bir yöne sahip değildir. Kapanış mektubu sayesinde, romanın karakterlerinin başlarına neler geldiği anlatılmış ve okuyucu için kısa bir özet yapılmış olunur.

### 3.3.3. Kapanışta Karışık Metinler

Daha önceki başlıklar altında da söz ettiğimiz gibi Milli Edebiyat dönemi içerisinde, farklı metin türlerinin bir arada kullanılarak romana çoklu bir boyut kazandırdığı örnekler söz konusu olmuştur. Bu çerçevede dikkate değer örneklerden biri Filibeli Ahmed Hilmi tarafından kaleme alınan *Amak-ı Hayal* olur. Roman, ana karakter Raci'nin Aynalı Baba ile tanıştıktan sonra geçirdiği ruhani yolculuğa ve yaşadığı değişime odaklanmaktadır.

Raci ve Aynalı Baba'nın bir süre geçirdikleri birlikteliğin ardından Aynalı Baba, hayatını kaybeder ve Raci'ye bir hediye bırakır. Bu hediye, küçük meşin heybenin içinde; bir büyük, iki küçük cezve, dört-beş fincan, yüz gram kadar şeker ve kahve, bir tane el yazması Kuran ve küçük bir defterden ibarettir. Anlatı kapanışı, bu küçük defterin içerisindeki üç yazının sunulması ile gerçekleşir:

*“Her insan, her akıl ve vicdan sahibi, hatta en değersiz bir hayvan bile bu varlık ve kalabalıklar aleminde ihtiyaçları duyduğu andan itibaren saadeti araştırmaya başlar. Bu öyle değişmez bir kaidedir ki tabiat kanunları içinde her kanun uzaklaşmış olsa bile bu kaide her halde bu geri çekilme kanunundan uzaktır. Hayvanlar akli kanaatıyla belki de çoğunlukla nisbi bir saadet bulur”*  
(Hilmi, tarihsiz:168)

“Saadet, Bir Kahve Alemi ve Gençlik İksiri” başlıklı bu üç yazı, romanın mistik atmosferini tamamlayacak niteliktedir. Aynalı Baba'nın ders veren anılarından oluşur.

Anlatı kapanışında farklı metinlerin yer aldığı bir diğer örnek, Ahmet Mithat tarafından kaleme alınan *Jön Türk* olur. Roman, yaşananları aydınlatma işlevine sahip olan haber metinleri ile kapatılır. Karakterlerin sonları, haber metinleri üzerinden açık edilir.

Nurullah adlı merkez karaktere âşık olan Ceylan, onun bir başkası ile mutlu olmasını hazmedememiş, önce akıl sağlığını kaybetmiş, ardından intihar etmiştir. Onun ölümü, bir gazete haberi üzerinden aktarılır:

*“Aradan üç yahut dört gün mürurundan sonra Türkçe gazetelerin birinde şu fıkra görüldü:*

*‘Memurin-i zabıta ser-amedanından saadetlü Kâzım beyefendi hazretlerinin kerime-i iffet-vesimleri Ceylân hanımefendi elindeki lâmbayla*

*hanesi derununda gezinirken lâmba elinden düşüp kırılarak her tarafı saran alevler biçarenin elbisesine dahi sirayet etmiş ve hanede olanlar koşup tahliyesine bezl-i mechut eylemişse de odasının döşemelerine kadar tevsi-i daire-i sirayet eden ateşin mucip olduğu şaşkınlıklar arasında biçareyi kurtarmak kabil olamayıp kömür kesilmiş ve hane bir ihtirak-ı muhakkaktan güç hal ile kurtarılmış idüğü samia-hıraş ıttilâmız olmuştur. Muhterike-i mumaileyha henüz on sekiz yaşına varmamış bir nevnihal-i bağ-ı hayat olup Türkçe behre-i edebiyesi vafır olduğu kadar Fransızcası dahi mükemmel ve musikide yed-i tulası müselleme bir nadire-i rüzgâr olduğundan bu veçhile ziyâ cümleyi dağdar-ı teessüf etmiştir. Mevlâ-yı müteal hazretleri peder ve maderine sabr-ı cemil ihsan buyursun, amin' ” (Ahmet Mithat Efendi, 1999: 256).*

Kapanışta yer verilen bir diğer gazete metni, Ceylan'ın babası Kazım Bey'in ölümünü haber veren metin olur. Kazım Bey de tpkı kızı gibi intihar ederek hayatını kaybeder:

*“Ertesi gün diğer bir gazetede dahi şu fikra görülmüştür:*

*‘Dün Kandilli Burnu'ndan bir adam kendisini denize atmış ve Beylerbeyi pişgâhında naaşı denizden çıkarılmıştır. Zabıta tarafından icra olunan tahkikata nazaran bu adam seramedan-ı memurin-i hafiyeden melun Feyzi'nin en büyük vasıta-i icraiyesi Kâzım şakisi olup, sekiz sene mukaddem Nurullah Bey namında pek namuslu bir adamı zevcesinin koltuk günü tevkif ettiren şerir-i lâindir. Dünyada kendi eliyle tahdit etmiş olduğu cezasını ahirette Hak Tealâ hazretleri bin kat daha müzdat buyursun' ” (Ahmet Mithat Efendi, 1999:260)*

Görüldüğü üzere, Milli Edebiyat dönemi, farklı metin parçalarının kurguya dâhil edilmesi noktasında son derece zengin bir dönemdir. Bu bağlamda belli bir kategori içerisinde yer alan metinlerin yanında karışık metin parçaları da yer almaktadır.

Bu başlık altında incelediğimiz iki örnekte karışık metinlerin kullanımları, birbirlerinden farklı işlevlere sahiptir. *Amak-ı Hayal* örneğinde romanın mistik havası ile paralel olarak verilen metinler, merkez karakterin nasihatlerini ve yaşanmış ibretlik hikâyelerini sunar. Diğer taraftan *Jön Türk*'te kullanılan haber metinleri, karakterlerin neler yaşadıklarının ve nasıl bir son içerisinde konumlandıklarının aydınlatılmasını sağlamıştır.

### 3.4. Milli Edebiyat Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış

Çalışmamızın bu başlığı altında, Milli Edebiyat dönemi içerisinde yer alan romanların kapanış bölümleri, anlatım teknikleri bakımından incelendiğinde “Diyalog ile Kapanış ve Okur Sohbeti ile Kapanış ” olmak üzere iki başlığın açığa çıktığı görülmüştür.

#### 3.4.1. Diyalog ile Kapanış

Romanlar içerisinde önemli kurgu malzemelerinden olan diyaloglar, Milli Edebiyat döneminin kapanış bölümleri içerisinde de önemini sürdürmektedir. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri *Kiralık Konak* olur.

Çanakkale Savaşı'na gönüllü olarak katılmış olan Hakkı Celis, Seniha ile son defa konuşması, ona olan hislerinin sönmemiş olduğunu keşfetmesi sonrasında cepheye döner ve şehit olur. Onun ölüm sahnesi, Seniha ile konuşmalarından on beş gün sonra gerçekleşen bir toplantıdaki diyalog üzerinden aktarılmaktadır:

“... Seniha, birdenbire Azmi Beye eğilip de: Nasıl öldüğünü arkadaşınız görmüş. Öyle mi? diye sorduğu vakit, Azmi Bey evet yahut hayır demek fırsatını bırakmayarak hemen söze atıldı: Evet Hanımefendi, gözlerimle gördüm, gözlerimle... dedi. Benim elimde, benim kucagımda teslim-i ruh etti. Bir esvabım vardır ki, onun üstünde hala kanının lekeleri duruyor. Pek çok kahramanca ölenler gördüm, fakat bu, büsbütün başka bir şeydi. Biri omzunda, biri de ta göğsünün ortasında üç yarası vardı; vurulurken görmedim, lakin görenler söylüyorlar, o gün Anafartalar'da ilk süngü hücumunu yapanların arasındaymış, kurşunu ilk defa sağ kolundan yemiş; hiç sesini çıkarmamış, bir saniye bile tevakkuf etmemiş, derhal silahını sol eline almış, yürümüş; bu sefer omzundan vurulmuş ve yere yuvarlanmış, fakat çok geçmemiş bir de bakmışlar ki, iki kollarını göğsü üstüne kavuşturmuş, düşe kalka koşanların arkasından geliyor. İşte zannederim, bu sırada son kurşunu yemiş. Kolundaki ve omuzundaki yaralar ehemmiyetsizdi; fakat göğsünün ortasından giren bir kurşun, alimallah, kaburga kemiklerini parçalayarak sırtından çıkmıştı.

Seniha bir tarafı sancımış gibi yüzünü ekşitti ve deminki suali sorduğuna pişman, önüne baktı. Hüsnü Bey devam etti:

*Bu çocuğun sizin akrabanızdan olduğunu biraz evvel Azmi Beyden öğrendim ve iki kat müteessir oldum. Kendisini kim bilir, ne kadar severdiniz; ben müddeti hayatımda, bu kadar vakur, bu kadar kibar bir genç daha görmedim. Lakin nedendir, bilmiyorum, içimize girdiği ilk günden beri fevkalade mağmum ve düşünceli bir hali vardı. Ekseriya siperde; yanında bulunanlar diyorlar ki, en büyük emeli şehit olmakmış. İki de birde yarı beline kadar siperden dışarıya çıkarmış, hâlbuki siperden dışarıya serçe parmağınızı bile çıkarmaya gelmez; hemen, kurşunu yersiniz.*

*Seniha'nın sinirlendiğini hissededen Azmi Bey, arkadaşına gözünün ucu ile artık susmasını işaret etti. Fakat Binbaşı Hüsnü Bey bu işaretin farkına varmadı:*

*Akşamüstü, geç vakit, bir sedye içinde karargâha getirdiler. Gurubun kızılığı arasında gözlerinin acayip bakışı vardı. Bu gözler, arka taraflarında suni bir alevle parlatılmış iki cam parçasına benziyordu; benzi sapsarıydı. Mütemadiyen su istiyordu. 'Yanıyorum, yanıyorum!' diyordu. Fakat bu kadar ağır yaralıya hiç su verilir mi? Maazallah, bir katresi bir yudum zehir gibidir. Yanına yaklaştım, dedim ki: 'Suyu içersen, ölürsün!' O, acayip gözlerle yüzüme baktı; hazin bir tebessümle güldü: 'Daha iyi ya, bir an evvel kurtulurum!' dedi ve bu sözü söylerken ağzının yan taraflarından pembe bir köpük aktı. Teneffüsü bir hırıltı halini almıştı. Ondan sonra hiç söz söyleyemedi. Yalnız gözleriyle konuştu, gittikçe alevi artan bu gözlerde evvela korkunç ve gayri insani bir ifade vardı; sonra yavaş yavaş o kadar tatlılaştı, o kadar insanileşti ki, eğilip öpeceğim geldi, alnını okşadım; dedim ki: 'Mukavim ol, evladım, mukavim ol!' Gözlerinde hazin bir tebessüm belirdi: 'Benim yerimde sen olsan daha ziyade mukavemet gösterebilir miydin?' demek istedi, sonra tekrar: 'Su!' diye yalvardı. Diğer yaralıların başında dolaşan doktora koştum, elimle Hakkı Celis'i gösterdim; sordum: 'Rica ederim, eğer nasıl olsa bu çocuk kurtulamayacaksa bari ölmezden evvel bir yudum su verelim!' dedim, doktor: 'Hayır, hayır katiyen, daha yarasına bakmadım, olmaz!' dedi. Arkama döndüğüm vakit baktım ki, yavrucak gözleriyle beni takip ediyor. 'Biraz daha sabret, şimdi doktor sana istediğini verecek!' dedim. İptida korkunç olan gözleri şimdi korkuluydu; bütün etrafında dolaşanlar, kendisine bir fenalık etmeye geliyor zanneden bir tavrı vardı, ürkek ürkek bakınıyordu, yalnız gözleri bana dönünce tavrına biraz*



*sükûnet ve bakışlarına biraz emniyet geliyordu. Artık boğazını tıkayan hırıltılardan bir tek kelime söylemesine imkân kalmamıştı.*

*Seniha, üst üste su içiyordu: Servet Bey, bu uzun ölüm tarifinden pek çok canı sıkılmış ve suratını asmıştı. Vaziyetteki soğukluğu hisseden Azmi Bey, arkadaşına sussun diye hala işaretler ediyor, fakat bir defa konuşmak fırsatını yakalayan Binbaşı Hüsnü Bey, artık kendinde susmak kudretini bulamıyordu:*

*Nihayet, doktor geldi; uzun, derin ve şüpheli bir nazarla genç yaralıya baktı; sonra başını sallayarak bana döndü, yavaşça: ‘Bitmiş, yapacak bir iş kalmamış!’ dedi. Zavallı Hakkı Celis’in gözleri doktordan bana, benden doktora gidip geliyordu; mutlaka onun bana ne söylediğini anladı; zira yüzüne melul bir tevekkül geldi ve gözlerini kapadı. Koştum, büyük bir maşrapa su getirdim; bir elimle yavaş yavaş başını kaldırdım, diğer elimle suyu dudaklarına uzattım: ‘Hakkı Bey, Hakkı Bey! Kardeşim, işte su!’ dedim; hemen gözlerini açtı ve doğrulmak istedi; fakat muvaffak olamadı. Başı tekrar avucumun içine düştü. Suyu yudum yudum ağzına akıtmaya çalışıyordum; fakat ne mümkün... Su olduğu gibi dışarıya akıyor ve boğazından geçebilen birkaç yudum da biraz sonra burnundan fışkırıyordu.*

*Seniha tahammül edemedi. Azmi Beye doğru eğildi: Aman, ne yaparsanız, yapın. Arkadaşınızı susturunuz, dedi” (Karaosmanoğlu, 2005: 214-217).*

Anlatı kapanışında yer verilen bu diyalog içerisinde Hakkı Celis’in ölümünün uzun tasviri yer alır. Böylelikle kapanışta kullanılan diyalog, karakterin ölümüne canlı olarak şahit olmuş birinin anlatımına dönüşür. Bu durum, ideal karakterin daha etkileyici bir atmosfer üzerinden sunulmasına olanak tanır.

Kapanış diyalogu üzerinden gerçekleştirilen bir diğer aktarım ise Seniha’nın duyduğu rahatsızlık olur. Konuyu açtığına pişman olmuştur. Ancak onun bu hali, Hakkı Celis’i önemsiyor oluşundan kaynaklanmaz. Diyalog sona erdiğinde bu ölümün onda hiçbir etki bırakmadığı anlaşılır.

Halide Edip’in romanları incelendiğinde de kapanış bölümü içerisinde diyaloglara yer verildiği görülür. *Handan*, bu noktada öne çıkan örneklerden biridir.

Anlatı kapanışında ölümü gerçekleşen Handan'ın cenazesinin tasviri, cenzaye katılmış olan Haşim adlı bir karakterin, babasına cenazeyi anlatması ile gerçekleşir:

*“-Sabahleyin evden çıkınca bekçiye rastgeldim. Bir kazan, bir teneşir götürüyorlardı. Sordum. Cemal Bey'in kızının Paris'te pek hasta olduğunu, babasının gidemediğini biliyordum. Cemal Bey her vakit gelmezken bayram namazında minberin arkasında elleri açık, gözlerinden yaşlar boşanırken gördümdü. Hemen her tesadüf edişimde kendisini beli daha bükük, sakalı daha beyaz görüyordum.*

*Hacı Murat Efendi:*

*-Başları sıkışınca camiye koşarlar, diye mırıldandı.*

*Fakat genç Haşim, işitmemiş gibi, gözleri kafeslerin arkasından gelen ziyânın halıdaki kafesli nurlarına dalarak devam etti:*

*-Bunu işitince yüreğim sızladı. Gittim. Bazen bayramlarda da gider Cemal Bey'in elini öperdim. Bilirsin ya, o ihtiyarı çok severim.*

*Hacı Murat Efendi tekrar:*

*-Onu sonraya bırak, cenazeyi söyle, dedi.*

*-Köşkün bahçesinden girince dinledim, bekledim. Ses seda yok! Fena bir sükût. Başka cenaze çıkan evlerdeki çığlık yoktu. Selamlık kapısı açık. Mehmet Ağa birkaç komşuyu karşılıyordu. Ben de aralarına takıldım, girdim. Sofada küçük, iki yaşında kadar güzel bir çocuk İngilizce bir şarkı söyleyerek sıçırıyordu. Uşak kollarından tuttu. Harem kapısından içeri bıraktı. Fakat Cemal Bey'in bitap yaşlı başı odadan ağlayarak seslendi:*

*-Mehmet, Nâzım'ı bırak, çocuğa dokunma, dedi.*

*Kimse Cemal Bey'e bir şey söylemeye cesaret edemiyordu. Yüzü o kadar zayıflamış, harap olmuş, küçülmüş bir ihtiyar ki. Yalnız İmam Efendi Kuran'dan ayetler okuyarak teselliye çalıştı.*

*Siyah sakallı bir adam da çarpınıp çırpınıyordu. Kocası Hüsnü Paşa imiş. Onu sarışın ince bir genç teselli ediyordu. Sordum. Öteki damadın dostlarından Server Bey isminde bir gençmiş, ta Paris'ten cenazeye gelmiş.*

*Nihayet tabut hazırlandı, geldi. Üstüne koyu yeşil bir çuha üzerine işlenmiş bir örtü koymuşlardı, şal yoktu. Refik Cemal Bey'in hareminin işlediği bir yatak örtüsü imiş. Onu çok severmiş de üstüne koymuşlar. Örtünün üstüne de yemeni yerine kül renginde uzun bir tül, o da arkasına aldığı bir örtü imiş.*

*-Bunlar yeni icat yavrum, estağfurullah! Sonra?*

*-Sonra kapının önünde İmam Efendi cemaate sordu. Bu ne tuhaf şey babacığım. Sanki ahirete gitmek için insanların teveccühünden yapılmış bir hüsn-i şehadet tezkeresi lazımmiş!*

*-Günaha girme, Haşim.*

*-Sonra yola düzüldük. Tabutun önünde bir kolunu Hüsnü Paşa tuttu, ötekini Refik Cemal Bey. Refik Cemal Bey daha uzun olduğundan Server Bey şık esvabını, eldivenlerini nazar-ı itibara almayarak Hüsnü Paşa tarafını biraz kaldırmak istedi. Hüsnü Paşa gözyaşları arasında bir haykırdı:*

*-Bırakınız, ben tabutumu yalnız bile taşıyabilirim. Onu sağlığında benim kadar kim taşımıştı? Ne ise, sonra ben de yardım ettim. Zavallı babası örtünün bir ucunu tutmuş, ağlayarak, inleyerek, beyaz başı yerlerde, tabutun arkasında sürüklendi, durdu.*

*-Nereye götürdüler?*

*-Çamlıca'ya. Cenaze oraya gelince birçok ağlayan bir ihtiyar daha peyda oldu. Cemal Bey'in boynuna sarıldı, ikisi birden boşandılar. Zaten cenazede o kadar ağlayan vardı ki. En tuhaf şey tabutu mezara indirdikleri zaman oldu. Üstüne toprak atarlarken ayakta sakin ve dalgın duran Refik Cemal Bey'e Hüsnü Paşa hücum etti.*

*-Karımın sebab-i mevti sen oldun, diye yakasına sarıldı. Refik Cemal Bey yakasından onu yakaladı. Fırlattı. Hüsnü Paşa mezarın üstüne düştü, cemaat karıştı, İmam Efendi araya girdi.*

*...” (Adivar, 2018: 242-244)*

Böylelikle Handan'ın cenazesinin tasviri, roman içerisinde aktif rol almamış karakterlerin diyalogları üzerinden sunulmuş olunur. Bu durum, roman karakterlerinin farklı bir göz ile aktarılmasına da olanak tanır.

Halide Edip'in bir diğerk romanı Ateşten G6mlek'in kapanışında da diyalog kullanımına yer verilmiştir. Kapanış diyalogu, roman ile ilgili pek çok konuyu ç6z6mler:

*“Cebeci Hastahanesi'nin yolundan inerken iki doktor konuşuyorlardı:*

*-İhtiyat Mülâzımı Peyami Efendi'nin evrakındaki isimleri tetkik ettim.*

*-Ne çıktı?*

*-Ayşe isimli bir hemşire hiçbir kolordu seyyarında çalışmamış, İhsan isminde alay kumandanı yok.*

*-Akrabaları yok mu?*

*-Cemal isminde şehit olan bir dayızadesi var. Cemal'in bir de kız kardeşi varmış, fakat kimse ne ismini ne de ne olduğunu biliyor.*

*-O hâlde?*

*-Kurşunun dimağındaki tesiri.*

*İki doktor çok uzun ve fennî bir münakaşadan sonra beyninden kurşun çıkarken ölen Peyami'nin Ateşten G6mleği'ne çetin ve Latince bir isim koydular” (Adıvar,2003: 210).*

Verilen diyalogla birlikte hem Peyami'nin hem de Cemal'in hayatta olmadıklarının haberi verilmiş olunur. Fakat bunun yanında söz konusu diyalog, tümüyle romanın gerçekliğini sorgulatacak niteliktedir. Doktorların aralarında geçen diyaloglardan, Ayşe ve İhsan adlı karakterlere ait kayıt bulunmadığı öğrenilir. Böylelikle bu karakterlerin Peyami'nin hayal ürünü olup olmadığı belirsiz bırakılır.

Sonuç itibariyle anlatı kapanışlarında yer verilen diyaloglar, kurgunun ç6z6mlenmesi, yaşananların ayrıntılı şekilde sunulması noktasında işlevsel bir boyut kazanmış olur. Bu bağlamda öne çıkan iki örnek *Handan* ve *Kiralık Konak*'tır. Her iki romanda da ölümün merkeze oturduğu kapanış şekli, açığa çıkar. *Handan* örneğinde gerçekleşen cenazenin ayrıntıları diyaloglar üzerinden sunulurken *Kiralık Konak*'ta ölüm ânı, diyalog kullanımı ile detaylandırılmış olunur.

Söz konusu iki örnekten farklı bir noktada konumlanan Ateşten G6mlek'in kapanışında yer alan diyalog, tek bir olaya yahut kişiye değil kurgunun tümüne işaret

ediyor olması noktasında dikkate değerdir. Roman boyunca ortaya konan kurgunun gerçekliği, anlatı kapanışında yer verilen diyalog üzerinden sorgulamaya açılır ve söz konusu edilen karakterlerin gerçekte var olup olmadıkları soru işareti olarak bırakılır. Böylelikle anlatı kapanışında yer verilen diyalogların belirsizlik temini beslediği bir durum açığa çıkarılır.

### 3.4.2. Okur Sohbeti İle Kapanış

Tanzimat dönemi romanları içerisinde okuru ile sık sık sohbet eden anlatıcı unsur, yerini ilerleyen dönemlerde varlığı ile kurgu içerisinde fazlaca yer almayan ve yalnızca olayları anlatmak ile görevli olan bir anlatıcı profiline bırakır. Dolayısıyla Milli Edebiyat dönemi romanlarında okuru ile sohbet eden, kurguya düşünceleri ile dâhil olan bir anlatıcıdan ziyade, varlığını gizleyen bir anlatıcı yer alır. Bu yüzden *okur sohbeti ile kapanış* şekline fazla örnekte rastlanmaz. Diğer taraftan, daha önce de sözünü ettiğimiz gibi Ahmet Mithat Efendi, Tanzimat dönemi yazarlığından Milli Edebiyat'a dek uzanan bir eğilim içerisinde sohbet üslubunu aktif olarak kullanır. Bu bağlamda *Jön Türk* romanının hem açılış hem de kapanış bölümlerinde anlatıcı unsurun varlığını hissettirdiği görülmektedir:

“... derse şaşar mısınız? Sekiz yıldır o kadar mesudane yaşamaya alıştıkça alışmış ve bu müddet zarfında İstanbul'dan nefretini artırdıkça arttırmış akıllı bir hanımdan sövle bir cevap alınmasına hiç de şaşmayınız” (Ahmet Mithat Efendi, 1999: 259).

Buradan hareketle Ahmet Mithat'ın *Jön Türk* örneğinde Tanzimat döneminin pek çok karakteristik özelliğinin kendisini gösterdiği görülmüş olunur. Yazar, Tanzimat döneminde kaleme almış olduğu romanlarda açığa çıkardığı sohbet havasını, Milli Edebiyat döneminde de sürdürmüştür.

## 4. 1923-1940 Dönemi Dönemi Türk Romanında “Anlatı Kapatma”

Cumhuriyet'in ilanı ile birlikte Türk toplumunun yeni bir siyasi düzen içerisinde konumlanması, Türk romanında da yankı bulmuştur. Siyasi bağlamda yaşanan değişim ve dönüşümü edebiyat alanındaki değişim ve dönüşüm takip etmiştir.

Değişen düzen içerisinde toplumda karşılık bulan medeniyet çatışması, Türk romanında da yerini almış ve Batılılaşmayı konu edinen romanlar, Cumhuriyet döneminde de ortaya konmuştur. Diğer taraftan I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı'nın yıkıcı atmosferine şahitlik etmiş olan Halide Edip, Reşat Nuri, Yakup Kadri gibi

isimlerin romanlarında yine bir savaş atmosferinin açığa çıktığını söylemek mümkündür. Öte yandan Peyami Safa'nın *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* örneğinde olduğu gibi, bireyin iç bunalımlarını ve psikolojik yapısını konu edinen romanların da söz konusu edildiği görülmektedir. Bu bağlamda dönem romanı konu itibariyle geniş bir yelpazeye oturmaktadır.

Değişen ve gelişen roman kurgusunun kapanış bölümlerinde Milli Edebiyat döneminde olduğu gibi bir belirsizliğin kendisini devam ettirdiği görülmektedir. Belirsiz bir yöne doğru gerçekleşen yolculuklar, teknik bocalamanın karşılığı olarak bu dönemde de devam etmektedir. Bunu dışında ölümle ve bağlamdan kopuş ile gerçekleşen kapanış bölümlerine de oldukça sık rastlanmaktadır.

Dönem içerisinde form bakımından öne çıkan kapanış şekli ise günlük, anı gibi birtakım metin parçalarının kurguya dâhil edilmesidir. Milli edebiyat döneminde ortaya konmaya başlanan bu yaklaşım, Cumhuriyet döneminde de devamlılık gösterir.

#### **4.1.1923-1940 Dönemi Türk Dönemi Romanından Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış**

Çalışmamızın bu başlığı altında 1923-1940 dönemi aralığında yer alan romanların kapanış bölümlerinde öne çıkarılan kurgu unsurları incelemeye alınmış ve bu çerçevede “Kişi Üzerine Yoğunlaşma, Mekân Üzerine Yoğunlaşma ve Zaman Üzerine Yoğunlaşma” olmak üzere üç temel eğilim tespit edilmiştir.

##### **4.1.1. Kişi Üzerine Yoğunlaşma**

Anlatı kapanış bölümleri içerisinde kurgu unsurlarına yönelik vurgunun söz konusu olduğu örnekler yer almaktadır. Bu örnekler daha çok zamansal ve mekânsal vurguyu merkeze alıyor olsa da kişi unsuru üzerine yoğunlaşılana da rastlamak mümkündür. Bu bağlamda *Ankara*, dikkate değer bir örnek olur.

Cumhuriyet dönemi romanının öne çıkanlarından olan *Ankara*, kişi ve mekân vurgusunun iç içe sunulduğu, mekânın değişimi ile paralel olarak kişinin değişiminin açık edildiği bir örnek olması noktasında son derece dikkate değerdir. Roman içerisinde üç farklı zamansal dilim, üç farklı bölümde anlatılır. İlk bölümde Milli Mücadele yıllarına yer verilmektedir. Bu aşamada merkez karakter olan Selma Hanım, Nazif Bey ile evlidir. İlk bölümün sonunda ikili arasındaki düşünsel farklılaşma açığa çıkarılır ve ayrılık söz konusu edilir.

Romanın Cumhuriyetin ilk yıllarını merkeze alan ikinci bölümünde Selma Hanım, Hakkı Bey ile evlidir. Bu bölüm içerisinde karakterin huzursuzluğu, Hakkı Bey ile aralarındaki uzaklık ve toplumdaki kopuşu dolayısıyla duyduğu rahatsızlık açığa çıkarılır.

Üçüncü ve son bölüm ise cumhuriyetin yirminci yıldönümüne uzanan on yıllık bir süreci kapsar. Cumhuriyetin ilanının yirminci yıl kutlamaları ile anlatı kapanışı gerçekleşir. Bu aşamada Ankara'nın değişiminin sunumu ile birlikte Selma Hanım'ın da sunumuna yer verilir. Karakter bu bölümde Neşet Sabit ile evlidir. Pozitif bir hava içerisinde yılların nasıl hızla akıp geçtiğini fark edemeyen karakter, kırk beş yaşına gelmiştir:

*“Selma Hanım, şimdi kırkıma, şimdi kırk ikime basıyorum derken, nihayet, kırk beşini boyladı ve bunu, bir gün, yine Anadolu içindeki seyahatlerden birinden döndüğü sıralarda, masasının üstünde bulduğu bir büyük ve resmi zarftan çıkardığı tamim, ona, çıplak ve heyecansız diliyle haber verdi”* (Karaosmanoğlu, 2005:227).

Bu farkındalık ile birlikte karakter kendisine odaklanır ve süreç içerisinde geçirdiği değişimi düşünür:

*“Bundan on yıl evvel Selma Hanım'ın içinde ne varsa hepsi yerli yerinde duruyordu. Zaman, bir sel ise, bunlardan bazılarını alıp sürükleyecekti. ... Selma Hanım, gözlerini, duvardan masaya doğru indirdi. İki eli, demin okuduğu kâğıdın üstünde yanyana duruyordu. Derileri pörsümüş, çilli, kuru ve zavallı iki el... İşte, değişen bunlardı; zamanın izleri sade bunlarda idi.*

*“Bunlar benim ellerim değil. Bunlar kimin elleri?”*

*Selma Hanım'ın fildişinden lekesiz, beyaz ve avuçlarının içi toz pembe, uzun, ince parmaklı elleri vardı ve onlar, esrarengiz bir seyyale ile canlı idiler”* (Karaosmanoğlu, 2005:228).

Böylelikle karakterin kendi fiziksel ve ruhsal değişimine odaklandığı bir yaklaşım açığa çıkarılır; kişi unsuru değişip dönüşen zamansal vurgu ile iç içe sunulmuş olunur.

Anlatı kapanışında kişi unsurunun öne çıkarıldığı bir diğer örnek Peyami Safa tarafından kaleme alınan *Fatih-Harbiye* olur. Roman, Doğu-Batı medeniyet çatışması içerisinde bocalayan ve yönünü bulmaya çalışan Neriman'a odaklanmaktadır.

Karakter anlatı açılışında; Doğu medeniyetinin kültürel yapısı ile ilintili şekilde sunulan Fatih'ten ve buradaki yaşayış şekli bunalmıştır. Bu durum, onun Batılı yaşam tarzına yönelme isteğini açığa çıkarır. Roman boyunca karakterin ailesi ve alıştığı çevre ile Batılı yaşayış şekli arasında bocaladığı görülür. Anlatı kapanışında bu bocalama, yerini huzurlu bir atmosfere bırakır. Karakter bulunduğu çevre içerisinde, babasının istediği şekilde yaşamaya karar verir. Anlatı kapanışı, onun düşünsel dönüşümünün aktarılması ile gerçekleştirilir:

*“Otomobil, eğri büğrü sokaklara girdi. Sarsılıyor ve sığıyorlardı. Neriman, bundan... Evet, bundan on gün evvel, gece yarısından sonra Macit'le beraber, otomobille bu sokaklara girişini hatırladı. O vakit ki müthiş korkusu ve azabı ile şimdiki vicdan rahatlığı arasındaki farkı bir saadet gibi kabul etmeye çalıştı. İsyân duygularını takip eden bu intibak, henüz başlangıcında olduğu için, ona yeknesak görünmüyor ve yeni bir his veriyordu”* (Safa, 1999:130).

Böylelikle kapanışta, Neriman'ın düşünsel dönüşümünün sunumu gerçekleştirilir. Karakter, uzun yıllardır içerisinde bulunduğu mekâna, anlatı kapanışında bambaşka biri olarak girmektedir.

Bu başlık altında ele aldığımız iki örnek, karakterlerin kapanıştaki durumları noktasında birbirinden ayrılmaktadır. *Ankara* örneğinde Saliha Hanım, geçen zaman içerisinde değişenin yalnızca fiziksel özellikleri olduğunu vurgular. Yıllar geçmiş, yaş ilerlemiş ancak milli bir şuur ile inşa ettiği düşünce yapısında bir şey değişmemiştir. Diğer taraftan *Fatih-Harbiye* örneği tümüyle karakterin düşünsel değişimine odaklanmaktadır. Merkez karakter olan Neriman, anlatı açılışında bıkkınlık gösterdiği yaşayış şeklini anlatı kapanışında benimsemiş ve düşünsel anlamda bir değişim içerisinde konumlanmıştır.

#### **4.1.2. Mekân Üzerine Yoğunlaşma**

Roman türünün önemli unsurlarından olan mekân, pek çok örnek içerisinde ayrıntılı şekilde vurgulanmış ve kurgunun inşası noktasında kilit bir rol üstlenmiştir. Bu bağlamda, yoğunluklu olarak kendisini gösteren mekânsal vurgu, 1923-1940 dönem aralığında pek çok örnekte de açığa çıkmıştır.

Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri Yakup Kadri tarafından kaleme alınan *Ankara* olur. Anlatı açılışı, işgal altında olan İstanbul'dan ayrılmak zorunda kalarak Ankara'ya yerleşen Selma Hanım ve Nazif Bey çiftinin sunumu ile gerçekleştirilir. Bu



aşamada romanda oldukça karamsar bir hava hâkimdir. Selma Hanımlar, buldukları mekân içerisinde son derece mutsuzdurlar ve bu mutsuzluk anlatı açılış bölümünde açıkça ifade edilir. Kurtuluş Mücadelesi ile paralellik arz eden boğucu atmosfer, anlatı kapanışında yerini bir şenlik havasına bırakır.

Mekân, romanın kapanış bölümünde yine Ankara'dır ancak Ankara'da, açılış bölümünün aksine son derece pozitif bir atmosferin hâkim olduğu görülür. Cumhuriyet ilan edilmiş, ülke hürriyetine kavuşmuş, toplumsal hayatın içerisinde belirli bir düzen oturtulmuştur. Romanın bu aşamasında bir ütopya olarak sunulan Ankara, Yakup Kardi'nin ulaşmak istediği Ankara'nın görüntüsünü çizer. Romanın son bölümünde Neşet Sabit ile evli olan Selma Hanım'ın evinin ve bununla birlikte, bulunduğu bölgenin tanıtımı yapılır:

*“Selma Hanım'la Neşet Sabit, Kaledibi'nin Cebeci'ye bakan yamacında geniş taraçalı bir apartmanda oturuyorlardı. Burası, sabahtan akşama kadar güneş içinde idi. Ve mahalleler birer anfiteatr halinde inşa edildiği için öndeki bina arkadakinin manzarasını kesmiyor, herkes kendi evinin penceresinden ufku seyredabiliyordu Ve Ankara ufuklarına bakarken eskisi gibi insanın yüreğine bir gariplik çökmüyordu. Bilakis, göz alabildiğine uzanan yeşil tepelerin, ruha ferahlık veren bir munis enginliği vardı. Çünkü eskiden, baştanbaşa boş ve ıssız duran bu saha, birtakım küçücük, beyaz köycüklerle, birer kurdela gibi birbirine dolanan yollarla örtülüp şenlenmişti. Bu yılankavi yollar üstünde kırmızı ve sarı renkli otobüslerin günde hiç olmazsa üç dört defa köylerden şehire, şehirden köylere gidip geldiği görülüyordu. Hele yaz mevsimlerinde, tatil günleri, şehirden bu köylere doğru otomobilli, motosikletli, bisikletli ve yaya kafileler halinde adeta toptan bir akın oluyordu. Genç Ankara'nın bu yanı, Gazi Çiftliği ve Etimesut tarafları gibi sulak ve ormanlık değildi. Fakat ortalarında bostan dolaplar dönen sebze bahçeleri, küçük ağıl ve otlaklar buralara daha rüstaî bir tat vermekte idi. Haftada iki gün, bu civarın mahsulleri Ankara'da kurulan köylü pazarında satılmakla beraber, birçok aileler taze yumurtalarını, tereyağlarını, kaymak ve sebzelerini bizzat kendileri, yerinden tedarik etmekte ayrı bir zevk buluyorlardı” (Karaosmanoğlu, 2005:185).*

Romanın son aşamasında Cumhuriyet'in kuruluşunun üzerinden yirmi yıl geçmiştir ve bir kutlama havası içerisinde anlatı kapanışı gerçekleştirilir:



Diğer taraftan, oluşturulan karamsar havanın tetikleyicisi, merkez karakterin psikolojisinin yanında mekâna odaklanması olur. Hastalıklar ve sıkıntılarla bağdaştırılan hastahane, karakterin perspektifinden “*Bu odada başkaları inleyecekler. Onları şimdiden gayet iyi tanıyorum. Üstümden çıkarıp yatağa attığım robdöşambr içinde, ebediyen aynı insan bulunacak: Hasta.*”( Safa, 1999:109) ifadeleri ile sunulur. Buradan hareketle, merkez karakter artık iyileşmiş durumda olsa da bu mekânın başka hastalara ve dolayısıyla başka acılara ev sahipliği yapacağı vurgulanır. Hastahane, bir iyileşme ânı içerisinde bile pozitif bir havaya büründürülmez.

Anlatı kapanışında mekân unsurunun yer aldığı bir diğer örnek Sabahattin Ali tarafından kaleme alınan *Kuyucaklı Yusuf* olur. Roman, ailesi öldürüldükten sonra Selahattin Bey tarafından evlat edinilen Yusuf adlı karaktere odaklanmaktadır. Kuyucak Köyü’nde açılışı yapılan romanda ana mekân, Edremit’tir.

İçeriğini “Ölüm ile Kapanış” başlığı altında detaylı olarak inceleyeceğimiz romanın kapanışı, Yusuf’un evine geldiği ve bir sinir krizi esnasında etrafa ateş açtığı bir an içerisinde gerçekleşir. Yaşanan karmaşada eşi Muazzez’in de yaralanmasının ardından Yusuf, onu alır ve evden ayrılır. Bu aşamada bir mekân sunumu gerçekleşmektedir:

*“Atını Balıkesir tarafına sürüyordu. Soğuktulumba’yı geçtikten sonra zeytinliklerin arasındaki şosede büsbütün hızlandı. Biraz evvelki dondurucu rüzgâr hep devam ediyordu. Kendisini yine şaşırtacak kadar kısa bir zamanda Havran’a geldi ve şehre girmeden, mezarlığın kenarından dolaşarak, çayın öbür yakasına geçti. Hiçbir şey düşünmüyor, sadece kaçmak, hayatının en korkunç devirlerini geçirdiği bu yerlerden mümkün olduğu kadar çabuk uzaklaşmak istiyordu. Nereye olursa olsun! Dağbaşlanna, kimsesiz ormanlara veya kalabalık şehirlere!.. Yalnız adamakıllı uzak ve kimsenin onun bulamayacağı bir yere!”* (Ali, 2012: 210).

Böylelikle anlatı kapanışında gerçekleşmekte olan yolculuğun ne tarafa doğru ilerleyeceği belirsiz bir hava içerisinde sunulmuş olunur. Bir süre sonra dinlenmek üzere duran ikilinin buldukları mekân da anlatı kapanış bölümünde tasvir edilir:

*“Buldukları yer iki dağın arasında, oldukça yüksek bir geçitti. Karşıya bakılınca sarp kayalardan ibaret bir dağ görünüyor ve arkalarında, geldikleri yolun hizasında, Edremit ovası uzanıyordu.*

*Fakat Yusuf un bu tarafta bir şey gördüğü yoktu. Kar ve sis her şeyi beyaz bir vuzuhsuzluğa gömmüştü. Yusuf gözlerini bu tarafa çevirince, üzerine bulutlar çökmüş bir deniz görür gibi oldu” (Ali, 2012: 212)*

Bu tasvirin sunulmasından kısa bir süre sonra Muazzez’in öldüğü öğrenilir. Yusuf, Muazzez’i burada kazdığı bir çukura gömer. Romanda verilen son mekân tasviri, Muazzez’in mezarı başında bulunan Yusuf’un görüşü üzerinden sunulur:

*“Mezarın yanında ayakta durdu ve gözlerini ovaya çevirdi. Güneşin altında pınl purıl yanan zeytin ağaçlarının sonunda beyaz minareleriyle Edremit görünüyordu” (Ali, 2012:214).*

Ardından Yusuf, belirsiz bir yöne doğru yolcuğa çıkar ve anlatı kapanışı gerçekleştirilir.

Anlatı kapanışı tem bakımından incelendiğinde *Kuyucaklı Yusuf* ile pek çok ortaklığa sahip olan bir örnek *Yeşil Gece* olur. *Yeşil Gece*’nin kapanış bölümünde de belirsiz bir yöne doğru gerçekleşen bir yolculuk söz konusu edilir.

Olay örgüsüne daha detaylı şekilde “Belirsizlik ile Kapanış” başlığı altında yer vereceğimiz romanda merkez karakter olan öğretmen Şahin Bey, İzmir’in Sarıova kasabasına gönüllü olarak gelir ve burada vatani için önemli hizmetlerde bulunur. Ancak yerliler tarafından bir türlü benimsenemez, sürekli olarak dışlanır. Bir süre sonra burada gösterdiği faaliyetlerden dolayı sürülen ve İzmir’in kurtarılması sonrasında geri dönmeyi başaran Şahin Bey, yine olumsuz bir tavır ile karşılaşır ve çareyi Sarıova’dan ayrılmakta bulur. Bu aşamada mekânsal vurguya yer verilir:

*“Yol, burada dörde ayrılıyordu. Sarıova’dan çıkarken nereye gideceğini kararlaştırmamıştı. Karanlıktan bir ilham bekler gibi uzun uzun dereye baktı. Nihayet: “Şu ortadakini tutarsam beni zaferin ve inkılâbın doğduğu yere götürür” (Güntekin, 2015:249).*

Romanda belirsizlik, mekânsal vurgu ile iç içe sunulmuştur. Anlatı kapanışında; sonunda ne olduğu bilinmeyen, dört farklı yolun anlatımını merkeze alınmıştır. Karakter, sonunun nereye varacağı hakkında tahminlerde bulunarak ortadaki yola girer ve belirsiz bir yöne doğru gerçekleşen yolculuğunu başlatır.

Anlatı kapanışında mekânsal bilginin verildiği bir diğer örnek *Fatih-Harbiye* olur. Genel itibariyle iki mekân üzerinden Doğu-Batı çatışmasının sunulduğu romanda

Neriman'ın bu iki mekân ve iki farklı kültür içerisinde bocalayışı merkeze alınır. Sahip olduğu yaşayış şekline ve bulunduğu çevreden bunalmış hâli ile anlatı açılışında yer alan Neriman, anlatı kapanışında çevresini ve kültürünü benimsemiştir. Böylelikle mekânsal anlamda başlangıç durumuna dönen bir diğer örnek, *Fatih- Harbiye* olur. Mekân aynı kalır fakat merkez karakterin düşünce şekli değişir:

*“Otomobil, eğri büğrü sokaklara girdi. Sarsılıyor ve sığıyorlardı. Neriman, bundan... Evet, bundan on gün evvel, gece yarısından sonra Macit'le beraber, otomobille bu sokaklara girişini hatırladı. O vakit ki müthiş korkusu ve azabı ile şimdiki vicdan rahatlığı arasındaki farkı bir saadet gibi kabul etmeye çalıştı. İsyân duygularını takip eden bu intibak, henüz başlangıcında olduğu için, ona yeknesak görünmüyor ve yeni bir his veriyordu.*

*Bütün Fatih uykuda. Otomobil, uyuyan bir adamın genzine kaçan sinek gibi, karanlık sokakların derin sükûnunu gıcıkıyor... Bu saatte, Fatih'in simsiyah büyük şiltesi üstünde, arzular, büyük hırslar, insanlar, hayvanlar ve taşlar, yekpare bir külçe halinde, sızmış gibi, ayrılmayacakmış gibi, dirilmeyecekmiş gibi uykuda”* (Safa, 1999:130).

Buradan hareketle mekân ve kişi unsurunun iç içe sunulduğu bir kapanış şeklinin kullanıldığı söylenebilir.

Roman mekânı olarak İstanbul'un seçildiği bir diğer örnek, *Sinekli Bakkal* olur. Öne çıkan roman kişilerinden olan Tevfik, birtakım evrakları ele geçirmeye çalışırken yakalanmış ve Taif'e sürülmüştür. Anlatı kapanışında II. Meşrutiyet'in ilanı sayesinde, sürülmüş olan pek çok kişi ile birlikte İstanbul'a geri dönmeyi başarır. Bu aşamada İstanbul, bir şenlik havası içerisinde aktarılır:

*“Nihayet limana girdiler.*

*İstanbul şehri kollarını açtı, şevk içinde kahramanlarını sardı. Ve Tevfik İstanbul'u görür görmez bir çocuk gibi ağlamaya başladı.*

*Rıhtıma nasıl çıktı? Bunu kendi de fark etmedi. Bir insan denizinde yüziyor gibiydi”*(Adivar, 2013: 370-371).

Böylelikle İstanbul, anlatı kapanışında birleştirici bir mekân haline gelir. Ailesinden, sevdiklerinden ve ülkesinden koparılmış olan Tevfik, anlatı kapanışında İstanbul'a gelişi ile tüm bunlara yeniden kavuşmuş olur.

Görüldüğü üzere dönemin pek çok örneğinde mekânsal vurgu yerini almış ve anlatı kapanışlarında mekân unsuruna yoğunlaşma eğilimi kendisini göstermiştir. Anlatı açılışında sunulan mekâna dönüş, sıklıkla kullanılmış ve anlatı açılışlarında söz konusu edilen mekânlara kapanış bölümlerinde de rastlanmıştır. Diğer taraftan, *Kuyucaklı Yusuf* ve *Yeşil Gece* örneklerinde olduğu gibi, belirli bir mekândan kopuşun sunulduğu, yolculuklarla birlikte mekânsal değişimin de söz konusu edildiği örneklere de dönem içerisinde yer verilmiştir.

#### 4.1.3. Zaman Üzerine Yoğunlaşma

Özellikle Milli Edebiyat dönemi itibariyle, tarihsel gerçekliğin romana dâhil edilmesi ve bu arka plan üzerinden kurgunun inşa edilmesi eğilimi edebiyatımız içerisinde kendisini göstermiştir. Bu eğilim, 1923-1940 aralığında kaleme alınan romanlarda da açığa çıkarılır. Buradan hareketle, kurgu içerisinde yer alan zamansal vurgunun tarihsel gerçeklikler üzerinden sunulması son derece önemlidir. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri *Ankara* olur.

Tarihi bir arka plan üzerine kurulu olan *Ankara* romanı, zamansal vurgunun kurgu boyunca ön plana çıkarıldığı örneklerden biridir. Roman, Milli Mücadele süreci içerisinde açılır ve sonrasında Cumhuriyet'in ilk yıllarını söz konusu eder.

Romanın üçüncü ve son bölümü, cumhuriyetin ilanının onuncu yıldönümünün anlatımı ile başlatılır. Bu aşamada Ankara, büyük bir değişim içerisinde konumlanmıştır. Kültürel faaliyetler hız kazanmış, özgürlüğüne kavuşmuş bir toplum açığa çıkarılmıştır. Bölümün başlangıcında, cumhuriyetin ilanının onuncu yıl dönümü dolayısıyla kutlamalar yapılmaktadır. Bölüm ve dolayısıyla roman, cumhuriyetin ilanının yirminci yıl kutlamalarının anlatımı ile kapatılır. Romanda ulaşılmış olunan zamansal düzlem, Selma Hanım'a gönderilen bir yazı üzerinden açık edilir:

*“Selma Hanım, şimdi kırkıma, şimdi kırk ikime basıyorum derken, nihayet, kırk beşini boyladı ve bunu, bir gün, yine Anadolu içindeki seyahatlerden birinden döndüğü sıralarda, masasının üstünde bulduğu bir büyük ve resmi zarftan çıkardığı tamim, ona, çıplak ve heyecansız diliyle haber verdi. Bu tamimde, Cumhuriyet Halk Fırkası Kâtibi Umumiliği, ona, gelecek İlkteşrin sonunda Türk Cumhuriyetinin yirminci yılına basacağını ve Selma Hanım'ın bu bayram şerefine yapılacak şenliklerin tertip heyetlerinden birine seçildiğini bildiriyordu”* (Karaosmanoğlu, 2005:227).

Böylelikle tarihsel bir arka plan üzerine inşa edilen roman, bir ütopya ile kapatılır. Zamansal vurgu, Yakup Kadri'nin ulaşmak istediği Ankara'nın görüntüsü üzerinden sunulur. Bu aşamada söz konusu edilen zaman, muhtemel geleceğin anlatımı ile iç içe aktarılmış olunur.

Dönemin öne çıkan isimlerinden bir diğeri olan Halide Edip Adıvar'ın *Sinekli Bakkal* örneğinin kapanış bölümünde de zamansal vurgunun söz konusu olduğu görülmektedir. Tıpkı *Ankara*'da olduğu gibi tarihsel bir arka plan üzerine inşa edilen romanda verilen olaylar, tarihsel gerçekliklerle paralellik arz etmektedir.

II. Abdülhamit döneminin zamansal zemin olarak seçildiği romanda, merkez karakterden biri olan Tevfik kurgu içerisinde yabancı birtakım evrakları ele geçirmeye çalışırken yakalanarak Taif'e sürülmüştür. Karakter anlatı kapanışında II. Meşrutiyet'in ilanı sayesinde İstanbul'a dönmeyi başarır. Romanın bu aşamasında zamanın açıkça ifade edildiği görülür.

“Temmuz ayında 1908 İhtilali oldu”(Adıvar, 2013:370) cümlesi ile başlayan son bölümde, ihtilal haberinin verilmesi ile birlikte sürgün edilmiş olan kimselerin akın akın ülkelerine döndükleri haber verilir. Bu durum, anlatı kapanışında verilen zaman ifadesinin pozitif bir atmosfer üzerinden sunumunu sağlar.

Anlatı kapanışında zamansal vurgunun yer aldığı bir diğer örnek *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu* olur. Romanda, dizinden rahatsız olan merkez karakterin tedavi sürecinde hastahane de iken yazdığı günlüklere yer verilir. Bu aşamada günlüklerin sunumu ile birlikte tarih de sunulmuş olunur. Anlatı kapanışında hastahaneden ayrılmakta olan karakterin yazdığı günlükte “5-Teşrinievvel - 1915:”(Safa, 1999:109) tarihi yer alır. Verilen tarih itibariyle karakter hastahaneden ayrılır ve böylelikle anlatı kapanışı gerçekleştirilir.

Sonuç olarak dönem içerisinde yer verilen örneklerin nasıl bir düzlem üzerine inşa edildiğinin anlaşılabilmesi noktasında zamansal bilginin ifade edilmesinin son derece önemli olduğu görülmektedir. Özellikle incelemeye aldığımız *Ankara* ve *Sinekli Bakkal* örnekleri, büyük ölçüde tarihsel zemin üzerine kurgulanmıştır ve bu bağlamda zamansal bilginin sunulması, kurgu içerisinde gerçekleşen olayların tarihi olaylarla bağdaştırılması noktasında önem kazanmıştır.

#### 4.2.1923-1940 Dönemi Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Kapanış

Çalışmamızın bu başlığı altında 1923-1940 dönemi aralığında yer alan romanların kapanış bölümleri, “Kapanışta Kopuş İzlekleri, Ölüm ile Kapanış, Yolculuk ile Kapanış, Evlilik ile Kapanış ve Kapanışta Belirsizlik” başlıkları altında sınıflandırılacaktır.

##### 4.2.1. Kapanışta Kopuş İzlekleri

1923-1940 dönemi aralığında yer alan romanlarda, kapanışta alışılmış bir düzlemden kopuşun söz konusu olduğu örneklere rastlanmaktadır. Bu bağlamda *İçimizdeki Şeytan* öne çıkan örneklerden biri olur.

Bir vapurda tesadüf eseri tanışan ve uzaktan akraba oldukları öğrenilen Macide ve Ömer arasında, bir süre sonra duygusal bir yakınlık başlar. Macide bu süreçte konservatuara gitmekte ve akrabası Emine Hanım’ların evinde kalmaktadır. Babasının Emine Hanım’lara her ay belli bir miktar para göndermesi sayesinde nispeten Macide’ye daha yakın davranan aile, Macide’nin babası öldükten ve gönderilen para kesildikten sonra, onu bir yük olarak görmeye ve bunu hissettirmeye başlarlar. Neticede karşılaştığı tavırlardan bunalan Macide, Emine Hanım’ların evinden ayrılarak Ömer ile birlikte yaşamaya başlar. Ancak burada da pek çok problem ile karşılaşır.

Macide ve Ömer, pek çok maddi sıkıntı ile boğuşmakta ve bu süreçte Ömer’in bazı arkadaşlarından destek almaktadırlar. Macide, bu arkadaşlardan pek hazzetmese de sesini çıkaramaz. Bir süre sonra aralarındaki problemler büyümeye ve Ömer, başka kadınlara ilgi göstermeye başlar. Ömer’in yabancı bir kadına gösterdiği yakınlığa şahit olan Macide, ondan ayrılmaya karar verir ancak kararını Ömer’e bildirmeden Ömer’in tutuklandığını öğrenir.

Ömer tahliye olduktan sonra, Macide’nin piyano hocası ve çifte pek çok maddi destekte bulunmuş olan Bedri ile konuşur ve Macide’den ayrılmak istediğini söyler. Macide, onun bu kararını Bedri’den öğrenir:

*“Genç kadın Bedri’yi görünce yerinden kalktı:*

*“Ne yaptınız?” diye sordu.*

*“Ömer tahliye edildi... Fakat...” Bir müddet düşünerek kelime aradı. Sonra yüzünü başka tarafa çevirdi ve mırıldandı: “Fakat başını alıp gitti. Beni hiç aramayın!.. Ne sen, ne Macide.. dedi. Yalnız kalmak, yeni bir hayatı denemek*



*istiyor... Kendini iki kişinin mesuliyetini yüklenerek kadar kuvvetli hissetmiyor!..”(Ali, 2003: 237).*

Sonrasında Macide, ayrılmaya daha önceden karar verdiğini ifade eder ve bu kararını dile getirdiği mektubu Bedri’ye verir. Romanın bu aşamasında, daha duygusal anlamda birbirlerinden koptukları hissettirilmiş olunan çiftin, fiziksel kopuşlarının da gerçekleştiği görülür.

Anlatı kapanışında kopuş teminin yer aldığı bir diğer örnek, *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* olur. Roman, dizinde bir rahatsızlığı olan ve anlatı kapanışında bu rahatsızlıktan kurtularak hastahaneden ayrılan merkez karakterin hikâyesini anlatmaktadır. Son derece içine kapanık ve hassas bir mizaca sahip olan karakter, tedavi süreci boyunca alıştığı hastahane ortamından kopmakta zorlanır:

*“Dışarda yaşamaktan korkuyorum.*

*Burada ıstıraba ve tevekküle o kadar alıştım ki, onları bırakırsam ruhumun bir parçası kesilmiş gibi boşlukduyacağım; bırakmazsam isyansız nasıl yaşayacağım?” (Safa, 1999:108)*

Bu bölüm içerisinde ele aldığımız örneklerin ilkinde alışılmış bir kişiden kopuş, ikincisinde ise alışılmış bir mekândan kopuş söz konusu olur. Mekânsal kopuşun açığa çıkarıldığı bir diğer örnek *Yeşil Gece*’dir. Ancak *Yeşil Gece* örneğine, “*Yolculuk ile Kapanış*” başlığı altında yer verildiği için bu başlık altında tekrar söz konusu edilmeyecektir.

#### **4.2.2. Ölüm ile Kapanış**

Yaşamın bir parçası konumunda olan ölüm, geçmişten bugüne, insanlığı etkileyen, yıpratıcı bir mesele olmuştur. İnsanı anlatan romanda da onun bir parçası olan ölüme sıkça yer verilmiştir. Bu bağlamda öne çıkan örneklerden biri *Yaban* olur.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu tarafından kaleme alınan *Yaban*’da ölüm bir savaş atmosferinin içerisinde sunulur. Roman, Çanakkale Savaşı’nda bir kolunu kaybeden ve savaştan ayrılmış bir köye yerleşen Ahmet Celal’in anılarını yazdığı defterden ibarettir. Köylüler ile Ahmet Celal arasındaki ayrışmanın ortaya dökülüşünün ardından, düşman askerlerinin köye baskını ile anlatı kapanışı gerçekleştirilir. Düşman askerleri köye gelene kadar, köylüler durumun ne kadar ciddi olduğundan ve kendileri için ne kadar

yıkıcı sonuçlar doğuracağından haberdar değillerdir. Ancak bu farkındalığı yaşadıklarında her şey için çok geç olur.

Roman içerisinde yer alan ilk ölüm, Hasan'ın ölümüdür. Hasan, başta düşman askerleri tarafından dövülerek tanınmayacak hale getirilir. Dövülmesinin ardından, Emeti Kadın ve Ahmet Celal, Hasan'ı eve taşırlar. Sonrasında düşman askerinin eve yaptığı baskın ile Hasan'ın öldüğü anlaşılır:

*“İkisi üçü birden Hasan'ın yattığı yatağın çarşafını; öyle bir el çabukluğuyla çektiler ki, aman demeye vakit kalmadı, zavallı çocuk yere yuvarlandı.*

*Cansız bir cismin düşüşünden çıkan sağır, boğuk bir ses: Güm... Emeti Kadın ve ben, hemen fırladık. Çocuğu yerden kaldırmak istedik. Lakin bu küçük vücut şimdiden kaskatı olmuş, ağırlaşmıştı ve sırtı zıypak bir maddeyle sırsıklamdı.*

*Lambayı yaklaştırıp bakınca gördüm. İki küreğinin ortasında bir küçük nokta. Bir küçük ve siyah delik... Hasan'ın bütün kanları ordan akıp gitmişti. Yere serili şiltenin ortasında da, bu kandan, zift gibi kapkara, bir büyük leke hasıl olmuştu.*

*Sesim, boğazımı yırtarak bağırdım:*

*-Onu siz öldürdünüz. Onu siz öldürdünüz!*

*Beni, haydi oradan vire diye bir kenara ittiler. Biri kafama bir yumruk indirmek için kolunu uzattı. Fakat gözü yerdeki cesede ilişir ilişmez donakaldı. Birbiri ardı sıra küfürler savurarak dışarıya çıktılar. Bu çıkışın, bir kaçıştan farkı yoktu. Küçük çobanın ölüsü, bizi herhangi bir tecavüzden korumuştı. Küçük çobanın ölüsü...*

*Emeti Kadın, onun başında ulumaya başladı. Ne uğursuz bir gece!.. Sanki hiç sabah olmayacak gibi”* (Karaosmanoğlu, 2005:177-178).

Hasan'ın ölümünün ardından düşman askerlerinin köylülere karşı tavrı daha da yıkıcı bir hale gelir. Yaşananların üzerine tüm köy halkı meydana toplanır ve toplu bir yıkım bu noktada açığa çıkar.

Anlatı kapanışında köylülerin ölümleri ayrıntılı şekilde tasvir edilmez, çünkü bu yıkım yaşandığı sırada Ahmet Celal ve Emine kaçmayı başarmıştır. Tüm romanın, Ahmet Celal'in yazdıklarından ibaret oluşu, köyde yaşanan yıkımın canlı şekilde tasvir edilmesini engeller ancak açılış bölümünde yer alan anekdotta “*taşlar altında kömürleşmiş insan kemikleri*”nden söz edilmesi, köyde toplu bir ölümün gerçekleştiğini göstermektedir. (Karaosmanoğlu, 2005: 15)

Kapanış bölümü içerisinde bu toplu ölümün ipuçları, Ahmet Celal ve Emine'nin kaçmayı başardıkları anda işitmeye başladıkları silah sesleri ile verilir:

*“Silah sesleri devam ediyor ve halk bağışarak kaçışıyor. Gecenin içinde birçok ayak sesleri pat pat sağa sola, yana arkaya dağılıyor, yaklaşıp uzaklaşıyor.*

*-Emine, ha bir gayret daha, dedim. Bizim evin dirseğini dönüp karşıki yokuğu tuttuk mu, soluğu mezarlığın içinde alırız.*

*Gene düşe kalka koşmaya başladık. Bize, düşman askerleri kaçan köylülerin arkasından kovalıyor gibi geliyor. Bunların her biri delice her yana kurşunlar yağdırıp duruyor”* (Karaosmanoğlu, 2005: 195-196).

Yaşanan bu hengâmede Ahmet Celal ve Emine'nin vurulduğu öğrenilir ancak ölümleri ile ilgili belirli bir ifadeye yer verilmez.

Kapanışında ölüme yer verilen bir diğer örnek *Kuyucaklı Yusuf*'tur. Roman, küçük yaşta ailesini kaybeden ve kaza kaymakamı Selahattin Bey tarafından evlat edinilen Yusuf'un yaşadıklarını konu almaktadır.

Selahattin Bey'in eşi Şahinde Hanım, Yusuf'un eve gelişinden hiç memnun değildir. Onun varlığından duyduğu rahatsızlığı sık sık dile getirir; Yusuf ile araları daima açıktır. Yıllar geçtikçe Muazzez ve Yusuf arasında gelişen duygusal yakınlığa da karşı çıkar ancak evliliklerine engel olamaz. Bu süreçte Yusuf, Selahattin Bey'in yardımı ile iş bularak kaymakamlıkta çalışmaya başlar. Ancak bu pozitif tablo, Selahattin Bey'in ölümü ile sona erer.

Selahattin Bey'in ölümü sonrasında gelen yeni kaymakam, Yusuf'un tahsildar olarak görevlendirilmesine ve evden uzaklaştırılmasına neden olur. Yusuf'un evden ayrıldığı zamanlarda, Şahinde Hanım, Hilmi Bey ve ailesi ile görüşmeye ve Muazzez'i de bu görüşmelere dâhil etmeye başlar. Hilmi Bey ve ailesi, romanda sapkın

davranışları ile öne çıkmaktadır. Ancak Şahinde Hanım, maddi imkânları dolayısıyla bu aile ile görüşmeye devam eder. Bir gün Yusuf, çatkapı eve geldiğinde Muazzez ve Şahinde Hanım'ı bir erkek topluluğunun arasında bulur. Bu manzara karşısında kendisine hâkim olamayan Yusuf, etrafa ateş etmeye başlar:

*“Evvvela karşısına doğru iki el sıktı ve sedirden aşağı bir şeyin yuvarlandığını duydu. Fakat bu ona emniyet vermedi. Bu karanlık odanın her köşesinde bir ölüm saklı olduğunu ve buradan çıkmak için her şeyin yok edilmesi icap ettiğini sanıyordu. Zaten artık kafası herhangi bir şey düşünecek halde değildi. Uzun senelerden beri nefesine karşı yaptığı tahakkümlerin acısı çıkıyor, içinde boşandığını hissettiği bir çarkı artık durduramayacağını anlıyordu. Bu anda bütün hayatıyla, bütün muhitiyle, bütün dünya ile hesap kesiyor ve bu hesaplama, şimdiye kadar her şeye baş eğdiği nispette korkunç oluyordu.*

*En ufak bir kıvılcığa olduğunu zannettiği köşeye ateş ediyordu. Silahında kurşun kalmadığını anlayınca bir an durdu. Karanlık odada en küçük bir hareket bile yoktu. Ya herkes ölmüş yahut korkudan bir köşeye büzülmüştü”(Ali, 2012: 209)*

Bunun üzerine Yusuf, eşi Muazzez'i de alarak oradan ayrılır. Ancak Muazzez, yaşanan hengâmede yaralanmıştır. Bir süre dinlenmek için bir noktada duraklayan Yusuf, tekrar hareket etmeye karar verdiğinde Muazzez'in ölmüş olduğunu fark eder:

*“Muazzez hâlâ uyanmamıştı. Yusuf yavaşça ona sokuldu, eliyle dokunarak:*

*"Hadi Muazzez, yola çıkalım!" dedi. Önündeki vücudun kıvılcamadığını görünce gocuğun kenarını kaldırdı ve hiçbir şey söylemeden, büyümüş gözlerle uzun müddet oraya baktı...*

*Genç kadının yüzü bembeyazdı. Hafifçe aralık duran ağzı ile uyuyor ve gülümsüyor gibiydi. Yalnız, gözlerinin bir kısmını meydanda bırakan göz kapakları, bu sakın uyku manzarasına korkunç bir mahiyet veriyordu”(Ali, 2012: 213).*

Sonrasında eşinin cansız bedenini kazdığı çukura gömen Yusuf, atına binerek oradan uzaklaşır.

Ölüm ile kapanış için bir diğer örnek *Ayaşlı ile Kiracıları*'dır. Anlatı kapanışında dokuz odalı apartman dairesinin her bir odasını farklı kimselere kiraya veren Ayaşlı İbrahim Efendi'nin ölüm yer almaktadır:

*“Ayaşlı, çok yaşlı ve düşkün adam değildi, ama ömrü azmış. Bir gün soğuk almış, birkaç gün içinde de ölmüş.*

*Biz onun hastalığını ve öldüğünü, gününde haber alamadık. Bir gün Selime babasının kabrine gitmişti; Hasan Beyin mezarının ta yanına birini daha gömmüş olduklarını görmüş. Geldi, bana söyledi:*

*- Çok da yakın gömmüşler, ben parmaklık yaptırmak istiyordum, dedi. Ertesi gün, ben gittim, soruşturdum, anlaşıldı ki, gömülen Ayaşlı imiş. İmama vasiyeti varmış, para da bırakmış. Onlar da getirmiş, Hasan Beyin yanına gömmüşler”*(Esendal, 2002:256).

Ayaşlı İbrahim Efendi'nin ölümünün haber verilmesi ile anlatı sonlandırılır.

Tanzimattan başlayan süreçte anlatı kapanışlarında öne çıkarılan ölüm temininin, 1923-1940 dönemi aralığında kaleme alınan romanlarda da kendisini gösterdiği görülmektedir. Ölümün yer alması ile birlikte romanın daha vurucu bir hal alması sağlanmıştır.

#### **4.2.3. Yolculuk ile Kapanış**

Bir kopuşun ve kaçışın ifadesi olarak yolculukların kullanımına oldukça sık rastlanmaktadır. Tanzimat, Servet-i Fünun ve Milli Edebiyat dönemlerinde de yer alan bu örnekler, Cumhuriyet'in ilanından sonraki süreçte de bir form değişimi ile birlikte devamlılığını sürdürür. Bu bağlamda öne çıkan örneklerinden biri *Yeşil Gece* olur.

İzmir'in Sariova kasabasına öğretmen olarak gelen Şahin Bey, kasabanın yerlileri ile hiçbir zaman bütünlük kuramaz. Ülkesine hizmet edebilmek için pek çok çaba göstermesi, fedakârlıklarda bulunması karşılığında kasabanın yerlilerinin “vatan haini” iması ile karşılaşan karakter, anlatı kapanışında belirsiz bir yöne yolculuk yaparak kasabadan uzaklaşır:

*“Bir akşam, ortalık karardıktan sonra bir eline bohçasıyla birkaç kitabını, bir eline toprak testisini aldı, mezarlık yolunu tuttu.*

*Bağlar arasında bir saatten ziyade yürüdüktan sonra bir dörtyol ağzına vardı. Bu yol devam ettiği müddetçe mütemadiyen ağlamış, gözlüğünün camları yaşla dolmuştu. Yükünü yere bırakarak mendilini çıkardı. Gözlerini ve gözlüğünü sildi. Arkasından kaybolmaya başlayan Sarıova'nın hafif ışıklarına son bir defa baktı. "Çok doğru söylemişler... İnkılâp denen şey bir günde olmuyor." dedi.*

*Yol, burada dörde ayrılıyordu. Sarıova'dan çıkarken nereye gideceğini kararlaştırmamıştı. Karanlıktan bir ilham bekler gibi uzun uzun deriye baktı. Nihayet: "Şu ortadakini tutarsam beni zaferin ve inkılâbın doğduğu yere götürür.*

*Orada derdimi nasıl olsa anlatırım." dedi. Bu ümit, ona bütün neşesini ve bedbinliğini iade etti. Bohçasını, kitaplarını, testisini tekrar eline aldı. Şimalden esmeye başlayan serin rüzgâra karşı pardesüsünün yakasını kaldırarak yola düştü" (Güntekin, 2015: 249-250).*

Kopuş temleri içerisinde incelediğimiz yolculuklardan farklı bir atmosfer içerisinde, birleşmenin ifadesi olarak kullanılan yolculuklar da söz konusudur. Bu bağlamda Milli Edebiyat döneminin önemli örneklerinden biri *Sinekli Bakkal* olur.

Fransa'dan gelen evrakları almaya çalışırken yakalanan ve Taif'e sürülen Tevfik, anlatı kapanışında II. Meşrutiyet'in ilanı sayesinde, İstanbul'a dönüş yapabilir:

*"Temmuz ayında 1908 İhtilali oldu. Kör bir gazap borası gibi esti. Asırların kurduğu müesseselerin köklerini söktü. Ağaç devirir gibi zalim devirdi. İçtimaî ve siyasî nizam ve intizamı alt üst etti. Öyle bir kargaşalık oldu ki kim kimdir, ne nedir ayırt edilmez oldu. Ve eski rejim sürgünleri vapur vapur gelmeye başladılar.*

*Bu vapurların birinde Teyfik de vardı. Sırtını güneşe vermiş, ayaklarını uzatmış güvertede keyfediyordu. Bir saat sonra limana gireceklerdi.*

...

*Nihayet limana girdiler. İstanbul şehri kollarını açtı, şevk içinde kahramanlarını sardı. Ve Teyfik İstanbul'u görür görmez bir çocuk gibi ağlamaya başladı." (Adıvar, 2013: 370)*

Onun ve onunla birlikte ülkeye dönebilen herkesin gerçekleştirmiş olduğu bu yolculuk, büyük bir coşkuyu da beraberinde getirir. Ülkeye dönen herkes, bir kahraman gibi karşılanmaktadır.

Diğer taraftan Tevfik'in İstanbul'a dönüşü, kızına ve torununa da kavuşmasını sağlar. Kendisini karşılamak üzere gelen Osman ve Vehbi Efendi, torununun Tevfik'i beklemekte olduğunu haberini verir:

*“Osman kolundan çekti:*

*-Kalabalıktan çıkalım.*

*-Rabia nerede?*

*-Torununu süslüyor... Ana oğul Sinekli Bakkal kahramanını bekliyor.*

*-Torun... Torun... Tevfik'in gözlerinden iki yaş yanaklarına damladı.*

*Vehbi Dede dedi ki:*

*-Hayal takımına bir çocuk ilave edersin, Tevfik!”* (Adıvar, 2013:371-372)

Böylelikle anlatı kapanışı, baskıcı bir siyasi dönem sonrasında Meşrutiyet'in ilan edilmesi sayesinde topraklarına dönebilen insanların mutlu sonları ile gerçekleşmiş olur.

Görüldüğü üzere bir kopuşun, ayrılışın ifadesi olarak kullanılan yolculukların söz konusu olmasının yanında aynı temin birleştirici bir unsur olarak da kullanıldığı örneklere rastlanmıştır. Bu bağlamda yolculuğun, birleşme ile neticelenmesi noktasında *Sinekli Bakkal* dikkate değerdir.

Dönem içerisinde öne çıkan örneklerden bir diğeri *Kuyucaklı Yusuf* olur. Roman, merkez karakterin belirsiz bir yöne doğru gerçekleştirdiği yolculuğa yer verilmesi ile kapatılır. Ancak *Kuyucaklı Yusuf* örneği, “*Belirsizlik ile Kapanış*” başlığı altında incelendiği için bu başlık altında söz konusu edilmemiştir.

#### **4.2.4. Evlilik ile Kapanış**

1923-1940 dönemi aralığında anlatı kapanışları için tem bakımından genel eğilim, yolculukların ve ölümlerin söz konusu edilmesi yönünde olmuş, bu bağlamda dönem içerisinde evlilik ile kapanışlara sık rastlanmamıştır. Bu yüzden, Peyami Safa tarafından kaleme alınan *Fatih- Harbiye* örneği, ele aldığımız romanlar içerisinde evlilikle kapanışın tespit edildiği tek örnek durumundadır.

Peyami Safa'nın Cumhuriyetin ilanı sonrasında yaşanan kültür çatışmalarını ve Batılılaşma problemini konu aldığı romanı *Fatih-Harbiye*, gerçekleşecek olan bir evliliğin haber verilmesi ile kapatılır.

Roman içerisinde iki ana mekân açığa çıkar: Fatih ve Harbiye. Fatih ve bu mekân içerisinde konumlanan karakterler geleneği temsil eder. Buradan hareketle Neriman'ın babası Faiz Bey ve yedi senedir birlikte olduğu Şinasi, romanın gelenek kısmında yer alır.

Fatih'e karşıt bir konum şeklinde yerini alan Harbiye ise Batı'nın temsilidir. Harbiye'de yaşamakta olan Macit, verilen medeniyet çatışmasının Batı kolunda yerini almaktadır.

Neriman, roman boyunca, karşı karşıya getirilen bu iki mekân arasında savrulur. Yaşadığı hayattan memnun değildir. Daha medeni, daha rahat bir yaşam sürmeyi istemektedir. Bu istek onu Şinasi'den uzaklaştırarak Macit'e yakınlaştırır ve ona hayranlık duymasına neden olur.

Bir gün Macit, Neriman'ı bir baloya davet eder. Neriman, bir şekilde babasını ikna eder ve bu baloya katılmaya karar verir. Böyle balolara sık sık katılmakta olan iki kuzenini ziyaret eder, onlardan balo ile ilgili fikir almak ister. Ancak bu iki kız son derece üzgün bulur. Sebebi, intihar ile sonuçlanan bir Rus çiftin hikâyesidir.

Birbirlerine çok âşık olan iki Rus genci bir süre birlikte olurlar ancak bir gün kız, daha rahat bir yaşam sürme arzusu ile sevgilisini terk eder. Hatasını anladığında geri dönmek ister ancak delikanlı onu kabul etmez ve kız, pişmanlıkla intihar eder.

Neriman'a kuzenleri tarafından anlatılan bu hikâye, romanın kırılma noktasını oluşturur. Neriman, intihar eden kız ile kendisini bağdaştırır ve onun düştüğü hatalara düşmemesi gerektiğini anlar; baloya gitmekten vazgeçer. Onun bu vazgeçışı yalnızca balo ile sınırlı değildir. Aynı zamanda babasının istediği gibi yaşamaya, onu üzmemeye karar vermiştir. Babasının daha önce kendisinden istediği gibi Şinasi ile evlenecektir. Gerçekleşecek olan evliliğin haberi, baba-kız arasında geçen bir diyalog üzerinden aktarılır:

*“Faiz Bey söyledi:*

*-Bugün çok yoruldum.*



*Kızına yan gözle bakarak:*

*- Yarın da yorulacağız galiba, dedi.*

*Neriman kendisine tevcih edilen bu zımni suale derhal cevap verdi:*

*- Hayır, baba, artık hiç yorulmayacaksınız. İsabet ki aradığınızı bugün bulamadınız. Ben vazgeçtim. Söyledim ya fikrimden dönmüyorum*

*Bu teminatı arayan Faiz Bey:*

*-Oh, dedi, hay Allah senden razı olsun! Artık hiçbir mesele kalmadı ya?*

*-Kalmadı, baba.*

*-Üç ay, beş ay da beklemeyeceğiz, değil mi?*

*-Hayır.*

*Birbirine çok benzeyen bir tebessüm dudakları etrafında belirdi. Bu, nikbinlikten ziyade, bir mücadelenin sonundaki rahatlık hissini verdiği tatlı asabi rehavete benziyordu” (Safa, 1999: 129-130).*

Dönem içerisinde evlilik ile kapanış noktasında ele aldığımız tek örnek olan *Fatih-Harbiye*'de kapanışta bir evlilik gerçekleşmemiş, yalnızca evliliğin gerçekleşeceği haberi verilmiştir. Medeniyet çatışmaları arasında savrulan Neriman, anlatı kapanışında kararını vermiş ve babasının onayladığı yaşam tarzına adımını atmıştır.

#### **4.2.5. Kapanışta Belirsizlik**

Milli Edebiyat dönemi romanlarında kendisini gösteren birtakım acemilikler, Cumhuriyet'in ilanından sonraki süreçte de bazı örneklerin kapanışlarında kendisini göstermektedir. Bu acemilikler, bir bocalama sonrasında belirsizliğe başvurulmuş olarak kapatılan romanlarda dikkat çekmektedir. Bu bağlamda öne çıkan örneklerden biri *Yaban* olur.

Anlatı kapanışı, merkez karakterin yaşamakta olduğu köye düşman askerleri tarafından baskın yapılması ile gerçekleştirilir. Bu baskın esnasında köylülerin meydana toplanışları ve bu noktada yaşanan kargaşa, Ahmet Celal ve Emine'nin kaçışını kolaylaştırır. Ancak bir şekilde kaçmayı başaran bu iki karakter, düşman askerlerinin

kurşunlarından kurtulmayı başaramaz. Ahmet Celal'in yarası fazla ağır değildir ancak Emine kalçasından vurulmuştur ve durumu ciddidir.

Bir süre sonra köyün mezarlığına varan Ahmet Celal ve Emine, geceyi burada geçirerek dinlenmeye ve sabah olduğunda tekrar yola düşmeye karar verirler. Ancak sabah olduğunda Emine daha da ağırlaşmış ve hareket edemez hale gelmiştir. Bu noktada yola artık yalnız devam edeceğini anlayan Ahmet Celal, yaşadıklarını not ettiği defterini Emine'ye bırakarak bilinmez bir yöne doğru yürümeye başlar:

*“Emine'ye:*

*-Kalk, dedim. Bir türlü yerinden kımlıdayamadı. Sol bacağı hiçbir hareket yapacak halde değildi. Yavrucak, ne kadar gayret ettiyse olmadı.*

*-Davranamirim; davranamirim, diye inliyordu.*

*Bize, gene yalnız yol göründü. Bu defteri Emine'ye teslim edip tek başıma, yarı aç, yarı çıplak ve böğrümde kanım sızarak bitmez tükenmez uzaklara doğru yürüyeceğim” (Karaosmanoğlu, 2005:198).*

Ahmet Celal'in yolculuğu, köylülerin ve Emine'nin durumu belirsiz bırakılarak anlatı kapanışı gerçekleştirilir. Diğer taraftan bu kapanışın roman akışı içerisinde önceden haber verildiği noktalar söz konusudur. Ahmet Celal, bir gün Türk askerlerinin köye ayak basacaklarını, araştırmak üzere geldikleri bu köyde Ahmet Celal'in defterini bulacaklarını bilmektedir:

*“Hayatımın son dakikasına kadar başımdan ne gelip ne geçecekse bu küçük kalemle bu kapsız deftere yazacağım. Gece karanlıkta, bu milli facianın bütün esrarını buraya dökeceğim, onu birtaşın altına bırakacağım.*

*Çok geçmez, hayır, hayır, ya iki, ya üç gün sonra buralarda tekrar Türk askerlerinin çarık sesleri duyulacaktır. Bunlardan bir kısmının yolu mutlaka buraya uğrayacaktır ve bu zavallı viraneyi gezip görmeden geçip gitmeyecektir. İşte, tam bu gezintilerin birinde, tıpkı Mehmet Ali'ye benzeyen yağız bir er, bu defteri bularak subayına koşacaktır. Otuz iki dişini birden gösteren bir tebessümle sırtarak:*

*-Efendi, efendi şuna bakıversene, acep, nedir ki?.. diyecektir.*

*Subay, defterin yapraklarını yavaş yavaş çevirmeye başlayacaktır. Bu merak defterin son yapraklarına doğru derin bir heyecan halini alacaktır”* (Karaosmanoğlu, 2005: 180).

Ahmet Celal, aslında anlatı akışında da açık ettiği gibi belirsiz bırakılan kapanışı zihninde tasarlamıştır. O, yaşadıklarını yazdığı defterini bir Türk subayı tarafından bulunmak üzere bir yere bırakacaktır. Planları gerçekleşir ve yaşanan yıkım sonrasında köye gelen Tetkik-i Mezalim heyeti üyelerinin bu defteri bulduğu, açılış bölümü içerisinde haber verilir.

Roman, genel itibariyle Ahmet Celal’in yazıklarından ibaret olsa da açılış bölümü içerisinde ilahi bakış açısı ile sunulan ve kopuk noktaları tamamlamak amacıyla kurguya dâhil edilen bir bölüm yer almaktadır. Ancak bu bölüm, her ne kadar Ahmet Celal’in öngörülerini doğrular nitelikte olsa da anlatı kapanışında ortaya konan belirsizlikleri çözmeye yetmez. Ahmet Celal’in yolculuğu, Emine’nin ve diğer köylülerin akıbeti belirsiz bırakılır.

*Yaban*’a benzer bir kapanışa sahip olan bir diğer Milli Edebiyat romanı, Reşat Nuri Güntekin’in *Yeşil Gece*’sidir. İzmir’in Sarıova kasabasına öğretmen olarak gelen Şahin Bey, buraya geldiğinde *Yaban*’ın Ahmet Celal’i ile benzer hayal kırıklıkları yaşar. Zaman zaman buranın yerlilerine bakarak onlar için ne kadar fedakârlıklarda bulunduğunu düşünür ve büyük bir üzüntüye kapılır. Bu noktada Şahin Bey ve Ahmet Celal’in pek çok noktada benzeşen karakterler olduğu görülür.

İzmir’in Yunanlılar tarafından işgal edilmesi, Şahin Bey’in bulunduğu kasabayı da büyük bir karmaşaya sürükler. Yunan askerlerinin isteği üzerine bir süre Yunanlıların buradaki halka düşman olmadığına kasabalıları ikna etmek üzere vaazlar vermeye başlar. Bunu yaparken bir yandan da Yunanlılardan bilgi sızdırmaktadır. Ancak bir süre sonra yaptıkları anlaşılır ve Şahin Bey Sarıova’dan sürülür.

İzmir’in Yunanlılardan kurtarılması ve inkılapların gerçekleşmesi ile birlikte Şahin Bey, büyük bir heyecan ile Sarıova’ya geri döner ancak pek hoş karşılanmaz:

*“Maarif Müdürü, çatlan bir çehre, sert bir sesle bir kere daha:*

*- Kimsiniz? diye sordu.*

- Vaktiyle “Emir Dede” denen “Yeni Mektep”in eski başmuallimiyim... Şahin Efendi, derdini sırayla anlatmaya başlayacaktı. Genç Maarif Müdür keskin bir tahakküm ve asabiyetle sözünü kesti:

- Herhalde şu işgal zamanında sarık sararak Yunan hizmetine giren Şahin Hoca olamayacaksınız. Çünkü bu müfsit softa, ne kadar yüzüstü ve gabi olsa Sarıova’ya ayak basmaya cesaret edemez sanırım.

Şahin Efendi, çıldırır gibi oldu. En tehlikeli zamanlarda bile muhafaza ettiği hilim ve sükûnetini kaybederek bağıra bağıra kendini müdafaa etmek istedi. Fakat Maarif Müdürü, onu dinlemeye lüzum görmedi. Eliyle kapıyı göstererek:

- Haydi baba, dedi, gürültü etme... Biraz insaf ve iz’anın varsa sana memleketin bu mübarek topraklarında serbestçe gezip dolaşmak hakkını veren büyük müsamahasına ve kanununa dua et... Fakat muallimliği aklından çıkar... Bu meslek, bundan sonra ancak temiz vicdanlı ve yeni fikirli insanlar içindir” (Güntekin, 2015: 248).

Karşılaştığı bu tavır karşısında büyük bir üzüntü duyan Şahin Bey, tek çareyi Sarıova’dan ayrılmakta bulur. Ancak gerçekleştirdiği yolculuğun nereye olduğu ne karakter ne de okur tarafından bilinmektedir:

“Bir akşam, ortalık karardıktan sonra bir eline bohçasıyla birkaç kitabını, bir eline toprak testisini aldı, mezarlık yolunu tuttu.

Bağlar arasında bir saatten ziyade yürüdüktan sonra bir dörtyol ağzına vardı. Bu yol devam ettiği müddetçe mütemadiyen ağlamış, gözlüğünün camları yaşla dolmuştu. Yükünü yere bırakarak mendilini çıkardı. Gözlerini ve gözlüğünü sildi. Arkasından kaybolmaya başlayan Sarıova’nın hafif ışıklarına son bir defa baktı. “Çok doğru söylemişler... İnkılâp denen şey bir günde olmuyor.” dedi.

Yol, burada dörde ayrılıyordu. Sarıova’dan çıkarken nereye gideceğini kararlaştırmamıştı. Karanlıktan bir ilham bekler gibi uzun uzun deriye baktı. Nihayet: “Şu ortadakini tutarsam beni zaferin ve inkılâbın doğduğu yere götürür.

*Orada derdimi nasıl olsa anlatırım.” dedi. Bu ümit, ona bütün neşesini ve bedbinliğini iade etti. Bohçasını, kitaplarını, testisini tekrar eline aldı. Şimalden esmeye başlayan serin rüzgâra karşı pardesüsünün yakasını kaldırarak yola düştü” (Güntekin, 2015: 249-250).*

Böylelikle *Yeşil Gece*'nin kapanışında da *Yaban*'a çok benzer bir yaklaşım tercih edilerek belirsiz yöne doğru bir yolculuk gerçekleştirilmiş olunur.

Kapanışı noktasında *Yaban* ve *Yeşil Gece* ile ortak zeminde bulunan bir diğer örnek Sabahattin Ali'nin *Kuyucaklı Yusuf* adlı romanıdır. Yaralı eşini yanına alarak bir yolcuğa çıkan ancak yolculuk esnasında eşini kaybeden Yusuf, onun cansız bedenini kazdığı çukura gömerek atına biner ve belirsiz bir yöne doğru yolculuğa çıkar:

*“Mezarın yanında ayakta durdu ve gözlerini ovaya çevirdi. Güneşin altında pınl pırl yanan zeytin ağaçlarının sonunda beyaz minareleriyle Edremit görünüyordu.*

*Yusuf bir oraya, bir de önündeki toprak yığınına baktı. Dişlerini ve yumruklarını sıktı, dudaklarını ısırıldı; buna rağmen gözlerinden yanaklarına doğru iri damlalar yuvarlanmaya başladı. Bu yaşlar bütün manzarayı örtüvermişlerdi. Kollarının yeni ile gözlerini sildi. Hayvanına atladı. Bir kere daha dönüp geriye baktıktan ve ömrünün en korkunç senelerinin geçtiği bu kasabaya yumruğunu uzatıp tehdit eder gibi salladıktan sonra, atını ileriye, dağlara doğru sürdü.*

*İçindeki bütün yıkıntılara, bütün kederlere rağmen başını yere eğmek istemiyordu. Matemini ortaya vurmaktan tek başına yüklenecek ve yeni bir hayata doğru yürüyecekti” (Ali, 2012: 214-215).*

Dönem içerisinde, belirsiz bir yöne doğru gerçekleşen yolculuklara sıkça rastlandığı görülmektedir. Ele aldığımız üç örnekte de bu belirsizlik içerisinde öne çıkan ortaklık, belli bir mekâna ait olamamış, birtakım olumsuzluklar yaşamış ve kaçışı nereye olduğu belli olmayan yolculuklar gerçekleştirmekte bulmuş karakterler olur.

#### **4.3.1923-1940 Dönemi Türk Romanında Form Bakımından Kapanış**

1923-1940 dönemi aralığında yer alan romanların kapanış bölümleri, form bakımından incelendiğinde “Günlük ile Kapanış ve Kapanışta Karışık Metinler” olmak üzere iki temel başlığın açığa çıkarıldığı görülmüştür.

### 4.3.1. Günlük ile Kapanış

Milli Edebiyat dönemi romanlarında, farklı metin parçalarının kurguya dâhil olduğu örneklere sıklıkla yer verilmiş, bu eğilim, 1923-1940 dönemi aralığında yer alan bazı örneklerde kendisini devam ettirmiştir. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* olur.

Peyami Safa'nın otobiyografik nitelikler taşıyan romanı *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*, daha önce de ifade ettiğimiz gibi, ana karakterin yaşadıklarını aktardığı notlarından oluşan bir örnektir. Dolayısıyla anlatı açılışında kullanılan notlar, kapanışta da kendisini göstermektedir.

Anlatı kapanışı, ana karakterin iyileşmesi dolayısıyla hastahaneden taburcu olacağı günün öncesinde yazdığı son notlar ile gerçekleştirilir:

*“Yarın hastahaneden çıkacağım...”*

*“Dışarda yaşamaktan korkuyorum.*

*“Burada ıstıraba ve tevekküle o kadar alıştım ki, onları bırakırsam ruhumun bir parçası kesilmiş gibi boşlukduyacağım; bırakmazsam isyansız nasıl yaşayacağım?”* (Safa, 1999:108)

Karakter her ne kadar iyileşmiş de olsa, kapanışta verilen notlarda pozitif bir imaj çizilmez. Sevdiği kızın bir başkası ile evleneceğinden haberdar olan ve hayalleri yıkılan gencin taburcu oluşu, onu alıştığı mekândan uzaklaştıran bir olay şeklinde konumlanır.

Dönem içerisinde günlük kullanımına yer verilen bir diğer örnek, *Yaban* olur. Roman, Ahmet Celal'in I. Dünya Savaşı'ndan kolunu kaybetmiş olarak dönerek Anadolu'da bir köye yerleşmesi ile açılır. Karakter, buraya geldiği zamandan itibaren yaşadıklarını, bir deftere yazmaktadır. Tıpkı *Dokuzuncu Hariciye Koşuşu*'nda olduğu gibi, roman içerisinde karakterin yazdığı yazılara aktif şekilde yer verilir.

Karakter anlatı kapanışında, yaşadıklarını yazdığı bu defteri, hayatını kaybetmiş durumda olan Emine'nin yanında bırakarak bilinmez bir yöne doğru bir yolculuğa çıkar:

*“Bize, gene yalnız yol göründü. Bu defteri Emine'ye teslim edip tek başıma, yarı aç, yarı çıplak ve böğrümünden kanım sızarak bitmez tükenmez uzaklara doğru yürüyeceğim”*(Karaosmanoğlu, 2005:198) .

Böylelikle roman, karakterin defterine yazmayı bırakması ile sona erdirilmiş olunur.

Bu başlık altında ele aldığımız her iki örnekte de günlük metnlerinin kullanımı ile romanın bütünselliğinin sağlandığı görülmektedir. Böylelikle romanlar içerisinde çoklu bir anlatımın benimsendiğini söylemek yerinde olacaktır.

#### 4.3.2. Kapanışta Karışık Metinler

Anlatı kapanışlarında yer alan metin parçaları, romanın bütünü için tamamlayıcı nitelik taşımaktadırlar. Bu noktada Peyami Safa'nın *Fatih-Harbiye* adlı romanı, önemli örnekler arasında konumlanır.

Roman boyunca Batı'lı yaşam tarzına özenen ve bu yüzden babasını ve yedi senedir birlikte olduğu Şinasi'yi beğenmeyen Neriman, anlatı kapanışında tavırlarındaki yanlışlığı fark eder ve babasının kendisinden istediği yaşam tarzını benimsemeye karar verir. Yine babasının isteği üzerine, çocukluktan bu yana tanıdığı Şinasi ile evlenecektir.

Neriman'da yaşanan değişim ve gerçekleşecek olan evliliğin haberi, roman karakterlerinde olumlu yansımalar uyandırır. On gündür doğru düzgün uyuyamayan Şinasi ve Neriman, o gece rahatça uyurlar. Neriman'ın babası Faiz Bey ise yatağa girdiğinde Gazali'nin bir tercümesini eline alır ve okumaya başlar. Anlatı kapanışı, Gazali'den alınan bir metin parçası ile gerçekleştirilir:

*"Arz, kayalar, denizler, hatta parlak yıldızları ve emelleri ve dehası veya bunaklığıyla, beşerin ruhu, cümleten, bütün asumanın göğsünde kaybolmaya mahkumdur."*

*Faiz Bey, gözlerini bir daha kapadı.*

...

*On gecedir, saatlerce uyumuyordu. Fakat bu gece, gözleri tamamıyla süzülüyordu: Kitap elinde kalmıştı. Kendini bırakıyordu.*

*"Arz, kayalar, denizler, hatta parlak..."*(Safa, 1999:132)

Kapanışta kullanılan metin, kullanılan pozitif atmosferin tamamlayıcısı niteliğindedir. Verilen satırları okuduktan sonra Faiz Bey huzurlu bir uykuya dalar.

*Dokuzuncu Hariciye Koşuşu* ve *Yaban* örneklerinde söz konusu edilen günlük metinlerinin yanında dönem içerisinde incelediğimiz romanlarda, karışık metinler ile kapanışın gerçekleştirildiği tek örnek, *Fatih- Harbiye* olmuştur.

#### 4.4.1923- 1940 Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış

Diyalog kullanımı ile anlatı kapanışlarının gerçekleştirildiği örneklerde, olayların sonuçlanması noktasında diyaloglar önemli role sahip olmaktadır. Bu tür kapanışlara 1923-1940 dönemi aralığında yer alan romanlarda da rastlamak mümkündür.

Kapanışında diyalog kullanımına yer verilen örneklerden biri *Sinekli Bakkal*'dir. Roman boyunca birtakım olumsuzluklarla karşılaşan ve neticede Taif'e sürülen Tefik, Meşrutiyet'in yeniden ilan edilmesi ile birlikte İstanbul'a dönmeyi başarır. Onun bu dönüşü, ailesine ve özellikle torununa kavuşmasını sağlayacaktır. Kavuşmanın haberi; Vehbi Efendi, Osman ve Tefik arasında geçen bir diyalogda verilir:

*“Osman kolundan çekti:*

*-Kalabalıktan çıkalım.*

*-Rabia nerede?*

*-Torununu süslüyor... Ana oğul Sinekli Bakkal kahramanını bekliyor.*

*-Torun... Torun... Tefik'in gözlerinden iki yaş yanaklarına damladı.*

*Vehbi Dede dedi ki:*

*-Hayal takımına bir çocuk ilave edersin, Tefik!”* (Adıvar, 2013: 371-372)

Kapanışta yer alan olumlu atmosfer, bu diyalog ile pekiştirilmiş ve böylelikle yeniden bir araya gelebilmiş bir aile profili ortaya konmuştur.

Kapanış bölümünde diyaloga yer verilen bir diğer örnek, *Yaban* olur. Köyde yaşanan baskından kaçmayı başaran Ahmet Celal ve Emine arasında geçen diyalog, anlatı kapanışında yer alan belirsizlik için bir malzeme niteliği taşımaktadır:

*“Emine'ye:*

*-Kalk, dedim.*



*Bir türlü yerinden kımlıdayamadı. Sol bacağı hiçbir hareket yapacak halde değildi. Yavrucak, ne kadar gayret ettiyse olmadı.*

*-Davranamirim; davranamirim, diye inliyordu” (Karaosmanoğlu, 2005: 198).*

Emine'nin durumunun ağır olduğunun ve Ahmet Celal'in yolculuğuna yalnız devam edeceğinin haberi bu diyalog üzerinden verilir. Ahmet Celal, Emine'nin söylediklerinden sonra bu farkındalığa ulaşır ve yaşadıklarını yazdığı defterini ona teslim ederek belirsiz bir yöne doğru yürümeye başlar. Böylelikle diyalog, belirsiz kapanış için bir köprü konumunda kullanılmış olunur.

Kapanışında diyalog kullanımına yer verilen bir diğer örnek, Sabahattin Ali'nin *İçimizdeki Şeytan* adlı romanı olur. Roman, pek çok problem yaşayan ve neticede birbirlerinden duygusal olarak uzaklaşan Macide ve Ömer çiftine odaklanmaktadır. Kapanış bölümü içerisinde Macide'den ayrılmaya karar veren ve bu kararını arkadaşı Bedri'ye anlatan Ömer, ortadan kaybolur. Kapanışta, bu ayrılık kararı üzerine Bedri ve Macide arasında geçen diyaloga yer verilir:

*“Birkaç adım yürüdükten sonra dönüp baktı ve Ömer'in ortadan kaybolmuş olduğunu gördü.*

*“Onu unutamayacaksınız!..” dedi. “Ondan ayrılamayacaksınız!”*

*Macide düşünceli gözlerle yanındakini süzdü. Sonra elini cebine sokarak Ömer'e yazmış olduğu mektubu çıkardı:*

*“Öyle değil Bedri...” dedi. “Ben ondan ayrılmaya daha evvel karar vermiş bulunuyordum... Her şeye rağmen!”*

*Dörde bükülü kâğıdı yanındakine uzatarak mırıldandı:*

*“Fakat beklemek lazım... Uzun zaman!”(Ali, 2003: 238)*

Verilen diyalog, ikili arasındaki iplerin çok önceden koptuğunu haber vermektedir. Böylelikle çift arasında gerçekleşen duygusal ve neticede fiziksel kopuşun bir destekleyicisi de kapanış diyalogu olur.

Görülmetedir ki anlatı kapanışlarında söz konusu edilen diyaloglar; olayların aydınlatılması, düğümlerin çözüme ulaştırılması noktasında son derece dikkate değerdir.

## 5. 1940-1960 Dönemi Türk Romanında “Anlatı Kapatma”

Türk romanı için 1940-1960 dönemi aralığı, hem II. Dünya Savaşı'nın yıkıcı atmosferini, hem köy hayatını, hem de bireysel temaları söz konusu eden örneklerin bir arada bulunuşu noktasında dikkate değer bir dönemdir. Bu bağlamda farklı temalarla birlikte çeşitlenen kapanış şekillerinden söz etmek de mümkündür.

İzleksel açıdan incelendiğinde ele alınan romanlarda anlatı kapanışında ölüme sıklıkla yer verildiği görülür. Bu noktada, *Kürk Mantolu Madonna*, *İnce Memed* ve *Yalnızız* örnekleri dikkate değerdir. Verilen örnekler içerisinde *İnce Memed*, ölümlerle birlikte gelen belirsiz bir yöne doğru yolculuğu konu almakta “*Yolculuk ile Kapanış*” ve “*Belirsizlik ile Kapanış*” başlıkları altında yer bulmaktadır.

Diğer taraftan anlatım teknikleri noktasında kapanış diyaloglarının öne çıktığı görülür. Bu tür kapanış diyalogları, *Aylak Adam* örneğinde üçüncü bir göz tarafından olayların anlatımını sağlarken, *Huzur*'da bir iç hesaplaşmayı açığa çıkarmaktadır.

### 5.1.1940-1960 Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış

Çalışmamızın bu başlığı altında 1940-1960 dönem aralığında yer alan romanların kapanış bölümleri, kurgu unsurları bakımında değerlendirilmiş ve bu bağlamda “Kişi Üzerine Yoğunlaşma, Mekân Üzerine Yoğunlaşma ve Zaman Üzerine Yoğunlaşma” şeklinde üç temel eğilimin kendisini gösterdiği tespit edilmiştir.

#### 5.1.1. Kişi Üzerine Yoğunlaşma

Kişi unsuru, roman türünün ayrılmaz öğelerindendir. Bu bağlamda hem anlatı açılış hem de kapanış bölümleri içerisinde kişi unsuruna aktif şekilde rastlanan örneklerin yer aldığını söylemek mümkündür. Ancak 1940-1960 dönemi aralığında kaleme alınan romanların kapanış bölümlerinde de kişi unsuruna yoğunlaşmanın söz konusu olduğunu tespit ettiğimiz tek örnek *Yalnızız* olmuştur.

Roman, Meral adlı karakterin yaşadığı bunalımlar sonrasında intihara karar vermesi ve ardından bir kaza sonucunda yanarak can vermesi ile kapatılır. Meral'in başına bir kötülük gelmiş olduğunu hisseden ve ona ulaşmaya çalışan annesi Necile de kızının ölüm haberini aldığı anda hayatını kaybeder.

Onun cansız bedenini bulan Samim, geceyi onun başında geçirir ve bu süre zarfında derin düşüncelere dalar. Samim'e ve onun düşünsel yaklaşımlarına odaklanılan bir kapanış bölümü ile birlikte roman sona erer. Samim'in, sürekli bir kaçış fikri ile inşa ettiği Simeranya'sının anlatımını merkeze alan roman, yine Samim'in insanlığa sunduğu kurtuluş reçetesi ile son bulur:

*“Ey insan! Bu kitabı sana ithaf ediyorum. Başının üstünden büyük bir rüzgâr geçiyor. Yalancı bir fecirle başlayan asır kararıyor ve sana tek ümit ışığı olarak en kudretli kaynağı uranium'da değil, senin ruhunda sıkışmış maddeden koparak çıkardığın korkunç tahrip âletinin patlayışından yükselecek alevi bekletiyor. Ey bahtsız! Tarihinin hiçbir devrinde kendine bu kadar yabancı, bu kadar hayran ve düşman olmadın. Laboratuvarında aradığın, incelediğin, oyduğun, dibine indiğin, sırrını deştiğin her şey arasında yalnız ruhun yok. Onu beyin hücrelerinin bir üfürüğü sanmakla başlayan müthiş gafletin, otuz yıl içinde gördüğün iki muazzam dünya harbinin kan ve gözyaşı çağlayanlarında en büyük dersi arayan gözlerine bir körlük perdesi indirdi. Bırak şu maddeyi, boş şu ölçü dehanı, doy şu fizik ve matematik tecessüsüne, kov şu kemiyet fikrini, dal kendi içine, koş kendi kendinin peşinden, bul onu, bul kendini, bul ruhunu, bul, sev, bil, an, gör, kendi içinde gör Allah'ını. Kendine dön, kendine bak, kendine gel. Aptalca bir konfor aşkından doğduğu halde her biri daha korkunç bir dünya harbi hazırlayan teknik mucizelerinin yanında, senin iç zıtlıklarını elemeye yarayacak ve seni kendi kendinle boğuşmaktan kurtaracak ruh mucizelerini ara. İnan mânevilere ve mukaddeslere, inan! Onlar hakkında bu kadar küçükçe düşünmekten utan! Her sezilen derinliğin ifşa ettiklerini düşünmekten bile seni alıkoyan tabiatçı metodlarını fırlat ve bitlenmiş elbiseler gibi at” (Safa, 2016:412)*

Samim'in düşünceleri üzerinden, insanın huzura erişinin, kendisine dönmesi ile sağlanacağı fikri savunulur. Anlatı kapanışında cansız bir beden ile aynı evde bir gece geçirmesi ve bu evde düşüncelerinin yoğunluk kazanması ile Samim karakterine odaklanıldığı, onun düşünce dünyasının açığa çıkarıldığı ve roman boyunca öne çıkarılan düşünsel bunalımlarının ve kaçış arzusunun çözüme ulaştırıldığı görülür.

### **5.1.2. Mekân Üzerine Yoğunlaşma**

Mekân unsuru, romanlar içerisinde sık rastlanan bir diğer önemli öge konumundadır. Bu bağlamda hem anlatı açılış hem de kapanış bölümleri içerisinde,

mekânsal vurgunun sıkça öne çıkarıldığını söylemek mümkündür. Bu bağlamda öne çıkan örneklerden biri *İnce Memed* olmaktadır.

Yaşar Kemal tarafından kaleme alınan *İnce Memed*'in açılış bölümünde uzunca bir mekân tasviri kullanılmıştır. Açılış bölümünde yer alan bu mekân tasviri, Abdi Ağa'nın köylüler üzerindeki gücü ile iç içe sunulmuştur. Ancak anlatı kapanış bölümünde, Abdi Ağa'nın ölümü ve köylüler üzerindeki baskı unsurunun ortadan kalkışı ile bir şölen havasındaki mekân aktarımı söz konusu olur:

*“Dikenlidüzünün beş köyü bir araya geldi. Genç kızlar en güzel giyitlerini giydiler. Yaşlı kadınlar sütbeyaz, sakız gibi beyaz başörtü bağladılar. Davullar çalındı... Büyük bir toy düğün oldu. Durmuş Ali bile hasta haline bakmadan oyun oynadı. Sonra bir sabah erkenden toptan çakırdikenliğe gidip ateş verdiler.*

*İnce Memed'den bir daha haber alınmadı. İmi timi bellisiz oldu. O gün bu gündür, Dikenlidüzü köylüleri her yıl çift koşmazdan önce, çakırdikenliğe büyük bir toy düğünle ateş verirler. Ateş, üç gün üç gece düzde, doludizgin yuvarlanır. Çakırdikenliği delicesine yalar. Yanan dikenlikten çığlıklar gelir. Bu ateşle birlikte de Alidağın doruğunda bir top ışık patlar. Dağın başı üç gece ağarır, gündüz gibi olur”* (Kemal, 2016: 436).

Böylelikle romanın mekân aktarımı ile başlayan kurgusu yine mekân aktarımı ile son bulmuş olur. Ancak açılıştaki yaratılan negatif imaj, kapanış bölümü içerisinde yerini bir şölen havasına bırakmıştır.

Anlatı kapanışında mekânın söz konusu edildiği bir diğer örnek, *Yalnızız* olur. Samim isimli merkez karakter, anlatı kapanışında kızını kaybetmiş olan Necile'nin evine gitmek üzere Arnavutköyü'ne doğru yola çıkar.

Karakter, eve vardığında evin görüntüsü, onun gözlerinden ayrıntılı şekilde tasvir edilir:

*“Bahçe kapısının önünde indi, yüzünü demir parmaklığa yaklaştırdı ve içeriye baktı. Çam ağaçlarının arkasında kalan evin sol tarafında karanlık iki pencereden başka bir şey görünmüyordu. Gök hafif bulutlu, hava kuru ve rüzgârsızdı.*

*Bahçeye girdi. Ayaklarının altında ezilen kuru yaprakların çıtırtısından başka ses duymuyordu. Hızlı yürümek istediği halde, bir hâtıra hücumuna*

*uğramanın korkusu içinde, gevşek adımlar atıyordu. Sağ taraftaki harap kameriyenin önüne gelince, onun eski, çok eski heyecan günlerine ait hayaller saklayan karanlığa, bir hâtıra kuyusuna düşmemek için gözlerini kaçırdı ve bu sefer hızla yürüdü.*

...

*Ürperdi. Evin önüne gelince başını kaldırdı. Bütün pencereler karanlıktı. Necile yatak odasında olacaktı. Çeyrek asır evvel de, bazan gece yarısından sonra buraya gelirdi. Pencerelere bakardı. Aydınlık göremeyince binanın arka tarafına yürürdü. Başını yukarı kaldırır, Necile'nin yattığı odadan çam dallarına vuran ışığı arardı.*

*Bahçe yine bu bahçe, ev yine bu evdi. Sanki aradan bir saniye geçmemişti.*

*Kapıya baktı. Yarı aralıktı. Niçin? Yaklaştı. Korkuya benzer küçük bir tereddüt. Niçin? Kanadı itti, içeriye girdi, alt kat sofaya giden dar ve uzun koridorda, pardesüsünü ve şapkasını çıkarmadan yürüdü. Ara kapı da açıktı ve sofada ışık vardı. Renginaz'ın oda kapısı da açıktı. İçeriden aydınlık geliyordu.*

...

*Başını uzattı. Odada kimse yoktu. İçeriye girdi. Renginaz'ın karyolası boştu. Yorganının ucu yere degecek kadar sarkmıştı. Samim ortadaki yuvarlak masaya yaklaştı. Biraz ileride, elbise dolabının kapağı ardına kadar açıktı. Yerde kırmızı bir ceket, siyah bir eteklik ve yüzüstü dönmüş bir terlik vardı. Her tarafa bir göz attıktan sonra dışarıya çıkan Samim, Renginaz gibi tertipli bir kızın odasında bu karışıklığın büyük bir telâş ifade ettiğini düşündü. Necile'nin ilk telefonunda haber verdiği buhranların elbise dolabıyla alâkası olamazdı. Bahçe kapısı da yarı aralık bırakıldığı için, Renginaz'ın bu dolaptan acele bir manto alıp giyerek dışarı fırladığı anlaşılıyordu” (Safa, 2016: 399-400).*

Böylelikle anlatı kapanışında dışarıdan içeriye doğru ilerleyen geniş bir mekân tanıtımına başvurulduğu görülür. İlerleyen süreçte Meral'in annesi Necile'nin hayatını kaybettiği ev olduğu öğrenilen bu mekân, Samim'in düşüncelerini harekete geçirme nokasında işlevsel bir boyut kazanacaktır.

Peyami Safa'nın bir diğere romanı *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* da bir mekân sunumunun merkeze alınması üzerinden kapatılmaktadır. Romanın merkez karakteri Samim, anlatı kapanışında ölmüş bir kadının evini kiralar ve burada geçirdiği ilk gecede tuhaf birtakım olaylarla karşılaşır.

Karakter, rüyasında kendisini uyandıran ve onu evin bir odasına doğru yönlendiren ölmüş ev sahibi Matmazel Noraliya'yı görür. Onunla birlikte, bir odaya girer:

*“Ferit basamakları ağır ağır çıktı. Bir camlı kapı daha; ve kapalı. İçerisi karanlık. Bekledi. Sol tarafta mandalina dilimi kadar küçük bir ışık belirdi. Yaklaştı. Boşlukta duran küçük bir el şamdanında bir mum alevi halini aldı. Koridor aydınlanıyor. Bomboş. Alev havada yürüdü. Kapının önüne geldi, durdu. Topuz gıcırdadı. Kanat yavaş yavaş açılıyordu. Ses tekrarladı: “Gel!”*

*Girdi. Şamdan önde, onun göğsü hizasında, ağır ağır, koridorun sol tarafında ilerliyordu. Yürüdü. Bomboş bir oda. Pancurlar kapalı. Köşede, iki pencere arasında alçak ve ufarak bir koltuk. Mumun alevi ona yaklaştı. Bütün dikkatiyle bakıyordu. Siyah maroken kaplı, arkası yarım daire biçiminde, kolları geniş ve yassı, hiç bir stili olmayan koltuk bomboştu. Mum birdenbire söndü. Gözlerini koltuktan ayıramıyordu. Odada çıt yoktu”* (Safa, 2021: 230).

Karakter uykusundan uyandığında bu odanın gerçekten var olduğunu ve odada gördüğü eşyaların rüyasındakilerin aynısı olduğunu öğrenir. Yaşadığı bu mistik deneyim, onu bir iç huzura ulaştırır. Böylelikle anlatı kapanışı, pozitif bir atmosfer içerisinde sona erer.

Görüldüğü üzere özellikle Peyami Safa romanlarının anlatı kapanışlarında yer verilen mekân vurgusu, karakterlerin psikolojik anlamda değişim ve dönüşümlerini tetikleyen önemli bir öge konumundadır. Bunun yanında ele aldığımız *İnce Memed* örneği, anlatı açılış ve kapanış bölümlerinde farklılaşan mekânsal atmosfer üzerine konumlanmıştır. Böylelikle farklı kapanışlar içerisinde yer alan mekânsal vurgunun farklı işlevler üzerinden aktarıldığını söylemek mümkündür.

### 5.1.3. Zaman Üzerine Yoğunlaşma

1940-1960 dönemi aralığında yer alan örneklerde, daha önceki dönemlerde olduğu şekilde net bir zaman vurgusuna sıklıkla yer verilmez. Romanı; başı sonu belli, net bir

çerçeve içerisinde konumlandırma eğilimi, git gide azalmaya başlamıştır. Ancak yine de zamansal vurgunun yer aldığı belli başlı örnekler bulmak mümkün olmaktadır. Bu örneklerden ilki *Huzur* olur.

Anlatı açılışında saatin 9'a gelmekte olduğu haber verilir. Bu aşamada Mümtaz, hasta amcası İhsan'a ilaç almak ve ev ile ilgili birtakım meseleleri halletmek için dışarı çıkar ve bu aşamda bir geriye dönüş yaşanır. Tekrar aktüel zamana dönüldüğünde “*Mümtaz genç kızlardan ayrılıp Eminönü'ne döndüğü zaman saat beşi yirmi geçiyordu*” (Tanpınar, 2015,356) ifadesi, yeni bir zamansal vurguyu açığa çıkarır. Yazar, romanın aktüel zamanının ne kadarlık bir süreci kapsadığını okuruna ara ara sunduğu saat bilgisi ile haber vermektedir.

Diğer taraftan karakter eve döndüğünde radyoda duyduğu bir haber söz konusu edilir. Bu haberde Hitler'in Polonya'ya girdiği ifade edilmektedir. Böylelikle romanın nasıl bir tarihsel zemin üzerine inşa edildiği de açık edilmiş olunur.

Anlatı kapanışında zamansal vurgunun yer aldığı bir diğer örnek, *Aylak Adam* olur ancak bu roman, *Huzur*'dan daha farklıdır. Net bir saat tanımlaması yapmak yerine her bölümün açılışında mevsimlerin haber verildiği bir yaklaşım kendisini gösterir. Anlatı kapanışında ise mevsimin “*Güz*” olduğu öğrenilir. (Atılğan, 2012:135)

Bu bağlamda dönem içerisinde zamansal vurgu noktasında öne çıkan eserin *Huzur* olduğunu söylemek yerinde olacaktır. Roman, bu bağlamda dönemin diğer örneklerinden ayrılmaktadır.

## **5.2.1940-1960 Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Kapanış**

1940-1960 dönem aralığında yer alan romanların kapanış bölümleri, tem bakımından incelendiğinde “Ölüm ile Kapanış, Yolculuk ile Kapanış, Felaket ile Kapanış ve Kapanışta Belirsizlik” şeklinde dört temel eğilimin açığa çıktığı görülmüştür.

### **5.2.1. Ölüm ile Kapanış**

Türk edebiyatının pek çok döneminde olduğu gibi, 1940-1960 dönemi aralığında kaleme alınan örneklerde de ölüm temi ile sıkça karşılaşılmaktadır. Bu bağlamda inceleyeceğimiz ilk örnek *Kürk Mantolu Madonna* olacaktır.

Cumhuriyet dönemi edebiyatı içerisinde önemli yere sahip olan *Kürk Mantolu Madonna*, kapanışında ölüme yer verilen örneklerdendir. Maria Puder ve Raif Efendi

arasında geçen aşkı konu alan romanın kapanışında haber verilen ilk ölüm, Maria Puder'in ölümü olur.

Almanya'ya gittiği dönemde tanıştığı Maria adlı kadın ile bir birliktelik yaşayan ve daha sonra Türkiye'ye dönmek zorunda kalan Raif Efendi, sevgilisi ile bir süre mektuplaşır ancak mektuplar aniden kesilir. Uzun bir süre mektuplarına cevap bekleyen Raif Efendi, sonunda ümidini keser ve aldatıldığına ikna olur. Aradan on sene geçer ancak Raif Efendi Maria'yı hiçbir zaman unutamaz. On senenin sonunda Maria'nın bir akrabası ile tesadüfen karşılaşan Raif Efendi, Maria'nın hamile olduğunu ve bebeğini dünyaya getirirken hayatını kaybettiğini öğrenir:

*“ ‘Siz Türkiye'ye dönmek için pansiyondan ayrıldıktan iki hafta kadar sonra, biz de Herr Döppke ile beraber kalktık, Prag civarında bir çiftlik sahibi olan akrabalarımıza gittik. Orada bu Maria Puder'le annesine tesadüf ettik. Annesiyle aram pek iyi değildi, fakat orada bunun üzerinde durmadık. Maria pek zayıf ve halsizdi, Berlin'de ağır bir hastalık geçirdiğini söylüyordu. Bir müddet sonra, tekrar Berlin'e döndüler. Kız oldukça kendini toplamıştı. Biz de kalktık, kocamın asıl memleketi olan Doğu Prusya'ya gittik... Kışın Berline geldiğimiz zaman Maria Puder'in teşrinievvel başlarında öldüğünü duyduk. Tabii dargınlığı filân unuttum ve hemen annesini aradım. Pek perişandı, âdetâ altmış yaşında gibi olmuştu. Halbuki o sıralarda ancak kırk beş, kırk altı yaşlarındaydı. Bize anlattığına göre, Prag'dan ayrıldıktan sonra Maria kendisinde bazı değişiklikler hissetmiş, doktora gitmiş, gebe olduğu anlaşılmış. Evvelâ bundan pek memnun olmuş, fakat annesinin bütün ısrarlarına rağmen çocuğun kimden olduğunu söylememiş. Hep: ‘Sonra öğreneceksin!’» dermiş, ve yakında yapacağı bir seyahatten bahsedermiş. Gebeliğin sonlarına doğru sıhhati bozulmağa başlamış, doktorlar doğumu tehlikeli bulmuşlar, bir hayli ilerlemiş olan vaziyete rağmen müdahale etmek istemişler, Maria çocuğa dokunulmasına asla razı olmamış, sonra birdenbire fenalaşmış ve hastaneye yatmış. Galiba albümin çokmuş... Evvelce geçirdiği hastalık da vücudunu sarsmış... Doğumdan evvel birkaç kere tamamiyle kendini kaybetmiş. Doktorlar müdahale ederek çocuğu almışlar ve yaşatmışlar; buna rağmen Maria'ya nöbetler gelmekte devam etmiş ve bir hafta sonra, koma halinde ölmüş. Hiçbir şey söyleyememiş. Öleceğini asla tahmin etmiyormuş’ ”(Ali, 1943: 171-172).*



Tüm hikâyeyi Raif Efendi'nin anılarını yazdığı defterden öğrenen anlatıcı karakter Rasim, ertesi gün anı defterini Raif Efendi'ye teslim etmek üzere evine gittiğinde zaten ağır hasta olan Raif Efendi'nin öldüğünü öğrenir:

*“Sabah oluyordu. Verdiğim sözü yerine getirmek için defteri cebime koyarak, hastanın evine gittim. Kapı açıldığı zaman karşılaştığım telâş, içerden gelen ağlamalar, bana her şeyi anlattı”* (Ali, 1943: 177).

Böylelikle anlatı kapanış bölümünde, büyük bir aşk yaşamış olan çiftin ölüm haberleri alınmış olunur. Ancak bu ölümlerden yalnızca Raif Efendi'nin ölümü aktüel zamanda gerçekleşmiştir. On sene önce gerçekleşen Maria'nın ölümü ise anı defteri vasıtasıyla öğrenilmiş olunur.

Kapanışında ölüme yer verilen bir diğer örnek *İnce Memed*'dir. Roman boyunca Abdi Ağa ve İnce Memed arasındaki çatışma açığa çıkar. İki karakter arasındaki çekişme Abdi Ağa'nın ölümü ile sona erer.

Abdi Ağa, köyden Hatice isimli bir kızı yeğeni ile evlendirmek ister. Hatice'nin ailesi, onun rızasını almadan bu durumu kabul eder ve iki gencin nişanı gerçekleşir. Ancak Hatice ve İnce Memed birbirlerini sevmektedirler. Durum böyle olunca, ikili anlaşır ve kaçmaya karar verir. Ancak Abdi Ağa, bu durumun peşini bırakmaz ve adamları ile birlikte Hatice ve Mehmed'in peşine düşer. Bu esnada yaşanan çatışmada Abdi Ağa'nın yeğeni ölür, kendisi de yaralanır.

*“Memed hiç kıılmıyordu. Heyecanlanmıyor, korkmuyordu. Taş gibi, öylecene durmuş bekliyordu. Bu sıradaşalvarının sağ cebindeki eli biraz oynadı. Tabancayı yavaş yavaş tabaka çıkarır gibi heyecansız, dışarı çıkardı. Abdi Ağaya doğrulttu. Sanki hiçbir şey olmuyordu. Öyle dingindi. İki el ateş etti.*

*Abdi Ağa:*

*Yandım anam, diyerek yere düşerken, tabancayı nişanlıya çevirdi. Üç el de ona sıktı. O da yandım, diyerek yere düştü. Tabancasını cebine soktu”*(Kemal, 2016: 116).

Bu olayın sonrasında İnce Memed, Deli Durdu adlı bir karakterin çetesine katılarak eşkiye olur. Bir süre bu çete ile beraber hareket eder. Diğer taraftan Abdi Ağa, Hatice'ye iftira atarak onun hapse düşmesine sebep olmuştur. Bu durumdan haberdar olan İnce Memed, bir şekilde Hatice'yi ve Hatice'nin hapisshaneden arkadaşı Iraz'ı

kaçırır. Böylelikle başlarında Asım Çavuş olan bir ekip ve İnce Memed arasında uzun süreli bir kovalamaca başlar.

Nihayetinde ekip, İnce Memed ve iki kadını bulmayı başarır ve büyük bir çatışma yaşanır. Çatışma esnasında İnce Memed, omzundan yaralanır. Bir taraftan Hatice de doğum yapmak üzeredir. İraz'ın yardımı ile doğum gerçekleşir ve doğan bebeği gören İnce Memed, teslim olmaya karar verir. İnce Memed'in teslim oluşuna sebep olan doğumdan haberdar olan Asım Çavuş, onu tutuklamaktan vazgeçer. Böylelikle İnce Memed, bir süreliğine serbest bırakılır.

Aradan biraz zaman geçmiş, İnce Memed'in oğlu büyümüştür. Bir yandan da af çıkacağı haberleri duyulmaya başlamış ve bu haber Hatice ile İnce Memed'in kulağına kadar ulaşmıştır. Bu haberi alan köylüler de İnce Memed ve ailesine bir ev ve tarla vermeye karar vermişler, onların gelişleri için hazırlıklara başlamışlardır. Ancak işler umulduğu gibi gitmez ve jandarma ekipleri, İnce Memed'in izini tekrar bulurlar ve bu esnada çıkan çatışmada Hatice vurularak öldürülür:

*“Arkadan:*

*Yandım, diye Hatçe'nin sesi geldi. Memed olduğu yerde donakaldı, ama geri dönmedi. Yüzbaşının bulunduğu yeri ateş çemberine aldı. Bunu da içi götürmedi, oraya bomba üstüne bomba attı. Hışım ile geriye döndü, geldi Hatçenin yanına. Hatçe upuzun uzanmış cansızdı. Çocuk da yanındaydı. Hatçe güler gibi yatıyordu”*(Kemal, 2016:430).

Yaşananların ardından Abdi Ağa'dan intikam almaya karar veren İnce Memed, anlatı kapanışında Abdi Ağa'yı öldürür ve intikamını alır:

*“Yukarda ışık yanıyordu. Merdivenleri üçer üçer çıktı. Kadınlar, çocuklar Memedi görünce bir kıyamettir kopardılar. Doğru günbatıdaki odaya gitti.*

*Abdi Ağa, uykulu uykulu kollarını açmış geriniyordu. Ne var? Noluyor? diye soruyor, geriniyordu. Vardı, kolundan tuttu, salladı:*

*Ağa Ağa! Ben geldim Ağa! dedi.*

*Abdi Ağa gözlerini açtı. Önce inanamadı. Sonra gözleri açık öyle kalakaldı. Gözlerinin karası bile apak kesildi.*

*Dışarda bir kıyamettir kopuyordu.*

*Memed elindeki tüfeği doğrulttu. Abdi Ağanın göğsüne üç el ateş etti. Kurşunların rüzgarından odadaki lamba söndü. Yıldırım gibi merdivenlerden aşağı indi, ata bindi. Bu sırada candarmaların haberi olmuş evi boyuna kurşunluyorlardı. Atı doludizgin Torosa sürdü. Arkasından kum gibi kurşun kaynıyordu. O hızla kasabayı çıktı” (Kemal, 2016: 435)*

Böylelikle Hatice'nin ölümü, anlatı kapanışında yer alan Abdi Ağa'nın ölümü için tetikleyici bir rol üstlenmiş ve romanın kırılma noktalarından olmuştur. Abdi Ağa'nın ölümü ile birlikte hem İnce Memed intikamını almış hem de köylüler, senelerdir gördükleri eziyetten kurtulmuşlardır.

Peyami Safa'nın *Yalnızız* adlı romanının kapanışında da ölüme rastlanmaktadır. Roman boyunca rahat bir hayat arzusuna sahip olan Meral, anlatı kapanışında isteklerinin yerine gelmeyişi ile yüzleşir. Paris'e kaçma planları yaparken ağabeyi tarafından bir odaya kapatılmıştır. Bu durum karşısında duyduğu çaresizlik ona intiharı düşündürür. *“İntihar ediyorum. Kendi kendimden nefretimin çerçevelediği ve çirkinleştirdiği bir dünyada yalnızım”*(Safa, 2016:373) şeklinde bir not yazar. Ardından sigara içmek ister fakat sigarasını yakmaya çalışırken yaşanan bir kaza sonucu yanarak ölür:

*“Benzin şişesini iki dizinin arasında sıkıştırdı ve çakmağının haznesini açtı. Küçük huniyi aramaya üşeniyordu. Kimbilir nerededir. Şişenin ağzı dar olduğu için, bir çok defalar yaptığı gibi, benzini taşırmadan damlatabilirdi. Fakat elleri titriyordu. Sabırsızlık onu tecrübede aceleye götürdü. Şişenin ağzını çakmağa yaklaştırdı ve elini ayarlamadan benzini boşalttı. Hazne taşı ve çakmakla beraber eli de, eteği de ıslandı. Şişeyi yine dizlerinin arasına sıkıştırdıktan sonra, fitilin kapağını açtı ve çakmağı kurutmak için, havada birkaç kere salladı. Dizleri de titriyor ve şişe, kendisine doğru yatarak oynuyordu. Dördüncü, beşinci çakışta fitil alev aldı, fakat iyice kurumayan çakmakla beraber ıslak parmakları da tutuşunca, üfleme için yaptığı ilk hamlede dizleri anı bir refleks hareketiyle açıldı ve kucağına devrilen şişeden dökülen benzin eteğinin geniş bir parçasını ıslattı. İlk üfleşte alev sönmemişti. İkincide yalnız elini kurtarabildi. Birdenbire kızan maden, parmak uçlarını da yakınca Meral fitilin hizasındaki ince oluktan mavimsi alevler fişkıran çakmağı elinden bırakmak zorunda kaldı. Fakat hemen tehlikeyi anladı. Kucağına düşen*

*çakmağı yere atmak için hızla ayağa kalkarken, eteği, oyluklarının biraz aşağısında ansızın tutuşuverdi.*

*Ne yapacağını şaşırarak Meral, alevi elleriyle söndürmek için etrafına ümitsiz bir göz attıktan sonra, etekliğini hemen çıkarmak için ayağa kalktı. Fakat oyluklarından ve karnından arkaya doğru geçip kalçalarından beline doğru sıçrayan acı, bir anda o kadar dayanılmaz bir hale geldi ki, avazı çıktığı kadar haykırmaya başlayan Meral, oda kapısına doğru koştu. Bu hareketinin rüzgârında, külotundan sonra kombinezonu ve iki parçalı ince yün elbisesinin ceketi de tutuşmaya başlamıştı.*

*Meral kapıya zor gidebildi. Omuzlarına kadar vücudunun derisini haşlayan bayıltıcı yanma acısı ve dehşeti çok sürmedi. Bütün hisleri bir anda uyuytu ve alevler içinde kalan vücudun iniltiden sonra haykırışları da kesildi”*(Safa, 2016: 374-375).

Böylelikle intihar etme düşüncesi ile söz konusu edilen ölüm, bir kaza sonucunda gerçekleşir ve bu kaza, anlatı kapanışında yaşanan bir diğer ölümün tetikleyicisi konumuna gelir.

Meral’in annesi Necile, kızının öldüğü gece büyük bir huzursuzluk içerisindeydi. Ona olanları hissetmektedir. Yaşadığı huzursuzluğu giderebilmek için Meral’in sesini duymak ister ve onu arar. Ancak telefonda aldığı karşılık ile kızının ölümünden haberdar olur:

*“Necati’nin salonda kalan kızı Nevin yemek odasına doğru yürüdü. Telefon çalıyordu.*

*Açtı. Telâşlı ve boğuk bir ses:*

*- Meral, Meral’i istiyorum, diyordu.*

*Nevin sordu:*

*- Kimsiniz? Arkadaşı mısınız?*

*Boğuk ses yükseldi:*

*- Siz kimsiniz? Meral’i istiyorum.*

- Ben... Nevin... Arkadaşı... Meral'in başına bir felâket geldi. Yandı Meral. Kimsiniz siz?

- Annesiyim ben. Ne diyorsunuz? Yan...

*Ses birdenbire kesildi ve telefon yuvarlanmış gibi bir gürültü duyuldu.*

*Nevin birkaç defa "Alo" diye tekrarladıktan sonra, telefonu kapadı" (Safa, 2016: 378)*

Aldığı bu haber, bir süredir kalp problemleri yaşamakta olan Necile'nin ölümüne neden olur. Samim, Necile'nin cansız bedenini, telefonun başında oturur vaziyette bulur:

*"Etajerlerin yanındaki koltukta Necile oturuyordu. Arkası kapıya dönüktü. Koltuk yüksek olduğu için kadının yalnız bacakları görünüyordu. Samim ona doğru bir adım attı ve seslendi.*

*- Necile!*

*Hiçbir hareket göremeyince, koştu.*

*Necile'nin başı arkaya dayalı idi ve sağa doğru kaymıştı. Gözleri önüne bakıyormuş gibi yarı kapalıydı. Gözbebekleri görünmüyordu. Bir eli karnının üstünde gevşemiş bir yumruk halinde duruyor, bir kolu dışarda sarkıyordu. Yerde cildinden fırlamış, sayfeleri açık bir telefon rehberi vardı.*

*Samim eğildi ve elini Necile'nin göğsüne koydu. Teni soğuk değildi, fakat kalbi çarpıyordu. Bir eliyle de nabzına baktı. Hiçbir hayat emaresi göremeyince, kadının çenesini hafifçe tuttu ve başını sola doğru çekip bıraktı. Galiba. Fakat? Hayır, başın bu mukavemetsiz ve gevşek sallanışı, bu uçuk renk, bu., bu...*

*Samim birdenbire doğruldu. Titriyordu. Yere basmanın emniyetini kaybettiren bir boşluk hissi içinde etajere dayandı. Muhakkak, muhakkak. Yok artık. Necile de yok artık. Telefon etmeye hazırlanırken ve rehberde bir numara ararken, birdenbire gitmiş" (Safa, 2016: 403-404).*

Böylelikle anlatı kapanışında gerçekleşen Meral'in ölümü, Necile'nin ölümü için de bir tetikleyici konumuna gelmiştir.

1940-1960 dönemi aralığında ölüm temine oldukça sık yer verildiği görülmektedir. Roman karakterlerinin sonları, büyük ölçüde bu tem üzerinden çizilmiş, ölümün kapanışın merkezinde yer aldığı örnekler sıkça kullanılmıştır.

### 5.2.2. Yolculuk ile Kapanış

Dönem içerisinde incelediğimiz örneklerde yolculuk ile kapanışı gerçekleştirilen tek örnek, *İnce Memed* olmuştur. Romanın kapanışında belirsiz bir yöne doğru gerçekleşen bir yolculuğa yer verilmiştir. İnce Memed, küçüklük dönemlerinden beri anlaşmazlıklar yaşadığı, kendisine ve annesine büyük eziyetler eden, sevdiği kadının ölümüne neden olan Abdi Ağa'dan intikamını alır ve onu öldürür. Bu ölümün sonrasında da belirsiz bir yöne doğru bir yolculuğa çıkar.

*“Memed atı Hürü Anaya doğru sürdü.*

*Önüne gelince atın başını çekti.*

*Hürü Ana! Hürü Ana! dedi. Oldu. Hakkınızı helal edin.*

*Alıdağı tarafına doğruldu. Bir kara bulut gibi köyün içinden süzüldü, çıktı. Gözden yitti”*(Kemal, 2016: 436).

Kapanışta kullanılan yolculuk, İnce Memed'e büyük zararlar veren Abdi Ağa'nın ölümünün bir sonucudur. İnce Memed, intikam almaktan vazgeçip çıkan aftan yararlanarak köye yerleşmek ve rahat bir hayat sürmek yerine, Abdi Ağa'yı öldürmeye karar vermiştir. Bu karar, onun gerçekleştireceği yolculuğun da tetikleyicisi olur. İnce Memed, belirli bir mekânda konumlanmak yerine, belirsizliğe doğru bir yolculuk gerçekleştirmeye karar vermiştir.

*İnce Memed*'in kapanışında yer verilen belirsizlikle bağdaşan yolculuk, daha çok Milli Edebiyat ve 1923-1940 dönemi aralığında yer alan örneklerde görülen yolculukları andırmaktadır. *Yaban*, *Yeşil Gece*, *Kuyucaklı Yusuf*, *Ateşten Gömlek* gibi örneklerin kapanışında gerçekleşen yolculuklar İnce Memed'in yolculuğu ile ortak zemine oturmaktadır. Ancak o dönemler içerisinde sıkça karşılaşılan bu eğilimin, 1940-1960 dönemi aralığında azaldığı görülmektedir. Bu bağlamda bu başlık altında incelediğimiz tek örnek *İnce Memed* olmuştur.

### 5.2.3. Felaket ile Kapanış

Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından kaleme alınan *Huzur*'un kapanışı, felaket ile kapanış için örnek niteliğindedir. Anlatı açılışında hasta olan amcasının oğlu İhsan için bir hasta bakıcı bulmak ve kiracı ile görüşmek için dışarı çıkan Mümtaz yer alır. Bu esnada saat 9'a yaklaşmaktadır. Aktüel zamanda yer alan bu açılış bölümünü geriye dönüşler takip eder ve romanın büyük çoğunluğunu, bu geriye dönüşlerle Mümtaz'ın geçmişinin anlatılması oluşturur.

Romanın son bölümüne gelindiğinde aktüel zamana dönülür; saat 5'i 20 geçmektedir. Diğer taraftan İhsan'ın hastalığı da hızla ağırlaşmaktadır. Doktorun isteği ile İhsan için yeni ilaçlar almaya gönderilen Mümtaz, eve döndüğünde II. Dünya Savaşı'nın başladığını öğrenir:

*“Yan pencerelerden birinde bir radyo Hitler'in o gece verdiği hücum emrini tekrarlıyordu. Bütün macerayı unutmuştu.*

*-Harp başlamış... dedi.*

...

*Radyo evin sessizliği içinde tek başına, hadiselerin gür sesiyle, herkes için konuşuyordu”(Tanpınar, 2015: 412-413).*

Radyodan savaşın haber verilmesi ile anlatı kapanışı gerçekleştirilir. Kapanışta yer alan bu felaket, karakterlerin içsel bunalımları ile iç içe halde sunulur.

Savaş haberini henüz almadan önce Mümtaz, aktüel zamanda hayatta olmayan Suat'ın hayaleti ile karşılaşır. Onunla yaşadığı hesaplaşma aslında kendi içsel sorgulamalarının ve bunalımının dışa vurumudur. Bu bağlamda, kapanışta verilen felaketin yanında bireyin psikolojik travmaları da karamsar havanın pekiştiricisi olmuştur. Tüm bu atmosferi, gittikçe ağırlaşmakta olan İhsan'ın hastalığı da besler.

Anlatı kapanışında felaket teminin yer aldığı bir diğer örnek *Yalnızız* olur. Roman, intihar etmeye karar veren ancak bu kararı uygulamayan Meral'in bir kaza sonucunda yanarak hayatını kaybetmesi ile kapatılır:

*“Ne yapacağını şaşırın Meral, alevi elleriyle söndürmek için etrafına ümitsiz bir göz attıktan sonra, etekliğini hemen çıkarmak için ayağa kalktı. Fakat oyluklarından ve karnından arkaya doğru geçip kalçalarından beline*

*doğru sıçrayan acı, bir anda o kadar dayanılmaz bir hale geldi ki, avazı çıktığı kadar haykırmaya başlayan Meral, oda kapısına doğru koştu. Bu hareketinin rüzgârında, külotundan sonra kombinezonu ve iki parçalı ince yün elbisesinin ceketi de tutuşmaya başlamıştı.*

*Meral kapıya zor gidebildi. Omuzlarına kadar vücudunun derisini haşlayan bayıltıcı yanma acısı ve dehşeti çok sürmedi. Bütün hisleri bir anda uyuştu ve alevler içinde kalan vücudun iniltiden sonra haykırıışları da kesildi”(Safa, 2016: 375).*

“Ölüm ile Kapanış” başlığı altında daha detaylı şekilde incelemeye aldığımız bu örnek, bir yangının çıkışı ile kapanışın gerçekleşmiş olması noktasında felaket özellikleri taşımaktadır.

Bu başlık altında ele aldığımız iki farklı örnekte yer alan iki farklı felaket temi, büyük ölçüde birbirinden ayrılmaktadır. *Huzur* örneğinde tüm dünyayı etkilemiş bir savaş haberi ile bu tem uygulanmışken *Yalnızız* örneğinde yer alan felaket, daha küçük çaplı bir yıkımı merkeze almıştır.

#### **5.2.4. Kapanışta Belirsizlik**

“*Yolculuk ile Kapanış*” başlığı altında incelemeye aldığımız *İnce Memed* örneği, kapanış yolculuğunun bir belirsizlik içerisinde gerçekleşmesi dolayısıyla “*Belirsizlik ile Kapanış*” özelliği de taşımaktadır.

Anlatı kapanışında, İnce Memed’in gerçekleştirdiği yolculuğun yönü belli değildir. Ona ne olduğuna dair ayrıntılı bilgiye yer verilmez ancak Abdi Ağa’nın ölümünün köylülerde büyük bir mutluluk uyandırdığı öğrenilir. Bu yönü ile belirsizlik özelliği taşıyan roman, “*Yolculuk ile Kapanış*” başlığı altında detaylandırıldığı için bu bölümde yer verilmeyecektir.

### **5.3.1940-1960 Dönemi Türk Romanında Form Bakımından Kapanış**

Çalışmamızın bu başlığı altında 1940-1960 dönem aralığında yer alan romanların kapanış bölümleri, form bakımından değerlendirilmiş ve bu çerçevede “Günlük ile Kapanış ve Anı ile Kapanış” şekilleri tespit edilmiştir.



### 5.3.1. Günlük ile Kapanış

1940-1960 dönemi aralığında incelemeye aldığımız örneklerde günlük ile kapanış şeklinin tespit edildiği tek örnek Peyami Safa tarafından kaleme alınan *Matmazel Noralya'nın Koltuğu* olmuştur.

Romanın merkez karakteri Ferit, yaşadığı çeşitli problemler dolayısıyla kalmakta olduğu pansiyondan ayrılarak vefat etmiş bir kadının evini kiralar. Gerçekleştirdiği bu mekân değişikliğinin hem kendisine hem de yanına aldığı hasta kardeşi Nilüfer'e iyi geleceğini ummaktadır. Ancak bu evde geçirdiği ilk gece onun için son derece korkutucu bir deneyim olmuş; uyku ile uyanıklık arasında, kiraladığı evin eski sahibi Matmazel Noralya'yı görmüş, onunla konuşmuştur.

Ferit, uykusundan uyandığında yaşadığı deneyimin bir rüyadan ibaret olmadığına karar verir ve konuştuğu kadın hakkında daha fazla bilgi edinmeyi ister. Bu noktada evin hizmetçisi Fotika'ya sorular sorar. Matmazel Noralya'nın yaşamı ve ölümü hakkında bilgiler verdikten sonra Fotika, kadının not defterlerini de Ferit'e verir. Böylelikle kapanış bölümünde Matmazel Noralya'nın yazıları söz konusu edilmiş olunur.

Ferit, verilen defterlerdeki yazıları karışık şekilde okur. Okuduğu bölümler, 14 Şubat 1314 tarihi ile başlayarak 1924 tarihine dek devam etmektedir. Bu yazılarda, Matmazel Noralya'nın yaşadıkları, hissettikleri, duaları, arzuları yer almaktadır:

*“2 Mart 1314*

*“Anda bir hal vardır ki değişirse tamam olur. Yorgo hakkında fikrimi sual eden anneme böyle dedim. Nedir bu hal diye sorunca da cevap vermeyerek yalnız değişmesi kendisinin yedd-i ihtiyatlarında olduğunu söyledim. Bittabi anın ahdü peymanından validemin malûmatı yoktur.”*

*14 Nisan 1314*

*“Bu sabah anın yolladığı demeti çözüp karanfilleri suya koyar iken bir dem olup gözlerim daldı. Çiçekler elimde, kaldım öyle. Yağmur yağıyor idi. Havada fazlasıyla kasvet var idi. Velâkin güneş var iken de olur. Meserret iktiza ettiği dem kederlenirim. Babaannem derdi ki insan hiç bir şeyi ziyadesiyle arzu eylemezse neye gam, kasavet çeksin? Şimdi düşünüyorum ki elde midir bu? Yirmi üç yaşındayım ben. Kaderimden çok bir şey istemedim ki? Öğleden sonra*

*hava açıldı. Velâkin ruhumdaki hüznün devam etmektedir. Annem çağırıyor. Kalkayım.”*

...” (Safa, 2021:268).

Böylelikle kapanış bölümünde öncelikle Fotika tarafından dışarıdan bir göz ile sunulan Matmazel Noralya, kendi ağzından yaşadıklarını ve hissettiklerini anlatarak kurguya dâhil edilmiş olunur.

Günlük metinlerine yer verilmesi ile birlikte aktüel zamanda hayatta olmayan ancak romanın ilerleyişi noktasında kilit role sahip olan bir karakterin etraflıca tanıtılması ve yaşadıklarının aydınlatılması sağlanmıştır. Milli Edebiyat dönemi ile birlikte roman içerisinde kullanımı yaygınlık kazanan bu tür, 1940-1960 dönemi aralığında kaleme alınan örneklerde sık görülmemiş, bu bağlamda incelemeye aldığımız tek örnek *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* olmuştur.

### **5.3.2. Anı ile Kapanış**

1940-1960 dönemi içerisinde ele alınan örneklerde, anı ile kapanış şekline sahip olduğu tespit edilen tek örnek, *Kürk Mantolu Madonna* olmuştur. Romanın büyük bir bölümünü, Raif Efendi isimli karakterin yaşadıklarını kaleme aldığı bir defterde yazılanlar oluşturmaktadır. Yazılanlar içerisinde karakter, Almanya’da kaldığı süre boyunca başından geçenleri, aşkını merkeze alarak anlatmıştır. Defterde yazılanların sonuna gelinmesi ile anlatı kapanışı da gerçekleştirilir. Defter, aşağıda verilen pasajda yazılanlarla sona ermektedir:

*“Dışarda gürültüler oluyor. Herhalde bizimkiler döndüler. Hep yazmak istiyorum. Ama ne lüzumu var? Bu kadar yazdım da ne oldu? Bizim kıza yarın başka bir defter almalı ve bunu kaldırıp saklamalı. Her şeyi, her şeyi, bilhassa ruhumu hiç bulunmayacak yerlere saklamalı...”* (Ali, 1943:176).

Böylelikle roman, Raif Efendi’nin anılarını kaleme aldığı uzunca bir metinden ibaret hale getirilmiş olunur. Anı türünün özellikleri devreye girdiğinden kurgu içerisinde aktüel zamandan uzaklaşmış ve geçmişin anlatımı gerçekleştirilmiştir.

### **5.4.1940-1960 Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış**

1940-1960 dönem aralığında yer alan romanların kapanış bölümleri, anlatım teknikleri bakımından değerlendirildiğinde “Diyalog ile Kapanış ve Monolog ile Kapanış” olmak üzere iki temel kapanış şeklinin açığa çıktığı görülmüştür.

#### 5.4.1. Diyalog ile Kapanış

Dönem içerisinde diyalog tekniğinin kullanılması ile kapanışı gerçekleştirilen örneklere rastlamak mümkündür. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri *Huzur* olur.

Dönemin öne çıkan romanlarından olan *Huzur*'un kapanış bölümünde, Nuran'a âşık olan ve ondan karşılık bulamadığı için kendisini öldüren Suat yer almaktadır. Suat'ın ölümü, Nuran ve Mümtaz ilişkisi için de bir dönüm noktası olmuş ve ikilinin ayrılıkları bu ölüm üzerine gerçekleşmiştir. Anlatı kapanış bölümünde Mümtaz, Suat'ın hayali ile karşılaşır ve aralarında geçen diyalog ile bir hesaplaşma aktarılır:

*“-Gel... Hem onu çağırıyor, hem de kan dondurucu bir gülüşle gülüyordu.*

*Mümtaz:*

*-Bari gülme! N'olur, gülmekten vazgeç! diye yalvardı.*

*-Nasıl gülmeyeyim? Her şeyi o kadar kendi hadlerine indirmiş, o kadar kendine benzetmişsin ki... O kadar küçücük varlığıyla, onun hesaplarına bağlısın ki. Sonra o yaşama iptilan, ölçülü merhametin, küçük ıstırapların, ümitlerin, o kaçışlar, tapınmalar...*

*Mümtaz kollarını sarkıttı:*

*-Zalim olma Suat, dedi. Çok ıstırap çektim.*

*Suat tekrar o geniş kahkahayla gülmeğe başladı:*

*-Peki, öyle ise haydi gel, seni kurtarayım.*

*-Gelemem, yapacağım işler var.*

*-Hiçbir şey yapamazsın! Benimle gel. Hepsinden kurtulursun. Bunlar senin taşıyamıyacağın yükler...*

*Mümtaz, yolun ortasında bir daha durdu ve Suat'a baktı:*

*-Hayır, dedi. Ben yükümün derecesine yükselebilirim. Yükselsemezsem altında ezilmeğe razıyım. Fakat seninle gelemem.*

*-Geleceksin!*

*-Hayır, alçaklık olur.*

*-Öyle ise kal mezbelende...”(Tanpınar, 2015: 411-412).*

Anlatı kapanışında yer alan bu diyalog aslında Mümtaz'ın kendi iç hesaplaşmalarını sunmaktadır. Gerçek ve hayal iç içe geçirilir ve roman boyunca öne çıkarılan ölüm motifi, anlatı kapanışında da Mümtaz'ın iç hesaplaşmalarında yer bulur. Yaşanan hesaplaşma sonrasında radyodan öğrenilen haber, savaş ve ölüm motiflerini bir araya getirir: Radyoda, Hitler'in Polonya'ya saldırdığı haberi yer almaktadır.

Kapanışında diyalog kullanımına yer verilen bir diğer örnek, *Aylak Adam* olur. Roman, hayatının merkezine aşk arayışını koyan, ancak bir arada olduğu kadınların hiçbiri ile uzun süreli ve sağlıklı bir beraberliği yakalayamayan C. isimli bir karakteri anlatmaktadır.

Anlatı kapanışında C., bir dönem beraber olduğu Güler'in yanında gördüğü bir kıza tesadüf eder. Uzaktan görerek tanıdığı bu mavi yağmurluklu kızın peşine düşer ancak onu yakalamayı başaramaz; kız otobüse binmiştir. Onu kaybetmenin korkusu ile bir taksinin önüne atlayan ve taksi ile otobüsü takip etmeyi planlayan karakter, taksicinin sert tavırları ile karşılaşır ve aralarında bir kavga yaşanır. Yaşanan kavga, etraftakilerin diyalogları üzerinden aktarılır:

*“- Burnu kırılmış, diyorlardı.*

*- Bayılmış.*

*- Burnu kırılmış!*

*Birisi kolunu tuttu.*

*- Ne var, ne oldu? diye sordu.*

*Baktı, bir polisti. Taksideki adam,*

*- Ben gördüm, dedi. Kabahat onda. Arabanın önüne geçip durdurdu. Üstelik şoföre vurdu” (Atılğan, 2012: 154-155).*

Böylelikle anlatı kapanışında yer verilen olay, romanın ana karakterleri dışındaki kimselerce aktarılmış olunur. Diğer taraftan C, yaşanan kargaşada mavi yağmurluklu kıza yetişebilme şansını da kaybetmiştir.

Bu başlık altında incelemeye aldığımız iki örnekte diyalog kullanımlarının işlevsel açıdan farklılaştığı görülmektedir. *Huzur*'da yer alan diyalog, karakterin iç hesaplaşmalarını açığa çıkarırken *Aylak Adam*'da diyalog kullanımı üzerinden olayın anlatımının sağlandığı görülür.

#### 5.4.2. Monolog ile Kapanış

Dönem içerisinde incelenen romanlarda monolog kullanımı ile kapanışı gerçekleştirilen tek örnek *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu* olmuştur. Peyami Safa tarafından kaleme alınan romanın anlatı kapanışında karakterin iç konuşmalarının yer aldığı görülür. Romanda, Necile isimli karakter hayatını kaybetmiştir ve Samim, bir gece ölünün başında bekleyecektir

Anlatı açılışındaki prolog bölümünden kapanış bölümüne kadar Samim'in yalanlardan, samimiyetsizlikten, riyakârlıktan kaçış isteği açığa çıkarılır. Karakter, tüm bunlardan kaçabilme arzusuyla Simeranya isimli bir ütopya tasarlamıştır. Bu ütopyik mekan, Samim'in huzurlu bir ortam arayışı ile açığa çıkar. Anlatı kapanışında, huzurun nerede gizli olduğunu bulmuş bir Samim vardır. Ölü bir bedenin başında geçirdiği gece, onun düşüncelerinin yoğunlaşmasını sağlar. Bu aşamda karakterin monologları, kurgu içerisinde yerini alır:

*“Ey insan! Bu kitabı sana ithaf ediyorum. Başının üstünden büyük bir rüzgâr geçiyor. Yalancı bir fecirle başlayan asır kararıyor ve sana tek ümit ışığı olarak en kudretli kaynağı uranium'da değil, senin ruhunda sıkışmış maddeden koparak çıkardığın korkunç tahrip âletinin patlayışından yükselecek alevi bekletiyor. Ey bahtsız! Tarihinin hiçbir devrinde kendine bu kadar yabancı, bu kadar hayran ve düşman olmadın. Laboratuarında aradığın, incelediğin, oyduğun, dibine indiğin, sırrını deştiğin her şey arasında yalnız ruhun yok. Onu beyin hücrelerinin bir üfürüğü sanmakla başlayan müthiş gafletin, otuz yıl içinde gördüğün iki muazzam dünya harbinin kan ve gözyaşı çağlayanlarında en büyük dersi arayan gözlerine bir körlük perdesi indirdi. Bırak şu maddeyi, boş şu ölçü dehanı, doy şu fizik ve matematik tecessüsüne, kov şu kemiyet fikrini, dal kendi içine, koş kendi kendinin peşinden, bul onu, bul kendini, bul ruhunu, bul, sev, bil, an, gör, kendi içinde gör Allah'ını. Kendine dön, kendine bak, kendine gel. Aptalca bir konfor aşkından doğduğu halde her biri daha korkunç bir dünya harbi hazırlayan teknik mucizelerinin yanında, senin iç zıtlıklarını elemeye*

*yarayacak ve seni kendi kendinle boğuşmaktan kurtaracak ruh mucizelerini ara. İnan mânevilere ve mukaddeslere, inan! Onlar hakkında bu kadar küçükçe düşünmekten utan! Her sezilen derinliğin ifşa ettiklerini düşünmekten bile seni alıkoyan tabiatçı metodlarını fırlat ve bitlenmiş elbiseler gibi at” (Safa, 2016:412)*

“*Kişi Üzerine Yoğunlaşma*” başlığı altında detaylandırdığımız bu monolog ile karakter insanlığa bir kurtuluş reçetesi sunmaktadır.

## 6. 1960-1980 Dönemi Türk Romanında “Anlatı Kapatma”

Postmodern roman türünün ilk örneklerinin verilmeye başlandığı bu dönemde, bireyin içsel bunalımlarının ve hayata dair sorgulamalarının merkeze oturduğu görülmektedir. Büyük olayların içerisinde konumlanan, büyük işler başaran karakterler, yerini bu dönemde daha küçük meselelerle, daha günlük olaylarla hemhal olan karakterlere bırakır. Roman karakteri, artık bir şeylerin seyrini değiştirebilecek güce sahip değildir. Var oluşunun anlamsızlığının farkına varmıştır ve bu farkındalık ona ağır gelmektedir. Böyle karamsar bir atmosfer içerisinde anlatı kapanış bölümlerinde intihar, bir ölüm biçimi olarak merkeze oturmaktadır.

Dönemin Oğuz Atay, Yusuf Atılgan, Adalet Ağaoğlu gibi yazarlarının romanları, bireyin içsel bunalımlarının merkeze oturduğu örnekler arasına girmektedir. Karakterler, yaşamanın ağırlığı altında ezildikleri bir kurgunun sonunda çıkış yolu olarak ölümü seçerler. *Tehlikeli Oyunlar*’ın Hikmet Benol’u ve *Anayurt Oteli*’nin Zebercet’i bu bağlamda dikkate değer karakterlerdir.

Diğer taraftan Postmodern eğilimlerle birlikte yeni kurgu tekniklerinin romana dâhil edildiği ve bu tekniklerin anlatı kapanış bölümlerinde de aktif rol oynadığı görülür. Romanın gerçekliğinin sorgulamaya alındığı bu dönemde, üstkurmaca tekniğinin öne çıkarılır. Okurun zihninde soru işaretleri bırakarak kurguyu sonlandırma eğilimi, özellikle Oğuz Atay romanlarında kendisini açıkça göstermektedir.

### 6.1.1960- 1980 Dönemi Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış

Çalışmamızın bu başlığı altında 1960-1980 dönemi aralığında yer alan romanların kapanış bölümlerinde hangi kurgusal unsurlar üzerinde yoğunlaşmanın söz konusu olduğu incelenecek ve bu bağlamda “*Kişi Üzerine Yoğunlaşma, Mekân Üzerine Yoğunlaşma ve Zaman Üzerine Yoğunlaşma*” başlıklarına yer verilecektir.

### 6.1.1. Kişi Üzerine Yoğunlaşma

Daha çok anlatı açılışlarında yer alan kişi üzerine yoğunlaşma eğiliminin anlatı kapanışlarında da karşılık bulduğu örneklere rastlamak mümkündür. Bu bağlamda ele alacağımız ilk roman, *Tutunamayanlar* olacaktır.

Türk romanı içerisinde, Postmodern türün ilk örneklerini vermesi bakımından dikkate değer olan Oğuz Atay, kurgu unsurlarının sunumu bakımından, modern roman içerisinde öne çıkan eğilimlerden farklı bir noktada konumlanmıştır. Bu bağlamda öne çıkan örneklerden biri olan *Tutunamayanlar*'ın kurgu unsurlarına, anlatı açılışında ayrı bir bölüm şeklinde yer verilmez. Anlatı karakterleri ile ilgili bilgi, kurgu ilerledikçe edinilir. Ancak anlatının kapanış bölümünde daha farklı bir yol izlenir ve kişi üzerine yoğunlaşma eğilimi kendisini gösterir.

*Tutunamayanlar*, arkadaşı Selim Işık'ın intiharını araştırmaya girişen ve bu süreçte onun bu eylemini anlamlandırmayı umarken kendi kimliği konusunda büyük bir anlamsızlık içerisinde konumlanan Turgut Özben adlı karakteri merkeze almaktadır. Turgut, anlatı kapanışında Selim Işık'ın günlüklerine ulaşır. Günlüklerden Selim'in "tutunamayanlar" olarak adlandırdığı bir grup için bir ansiklopedi yazma isteği duyduğu öğrenilir. Selim, bu istek doğrultusunda, günlüklerine tutunamayan karakterleri tanıttığı bir bölüm ekler. Bölümün sonunda, kendisini de tutunamayan olarak konumlandığı bir tanıtıma tabi tutar:

*"SELİM IŞIK: 19... 'de N. kasabasında doğdu. Babası memurdu. Annesi lise mezunuydu. Doğduğu sırada kasabada elektrik yoktu. Gaz lambası ışığında, sabaha karşı dünyaya 700geldi. Bir yaşına kadar, yalnız ana sütüyle beslendi. Dört yaşında tayyareci elbisesi giydi ve üç tekerlekli bisiklete bindi. Geçirdiği ağır bir hastalıktan sonra şişmanladı. ... Bütün hayatınca konuştu. Sonunda tutunamayanlar diye bir söz çıkarabildi ortaya: bir tek kelime. Çoğul bir kelime. Unutamadığı bazı insanları birleştiren bir kelime. ... Dostundan kaçır, düşmanını bilmez oldu. Sığındığı son yerde de onu buldular. Yerini tespit ettiler. Bütün tanıklar dinlendi. Savunmalar alındı. Gereği düşünüldü. Hiçbir etki altında kalmadan bağımsız olarak karar verildi. Adam kapıyı açtı, içeri girdi ve tabancasını çıkararak ateş etti"* (Atay, 2002: 700-708).

Günlük metinleri üzerinden aktarılan bu tanıtım, Selim adlı karakterin kendisini, sonu ile birlikte sunduğu bir yapıyı açığa çıkarır. Selim'in günlüklerini okuması ile

birlikte kendisinin de tutunamayanlar arasında yer alması gerektiğini düşünen Turgut, kendi tanıtımına yer verdiği bir bölüm kaleme alır ve tutunamayanlara dâhil olur:

*“TURGUT ÖZBEN: Babası kral olduğu için, kral sarayında dünyaya geldi. Saray adamları ve özel öğretmenlerin etkisiyle, halktan ve onun meselelerinden uzak yetiştirildi. ... Bir mayıs günü, arkadaşı Selim Işık'ın hayattan kendi arzusuyla ayrılması üzerine onun yerine geçti. Bir asilzadenin, halktan birinin yerini doldurması, saray çevrelerinde endişe yarattı”* (Atay, 2002: 721).

Romanın bu aşamasında kişi üzerine yoğunlaşma durumu devreye girer ancak bu eğilim, kişi tanıtımını gerçekleştirmek üzere sunulmamıştır. Turgut'un aktarımı, gerçeklikten uzak, hayali bir atmosfer içerisinde gerçekleştirilir.

Turgut karakteri üzerine yoğunlaşma içerisinde, karakterin kendisini Selim Işık ile bağdaştırdığı bir yaklaşım açığa çıkar. İntihar ederek dünyadan ayrılan Selim'in yerini Turgut almış, onun düşünsel yaklaşımlarını kendi düşünce dünyası içerisinde eritebilmiştir. Bu aşamada anlatı kapanışında iki karakterin ortak bir zemin içerisinde sunulduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Anlatı kapanışında kişi unsurunun merkeze oturduğu bir diğer örnek, *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* olur. Roman, Yaşar isimli merkez karakterin hapisanede geçirdiği süreci ve bu sürecin paralelinde geçmişini konu almaktadır. Anlatı kapanışında karakterin hapisaneden ayrılması sonrasında geride kalanların onun hakkında yaptıkları konuşmalar yer alır:

*“Koğuşun en yaşlısı ve en ağır cezalısı olan hükümlü,*

*- Yaşar Yaşamaz'ı da yolcu ettik... dedi.*

*Avcı,*

*- Yahu, çok kötü alışmışız biz bu Yaşar'a da hiç haberimiz yok... dedi.*

*Maltızcı,*

*- Bir şu Yaşar'ın koğuşa ilk girdiği günkü halini düşünün, bir de bugünkü gidişini... dedi.»*

*Heykelci,*



- İyice doldurduk, dedi, nasıl olsa artık Karakaplı Nizami Bey'i bulur, işini yoluna koyar.

Kral Sami,

- Yetiiiş ey Karakaplı Nizami, yetiiiş! diye bağırdı.

Başını kaldırmadan işiyle uğraşan Kolonyacı, genellikle bu türlü konuşmalara katılmadığı halde,

— Artık ona Karakaplı Nizami Bey'in hiç gereği yok... dedi.

İdareci,

— Neden? diye sordu.

Kolonyacı,

- Çünkü, dedi, kendisi birinci sınıf Karakaplı Nizami Bey oldu da ondan...

Dilekçeci,

— İşte bu doğru söz... dedi.

Koğuşun yaşlısı,

- Eeee, burası cezaevindir oğlum, boşuna dememişler buraya hayat üniversitesi diye... Biz burdan ne Karakaplı Nizami Beyler yetiştirmişizdir evelallah... dedi” (Nesin, 2011: 342-343).

Bu konuşma, Yaşar'ın roman içerisinde yer alan değişimini vurgulamaktadır. Hapishanede kaldığı süre boyunca olgunlaşan ve gelişen karakter için arkadaşları, her zaman yolunu bulmayı başarabilen kimseler için kullandıkları isimlendirmeyi kullanırlar ve onun artık *Karakaplı Nizami Bey'in* kendisi olduğunu ifade ederler. Böylelikle roman boyunca karakterin başına gelen olumsuzlukların artık son bulacağına işaret edilir.

Sonuç itibarıyla *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*'ın kapanışında yer alan kişi unsurunun, karakterin değişimini vurgulamak ve onu kapanıştaki hali ile sunmak amacıyla kullanıldığı görülmektedir. Diğer taraftan, *Tutunamayanlar* örneğinde yer alan kişi unsuru bu eğilimden tamamen farklılaşmaktadır. Romanda gerçeklikten uzak bir sunum içerisinde karakterlerin tanıtıldığı görülmektedir.

### 6.1.2. Mekân Üzerine Yoğunlaşma

Anlatı kapanışında mekânsal vurgunun söz konusu olduğu örnekler, 1960-1980 aralığında kaleme alınan romanlarda da yer almaktadır. Bu bağlamda ele alacağımız ilk örnek, *Ölmeye Yatmak* olacaktır.

Anlatı açılışında bir otel odasına giren ve bu odada ölmeyi planlayan karakter, anlatı kapanışında bu planından vazgeçmiş şekilde oteli terk eder. Böylelikle karakterin otele girişi ile açılan anlatının, karakterin çıkışı ile kapatıldığı görülür.

Karakter, on altıncı kattaki odasından ayrılıp dışarıya çıktığında bir mekânsal bilginin sunumu gerçekleşir:

*“Asansörle tam on altı kat indim. Otele faturamı ödedim. Döner camlı kapıyı ittim. Dışarı çıktım. Başkentin puslu nisan sabahı”* (Ağaoğlu, 2014: 399).

Böylelikle anlatı kapanışında zamansal ve mekânsal bilginin iç içe sunulduğu bir anlatım yakalanmış olunur.

Dönem içerisinde mekânsal vurgu ile kapanışı gerçekleştirilen bir diğer örnek, *Anayurt Oteli* olur. Roman, merkez karakter Zebercet’in intiharı ile son bulur. Bu aşamada, bir mekân sunumu gerçekleştirilir:

*“Karyola demirindeki ipi alıp yürüdü; dış kapının yanındaki odadan ekmek bıçağıyla havanetini alarak ikinci kata çıktı. 2 numaraya girdi. Karyolayı önce ayakucundan sonra başucundan iterek pencereden yana çekti. Odanın ortasında, havaneliyle bıçağın sapma vura vura muşambadan büyücek bir parça kesip attı”* (Atılğan, 2012:106).

Böylelikle anlatı kapanışında ölümün gerçekleştiği mekânın sunumuna yer verilmiş olunur.

Bu başlık altında ele aldığımız her iki örnekte de mekânsal aktarım, romanın kapanışında yer alan olayın belirli bir kurgusal zemin içerisinde sunulmasını sağlamıştır. Bu sunumun gerçekleşmesi ile birlikte okurun zihninde belirli bir kurgu evreninin yaratımı sağlanmış olunur.

### 6.1.3. Zaman Üzerine Yoğunlaşma

Dönem içerisinde zamansal vurgunun söz konusu olduğu örnekler yer almaktadır. Bu bağlamda dikkate değer olanlardan biri, *Ölmeye Yatmak* olur. Roman, ara ara aktüel

zamanda ara ara geçmişte ilerleyen bir kurgu üzerinden sunulur. Aktüel zamanın yer aldığı her bölüm, bir saat ifadesiyle aktarılmaktadır. Anlatı kapanışında yer alan son bölümde saat, 08.49'dur.

Romanın merkez karakteri, saat 07.22'de girdiği otelden 08.49'da çıkmaktadır. Karakter dışarı çıktığında yer verilen “*Asansörle tam on altı kat indim. Otele faturamı ödedim. Döner camlı kapıyı ittim. Dışarı çıktım. Başkentin puslu nisan sabahı*”(Ağaoğlu, 2014: 399) cümleleri, anlatı kapanışında yer alan zamansal ve mekânsal vurgunun bir arada sunulduğu bir yaklaşım benimsenmiş olunur.

Benzer şekilde bir saat vurgusu üzerinden kapanışı gerçekleştirilen bir diğer örnek, *Anayurt Oteli* olur. Zebercet isimli merkez karakterin intiharı ile sonlanan romanda intihar etmeden önce karakterin saate bakması ile saat vurgusu yapılır:

“*Kürsünün ardına oturduğunda demir kasanın üstündeki çalar saat sekizi çeyrek geçiyordu*”(Atılğan, 2012: 105).

Görüldüğü üzere, dönem içerisinde belirli bir saat vurgusu üzerinden zamandan haber verme eğiliminin yer aldığı örneklerle rastlamak mümkündür. Bu bağlamda roman içerisinde gerçekleşen olayların net şekilde hangi zamanlar içerisinde gerçekleştiği, romanın aktüel zamanının ne kadarlık bir süreci kapsadığı gibi bilgilere, verilen saat ifadeleri üzerinden ulaşılması sağlanır.

## **6.2.1960- 1980 Dönemi Türk Romanında Tem Bakımından Kapanış**

1960-1980 dönemi içerisinde yer alan romanların kapanış bölümleri, tem bakımından değerlendirildiğinde ölüm ve yolculuk temlerinin öne çıkarıldığı tespit edilmiştir. Bu bağlamda “Ölüm ile Kapanış, Yolculuk ile Kapanış” başlıklarına yer verilmiştir.

### **6.2.1. Ölüm ile Kapanış**

Tanzimattan bugüne dek uzanan süreçte ölüm temine yer vererek açılışı ve kapanışı gerçekleştirilen örneklerle oldukça sık rastlanmıştır. Dolayısıyla 1960-1980 dönemi aralığında yer alan romanlar içerisinde de bu temin sıkça yer bulduğunu söylemek mümkündür.

Dönem içerisinde kapanışında ölüme yer verilen örneklerden biri Ahmet Hamdi Tanpınar tarafından kaleme alınan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* adlı romandır.

Romanın açılışı, aktüel zamanda gerçekleşir ve üç hafta önce Halit Ayarcı adlı karakterin ölmüş olduğunun haberi verilir. Ardından yaşanan geriye dönüşle birlikte Halit Ayarcı'nın hayatta olduğu zamanlar kurguya dâhil edilir; Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün açılış serüveni aktarılır.

Bir süre büyük bir ilgi gören ancak daha sonra kapatılan bu enstitü, Hayri İrdal ve Halit Ayarcı ikilisinin aralarına mesafe girmesine neden olur. Enstitü kapatıldıktan sonra uzunca bir süre Halit Ayarcı'yı görmemiş olan Hayri İrdal; onu en son, geçirdiği trafik kazası sonrasında gördüğünü ifade eder:

*“Oyun bitince, “Allahısmarladık!” diye ayrıldı. O gecedan sonra Halit Ayarcı'yı bir daha ancak, korkunç otomobil kazasından sonra kaldırıldığı evinde, yatağında görebildim”* (Tanpınar, 2014: 395).

Böylelikle anlatı açılış bölümünde gerçekleştiği haber verilen ölüm, anlatı kapanışında da söz konusu edilmiş olunur.

Benzer şekilde *Küçük Ağa*'nın kapanışında da ölüme yer verildiği görülür. Romanın başında Kuvay-i Milliye hareketinin karşısında konumlanan İstanbullu Hoca, kendisi için ölüm kararının çıkarılmasının ardından Akşehir'den kaçır ve sakallarını keserek Küçük Ağa ismini alır; asıl kimliğini saklar. Bir süre sonra Salih tarafından bulunur ve Kuvay-i Milliye hareketine katılmaya ikna edilir; Kurtuluş Mücadelesi'nde etkin rol oynar.

Küçük Ağa, Akşehir'den ayrıldığı sırada eşi Emine hamiledir. Çocuğunun babasız kalmasını istemeyen Emine, eşini Akşehir'den ayrılmaya razı etmiştir. Aradan geçen zamanda başından pek çok şey geçmiş olsa da Küçük Ağa, eşini ve çocuğunu hiç unutmamıştır.

Zaman geçtikçe içinde büyüyen özleme dayanamayan Küçük Ağa, sonunda Akşehir'e tekrar döner. Ancak bu dönüş, bir kavuşmadan ziyade ayrılığı beraberinde getirir. Eşinin hali vakti yerinde başka bir adamla evlendirildiğini öğrenir. Bu durum hem oğlu Mehmed'e kendi kimliğini açık etmesini hem de karısının yanında olabildiğini engeller.

Aradan biraz zaman geçtikten sonra Emine'nin ince hastalığa yakalandığı ve durumunun ağır olduğu öğrenilir. Bu durum karşısında deliye dönen Küçük Ağa,

Emine'ye bakması için doktor çağırır ancak Emine, iyileşebilecek durumda değildir. Neticede anlatı kapanışında Emine'nin ölümü gerçekleşir:

*"Doktor, Emine'nin hayattan kopmak üzere olduğunu gördü. Bunu kadıncağz kendisi de biliyordu.*

*"Ben bittim Doktor Bey... Mehmed'e bak sen."*

*Doktor büyük bir tereddütten sonra:*

*"Hoca burada," dedi.*

*Emine içini parça parça eden utangaç bir gülümseyişle:*

*"Bildim," diye fısıldadı. "Mehmed'e bak derken onu meram ederim... Mehmed'i babasına vermeye bak. Beni bırakın."*

*Doktor Bey konuşmayı da, Emine'nin durumunu da Küçük Ağa'ya olduğu gibi anlattı.*

...

*Ve o haftanın içinde pırıl pırıl bir Cuma sabahı Emine'cik Hak'kın rahmetine kavuştu"*(Buğra, 2011: 476-477).

Böylelikle eşine ve çocuğuna kavuşabilme arzusu ile Akşehir'e dönmüş olan Küçük Ağa, Emine'nin ölümü ile yüzleşir. Eşini kaybetmesinin sonrasında Ankara'ya geri döner.

Anlatı kapanışında ölümün önemli yer tuttuğu bir diğer örnek, *Anayurt Oteli*'dir. Romanın merkez karakteri olan Zebercet, Anayurt Oteli'ni işletmektedir. Bir gece, gecikmeli Ankara treni ile otele bir kadın gelir. Zebercet, bu kadına büyük bir ilgi duymaya başlar. Kadının otelden ayrıldığı günden itibaren onun geri dönüşünü bekler ancak kadın geri dönmez.

Zebercet'in kadına duyduğu saplantılı ilgi, onun kaldığı odada onun eşyaları ile vakit geçirmesine neden olur. Kadının geri dönüşünü beklerken onun kaldığı odayı hiçkimseye vermez, temizliğini yaptırmaz. Bu şekilde devam eden bir bekleyiş yerini sonunda ümitsizliğe bırakır. Beklentilerinin karşılanmaması sonucu büyük bir yıkıma uğrayan karakter, otele yeni müşteri kabul etmemeye başlar.

Zebercet'in sonuçsuz kalan beklentileri, ilgisinin tekrar otelde çalışmakta olan ortalıkçı kadına kaymasına neden olur. Karakter, kadının ağır uykusundan faydalanarak geceleri onunla beraber olmaktadır. Bu durum uzunca bir süre devam eder ancak Zebercet, sonunda gerçek bir ilişki kurmayı ister, kadını uyandırmaya çalışır ancak kadından bir karşılık göremez. Karşılaştığı bu kayıtsız tavır karşısında Zebercet, düşünce süzgecinden geçirmediği bir eylemi gerçekleştirir. Ortalıkçı kadını boğarak öldürür:

“— Uyan hadi.

— Uyandım ağa.

— Gömleğini çıkar.

— Olur mu...

— Çıkar dedim.

*İki yanına kıpırdayıp onun da yardımıyla eteğini kışının altından kurtardı; gömleğini çıkardı, karyola demirine koydu. Yüzüne bakmıyor, sol koluyla göğsünü örtmeye çalışıyordu. Kolu nu tutup indirdi; yüzünü göğsüne dayadı; birlikte düşerlerken somya gıcırdadı. Yatağın altından bir tıprırtı duydu, aldırmadı. Boynunu, memelerini öpüyordu. Kadın sessizdi. Orası kabarıyordu, bastırınca yumuşadı, girmede. Yüreği çarparak bir süre bekledi. Yokladı; elini çekip bastırınca yumuşadı gene, pörsüdü. Buz gibi oldu her yanı; dizleri üstüne doğruldu. Kadının gözleri kapalıydı. Birden abanıp iki eliyle boynunu sıktı. Kadın sıçrayıp gözlerini açarken o kapadı; dizi kasığına çarptı, can acısıyla sıktı. Başparmaklarının altındaki katılıkta bir kıpırdama oldu, bir hırıltı duydu. Kadın bileklerinden tutmuş asılıyordu; debelendi. Var gücüyle sıkıyordu; parmakları, yüzü kasılmıştı. Kulakları uğulduyordu. Derken bileklerindeki eller gevşedi; altındaki bedende kıprırtı durdu. Ellerini bırakıp yataktan aşağı kayarken baktı: gözleri, ağzı açıktı” (Atılğan, 2012: 57-58).*

Ortalıkçı kadını öldürmesinin hemen arkasından otelin kedisinin ölümü de gerçekleşir:

*“Yumuşak bir sesle çağırdı. Kedi miyavladı. Diz çöküp gülümsedi; 'Gel, gelsene, korkma' dedi yavaşça; sol elini bir şey verecekmiş gibi uzattı. Kedi kalktı; ağır ağır geldi, elinesürtündü. Ne çabuk unutuluyordu hayvanlar. Tavanın sapını sıktı; boş*

*eliyle sırtını okşarken kedinin başını öteye çeviriyordu. Tavayı kaldırdı; boynundan elini çekip vurdu; fırlayıp kalktı. Kedi yerde kasıla gevşeye debeleniyordu. Bir daha vurdu başına; kuyruğu, bacakları gerildi, titredi, durdu. Gözünün biri dışarı uğramıştı. Muşamba kanlıydı. Tavayı yanına bıraktı; parmaklarını oynattı”(Atılğan, 2012: 59).*

Yaşananlardan sonra Zebercet'in içerisinde bulunduğu yıkıcı hava biraz daha derinleşir. Ne ailesi, ne bir arkadaşı ne de bir kadın ile sağlıklı bir ilişki kurabilen Zebercet, yaşadığı bunalımın neticesinde kaçışı ölüme bulur ve kendini asarak intihar eder:

*“İpi boynuna geçirdi; düzeltti. Tam o sıra dışarıdan birkaç arabanın korna seslerini duydu; başka araçlar da katıldılar buna; kornalar, tren düdüklere, fabrika düdüklere arasız, kesintisiz ötmeye başladılar. Neydi bu? Kulakları mı uğulduyordu? Yoksa dışarının, başkalarının bir çağrısı mıydı? Yüzünü buruşturdu. Sağdı daha, her şey elindeydi. İpi boynundan çıkarabilir, bir süre daha bekleyebilir, kaçabilir, karakola gidebilir, konağı yakabilirdi. Dayanılacak gibi değildi bu özgürlük. Ayaklarıyla masayı itip aşağıya yuvarladı; bir boşluğa düşerken durdu. Gözleri, ağzı açık, bacakları gerilerek, çarpınarak sallanırken kollarını kaldırıp başının üstünden ipi tutmaya uğraştı. (Ne oldu? Yapmayı unuttuğu bir şeyi mi anımsadı birden? Ya da yeryüzünde tek gerçek değer kendisine verilmiş bu olağanüstü yaşam armağanını korumak, her şeye karşın sağ kalmak, direnmek olduğunu mu anladı giderayak? Yoksa bilinçsiz canlı etin ölüme kendiliğinden bir tepkisi miydi bu?) Başını öne doğru eğiliyordu. Kolları iki yanına sarktı. Donunun sol paçasından fildişi renginde koyuca bir sıvı aktı uzaya uzaya; dizine yakın bacağındaki kıllara bulaşarak art arda yatağın üstüne düştü, yayıldı. Yukarıdan, sallanırken tahtaya süründüğü yerden ip çıtırdadı...”(Atılğan, 2012: 108)*

Ana karakterin de ölümünün gerçekleşmesi ile roman sona erer. Böylelikle anlatı kapanış bölümünde birbirinin peşi sıra gelen ölümler yerini almış olur.

Anlatı kapanışında ölüme yer verilen bir diğer örnek, Oğuz Atay'ın *Tehlikeli Oyunlar* adlı romanı olmaktadır. Eşinden ayrılmış ve bir gecekonuda yaşamaya başlamış merkez karakterin intiharı ile anlatı kapanışı gerçekleştirilmiştir:

*“Fakat yoruldum albayım. Artık hiç bir şey yapmak istemiyorum. Gerçekten hiç bir şey yapmak istemiyorum. Hiç bir şey yapmak istemiyorum. Korkuyorum. Hiç bir şey yapmak istemediğim için kötü bir şey yapmak istemiyorum. Yavaşça yukarı çıkmalıyım. Albaya belli etmemeliyim. Korkuyorum albayım. Beni tutacak mısınız acaba? Hayır, albayıma belli etmemeliyim. Acaba ağlar mı? Yazık, ben göremeyeceğim. Bu oyunu kendi başınıza oynayacaksınız albayım. İsterseniz ben daha önce yazarım size bütün ayrıntılarıyla. Hikmet’in yükselişi ve düşüşünün son kısmı olur bu. Yorgun da olsam yazarım. Bir dakika dursam. Düşünsem. Düşünemiyorum. Düşünemediğimi belli etmemeliyim. Sonra şüphelenirler. Beni götürürler. Nereye? Biliyorsun. Hayır. Bilmiyorum işte. Dinlemiyorum. İşte, oturmuş kitap okuyor albay. Ne var ne yok albayım? Oyun sanmalı. Kimseye belli etme, olur mu? Ben gidiyorum albayım. Albayım işte geldim. Sesini çıkarma. Hayır, belli etmem. Son bir hak tanıyamazlar mıydı bana? Bırak şimdi bunları. Albayım korkuyorum. Aşağıda olanları duydu mu acaba? Bilge boş bir eve dönmedi ki. Ben döndüm. Bilge, Bilge, neden beni yalnız bıraktın? Ağlarsan, her şey anlaşılır şimdi. Albayım, kusura bakmayın, balkona kadar yürümek zorundayım. Benim durumum Bilge’ninkinden farklı. Bu parmaklıklar da çok zayıf, albayım. Neden sözlerime karşılık vermiyor? Albayım, beni tutmayacak mısınız? Parmaklığa dayandım albayım. Belki de bu parmaklıklar zayıftır, ne dersiniz? İnsanın ağırlığına dayanmaz sonra. Bana bakmıyor. Sesimi duymuyor. Artık çok geç, geriye bakamam. Bütün hazırlık bozulur. Neden geriye dönemiyorum? Aşağı da bakamıyorum. Gözlerim kapa Buraya takıldım kaldım. Beni duymuyor musunuz? Bir Şey yapamaz mısınız? Düşünüyorum” (Atay, 2020: 463)*

Hikmet, anlatı kapanışında kendisini son derece yorgun ve ümitsiz hissetmekte, çareyi intiharda bulmaktadır. Buradan hareketle dönem içerisinde intihar temasının açıkça öne çıktığını söylemek yerinde olacaktır. Birtakım içsel bunalımlarından kurtulamayan, hayata dair pek çok şeyi sorgulayan ancak cevaplara ulaşamayan karakterler, intiharı bir çıkış yolu olarak seçmektedirler. *Anayurt Oteli*’nin Zebercet’i de bu eğilim için bir örnek niteliğindedir.

### **6.2.2. Yolculuk ile Kapanış**

Dönem içerisinde incelediğimiz örneklerin kapanış bölümü içerisinde yolculuk teminin yer aldığı tek örnek *Tutunamayanlar* olmuştur. Oğuz Atay tarafından kaleme alınan romanda, Selim Işık’ın intiharını araştıran ve neticede kendisini hayatı



sorgularken bulan Turgut Özben, anlatı kapanışında evini terk ederek bir trene biner ve ortadan kaybolur. Bu kayboluş sonrasında ondan bir daha haber alınmaz.

Romanın sonunda gerçekleştirilen bu yolculuğun haberi, aslında anlatı açılış bölümü içerisinde önceden haber verilmiştir. Yaptığı tren yolculuğu sırasında Turgut Özben ile tanışmış olan bir gazetesi, onun kaybolmuş olduğunun haberini anlatı açılış bölümü içerisinde verir. Anlatı kapanışında da başlanan yere geri dönülür ve Turgut'un yolculuğu anlatılır:

*“İkinci mevki bilet almışlardı. Olric’e bilet alınmıyordu. Tren hareket ederken başlarını geriye çevirmediler: arkalarına bakmadılar. Yalnız, kompartımandaki yolculardan biri: “Uğurlar olsun,” dedi. Yanlarına biraz yiyecek almışlardı. Artık, vagon-restorana gidemezlerdi. İdareli olmak gerekiyordu. Bir süre -belki çok uzun bir süre- çatal bıçak gürültüsüne hasret kalacaklardı. Turgut restoranda, beyaz peynirle votkasını içemeyecekti. Pencerenin yanında bir yer almışlardı. Tarlada çalışan bir iki çocuk el salladı onlara. Onlar da mukabele ettiler. Artık her ilgiye karşılık göstereceğim Olric: tarladaki çocukların elbette bir bildikleri var ki el salladılar. Bizim de bir bildiğimiz var ki el salladık. Onlara mukabele ettik”*(Atay, 2002: 713)

Böylelikle anlatı kapanışında, modern yaşam düzeni içerisinde sıkışmış olan Turgut Özben'in kaçışını sembolize eden yolculuğa yer verilmiş olunur. Turgut, her şeyini geride bırakmış ve ortadan kaybolmuştur. Onu en son gören ise trende tanıştığı gazeteci olmuştur.

### **6.3.1960-1980 Dönemi Türk Romanında Form Bakımından Kapanış**

Çalışmamızın bu başlığı altında 1960-1980 dönemi aralığında yer alan romanların kapanış bölümleri, form bakımından değerlendirilmiş ve “Anı ile Kapanış, Günlük ile Kapanış, Mektup ile Kapanış” olmak üzere üç farklı başlık belirlenerek roman incelemeleri gerçekleştirilmiştir.

#### **6.3.1. Anı ile Kapanış**

1960-1980 dönemi aralığında farklı metin parçalarının kurgu içerisine dâhil olduğu örnekler yer almaktadır. Anı, mektup, günlük gibi farklı metin türlerinin yer aldığı bu dönem içerisinde incelediğimiz örneklerde anı metni ile kapatılan tek örnek *Saatleri Ayarlama Enstitüsü* olmuştur.

Dönemin öne çıkan örneklerinden olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, tümüyle bir anı metninden oluşuyor olması noktasında dikkate değerdir. Halit Ayaracı'nın ölümünden sonra onu ve yaşadıklarını anlatmayı isteyen; bu yüzden de yaşadıklarını kaleme almaya başlayan Hayri İrdal, romanın tümünü oluşturan anıların yazarıdır.

Hayri İrdal'ın yazdıkları ile açılan roman, yine onun yazdıkları ile kapatılır.

*“Oyun bitince, “Allahısmarladık!” diye ayrıldı. O geceden sonra Halit Ayaracı'yı bir daha ancak, korkunç otomobil kazasından sonra kaldırıldığı evinde, yatağında görebildim”*(Tanpınar, 2014: 395).

Böylelikle romanın tümünde anı türünün özellikleri açığa çıkarılmış olunur.

Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde kullanılan yöntem, özellikle Milli Edebiyat dönemi içerisinde açığa çıkan *Ateşten Gömlek*, *Çalıküşu*, *Handan* gibi örneklerin kurgusu ile benzerlik göstermektedir. Ancak roman, Milli Edebiyat döneminin acemiliklerinin bir kenara bırıldığı ve profesyonel bir kurgusal zeminin oturtulduğu bir örnek olması dolayısıyla önceki örneklerden ayrılmaktadır.

### 6.3.2. Günlük ile Kapanış

Postmodern Türk romanı içerisinde önemli yere sahip olan *Tutunamayanlar*, hem anlatı açılış ve kapanış bölümlerinde hem de romanın tümünde farklı metin parçalarına yer vermesi noktasında dikkate değerdir. Romanın kapanış bölümünde yer alan metin türlerinden biri de günlük olur.

Arkadaşı Selim'in intiharını araştırmak üzere harete geçen Turgut Özben, bu araştırmayı yaparken Selim'in yakın olduğu insanları bulur, onlarla konuşur. Sonunda Selim'in ölümünden önce yazmış olduğu günlüklerine ulaşır; onları okumaya başlar. Romanın anlatı kapanış bölümünde bu günlüklere yer verilmektedir:

“12

Şubat 19

*Bugün üniversiteye uğradım; asistan bir arkadaşı görmek için. Son günlerde kendimi yorgun hissediyorum. Dairenden erken çıktım bu yüzden. Durağa doğru yürürken eve gitmek istemedi canım. Güner'e de uğramamıştım uzun süredir. Nedense yol çok uzun geldi bana. Kendimi sürükleyerek attım oraya. Galiba bu dergi işi beni yordu. O zamandan beri kendime gelemedim. Emekli ihtiyarlar gibi herkese ağırlarımdan yakınıyorum. Şakaya getirerek*

*söylüyorum tabii. Herkesle birlikte gülüyorum durumuma. Daha doğrusu, güler gibi yapıyorum. Benimle birlikte oldukları zaman genellikle gülerler. Öyle alıştırmışım. Kimi görsem, seni andık geçen gün: bilsen ne kadar güldük, der. İki yıl önce, birlikte içerken ne demiştin, hatırlıyor musun? diyorlar. Hatırlamıyorum. Onlar hatırlıyor. Tekrar anlatıyorlar. Anlatırken bile dayanamayıp gülüyorlar. Ben gülecek bir şey göremiyorum ortada. Duruma uygun bir söz etmişim: eskimiş, geçmiş. Üstelik böyle aptalca bir söz söylemiş olduğum için utanıyorum. Akli başında bir insan, beni bu arkadaşlarımdan öğrense kim bilir ne can sıkıcı bulur. Ben de öyle buluyorum”(Atay, 2002: 591).*

Günlükler, hemen ilk cümlelerde, Selim’in içerisinde bulunduğu negatif psikolojiyi yansıtır niteliktedir. Romanda yer verilen her yeni günlük, onun bu karamsar yapısını biraz daha açığa çıkarır ve intihara sürüklenen hayatını gözler önüne serer.

Diğer taraftan Selim’in ifadesi olan “*Tutunamayanlar*” sınıflaması, bu günlüklerde açığa çıkarılır. Selim, ölümünden önce bir *Tutunamayanlar* ansiklopedisi yazmayı istemiştir. Bu isteğini gerçekleştirememiş olsa da Selim, günlüklerinin sonunda *Tutunamayanlar* olarak sınıflandırdığı kimselerin yaşam öyküsüne yer vermiş, onları kısaca tanıtmıştır.

Günlüklerin sonunda verilen bu tanıtım, kurgu unsurlarını anlatı kapanış bölümü içerisinde sunan bir yaklaşımı açığa çıkarır:

*“SELİM IŞIK: 19...’de N. kasabasında doğdu. Babası memurdu. Annesi lise mezunuydu. Doğduğu sırada kasabada elektrik yoktu. Gaz lambası ışığında, sabaha karşı dünyaya geldi. Bir yaşına kadar, yalnız ana sütüyle beslendi. Dört yaşında tayyareci elbisesi giydi ve üç tekerlekli bisiklete bindi. Geçirdiği ağır bir hastalıktan sonra şişmanladı. Canı sıkıldıkça, evlerinin önündeki köprüünün üstünden dereye taşlar attı. Babasının dairesindeki Hüseyin Bey, ona vapur resimleri çizdi. Altı yaşında büyük şehre gitmek üzere vapurla yola çıktı. Vapurda, yalandan gazete satarak, yolcuların sevgisini kazandı. Denizden korktu. Aynı yıl, ilk seyrettiği Lorel-Hardi filmiyle sinemaya başladı. Bu arada, attan, arıdan ve horozdan korktu. Gemici elbisesini, tayyareci elbisesinden daha çok sevmeye başladı.*

...

*Bütün hayatınca konuştu. Sonunda tutunamayanlar diye bir söz çıkarabildi ortaya: bir tek kelime. Çoğul bir kelime. Unutamadığı bazı insanları birleştiren bir kelime. Bu sefer, düşüncesini Süleyman Kargı'dan başkasına açıklamadı. Süleyman da kimseye söylemedi. Bütün hayatınca tutunamayanlardan kaçtığını sezer gibi oldu. Kendisine de bulaşmalarından korktuğunu anladı. Onlara yapmış olduğu bu haksızlığın ıstırapıyla kıvrandı. Onların gerçek temsilcisi olmak için eline çok fırsat geçmiş olduğunu ve bu fırsatları kaçırdığını anladı. Bu düşüncelerinden de kaçmaya çalıştı. Bütün hayatınca düşüncelerinden kaçmıştı. Son olarak odasına sığındı. Kapıyı kapattı. Sesleri duymaz, görüntüleri görmez oldu. Yemek yemez, içki içmez oldu. Dostundan kaçır, düşmanını bilmez oldu. Sığındığı son yerde de onu buldular. Yerini tespit ettiler. Bütün tanıklar dinlendi. Savunmalar alındı. Gereği düşünüldü. Hiçbir etki altında kalmadan bağımsız olarak karar verildi. Adam kapıyı açtı, içeri girdi ve tabancasını çıkararak ateş etti”(Atay, 2002: 700-708).*

Günlüğünün son bölümünde kendisini de tanıtan, hayatını ve ölümünü anlatan Selim Işık, gerçekten de intihar ederek yazdıklarını gerçekleştirir. Böylelikle tüm roman boyunca romanın diğer karakterlerinin gözünden sunulan Selim Işık, anlatı kapanışında kendisini anlatmış ve ölümünü tasarlamıştır.

*Tutunamayanlar*, bu dönem içerisinde incelediğimiz örneklerde anlatı kapanış bölümünde günlük metninin kullanımı ile kapanışı gerçekleştirilen tek örnek olmuştur. Dönem içerisinde her ne kadar anlatı kapanışında günlük metninin kullanıldığı bir başka örneğe rastlanmasa da farklı metin türlerinin kurguya dâhil edilerek çoklu bir üslup yapısının elde edildiği pek çok örneğe rastlamak mümkündür.

### **6.3.3. Mektup ile Kapanış**

Oğuz Atay'ın romanları, dönem içerisinde farklı metinlerin bir arada kullanılması noktasında son derece dikkate değer romanlar olmuştur. Bu bağlamda farklı metin türlerini bir arada barındırması noktasında öne çıkan *Tutunamayanlar*'ın kapanış bölümünde mektup örneğine rastlanmaktadır.

İntiharını araştırmaya giriştiği arkadaşı Selim Işık'ın hayatını, yazdıklarını ve onu anlama sürecini kaleme alan Turgut Özben, bu yazdıklarını tesadüf eseri tanışmış olduğu bir gazeteciye yayımlaması için gönderir. Gönderdiği bu eserin yanında bir de mektup bulunmaktadır. Gazeteci, Turgut'un isteği üzerine, romanın sonunda bu mektuba yer verir:

*“Bu notların yayımlanacağını sanmıyorum. Bildiğiniz gibi, bu eseri birçok derlemelerin sonunda meydana getirdim. Kitabı bastırmayı başarılırsanız, esere koymaya cesaret edemediğim bir bölümü, belki ayrıca sonuna eklemeyi uygun bulursunuz.*

*İlk bakışta dağınık görünen notların arasına, bütünlüğünü -bence bir bütünlüğü var elbette bu notların- bozması endişesiyle bir türlü yerleştiremediğim bu kısa bölümü son kısma eklerseniz, o zaman isteyen okur, isteyen de, kitap bittiği için, yüzüne bile bakmaz. Birçokları, kitabın başında ve sonunda yazılanları sevmediği için, onları da bir yükten kurtarmış olursunuz. Ben de eskiden böyle bölümleri okumazdım. Şimdi -belki de Selim’in günlüğünün etkisiyle- kitapların bir satırını bile kaçırmıyorum”(Atay, 2002: 717).*

Anlatı kapanışında yer verilen mektup, Turgut’un hem yazdıkları hem de kendisi ile ilgili düşüncelerini açık etmektedir. Selim’in günlüklerinde yer verdiği *Tutunamayanlar* arasında konumlanmak ister, kendisini onlardan biri olarak görür. Mektubunun sonunda da Selim Işık’ın yaptığı gibi, kendisini tanıttığı bir yazıya yer verir ve böylelikle kendisine *Tutunamayanlar* arasında yer vermiş olur:

*“TURGUT ÖZBEN: Babası kral olduğu için, kral sarayında dünyaya geldi. Saray adamları ve özel öğretmenlerin etkisiyle, halktan ve onun meselelerinden uzak yetiştirildi. Sarayın çevresine dilenciler yaklaştırılmadığı için fakirliği bilmedi. Sarayda özel olarak ilkokulu bitirdikten sonra, halk çocuklarının gittiği -seçme halk çocukları demek istiyoruz- “Gürbüz Çocuklar Ortaokula”na gönderilerek, hayat şartlarını öğrenmesi için çaba harcandı. Kaptan Grant’ın Çocukları ve İki Sene Mektep Tatili’ni okuyarak, becerikli ve atılgan çocukların maceralarını öğrendi. Ahd-i Atik’i okuyarak göze göz, dişe diş ilkesini benimsedi. Resme kabiliyeti olduğu için Hollanda’ya gönderildi” (Atay, 2002: 721)*

Böylelikle karakter, anlatı kapanışında kendisini istediği şekilde sunmuş, hayatını kendi istediği gibi anlatmış olur. Tüm bu aktarımın zeminini, kapanış mektubu, oluşturur.

Oğuz Atay’ın bir diğer romanı *Tehlikeli Oyunlar*’ın kapanışında da mektup metnine yer verilmektedir. Merkez karakter Hikmet’in intiharı ile kapatılan romanda, karakterle aynı evi paylaşmakta olan emekli Albay Hüsamettin Bey, söz konusu ölüm haberini yayımlayacak gazeteye bir mektup yazar:

*“Muhterem gazetenize,*

*Bugün, oturduğum evde elim bir hadise cereyan etti: Kendisinden çok şeyler beklediğim ve yakınım olan bir genç, bir kaza eseri vefat etti. Hadisenin teferruatını gazeteler verecektir. Bu hususta bir maruzatım yoktur. Sadece, hadisenin vuku bulduğu evin resminin çekilmemesini ve üzerine de balkondan düşen beyaz bir adam resmi yapılmamasını, gazetenizin şimdiye kadar ciddiyetiyle takdirimi kazanan muhterem mensuplarından bilhassa rica ederim. Veya gene, beyaz ok resimleriyle işte buradan düştü, kaza mı cinayet mi intihar mı şeklinde gayrı ciddi beyanların da gazetenizin ağırbaşlılığı ile kabili telif olmayacağı kanaatindeyim. Merhum, bu kabil neşriyattan nefret ederdi; okuyucusu olduğu ve dikkatle takip ettiği muhterem gazetenizden böyle bir muameleyi kaftiyen beklemezdi. Şimdi artık aramızda bulunmayan aziz bir insanın hatırasına hürmet etmek, vatandaşın muhtelif ihtiyaçlarına cevap vermeyi kendine gaye edinen gazetenizin umumi politikasına da çok uygun olur, diye düşünüyorum. Bilmem yanılıyor muyum?”*  
(Atay, 2020: 469).

Verilen mektup, Hüsamettin Bey’in Hikmet’i kaybetmesinden duyduğu üzüntüyü konu almakta ve onun oyun yazarlığı konusundaki yeteneğini vurgulamaktadır. Ona göre Hikmet, kaybedilmiş bir sanatçıdır; eserleri yayımlanmalıdır:

*“Bu gibi hâdiselere artık seyirci kalamayız beyler! Bendeniz, bütün gayretimle, yarım kalmış eserlerini —birçok kısmını müştereken tanzim ettiğimiz için— oldukça iyi bildiğim oyun parçalarını tetkik ve neşretmeğe hazırım”* (Atay, 2020: 473).

Böylelikle kapanış mektubunda roman boyunca söz konusu edilen *oyun* kavramı, Hikmet’in ölümü sonrasında da devamlılığını sürdürür. *“Ben artık biraz çöktüm albayım: Aklıma yeni bir şey gelmiyor. Oyunlar beni de yordu galiba. Tabii Bilge’ye belli etmedim, ama ben herhalde bu oyunlara artık devam edemeyeceğim”* (Atay, 2020: 462) sözleri ile yorgunluğunu ifade eden Hikmet’in oyunları, ölümünden sonra da devam ettirilecektir.

Özetle, pek çok farklı metin türünü bir arada barındıran romanlar kaleme alan Oğuz Atay için, mektup türünün kullanımı da sıkça başvurulan bir yöntem olmuş ve dönem içerisinde ele aldığımız her iki romanında da mektup örneğine rastlanmıştır. *Tutunamayanlar* ve *Tehlikeli Oyunlar* örneklerinde söz konusu edilen mektup metinleri,

kurgunun detaylandırılmasına olanak sağlamış ve anlatı kapanışını tamamlayan bir öge konumuna gelmiştir.

#### **6.4.1960-1980 Dönemi Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış**

1960'lı yıllardan itibaren podtmodern nitelik taşıyan romanlar edebiyatımızda yer bulmaya başlamış ve modern tekniklerin yanında, postmodern anlatım tekniklerinin de anlatı kapanışlarında yer bulduğu tespit edilmiştir. Bu bağlamda “Diyalog ile Kapanış, Üstkurmaca Tekniği ile Kapanış, Parodi/Pastiş Tekniği ile Kapanış” başlıkları belirlenmiştir.

##### **6.4.1. Diyalog ile Kapanış**

Edebiyatımızın pek çok farklı döneminde olduğu gibi, 1960-1980 dönemi aralığında kaleme alınan örneklerde de sıkça kullanılan anlatım tekniklerinden biri, diyalog tekniği olmuştur. Dönemin öne çıkanlarından olan *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, kapanışında diyalog kullanımına yer verilen örneklerdendir.

Halit Ayarcı ve Hayri İrdal önderliğinde açılan Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nün ortaya çıkış sürecini, gördüğü ilgiyi ve ardından lağvedilişini konu alan romanın kapanışında yaşanan olumsuzluklardan dolayı kurdukları enstitüye olan ilgisini yitirmiş bir Halit Ayarcı söz konusudur.

İşleyişine son verilen enstitü, Halit Ayarcı'yı büyük bir hayal kırıklığına uğratmış, etrafındakilerin kendisini anlamadığını ve kandırıldığını düşünmesine yol açmıştır. Onun bu düşünceleri, enstitü ve Hayri İrdal ile arasına mesafe koymasına neden olmuştur. Diğer taraftan kurulan enstitünün gereksizliğine karar verilmesi, çevredeki gözlerin de kuruculara dönmesine neden olmuş ve olumsuz bir havanın açığa çıkmasına zemin hazırlamıştır.

Diğer taraftan son üç senedir Hayri İrdal'ın küçük kızı Halide'nin doğum gününün büyük bir organizasyon şeklinde kutlanması aile için bir adet haline gelmiş ve bu adet, kapanışta oluşan olumsuz atmosfer içerisinde de devam etmiştir. Ancak kutlama, olumsuz havanın devamlılığını beraberinde getirir. Davetliler, öfkeli tavırlarını ev sahiplerinden esirgememektedirler. Böyle bir davetin içerisine sonradan dâhil olan Halit Ayarcı, çevresindeki kalabalığın tavrına aldırmandan Hayri İrdal'ın yanına gelir ve elini sıkar. Kutlama akşamında ikili arasında geçen diyalogların aktarımı yapılır ve anlatı kapatılır:

*“Elimi sıkarken:*

*-Affedersiniz, diye özür diledi. Şimdi dönebildim. Kararı tashih ettirdim. Daha doğrusu ilga kararı duruyor, amma müessesenin muntazam surette tasfiyesi için daimî bir tasfiye komisyonu teşekkül etti. Bütün arkadaşlar orada vazifelidir.*

...

*Sofrada Halit Ayarçı'ya yavaşça sordum:*

*- Peki ötekiler?.. Küçükler?*

*Birdenbire yüzü karardı:*

*- Zaten onlar için yaptım, bu işi... dedi. Fakat ayar istasyonlarında çalışanlar için bir şey yapamayız! Ona da siz çalışın.*

*- Siz, dedim, siz niye çalışmıyorsunuz?*

*Yüzüme hayretle baktı:*

*- Ben, dedi, aldandığımı anladım...*

*Ve iştiha ile yemeğine başladı”(Tanpınar, 2014: 394-395).*

Anlatı kapanışında verilen diyalog, enstitünün kapanışının yarattığı olumsuzlukları, işsiz kalan insanları ve Halit Ayarçı'nın hayal kırıklığını açığa çıkarmaktadır. Yaşananlardan dolayı Halit Ayarçı'nın duyduğu üzüntü ortadadır. Diğer taraftan verilen diyalogta ikili arasındaki soğukluk da vurgulanmaktadır. Enstitünün açılışı ile bir araya gelen bu iki karakter, kapanışı ile de birbirlerinden uzaklaşmışlardır.

Anlatı kapanış bölümünde diyalog kullanımının önemli rol oyandığı bir diğer örnek Tarık Buğra tarafından kaleme alınan *Küçük Ağa* olur. Uzun süre ayrı kaldığı eşi Emine'ye ve henüz hiç göremediği oğlu Mehmed'e kavuşabilme isteği ile Akşehir'e geri dönen Küçük Ağa, Akşehir'den ayrıldığı gün eşinin doğum yaptığını ve eşi Emine'nin varlıklı bir adamla evlendirildiğini öğrenir. Tüm bu bilgi, bir diyalog üzerinden aktarılır.

Zamanında İstanbullu Hoca adı ile bilinen ancak kendisi hakkında ölüm emri çıkarılmasının ardından Akşehir'den kaçarak kimliğini gizleyen ve Küçük Ağa adını alan karakter, yıllar sonra Akşehir'e geri döndüğünde hiçkimsenin kendisini tanımadığını fark eder. Bu durum, Küçük Ağa adı ile Akşehir'de vakit geçirmesini sağlar. Bir yandan da etraftakilerden eşinin ve çocuğunun durumu ile ilgili bilgi almak isteyen karakter, burada yaşamakta olan birine üstü kapalı sorular sorarak bir erkek evladının dünyaya geldiğini, eşinin de bir başka adamla evlendirildiğini öğrenir:



*"Bir gün arkadaş edindiği bir yerli ile Hıdırlık'a çıktı. Kızılca yokuşuna kıvrılıp da, Mescidin karşısındaki evlerinin önüne gelince, kendisine hâkim olmaya çalışarak sordu:*

*"Kimindir bu ev?"*

*Yanındaki, yüksek sokak duvarının ardından yalnız çatısı görünen eve baktı:*

*"Bu mu? .. Kirada."*

*"Kim oturuyor?"*

*"Sandık emini. .. "*

*Dili çözülüverdi:*

*"Daha önce bir hoca otururdu. Yaman bir adamdı... Bir vaaz verdi mi yer yerinden oynar, Konya bile sallanırdı."*

*"Gitti mi sonra?"*

*"Yoo, kaçtı."*

*"Neden?"*

*...*

*"Neden kaçtı?"*

*Adam anlatmıştı hâlbuki... Şaşkın bir gülüşle:*

*"Söyledim ya hay ağa," dedi.*

*O da güldü.*

*"Dalmışım. Anlatıver bi daha."*

*"Kuvva aleyhindeydi, vur emri çıktı."*

*"Anladım. Peki kimsesi yok muydu?"*

*"Vardı. Karısı vardı... Pek gençmiş. Aynı gün bi de oğlu olmuş."*

*Sustular. Küçük Ağa öğrenmek imkânını bu kadar yakında görerek heyecanlandı. Birkaç defa yutkunduktan sonra, bir gayretle:*

*"Perişan olmuştur zavallılar," dedi.*

*"Yoo, pek değil. Ellerinden tutan çok oldu. Hoca'ya gönülden bağlı olanlar vardı. Sonunda kadıncağızı hali vakti yerinde bir koca herife verdiler. Çankçı Hasan derler iyi bir adamdır herif" (Buğra, 2011:473-474).*

Verilen diyalog üzerinden Küçük Ağa Akşehir'den ayrıldıktan sonra yaşananlar kısa bir özet halinde sunulmuş olunur. Eşinin bir başkası ile evlendirildiğini öğrenen Küçük Ağa, ona yaklaşamaz. Ancak geçen süre zarfında Emine'nin ağır bir hastalığa yakalandığını öğrenir ve ona bakması için doktor çağırır.

Kısa sürede Akşehir'e gelen ve Emine'yi muayene eden doktor, durumun umutsuz olduğunun farkına varır. Emine de fazla vaktinin kalmadığının bilincindedir. Bu ümitsiz durum üzerine doktor ve Emine arasında geçen diyalog aktarılır:

*"Doktor, Emine'nin hayattan kopmak üzere olduğunu gördü. Bunu kadıncağız kendisi de biliyordu.*

*"Ben bittim Doktor Bey... Mehmed'e bak sen."*

*Doktor büyük bir tereddüitten sonra:*

*"Hoca burada," dedi.*

*Emine içini parça parça eden utangaç bir gülümseyişle:*

*"Bildim," diye fısıldadı. "Mehmed'e bak derken onu meram ederim... Mehmed'i babasına vermeye bak. Beni bırakın" (Buğra, 2011: 476-477).*

Verilen diyalog, Emine ve Küçük Ağa için bir veda niteliği taşımaktadır. Emine, eşinin döndüğünü anlamış, oğlunu ona emanet ederek ölümü büyük bir olgunlukla karşılamıştır.

Aziz Nesin tarafından kaleme alınan *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* adlı roman, dönemin diyalog ile kapanan bir diğer örneğidir. Kurgu, romanın aktüel zamanında hapisshanede olan Yaşar'ın geçmişte başına gelen aksilikleri mahkûmlara anlatması ile çift koldan ilerler. Geçmişin ve aktüel zamanın iç içe sunulduğu romanın anlatı kapanış bölümünde mahkûmlar arasında geçen bir diyaloga yer verilmektedir:

*"Koğuşun en yaşlısı ve en ağır cezalısı olan hükümlü,*

*- Yaşar Yaşamaz'ı da yolcu ettik... dedi.*

*Avcı,*

- *Yahu, çok kötü alışmışız biz bu Yaşar'a da hiç haberimiz yok... dedi.*

*Maltızcı,*

- *Bir şu Yaşar'ın koğuşa ilk girdiği günkü halini düşünün, bir de bugünkü gidişini... dedi.»*

*Heykelci,*

- *İyice doldurduk, dedi, nasıl olsa artık Karakaplı Nizami Bey'i bulur, işini yoluna koyar.*

*Kral Sami,*

- *Yetiiiş ey Karakaplı Nizami, yetiiiş! diye bağırdı.*

*Başını kaldırmadan işiyle uğraşan Kolonyacı, genellikle bu türlü konuşmalara katılmadığı halde,*

— *Artık ona Karakaplı Nizami Bey'in hiç gereği yok... dedi.*

*İdareci,*

— *Neden? diye sordu.*

*Kolonyacı,*

- *Çünkü, dedi, kendisi birinci sınıf Karakaplı Nizami Bey oldu da ondan...*

*Dilekçeci,*

— *İşte bu doğru söz... dedi.*

*Koğuşun yaşlısı,*

- *Eeee, burası cezaevindir oğlum, boşuna dememişler buraya hayat üniversitesi diye... Biz burdan ne Karakaplı Nizami Beyler yetiştirmişizdir evelallah... dedi”*

(Nesin, 2011: 342-343).

Anlatı kapanışında Yaşar, cezaevinden ayrılmıştır. Geride kalan diğer mahkûmlar, onun hakkında düşündüklerini aralarında geçen diyalog üzerinden sunarlar.

Anlatı açılışında sessiz, içine kapanık bir karakter olan Yaşar, hapisanede olduğu süre zarfında olgunlaşmıştır. Onun geçirdiği değişim, romanın kapanış diyalogu içerisinde açık edilir. Yaşar'ın geride bıraktığı mahkûmlar onun artık *Karakaplı Nizami*

*Bey*'in kendisini olduğunu düşünmektedirler. Romanda işini bilen kimseler için kullanılan bu isimlendirme, Yaşar için de uygun görülmüş olunur.

Dönem içerisinde yer verilen diyalog metinlerinin birbirlerinden farklı işlevlerde kullanıldıkları görülmektedir. Saatleri Ayarlama Enstitüsü'nde kapanış diyalogu, iki karakter arasındaki bağın farklılaşmasını sunarken *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz* örneğinde merkez karakterin sunumu için bir araç konumuna gelmiştir. *Küçük Ağa* örneğinde ise iki işlevden de uzak olarak kurgunun nasıl sonlandırılacağına işaret eden bir kapanış diyalogu seçilmiştir.

#### 6.4.2. Üstkurmaca Tekniği ile Kapanış

Postmodern romanın önemli örneklerini veren Oğuz Atay, romanlarında sıkça üstkurmaca tekniğine başvurmuştur. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri *Tehlikeli Oyunlar* adlı romanı olur.

Roman, karısından ayrıldıktan sonra bir gecekonduya yaşamaya başlayan Hikmet adlı karakterin intiharı ile kapatılır. Onun ölümünün haber verilmesinin ardından kısa bir pasaja yer verilir:

*“Hava kararıyordu. Köşeden bir genç kızla bir genç adam göründü kolkola. Delikanlı bir şeyler anlatıyordu, genç kız da başını sallıyordu. ‘Bana kalırsa filim biraz karıştı,’ dedi genç adam. ‘Bazı yerini anlamadım.’ ‘Canım,’ dedi kız ‘Sonunda çocuk ölüyor işte.’ ‘Aptal’ dedi delikanlı ‘O kadarını biz de anladık’ ”(Atay, 2020: 475)*

Anlatı kapanışında verilen bölüm, tüm romanın aslında bir film den ibaret olduğunu ima etmektedir. Sinemadan çıkmış oldukları tahmin edilen iki genç, Hikmet adlı karakterin içerisinde bulunduğu filmin karmaşık atmosferinden ve Hikmet'in ölümünden söz etmektedirler.

Anlatı kapanışında verilen bu bölüm, roman kurgusunun gerçekliğini sorgulatacak niteliktedir. Bir rüya atmosferi içerisinde açılan roman, gerçekliğin belirsiz bir hal alışı ile kapatılır.

Oğuz Atay'ın bir diğer romanı olan *Tutunamayanlar*'da da üstkurmaca tekniğinin aktif şekilde yer aldığı görülmektedir. “*Üstkurmaca ile Açılış*” başlığı altında detaylı şekilde incelediğimiz bu roman, gerçek ve kurgunun iç içe geçirildiği ve belirsizliğin ön plana çıkarıldığı bir atmosfer içerisinde konumlanmaktadır.

### 6.4.3. Parodi/Pastiş Tekniği ile Kapanış

Farklı metin türlerinin, farklı üslup yapılarının bir araya getirildiği ve bu çokseslilik ile ironik bir dilin yakalandığı anlatılar, 1960 dönemi sonrasında Oğuz Atay'ın önderliğinde ortaya koyulmaya başlanmıştır. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri *Tutunamayanlar* olur.

Anlatı, Selim'in günlükleri üzerinden oluşturduğu "Tutunamayanlar Ansiklopedisi" ile sonlanır. Burada tutunamayan olarak sınıflandırdığı karakterlerin tanıtımını yapmakta ve kendisini de bu sınıflandırma içerisinde konumlandırmaktadır. Böylelikle bir ansiklopedi dilinin devreye girişi ile kişi unsuru açığa çıkarılmış olur.

Selim'in günlüklerini okuduktan sonra kendisini tutunamayanlar içerisinde bulamayan Turgut, kendi tanıtımını gerçekleştirdiği bir yazı yazar. Bu yazı, Selim'in tutunamayanlar ansiklopedisinin dilini taklit etmektedir. Bu tanıtım üzerinden ironik bir yaklaşım açığa çıkarılır:

*"TURGUT ÖZBEN: Babası kral olduğu için, kral sarayında dünyaya geldi. Saray adamları ve özel öğretmenlerin etkisiyle, halktan ve onun meselelerinden uzak yetiştirildi. Sarayın çevresine dilenciler yaklaştırılmadığı için fakirliği bilmedi. Sarayda özel olarak ilkokulu bitirdikten sonra, halk çocuklarının gittiği - seçme halk çocukları demek istiyoruz- "Gürbüz Çocuklar Ortaokula"na gönderilerek, hayat şartlarını öğrenmesi için çaba harcadı. Kaptan Grant'ın Çocukları ve İki Sene Mektep Tatili'ni okuyarak, becerikli ve atılgan çocukların maceralarını öğrendi. ..."* (Atay, 2002:721).

Dönem içerisinde henüz postmodern tekniklerin uygulanması yaygınlık kazanmadığı için, 1960-1980 dönemi aralığında incelediğimiz örneklerde Oğuz Atay dışında herhangi bir yazarın eserinde Postmodernizmin ürünü olan anlatım tekniklerine rastlanmamıştır. Ancak bu tekniklerin kullanımı 1980 sonrası dönemde yaygınlık kazanacak ve daha geniş çerçevede malzemeleri açığa çıkaracaktır.

## 7. 1980 Sonrası Türk Romanında "Anlatı Kapatma"

Türk edebiyatı içerisinde ilk örnekleri Oğuz Atay ile birlikte verilen Postmodern roman, 1980 sonrası süreçte büyük yaygınlık kazanmış ve bu yaklaşımın başarılı pek çok örneği 1980 sonrası romanında yerini almıştır. Bu noktada, roman boyunca

kendisini gösteren Postmodern eğilimler, anlatı kapanış bölümleri içerisinde de postmodern tekniklerin kendisini gösterdiği bir yaklaşımı beraberinde getirir. Bu bağlamda üstkurmaca tekniğinin hem anlatı açılı hem de anlatı kapanış bölümleri içerisinde aktif şekilde yer aldığı görülür. Modern yaklaşım içerisinde romanın gerçekliğine olan inancı arttırma çabası, bu dönemde yerini gerçekliği sorgulamanın zorunlu bir hal aldığı yaklaşıma bırakır.

Postmodern dönemde kesinliğin mümkün olmadığına dair vurgu, belirsizliğin merkeze oturmasını sağlar. Bu dönemde türler arasındaki keskin ayırım da ortadan kaldırılır ve tahkiyeye dayalı tüm metinleri içerisine alan “*anlatı*” kavramı kullanılmaya başlanır.

1980 sonrası süreçte yer alan romanlarda kendisini gösteren belirsizlikler, çok sesli yapı, farklılaşan anlatıcı profili, anlatı kapanışlarında da kendisini gösterir. Farklı metin türlerinden parçalar bir araya getirilir ve roman, pek çok farklı yaklaşımın bir arada bulunduğu, çoklu bir yapı oluşturur.

Diğer taraftan fantastik kurgunun gerçekçi bir yaklaşım içerisinde sunulduğu örnekler de yine bu dönem içerisinde yerini alır. Bu bağlamda 1980 sonrası romanının pek çok farklı yaklaşımı bir arada sunması dolayısıyla dikkate değer olduğunu söylemek mümkündür.

### **7.1.1980 Sonrası Türk Romanında Kurgu Unsurları Bakımından Kapanış**

Çalışmamızın bu başlığı altında 1980 sonrası dönemde yer alan romanların kapanış bölümleri, kurgu unsurları bakımından değerlendirilmiş ve bu bağlamda “Kişi Üzerine Yoğunlaşma ve Mekân Üzerine Yoğunlaşma” olmak üzere iki temel eğilimin açığa çıkarıldığı tespit edilmiştir.

#### **7.1.1. Kişi Üzerine Yoğunlaşma**

Dönem içerisinde anlatı kapanışlarında kişi unsurunun öne çıkarıldığı örneklerle rastlamak mümkündür. Bu bağlamda söz konusu edeceğimiz ilk roman, *Benim Adım Kırmızı* olacaktır. Bir cinayetin çözüme kavuşturulma sürecini konu alan romanda, kişi unsurunun vurgusu üzerinden anlatı açılışı gerçekleştirilir ve bu vurgu daha çok karakterleri tanıtmak, onların sunumu ile birlikte romana bir giriş zemini hazırlamak içindir. Diğer taraftan kapanışta yerini alan kişi unsuru, roman karakterlerinin olaylar çözümlendikten sonra neler yaşadıklarını anlatmak için bir araç konumuna getirilir.

Romanın sonunda yer alan *Ben, Şeküre* başlıklı yazıda, anlatı karakterlerinin başlarına neler geldiği, kısa bir özet halinde sunulur:

*“Bizler, ben ve çocuklarım mutlu olduk, ama Kara olamadı. Bunun gözle görülür ilk sebebi omzundaki ve boynundaki yaranın hiçbir zaman tam olarak geçmemesi, sevgili kocamın, bazen başkalarınınca söylendiğini işittiğim gibi "sakat" kalmasıydı”* (Pamuk, 2015:497)

*“Kör olduktan iki yıl sonra ölen Üstat Osman'ın yerine Leylek başnakkaş oldu. Rahmetli babacığımın da yeteneğine çok hayran olduğu Kelebek, hayatının geri kalan kısmını halı, kumaş ve çadır için nakış çizmeye verdi. Nakkaşhanenin genç kalfaları da aynı yolu izlediler. Kimse resmi bırakmak büyük bir kayıpmış gibi davranmadı”* (Pamuk, 2015:499)

Verilen özetler, kişi ve olay unsurlarını bir araya getirmekte ve karakterlerin, kurgudaki düğüm çözüme ulaştırıldıktan sonra neler yaşadıklarını, onları ilerleyen zamanlarda nasıl bir geleceğin karşıladığını aydınlatmaktadır. Bu bağlamda anlatı kapanışında yer alan kişi unsuruna vurgunun romanda eksik bırakılan noktaları tamamladığını söylemek yerinde olacaktır.

Benzer bir yaklaşımla kişi unsurunun öne çıkarıldığı bir diğer örnek, yine Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan *Beyaz Kale* olur. Genel çerçevede Osmanlı Hoca ve İtalyan kölenin merkezde yer bulduğu romanın anlatı kapanışında da yine bu iki karakter üzerine yoğunlaşma dikkati çeker. Roman boyunca birbirlerine olan benzerlikleri ile öne çıkarılan bu iki karakterin yolları anlatı kapanışında ayrılır. Bu aşamada, tıpkı *Benim Adım Kırmızı*'da olduğu gibi, anlatı düğümünün çözümlenmesi sonrasında karakterlerin başlarına neler geldiğini aydınlatmak amacıyla kişi unsurunun açığa çıkarıldığı görülür:

*“... yalnızlık diye bir derdim yok: Müneccimbaşılık yaptığım yıllarda çok para biriktirdim, evlendim, dört çocuğum var; belki de, mesleğimin bana kazandırdığı bir sezgiyle yaklaşmakta olan felâketleri öngörerek işimi zamanında bıraktım: Sultan'ın orduları Viyana'ya gitmeden, yenilgilerin öfkesiyle çevresindeki soytarıların, benden sonraki müneccimbaşının boynu vurulmadan, hayvanlara düşkün Padişahımız tahttan indirilmeden çok önce, buraya Gebze'ye kaçtım; bu konağı yaptırıp, sevdiğim kitaplarım, çocuklarım ve bir iki adamımla yerleştim. Müneccimbaşıyken evlendiğim karım benden çok*

*küçük, ev işlerinden çok iyi anlıyor, bütün evi, başka ufak tefek işlerimi o çekip çeviriyor, yetmişine merdiven dayayan beni de kitaplarımı yazayım, hayal kurayım diye bütün gün bu odada yalnız bırakıyor. Böylece hikâyeme ve hayatıma uygun bir son bulmak için doya doya O'nu düşünüyorum”* (Pamuk, 2020: 114-115)

Böylelikle *Benim Adım Kırmızı*'nın kapanış bölümünde kendisini gösteren yaklaşımın *Beyaz Kale*'de de devam ettirildiği görülür. Orhan Pamuk'un romanlarında sıkça karşılaşmanın mümkün olduğu özetleme tekniği içerisinde, roman karakterlerini nasıl bir sürecin karşıladığının açık edilmesi eğilimi söz konusudur. Bu kapanış bölümleri ile birlikte karakterlerin *sonraları* aydınlatılır ve roman, zamansal sıçramalarla çok yönlü bir hal alır.

### 7.1.2. Mekân Üzerine Yoğunlaşma

Romanların kapanış bölümlerinde kurgu unsurlarının söz konusu edildiği örnekler oldukça yaygındır. Bu unsurlardan mekân unsuruna yoğunlaşılacak örnekler edebiyatımızın pek çok farklı dönemi içerisinde yerini almıştır.

1980 sonrası süreçte anlatı kapanışında mekân unsuru üzerinde durulan örneklerden biri Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan *Benim Adım Kırmızı* olur. Roman, bir cinayet haberinin verilmesi ile başlar ve cinayetin çözülmesi ile kapatılır. Padişahın isteği ile hazırlanmakta olan bir kitabın tezhiplerini yapmakta olan Zarif Efendi'yi Zeytin isimli nakkaşın öldürdüğü anlaşılır.

Yaptıklarının ortaya çıkışının ardından Zeytin Hindistan'a kaçmayı ve resim konusundaki hünerlerini orada göstermeyi planlar. Ancak bu süreçte, İstanbul'a duyduğu sevgi kendisini gösterir. Haliç'i tepeden izler ve buradan ayrılmanın kendisi için ne kadar zor olduğunu açık eder:

*“Beyazıt Camii'ni geçtikten sonra bir tepeden Haliç'i seyrettim: Ufuk aydınlanıyordu, ama su karanlıktı daha. İki balıkçı sandalı, yelkenleri sarılı yük gemileri, unutulmuş bir kadirga, hiç gözükmeyen dalgalarla ağır ağır sallanarak gitme, gitme dediler bana. Sokulan iğne yüzünden mi akıyordu gözlerimden yaşlar? Hindistan'da hünerimin harikalarıyla yaşayacağım harika hayatı hayal et! dedim kendime”* (Pamuk, 2015: 489)



Karakterin duyduğu bu üzüntü, yirmi beş senesini geçirmiş olduğu nakkaşhaneye tekrar dönme ve orayı son bir defa daha görme arzusu uyandırır. Ancak bu dönüş, karakterin sonunu hazırlayacak, ölümüne sebep olacaktır.

Anlatı kapanışında mekânsal vurgunun söz konusu olduğu bir diğer örnek, Nedim Gürsel tarafından kaleme alınan *Boğazkesen* olur. Fatih isimli yazarın romanını yazmakta olduğu bir yalıda açılışı gerçekleştirilen anlatı, yine aynı yalıda sona erer:

““Deniz’i ortadan kaldırmalıyım” düşünce kafesteki kuş gibi çırpıyor özgürlüğe kavuşmak için, “Deniz’i ortadan kaldırmalıyım” kapıya yöneliyor, açsam fırlayıp çıkacak dışan, divanhanenin yüksek tavanlı boşluğunda rahatlayacak bir süre, ama yalnızca bir süre, “Deniz’i ortadan kaldırmalıyım” sonra yine, yıllarca hapsedilmiş, özgürlüğe ve ışığa hasret bir tutsak gibi duvarlara vurmaya, kendini döşemedi koltuklara, koltuklardan kapalı pencerelere atmaya başlayacak, pencerelerin dışında akıp giden ayna sularına karışmak, o sulara yunup arınmak, Boğaz’la birlikte akmak, akabilmek için” (Gürsel, 2012: 262).

Romanda merkez karakterin düşünce dünyası ile mekânsal vurgunun ortak zeminde yer aldığı görülür. Karakterin ölüm temi ile bağdaşan düşünceleri, Boğaz’ın görüntüsüne bağlanır ve arındırıcı, temizleyici işlevi ile su imgesi açığa çıkarılır.

Dönemin öne çıkan örneklerinden olan *Berci Kristin Çöp Masalları* da anlatı kapanışında mekânsal vurgunun aktif şekilde yer aldığı örneklerdendir. Anlatı mekânının oluşum süreci üzerinden açılışı gerçekleştirilen roman, aynı mekânın vurgulanması ile kapatılır. Bin bir zorluklar ile kurulan üç farklı gecekondu mahallesini içerisine alan Çiçeklitepe, anlatı kapanışında pek çok misafir ağırlar, insanların akın akın bu mekânı görmek için buraya gelmesi ile anlatı kapanışı gerçekleştirilir:

“Bir dolu insan kabuk bağlamış çöp tepelerinin üstünde kurulan konduları, çöp tepelerinin parıldayan yamaçlarını, içinden otlar, çiçekler fişkıran, parıhuları görmek için Vakıf Çiçektepe’ye aktı. Çöp Yolundaki fabrikalarda çalışan işçiler ellerinde bayraktarla sahneye çıkıncaya kadar Çiçektepe kondularında Çingenelerin sesleri yankılandı”(Tekin, 1986: 125).

Böylelikle anlatı açılışında söz konusu edilen mekânın anlatı kapanışında da kendisini devam ettirdiği örneklerden biri de *Berci Kristin Çöp Masalları* olur. Roman,

başladığı noktaya geri döndürülür ancak atmosfer tümüyle değiştirilir. Anlatı açılışında kendisini gösteren felaketlerle birlikte olumsuzluk vurgusu içerisinde sunulan mekân, anlatı kapanışında bir kutlama havasına sahiptir.

Sonuç itibarıyla mekânsal vurgunun anlatı kapanışında yer bulduğu romanlara 1980 sonrası dönemde de rastlanmıştır. Bu tür kapanışlarda genellikle anlatı açılışında bulunulan mekâna dönüşün sağlandığı ancak mekân atmosferinin değiştirildiği görülür.

## **7.2.1980 Sonrası Türk Romanında Tem Bakımından Kapanış**

Çalışmamızın bu başlığı altında 1980 sonrası dönemde yer alan romanların kapanış bölümleri, tem bakımından değerlendirilmiş ve bu bağlamda “Ölüm ile Kapanış, Yolculuk ile Kapanış, Felaket ile Kapanış, Kapanışta Belirsizlik” başlıkları üzerinden incelemeler ortaya konmuştur.

### **7.2.1. Ölüm ile Kapanış**

Daha önce incelemeye aldığımız dönemlerde olduğu gibi 1980 sonrası dönemde de ölüm ile kapatma eğiliminin son derece yaygın olduğunu söylemek mümkündür. Bu dönemin romanı içerisinde ölümün yer aldığı örneklerden biri, İhsan Oktay Anar tarafından kaleme alınan Puslu Kıtalar Atlası olmaktadır. Anlatı kapanışında, romanın karşıt karakterlerinden olan Ebrehe'nin ölümü gerçekleşir.

Romanın ana karakterlerinden olan Bünyamin, sürekli uyku halinde olan, öğrenmek istediği şeylere rüyaları vasıtası ile ulaşmayı planlayan babası Uzun İhsan hakkındaki şüpheleri artınca babasının uykuya dalmak için içtiği yeşil sıvıdan içerek derin bir uykuya dalar; uzun süre uykusundan uyanamaz. Öyle ki öldüğü zannedilerek gömülür. Daha sonra gömüldüğü yerden çıkmayı başaran karakter, Lağımçı Ocağı'na katılır. Uzun İhsan Efendi bu aşamada oğlunu uğurlarken eline bir kitap verir. Bünyamin her başı sıkıştığında bu kitabın rastgele bir sayfasını açar ve kitapta yazılanları uygular.

Lağımçı Ocağı'na katılan Bünyamin, Zülfiyar isminde bir casusu kurtarmak üzere katıldığı görevde ağır şekilde yaralanır ve yüzü tanınmayacak hale gelir. Diğer taraftan karakter, Ebrehe'nin her yerde aramakta olduğu kara paraya ulaşmış, ancak yüzünün tanınmayacak halde olmasından dolayı saklanabilmiştir.

Karakter İstanbul'a evine döndüğünde babasının yeniçeriler tarafından işkenceye maruz bırakıldığını öğrenir ve onu aramaya başlar. Bu süre zarfında Ebrehe ile bir araya

gelen Bünyamin, yüzünün tanınmayacak halde olması sayesinde kimliğini herkesten gizler ve Ebrehe'nin güvenini kazanır. Bu aşamada Ebrehe'nin bir kehanet aynası bulduğunu, aynada haber verilen bütün kehanetlerin yerine geldiğini ve aynanın kıyametin kopacağını haber verdiğini öğrenir. Ebrehe, kıyametten kurtulabilmek için zamanda yolculuk yapmayı planlamakta, bu yolculuğu gerçekleştirebilmek için de kara paraya ihtiyaç duymaktadır.

Kıyametin kopacağına inanan Ebrehe, bu noktada Mehdi'nin geleceğine de inanır ve Mehdi olduğunu zannettiği bir adamı sorgulamaya başlar. Bu sorgu sonrasında, kehanet aynasının ve dolayısıyla kıyamet haberinin tümüyle bir kandırmacadan ibaret olduğunu öğrenir. Romanın bu aşamasında ortaya çıkan Hinzıryedi, kurgunun çözüme ulaşması noktasında kilit rol oynayan Mehdi'nin ölümüne sebep olur. Hinzıryedi, zamanında ölüm tehditleri ile kendisine hizmet ettiren Ebrehe'den intkam almak üzere dönmüştür. Yaşanan hengâmede çok korkan Mehdi'nin ölümü gerçekleşir:

*“Dilenciler, kethüdaları Hinzıryedi'nin sesini hemen tanıyıp hücrenin kapısı önünde toplandılar. Hattakay'ın kılığına giren bu adam, pistol kurşunuyla harap olan kilit nedeniyle kapıyı içeriden açamıyor, dilencilere kendisini kurtarmalarını emrediyordu. Bu iş için önce topu kullanmayı denediyseler de ateşlemeyi bir türlü başaramadılar. Böylece, levyelerle menteşeleri sökmeye karar verdiler. Sonunda kapı açıldı ve cellat kılığındaki Hinzıryedi, Büyük Efendiyi tartaklaya tartaklaya içeriden çıkardı. Kendisine eziyet edileceğinden korkan Nemçe casusu zavallı Franz'ın ise ödü patlamış, adamcağız ruhunu oracıkta teslim etmişti” (Anar, 2006: 213)*

Mehdi zannedilen karakterin ölümü ardından gerçekleşen bir diğer ölüm, Ebrehe'nin ölümü olur. Hinzıryedi, Ebrehe'den intikam almak için geri dönmüş ve nihayet onu öldürerek intikamını almıştır:

*“Ebrehe son sözlerini sesini alçaltarak ve aceleyle söylemişti. Çünkü Hinzıryedi, bulunduğu onca paradan adeta sarhoş olmuş, külhani bir ağızla açık saçık bir şarkı söyleyerek onlara doğru geliyor, bir yandan da, kuşağına ve koynuna doldurduğu filurileri neşesinden sağa sola saçıyordu. Şarkısına devam ederek duvara astığı ipi aldı ve cebinden çıkardığı sabunla sıvadı. Bu işi güya özenle yapıp elinden geldiğince sürüncemede bırakarak, yıllardır beklediği bu*

zevкли anları mümkün olduğu kadar uzatmak istediği her halinden belliydi. Sonunda, bir ucunu duvara bağladığı ipi ansızın Ebrehe'nin boynuna dolayarak germeye başladı. Bu esnada bütün gücünü harcadığı için boynundaki damarlar şişmesine rağmen o külhani şarkıyı söylemeye devam ediyordu. Büyük Efendi'nin dili hemen dışarı fırladı. Yüzü mosmordu ve gözleri yuvalarından uğramıştı. Hunzıryedi ipi bir an için salıverip hemen ardından gerer germez Ebrehe'nin kafası yana düştü. Boynu kırılmıştı. Eğer ip bu kadar hızlı gerilmeseydi ölümü daha uzun sürebilir, dilenciler kethüdası da bundan daha çok hoşnut olabilirdi”(Anar, 2006: 217-218).

Böylelikle romanın karşıt karakteri Ebrehe'nin ölümü gerçekleşmiş olur. Anlatı kapanışında ölümünden önce Bünyamin ile son bir defa konuşan Ebrehe, onun aslında kim olduğunun farkında olduğunu açıklar. Ölmeden önceki son isteği, kara paranın hiçkimsenin eline geçmeyeceğinden emin olmaktır. Bünyamin, Ebrehe'nin son isteğini yerine getirerek kara parayı Ebrehe'nin ağzına koyar ve Ebrehe'nin yok oluşu ile birlikte kara para da yok olur.

Anlatı kapanışında ölümün yer aldığı bir diğer örnek, Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* adlı romanı olur. Fatih Haznedar adlı karakterin roman yazım sürecini anlatan *Boğazkesen*, bir taraftan yazarın kaleme aldığı romanı da sunmaktadır.

Yazarın kaleme aldığı roman, Rumeli Hisarı'nın yapımından başlayarak İstanbul'un fetih sürecini içersisine alan bir kurguyu aktarır. İç anlatının kapanışında II. Mehmed'in hizmetinde çalışan Nicolo'nun ölümü yer alır. Karakter, İstanbul alındığı zaman, zorla sahip olmaya çalıştığı bir kadın tarafından hançerlenerek öldürülür:

“- *Bunu alın, dedi, bunu alın ve hayatımı bağışlayın.*

*Nicolo siyah giysiden taşan göğüsleri görünce ürperdi. Kalbinin yeniden, bu kez öncekinden de hızlı çarpmaya başladığını, içinde bir hayvanın uyandığını hissetti.*

- *Ben kolyeyi değil sizi istiyorum!*

*Kadının bakışları kararır gibi oldu, yüzündeki sevinç donup kaldı öylece. Nicolo onun, “Öyleyse öldürün beni, namusuma el atacaksınız öldürün daha iyi!” demesine aldırmadan üzerine saldırdı. Birlikte yere yuvarlandılar. Altında çırpınan beyaz etin direnci iyice uyardı Nicolo'yu. İçinde, gövdesinin*

*derinliklerinde giderek artan bir istek, o güne dek hiç duymadığı, Mehmed’le de başkasıyla da yaşamadığı bir tuhaf coşku kabardı. Kadın altında çirpiniyordu artık. Uzun bacaklarını açmış onu içine almaya hazırlanıyordu. Dikleşen erkekliğini çıkarıp bir an önce yaşamındaki bu ilk kadın gövdesine saptamak üzereyken sırtında bir acı duydu. Bir anda tüm bedenine yayıldı acı. Kadının indirdiği ikinci hançer darbesiyle gözleri karardı. Savaş yeniden başlıyormuş gibi bir ürperti geçti zihninden. Sonra, nedense hep kendi gövdesine saptanan sertlikleri düşündü. Ve üçüncü darbede, tıpkı babası bildiği adam gibi, yığılıp kaldı kadının üzerinde. Ağzından kan geldi”*(Gürsel,2012: 217-218).

Anlatı kapanışında yer verilen bir diğer ölüm II. Mehmed’in ölümü olur:

*“Ve bir akşam, yıllar önce İstanbul kal’asını alıp Osmanlı’nın zafer sancağını kentin burçlarına diktiği akşama benzer bir mayıs akşamı, bu dünyadan göçüvermişti ardında bir imparatorluk bırakarak. İyi de şimdi ne olacaktı? Başsız kalan ordunun isyanı, yeniçerinin kenti yağmalaması nasıl önlenecekti yeni hükümdar tahta geçene dek? Hem kim olacaktı bu yeni hükümdar? Yaşça en büyük Bayezid Han mı, Mehmed’in en sevdiği şehzadesi Cem mi yoksa ?”* (Gürsel,2012: 259)

Anlatı kapanışında ölüme yer verilen bir diğer örnek, Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan *Benim Adım Kırmızı* adlı roman olur. Genel çerçevede bir cinayetin çözülmesi sürecini konu edinen romanın dayanak noktasını ölümler oluşturmaktadır.

Padişah, Frenk usüllerine göre yapılmış resimlerin yer aldığı bir kitap hazırlanmasını istemiş ve bu iş için Enişte Efendi’yi görevlendirmiştir. Hazırlanmakta olan kitabın tezhibini Zarif Efendi yapmakta; Zeytin, Leylek ve Kelebek isimli nakkaşlar da bu görev içerisinde yer almaktadır. Ancak Zarif Efendi’nin öldürülerek bir kuyuya atılması ile kitabın hazırlanma süreci sekteye uğrar ve katilin kimliğinin araştırıldığı bir süreç devreye sokulur. Anlatı kapanış bölümüne dek katilin kimliği belirsiz bırakılır.

Enişte Efendi’nin kızı Şeküre’ye eskiden beri âşık olan Kara adlı karakter, uzun süre ondan ayrı kalmış olmasına rağmen, ona olan ilgisinden hiçbir şey kaybetmemiştir. Kara, hazırlanmakta olan kitap için geri döndüğünde Şeküre ile aralarında bir yakınlaşma başlar. İkili terk edilmiş bir evde buluşma kararı alır, bu sırada evde yalnız kalan Enişte Efendi, Zarif Efendi’nin katili tarafından öldürülür:

*“Hokkayı kafama bir daha indirdi.*

*Aklım, gördüklerim, hatıralarım, gözlerim, hepsi benim korkum olmuş da birbirine karışmıştı. Hiçbir renk görmüyordum ve bütün renklerin kırmızı olduğunu anlamıştım. Kanım zannettiğim kırmızı mürekkepmiş. Elindeki mürekkep sandığım şey de benim dinmeyen kırmızı kanım.*

...

*Şimdi ruhumun gövdemden hafifçe ayrıldığını, Azrail'in elinde tuttuğunu görebiliyordum. Ruhum bir arı büyüklüğünde, ışıklar içindeydi ve gövdemi terkederken kapıldığı titreme yüzünden Azrail'in elinde civa gibi titriyordu. Ama aklım onda değil de şimdi içine girdiğim yepyeni âlemdeydi”*(Pamuk, 2015: 215-218)

Enişte Efendi'nin ölümünün ardından Kara ve Şeküre evlenir ancak bu evliliğin gerçek bir evlilik olabilmesi için Enişte Efendi'nin katilinin bulunması gerekmektedir. Bu noktada katil arayışı devam eder. Bu arayışta Kara da aktif rol oynar.

Devam eden süreçte Zeytin'in katil olduğu ortaya çıkar; onu sıkıştırmakta olan Kara ve arkadaşlarına tüm yaptıklarını itiraf eder. Sonrasında bir şekilde onların elinden kaçmayı başarır. Hindistan'a gitme düşüncesi içerisinde iken yirmi beş senesini geçirdiği nakkaşhaneyi son bir defa görebilmeyi ister ve bu isteğe karşı koyamadığı için geri döner. Verdiği bu karar onun sonunu hazırlar.

Geri döndüğünde Şeküre'nin eski eşinin kardeşi olan Hasan tarafından öldürülür:

*“Çıkınım havaya uçtu. Kızıl kılıç hiç yavaşlamadan önce elimi kesti, sonra da boydan boya boynumu kesip kafamı kopardı.*

*Kafanın koptuğunu, zavallı gövdemden beni bırakıp sersemce attığı iki tuhaf adımdan, hançeri aptalca sallayışından ve boynumdan fiskiye misali kanlar fişkırtarak yere yıkılmasından anladım. Kendi kendine yürüyen zavallı ayaklarım, tıpkı ölümden önce çırpman zavallı bir at gibi boşu boşuna debelendiler”* (Pamuk, 2015: 490-491).

Zeytin'in ölümünün ardından romanın sonunda “Ben, Şeküre” başlıklı son bir bölüm yer alır. Bu bölüm, Şeküre'nin tüm yaşananları özetlediği ve ilerleyen süreçte

başlarına neler geldiğini aktardığı bir bölümdür. Anlatı kapanışında Şeküre, yirmi altı sene sonra Kara'nın ölümünün gerçekleştiğini haber verir:

*“Ondan sonraki yirmi altı yıl, yani bir sabah kuyunun yanına düşüp kalpten ölüşüne kadar sevgili kocam Kara ile hep öğle vakti, kepenklerin arasından odaya bir güneş ışığı girerken ve ilk yıllarda Şevket ile Orhan'ın civıltılarını dinlerken seviştik ve buna da hep "yaraya merhem sürmek," dedik”*( Pamuk, 2015: 496).

Böylelikle anlatı kapanışında yer alan Kara'nın ölümünün, anlatının düğümü çözüldükten yirmi altı sene sonra gerçekleştiği Şeküre'nin ağzından öğrenilmiş olunur.

Orhan Pamuk'un bir diğer romanı olan *Sessiz Ev*'in kapanışında da ölüm teminin yer aldığı görülmektedir. Milliyetçi hareketler içerisinde yer alan Hasan adlı karakter, Fatma Hanım'ın torunlarından olan Nilgün'e duygusal bir yakınlık beslemektedir. Hisleri, zaman içerisinde bir takıntıya dönüşür. Nilgün'ü takip ettiği, uzun uzun onu izlediği, eşyalarını çaldığı bir süreç başlar. Bu sürecin sonu yıkıcı olur. Hasan, Nilgün ile konuşmak istediği sırada ondan gördüğü ters tavır ve sahip olduğu siyasi fikrin farklılığı dolayısıyla Hasan, Nilgün'ü cezalandırmayı ister:

*“"Manyak faşist, bırak beni!"*

*İşte, böyle ötekilerle birlik olduğunu itiraf etmiş oldu. Ben önce çok şaşırdım, ama sonra hemen oracıkta onu cezalandırmaya karar verdim ve vura vura cezalandırdım.”* (Pamuk, 2020: 222)

Nilgün, Hasan tarafından çok ciddi şekilde dövülerek yaralanmıştır. Yaralarını hafife alan karakter, hastahaneye gitmeyi redderek evde dinlenmeyi tercih eder. Ancak durumu son derece ciddidir. Recep tarafından bulunarak eve getirilen karakterin, bir süre sonra ölümü gerçekleşir:

*“Nilgün kusarken, ben, midesine iyi gelecek şeyi aramak için telâşla koşa koşa mutfağa indim. Bu sabah süt vermediğim için, diye düşünüyordum, aptal gibi, benim yüzümden. Ama süt de almadım. Birşeyler diyen İsmail'e aptal aptal baktım. Sonra hatırlayarak koştum. Yeniden yukarıya çıktığımda Nilgün ölmüştü. Onlar söylememiştiler öldüğünü, görünce anladım, ama kimseye de söylemedim ölüm sözünü. Yeşil yüzüne, karanlık, rahat ağzına, dinlenen bir genç kızın ağzı ve yüzüymüş ve onu yormakla düşüncesizlik etmişiz gibi suçlu suçlu*

*baktık. On dakika sonra, Metin'in arabayla getirdiği Kemal Beyin eczacı karısı söyledi ölüm sözünü. Beyin kanamasındanmış. Gene de, belki kalkıp yürür diye, uzun bir süre umutla baktık Nilgün'e.” (Pamuk, 2020: 255)*

Böylelikle anlatı kapanışında Hasan'ın yıkıcı tavrı ile karşılaşan Nilgün'ün ölümü gerçekleşmiş olur.

Görüldüğü üzere 1980 sonrası romanlarında da ölüm temi üzerinden kapanışın gerçekleştirildiği örnekler son derece yaygındır. Tanzimattan bugüne dek devam eden bir eğilim içerisinde Türk romancısı, karakterlerin sonlarını çoğunlukla ölüm temi ile ilintili şekilde belirlemiştir.

### **7.2.2. Yolculuk ile Kapanış**

Ölüm temi kadar sık rastlanmasa da yine Türk edebiyatının pek çok farklı döneminde pek çok farklı romanda örneğini bulmanın mümkün olduğu temlerden biri, yolculuk temi olmuştur. 1980 sonrası dönemde Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan *Sessiz Ev*, anlatı kapanışında yolculuk izleğinin yer aldığı örneklerdendir. Sevdiği kızı döverek ölümüne sebep olan Hasan, anlatı kapanışında çareyi kaçmakta bulur:

*“Dalmışım. Tren geliyormuş, acele etmeden elimdeki gazeteyi katladım, rahat rahat ayağa kalktım. Sonra Faruk'un elyazısıyla dolu tarih defterine bir baktım, biraz okudum! Saçma! Tarih köleler içindir, hikâyeler uyusuklar için, masallar budala çocuklar için, aptallar, zavallular, korkaklar için tarih! Defteri yırtmadım bile. Bankın yanındaki çöp tenekesinin dibine atıverdim. Sonra yaptıkları şeyleri, yaptıklarını düşünmeyen insanlar gibi, herkes gibi, sigaramı umursamadan yere attım, ayağımla izmariti de sizler gibi düşünmeden ezdim. Vagonların kapıları açıldı: Vagonun içinden bana bakan yüzlerce kafa: Sabah işe gidiyorlar, akşam işten dönüyorlar, sabah işe gidiyorlar, akşam işten dönüyorlar, sabah işe gidiyorlar, akşam işten dönüyorlar, zavallular, bilmiyorlar, bilmiyorlar! Öğrenecekler! Öğreteceğim, ama şimdi değil; şimdi, peki, ben de bir işleri olan ve sabah işlerine giden sizler gibi, hepiniz gibi bakın, kalabalık trene biniyorum, aranızda giriyorum. Vagonun içi kıpır kıpır insan sıcaklığıyla nemli ve sıcacık! Korkun benden, korkun artık!” (Pamuk, 2020: 262)*

Orhan Pamuk'un bir diğer romanı *Beyaz Kale*'nin kapanış bölümünde de yolculuğun yer aldığı görülmektedir. İtalyan bir kölenin Osmanlı topraklarında yaşadıkları, anlatının ana konusunu oluşturur. Köle, kendisine ikiz kardeşi kadar çok



benzeyen Osmanlı Hoca ile tanışmış, onunla ortak çalışmalar yapmıştır. Anlatı kapanışında bu iki karakter, birbirleri ile yer değiştirme kararı alırlar. Bu aşamada anlatı kapanışında yerini alan yolculuk teması kendisini gösterir. İtalyan kölenin eşyalarını aldıktan ve esir düşmeden önceki hayatı ile ilgili bilgiler edindikten sonra onun kimliğine bürünerek Venedik’e doğru bir yolculuğa çıkar:

*“Elbiselerimizi, telâşa kapılmadan ve konuşmadan, değiştirdik. Ona yüzüğümü ve yıllarca ondan saklamayı başardığım madalyonumu verdim. İçinde anneannemin annesinin resmi ve nişanlığının kendi kendine beyazlaşan saçları vardı; sanırım sevdi onu, boynuna taktı. Sonra çadırdan çıkıp gitti. Sessiz sisin içinde ağır ağır kayboluşunu seyrettim. Ortalık aydınlanıyordu, çok uyukum vardı, onun yatağına girip huzurla uyudum”* (Pamuk, 2020: 113).

Böylelikle anlatı kapanışında iki karakterin birbirlerinin yerine geçtikleri, birbirlerinin hayatlarına kaldıkları yerden devam ettikleri görülür.

Bu başlık altında ele aldığımız her iki örnekte de yolculuk temi, karakterler için yeni başlangıçlar sunma işlevi görmektedir. Türk romanı içerisinde genellikle karakterin olumsuzluklardan kaçması ve yeni bir hayata başlayabilmesi için bir araç konumuna getirilen yolculuklar Tanzimat’tan bugüne dek devamlılığını sürdürmüş ve bu bağlamda 1980 sonrası romanında da karşılık bulmuştur.

### 7.2.3. Kapanışta Belirsizlik

Postmodern romanlar içerisinde belirsizliğin kullanımına çok sık rastlanmaktadır. Bu bağlamda dikkate değer bir örnek *Puslu Kıtalar Atlası* olur. Genel çerçevede Bünyamin adlı karakterin başından geçenleri merkeze alan roman, tüm yaşananların aslında Bünyamin’in babası Uzun İhsan Efendi’nin hayallerinden ibaret olduğunun öğrenilmesi ile kapatılır.

Uzun İhsan Efendi, Lağımçı Ocağı’na katılacak olan oğlu Bünyamin ile vedalaşırken ona bir kitap verir. Roman boyunca Bünyamin, ne yapacağını bilemediği zamanlarda bu kitap içerisinden rastgele bir sayfa açar ve o sayfada yazanı uygular. Anlatı kapanışında bu kitabı tekrar açan Bünyamin, babasının kendisine yazmış olduğu bir mektup ile karşılaşır:

*“Sevgili oğlum, Bir zamanlar yaşadığım evin, gece yarısı eve dönerken taşıdığım o fenerin, duvardaki Acem halısının ve aslında gerçek bir kent olan*

*Galata'da gördüğüm her şeyin sadece ve sadece benim zihnimdeki düşünceler olduğu fikri kafama saplandığında muhakeme gücümün zayıfladığına hükmetmişim. Ama şimdi görüyorum ki, asıl bunu düşündüğümde yanılmışım. Çünkü onlar gerçekten de benim düşlerimdiler.*

...” (Pamuk, 2015: 234-235)

Bu aşamada romanın gerçekliği sorgulamaya açılır. Roman karakterlerinin ve yaşananların durumu belirsizlik kazanır. Gerçek ile hayal iç içe geçer.

Anlatı kapanışında belirsizliğin söz konusu olduğu bir diğer örnek, yine Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan *Beyaz Kale* adlı anlatı olur. *Beyaz Kale*'de anlatıcının kim olduğu sorusu bir belirsizlik içerisindedir. Anlatı açılışından itibaren varlığını sürdüren bu belirsizlik, anlatı kapanışında daha yoğun şekilde kendisini gösterir.

Anlatının ilk on bölümü, İtalyan bir köle tarafından yazılmaktadır. Bu noktada bir belirsizlik olmadığı düşünülebilir. Ancak anlatıcının Türklere esir düşmeden önceki hayatından söz ettiği sırada kurduğu cümleler birtakım soru işaretleri oluşturmaktadır:

*“Sevgilisiyle tutkuları, tasarıları, dünyayı ve bilimi konuşan, nişanlısının kendisine hayran olmasını doğal karşılayan bu gencin sık sık yaptığım gibi, kendime bir geçmiş uydurmam gerektiği zamanlarda, ben olduğuna inanmak gücüme gidiyor. Ama, bir gün bu yazdıklarımı sabırla sonuna kadar okuyan birkaç kişi, o gencin ben olmadığını anlayacaklardır, diye kendimi teselli ediyorum. Belki de o sabırlı okuyucular, benim şimdi düşündüğüm gibi, hayatına sevgili kitaplarını okurken ara veren o gencin hikâyesine kaldığı yerden bir gün devam ettiğini de düşüneceklerdir”*(Pamuk, 2020: 12).

Bu aşamada, anlatıcı karakterin köle değil de aslında Osmanlı Hoca olabileceği düşünülebilir. Ancak, yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi anlatının ilk 10 bölümü, anlatıcının köle olduğunu destekler niteliktedir. Kurgu içerisinde İtalyan kölenin Türklere esir düşmesi, Osmanlı topraklarında Osmanlı Hoca ile tanışması, kendisine çok benzeyen bu adam ile ortak çalışmalar yapması, sonrasında ise onunla yer değiştirmesi ve onun hayatını yaşamaya başlaması, konu edilir.

İtalyan köle ve Osmanlı Hoca'nın yer değiştirmesinden sonra yaşananları ele alan 11. bölümde, anlatıcının kim olduğuna dair büyük soru işaretleri ortaya çıkar. Bu aşamada İtalyan kölenin, Hoca'nın yerine geçtikten sonra neler yaşadığı aktarılır:

*“Müneccimbaşılık yaptığım yıllarda çok para biriktirdim, evlendim, dört çocuğum var; belki de, mesleğimin bana kazandırdığı bir sezgiyle yaklaşmakta olan felâketleri öngörerek işimi zamanında bıraktım: Sultan’ın orduları Viyana’ya gitmeden, yenilgilerin öfkesiyle çevresindeki soytarıların, benden sonraki müneccimbaşının boynu vurulmadan, hayvanlara düşkün Padişahımız tahttan indirilmeden çok önce, buraya Gebze’ye kaçtım; bu konağı yaptırıp, sevdiğim kitaplarım, çocuklarım ve bir iki adamımla yerleştim”*( Pamuk, 2020: 114)

Bu aşamada anlatıcının İtalyan köle olduğu düşünülür ancak ilerleyen bölümlerde anlatıcı karakterin Hoca olduğuna işaret eden söylemlere rastlanır:

*“Ona yıllarca sunduğum bütün o kitapları, takvimleri, kehanetleri O’nun yazdığını baştan beribiliyormuş; ben evde bataklığa saplanarak kalan silâhımızın tasarılarıyla uğraşırken de, O’na söylemiş bunu; O’nun da bana, tıpkı benim O’na her şeyi söylediğim gibi, bunu anlattığını da biliyormuş”*( Pamuk, 2020: 215)

Buradan hareketle anlatı kapanışında, anlatıcının kim olduğuna dair ciddi bir belirsizliğin kendisini gösterdiği görüldüğünü söylemek mümkündür. Zaman zaman Hoca’ya zaman zaman da İtalyan köleye işaret etmekte olan kurgu, yazarın bilinçli tercihi ile anlatının bir parçası haline getirilir.

Hoca ve köle arasında öncelikle fiziksel benzerlik açığa çıkarılır ardından ikili bir arada vakit geçirdikçe düşünce anlamında da büyük ortaklıklara sahip oldukları anlaşılır. Özellikle anlatı kapanış bölümünde kendisini yoğun şekilde gösteren belirsizlik ile birlikte, Hoca ve kölenin tekilliğine işaret edilir. Kurgu ilerledikçe karakterlerin birbirlerinden ayrılması zorlaşmıştır. Nitekim anlatının sonunda Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan yazıda geçen *“Beyaz Kale’nin elyazmasını, İtalyan kölenin mi, Osmanlı Hoca’nın mı yazdığını ben de bilmiyorum”* (Pamuk, 2020: 184) ifadesi, verilen belirsizliğin bilinçli bir tercih olduğunu açığa çıkarmaktadır.

Postmodern romanlarda kesinlikten uzak durma eğilimi, belirsizlik üzerine yoğunlaşma durumu da beraberinde getirmiştir. Romanın artık salt gerçeğin peşine düşmüyor, kurgusal olanı vurguluyor ve anlatı gerçekliğine dair şüpheyi merkeze alıyor oluşu, anlatı kapanışlarında belirsizlik temininin ciddi bir malzeme olarak yer bulmasını

sağlamaktadır. Bu bağlamda ele aldığımız *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Beyaz Kale* örneklerinde de benzer bir yaklaşımın devam ettirildiğini söylemek mümkündür.

#### 7.2.4. Felaket ile Kapanış

1980 sonrası dönemde incelemeye aldığımız örneklerde felaket temi üzerinden kapanışın gerçekleştirildiği tek örnek İhsan Oktay Anar tarafından kaleme alınan *Galiz Kahraman* adlı anlatı olmuştur.

Romanın kapanışında felaket olarak nitelendirilebilecek olaylar yaşanmış ancak bu felaketler, ironik bir dille anlatılarak karamsar havanın sunumundan uzaklaştırılmıştır. Bu bağlamda roman boyunca öne çıkarılan mizahi atmosferin anlatı kapanış bölümünde de devam ettiği görülmektedir. İdris Amil, anlatı kapanışında aslında işlememiş olduğu suçları kabul etmek durumunda kalır ve hapis cezasına çarptırılır:

*“Para almak için Muhtarla yaptığı mukavele icâbı, İdris Âmil Hazretleri'nin Emniyet Amirliği'ne bir varıp, aslında yapmadığı banka soygununu üstlenmekten başka pek bir çaresi kalmamış gibiydi. Nitekim, kurbanlık koyun misâli tâ amirliğe kadar sendeleye sendeleye zar zor yürümüştü. Kapıda nöbet bekleyen insan sarrafi polis, Efendimiz'in birtakım haltlar karıştırmış türden bir şahıs olduğunu anladığından, içeri paldır küldür girmesine pek ses etmemişti. Zaten o devirde kanundan kaçmak mümkün görülmediği ve aynı zamanda yakışık da almadığı için, suç işleyenler karakola kendiliğinden gelirler ve teslim olurlardı. Efendimiz kapıdan içeri girdiğinde, sorgu odasından eski göz ağrısı Remziye'nin cırtlak sesini işitti. Bir yandan da, tuşlarına basmak için sadece iki parmağını kullanan polisin yazı makinasından gelen çat çat sedaları duyuluyordu. Kadın utanmadan, polislere bağırıp çağırmakta, tehdit üzerine tehdit savurmaktaydı. Çok geçmeden sıra İdris Âmil Hazretleri'ne geldi ve sorguya alınan Efendimiz, tıpkı Muhtar'ın ona tembih ettiği gibi, yapmadığı soygunu bütün teferruatıyla anlattı ve ifadesine imzayı bastı. Efendimiz'in de amirliğe düştüğünü artık nasıl olduysa öğrenen Remziye ise, kapının ardından ona, “Merak etme kocacığım! Seni Ulucanlar Cezaevi ne aldıracağı! Bütün sâdık adamların da orada. Benim koynumda rahat edeceksin!” diye bağırmaktaydı. Efendimiz, tıklandığı karanlık nezarethânedede*

*düşüne dursun, sabaha karşı fezleke, ertesi akşam da iddianame hazırды bile.”(Anar, 2014:178-179)*

Aslında olumsuz bir hava içerisinde sunulması gereken bu olay, İdris Âmil’in üzüntüden uzak tavırları ile iç içe aktarılır:

*“Mahkeme, İdris Âmil Hazretleri’ni, hırsızlık ve adam yaralamadan suçlu buldu. Hem pederi ve hem de mâderi oğulları için zırl zırl ağlıyorlardı. Oysa, başına gelen onca hâdiseden olsa gerek, Efendimiz kıkır kıkır gülmekteydi. Hâkim, söyleyecek bir şeyi olup olmadığını sorduğunda mahkeme salonu şu nidâyla inlemişti.*

*“Hüüüüüüüüüüüüüüüüüp! Jjjjjjjjjjjjjjt! Nah-ha!”*

*İşte bu da, cezasının 6 ay artmasına yol açtı” (Anar, 2014:179).*

Karakter, başına gelen olumsuzluklar karşısında bir üzüntü duymaz. Hapse giriyor oluşu, onu gergin bir atmosfer içerisinde konumlandırmamaktadır:

*“O ise düşünceli değildi. Çünkü düşünmesini icap ettiren bir husus yoktu. Düşünmek şöyle dursun, tam tersi o, şu kâinatta, üzerinde düşünülecek yegâne husus ve yegâne kişiydi” (Anar, 2014:180)*

Böylelikle anlatı kapanışında verilen felaket, hissizleşmiş bir kahramanın psikolojisi üzerinden sunulur ve bu karakter üzerinden, yıkıcı olmaktan ziyade gülünç bir hava yaratılır. Böylelikle anlatı boyunca devam ettirilmiş olunan alaycı dil, anlatı kapanışında da yerini almış olur.

### **7.3.1980 Sonrası Türk Romanında Form Bakımından Kapanış**

1980 sonrası dönemin anlatı kapanışları form bakımında incelendiğinde *Puslu Kıtalar Atlası* örneği dikkat çeker. Anlatı kapanış bölümü içerisinde mektup kullanımıyla öne çıkan bu örnek, Bünyamin isimli karakterin babasından aldığı kitapta bir mektup olduğunu fark etmesi ve bu mektubu okuması ile kapatılır:

*“ ‘Sevgili oğlum,*

*Bir zamanlar yaşadığım evin, gece yarısı eve dönerken taşıdığım o fenerin, duvardaki Acem halısının ve aslında gerçek bir kent olan Galata’da gördüğüm her şeyin sadece ve sadece benim zihnimdeki düşünceler olduğu fikri kafama saplandığında muhakeme gücümün zayıfladığına hükmetmişim. Ama*

*şimdi görüyorum ki, asıl bunu düşündüğümde yanılmışım. Çünkü onlar gerçekten de benim düşlerimdiler.*

*Bu fikrimi ilk kez Mihel çıkmazındaki kiraathanede Ali Said Çelebi'ye açmışım. Biliyorsun, bu iyi niyetli adam bana neredeyse olağanüstü bir saygı duyar ve ne söylesem hemen inanır. Ona, oturup sohbet ettiğimiz bu kiraathanenin kahvecisinin, müşterilerinin ve yaşadığımız dünyada geri kalan ne varsa hepsinin, sadece benim düşüncemde olduklarını söylediğimde, parmağıyla kendisini işaret ederek, 'Ya ben?' diye sormuştu. Malum cevabı alınca nedense bir hayli hüzünlenmiş, kafasında kim bilir neler kurmuştu. Ali Said Çelebi, böylece, benim zihnimde yaşadığına inanan tek kişi oldu. Bunun onu fazlasıyla sarstığını söyleyemem. Çünkü ertesi günü bana bir derdini açtı: Dediğine göre Sultan Ahmet Camii'nin müezzinlerinden biri olmak istiyor, ama tahsili tutmasına rağmen, koruyanı kollayanı olmadığı için bu göreve bir türlü gelemiyordu. İşte bu yüzden kendisini, söz konusu camiin müezzini olarak düşlememi rica etmekteydi. Gerçi onun bu isteğini yerine getirmem elbette mümkündü. Ama onun bu ricasını geri çevirdim. Fakat yakamı bırakmadı. Ertesi gün, koltuğunun altında bir kaz, elinde bir sepet yumurta ve bir top tereyağıyla kapımı çaldı. Ben de onun isteğini kısmen de olsa yerine getirmek zorunda kaldım. Ali Said Çelebi, müezzin olmasa bile, şimdi Sultan Ahmet Camii'nde mutemet olarak görevini ifa ediyor. Ama yaptığım iyiliği unutmuş olmalı ki, beni uzun süreden beri arayıp sormadı.*

*Sana gelince sevgili oğlum, sen de benim kim olduğumu, yemeden içmeden günlerce nasıl yaşadığımı, hayatımızı idame ettirdiğimiz paranın nereden geldiğini bana sormaya bir türlü cesaret edemezdin. Paranın geldiği yeri, inanmayacağını bile bile sana söylüyorum: Cebimde yüz akçe olması için zihnimde yüz akçe düşlemem yetiyordu. Seni artık şaşırtmak istemediğim için her şeyi söylemek istemiyorum. Ama gördüğün ve işittiğin ne varsa, hepsinin, şu zavallı babanın zihnindeki düşlerden ibaret olduğuna inan! Yine de birkaç şey bunun dışında tabii. Büyük dayın Arap İhsan, o muhteşem külhani, boşluğu ve karanlığı okuyan benim gibi bir korkağın, adım bile atmaya çekindiği gerçek dünyanın haritalarını çizen biriydi. Yıllar önce öldü, ama kahkahası hâlâ çınlıyor ve düşü zihnimde hâlâ yaşıyor. Onu neden mi düşledim? Belki de senin, biricik oğlumun onu tanimasını istedim, o kadar.*

*Çünkü her baba oğluna bir şeyler öğretmek, ona doğru ve gerçek olanı göstermek ister. Oysa benim sana, düşlerimden başka verebilecek bir şeyim yoktu. O yüzden sana, şimdi elinde tuttuğun garip kitabı verdim. Ama ne yazık ki Dünya'yı gösteremedim. Sana aslında Kâtip Çelebi'nin, Cihannüma adıyla tercüme edip bana bir nüshasını hediye ettiği Atlas Minor gibi bir eser bırakmak isterdim. Oysa dünyaya sırt çeviren benim gibi birinin zihninde Boşluktan başka ne olabilir ki? Kendisinden düşler yarattığım Boşluğun atlasını, Atlas Vacui'yi bu yüzden yazdım: Sen okuyasın diye değil, yaşayasın diye.*

*Zihnimde bir düş olan sevgili oğlum, işte böylece zavallı babanın yaşayamadıklarını yaşadın ve dokunamadıklarına dokundun. Bir babanın kendi oğlundan bekleyeceği şekilde kahraman değildin. Son derece silik ve mütevazıydın. Bununla birlikte, arada bir senin kulağına, karakterinle bağdaşmayacak sözler fısıldamadan edemedim. Çünkü düşler görmektense, boşluğun kendisine tapan insanlar karşısında küçük düşmeni istemedim. Sonunda, senin için düşlediğim macerayı yaşadın ve böylece senin için yazdığım atlası okumuş oldun. Artık benden öğreneceğin nihai şeyi öğrenmiş oluyorsun.*

*Ne var ki ben, kendimle ilgili bazı meseleleri hâlâ çözebilmiş değilim. Rendekâr düşünüyor olmasından var olduğu sonucunu çıkarıyor. Ben de düşünüyorum, dolayısıyla varım, ama kimim? Galata'da, Yelkenci Hanı bitişiğinde ikamet eden Uzun İhsan Efendi mi, yoksa bugünden tam üç yüz sekiz yıl sonra, sözgelimi İzmir'de oturan mahzun ve şaşkın adam mı? Hangimiz düş ve hangimiz gerçek? Düşünüyorum, o halde ben varım. Düşünen bir adamı düşünüyorum ve onun, kendisinin düşündüğünü bildiğini düşünüyorum. Bu adam düşünüyor olmasından var olduğu sonucunu çıkarıyor. Ve ben, onun çıkarımının doğru olduğunu biliyorum. Çünkü o, benim düşüm. Var olduğunu böylece haklı olarak ileri süren bu adamın beni düşlediğini düşünüyorum. Öyleyse, gerçek olan biri beni düşünüyor. O gerçek, ben ise bir düş oluyorum.*

*Senin için gerçek bir baba olmayı, saçlarını okşamayı, seni öpmeyi çok isterdim. Ama düşlere dokunmak mümkün olabilir mi? Sana bu yüzden hem çok yakın, hem de çok uzayım. Veda etmek benim için son derece zor. O yüzden, her ne kadar uzakta olsam da seni, o eski yakışıklı yüzünle, Aglaya'yla birlikte hep düşlemek istiyorum.*

*Hoşçakal oğlum. Hoşçakal sevgili, biricik düşüm' ” (Anar, 2006: 234-237).*

Kapanış mektubu, romanın tümüyle Uzun İhsan Efendi'nin düşlerinden ibaret olduğunu vurgulamakta ve kurgu içerisinde yer alan bütün karakterlerin ve olayların bir belirsizlik içerisinde konumlanmasına neden olmaktadır.

Kapanış mektubu, romanın tek karakterinin Uzun İhsan Efendi olduğunu ve tüm yaşananların onun hayallerinden ibaret olduğunu haber verir. Böylelikle anlatı kapanışında hayal ve gerçek iç içe geçirilir. Kurgunun gerçekliğinin sorgulandığı bir kapanış söz konusu edilmiş olunur. Bu bağlamda söz konusu mektubun bir üstkurmaca kurulumunu sağladığını da söylemek yerinde olacaktır.

#### **7.4.1980 Sonrası Türk Romanında Anlatım Teknikleri Bakımından Kapanış**

1960'lı yıllar itibariyle, Türk romanında karşılık bulmaya başlayan postmodern eğilimler, 1980 sonrası süreçte yaygınlık kazanmış ve dönemin Orhan Pamuk, Latife Tekin, Nedim Gürsel, İhsan Oktay Anar gibi öne çıkan yazarları tarafından, postmodern olarak nitelendirilebilecek pek çok metin ortaya koyulmuştur. Bu bağlamda 1980 sonrası romanının postmodern anlatım tekniklerine yer verme noktasında önemli materyaller sunduğunu söylemek yerinde olacaktır. Çalışmamızın bu başlığı altında da söz konusu materyaller incelemeye alınacak ve “Üstkurmaca ile Kapanış ve Parodi/Pastiş Tekniği ile Kapanış” başlıklarına yer verilecektir.

##### **7.4.1. Üstkurmaca ile Kapanış**

1980 sonrası dönemde ortaya konan romanlarda, Postmodern eğilimlerin etkisi ile üstkurmaca tekniğinin aktif olarak kullanıldığı görülmektedir. Bu bağlamda dikkate değer örneklerden biri *Benim Adım Kırmızı* olur.

Bir cinayet ve bu cinayetin failinin arayışını söz konusu eden roman, cinayetin çözüme ulaşması ile kapatılır. Olayların çözümlenmesinin ardından romanın merkezlerinden biri olan Şeküre'nin, tüm yaşananları özetlediği bir bölüme yer verilir. Bu bölüm, romanı yazanın Şeküre'nin oğlu Orhan olduğunun haber vermesi ile sona erer:

*“Resmedilemeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan'a. Hasan'ın ve Kara'nın bana yolladığı mektupları, zavallı Zariif Efendi'nin üzerinden çıkan mürekkebi dağılmış at resimlerini çekinmeden*



*verdim. Her zaman asabi, huysuz ve mutsuzdur ve sevmediklerine haksızlık etmekten hiç korkmaz. Bu yüzden Kara'yı olduğundan şaşkın, hayatlarımızı olduğundan zor, Şevket'i kötü ve beni olduğumdan güzel ve edepsiz anlatmışsa sakın inanmayın Orhan'a. Çünkü hikâyesi güzel olsun da inanalım diye kıvırmayacağı yalan yoktur”* (Pamuk, 2015: 500-501)

Şeküre, tüm romanın oğlu Orhan tarafından yazıldığını ve yazım sürecine, Şeküre'den alınan mektupların ve resimlerin katkı sağladığını haber vermektedir. Diğer taraftan roman içerisinde geçen olayların gerçekleri olduğu gibi anlatmaktan da uzak olabileceğinin altı çizilir. Romanın yazarı olan Orhan'ın hikâyesini ilgi çekici hale getirebilmek adına yapmış olabileceği değişiklikler vurgulanır. Bu bağlamda romanın kurmaca düzlemine yönelik vurgu açığa çıkarılır.

Benzer bir vurgu, yine Orhan Pamuk tarafından kaleme alınan *Beyaz Kale* örneğinde de kendisini gösterir. Romanın tümünün karakterlerden biri tarafından yazılmış olduğu vurgusu, anlatı açılışında olduğu gibi kapanışında da yer bulur:

*“Kitabımın sonuna geldim artık. Belki de akıllı okuyucularım aslında hikâyemin çoktan bittiğine karar vererek onu ellerinden atmışlardır bile”* (Pamuk, 2020:114)

Postmodern eğilimler içerisinde sıkça kullanılan üstkurmaca tekniğine romanında yer veren bir diğer isim Nedim Gürsel olur. Yazar, *Boğazkesen* adlı romanında bir yazarın yazım sürecini konu eder. Fatih Haznedar isimli yazar, II Mehmed dönemini merkeze alan bir roman kaleme almaktadır. Kurgu hem bu romanı, hem de romanı kaleme almakta olan Fatih Haznedar'ı bir arada sunar. Bu aşamada, iç anlatıda sunulan tarihî atmosfer, bir üstkurmacayı ortaya çıkaran yazarın yazım süreci ile aktarılır.

Fatih Haznedar, iç anlatının sona erdiği bölümde II. Mehmed'in ölümüne değinir ve bunun ardından aktüel zamana dönerek ölüm üzerine düşünmeye başlar. Bu esnada, yazarın yazım sürecini sekteye uğratmış olan Deniz adlı karakter uykudadır. Fatih Haznedar, ölüm üzerine düşüncelerini, Deniz özelinde yoğunlaştırır. İç anlatıda adaptasyon sürecine engel olduğu dolayısıyla bir cariyeyi öldüren Fatih ile dış anlatıda romanının yazım sürecini sekteye uğratması dolayısıyla Deniz'i öldürmeyi düşünen yazar Fatih birleşir:

*“Bu anlatı seninle başladı Deniz, sensiz sürüp geldi bugüne. Şimdi sen yanımda, yanı başımdayken yürümüyor. Düşe kalka bile yürümüyor, gövdene çarpa çarpa geriliyor akacak yerde. Boğazkesen 'in önünü açmak için seni ortadan kaldırmalıyım. Evet, kaldırmalıyım!”* (Gürsel, 2012: 261)

Böylelikle iç anlatı ile dış anlatı ortak bir zeminde buluşturulmuş olunur. Bu ortaklık, büyük ölçüde ölüm üzerinden kurgulanır.

Türk edebiyatı içerisinde Postmodern romanın önemli örneklerini kaleme alan yazarlardan bir diğeri İhsan Oktay Anar olur. Yazar, *Puslu Kıtalar Atlası* isimli romanını bir üstkurmaca düzlem üzerinde inşa etmiştir.

Romanda, babası tarafından kendisine verilen bir kitapla birlikte çeşitli maceralara atılan Bünyamin adlı karakter yer almaktadır. Bünyamin, roman boyunca sıkıştığı ve ne yapacağına karar veremediği her an, bu kitabın rastgele bir sayfasını açar ve orada yazana göre eylemlerini belirler. Anlatı kapanışında da son defa kitabın rastgele bir sayfasını açan karakter, babası Uzun İhsan tarafından kendisine yazılmış olan bir mektup ile karşılaşır. Bu mektup, roman boyunca yaşanan her şeyin, Uzun İhsan'ın düşlemelerinden ibaret olduğunu haber vermektedir:

*“Sevgili oğlum,*

*Bir zamanlar yaşadığım evin, gece yarısı eve dönerken taşıdığım o fenerin, duvardaki Acem halısının ve aslında gerçek bir kent olan Galata'da gördüğüm her şeyin sadece ve sadece benim zihnimdeki düşünceler olduğu fikri kafama saplandığında muhakeme gücümün zayıfladığına hükmetmişim. Ama şimdi görüyorum ki, asıl bunu düşündüğümde yanılmışım. Çünkü onlar gerçekten de benim düşlerimdiler’ ”* (Anar, 2006: 234-235).

Romanın bu aşamasında, kurgu içerisinde yer alan olayların gerçekliği, tümüyle bir sorgulamaya tabi tutulur. Romanın kurgusunun aslında bir karakterin düşünce dünyasından ibaret olduğu ve romanın gerçekliğinin, düşlemelere dayandırıldığı açık edilir. Bu bağlamda *Puslu Kıtalar Atlası*'nın kapanışı, hayal ile gerçeğin iç içe geçirildiği ve belirsizliğin ön plana çıkarıldığı bir kurgu zemini içerisinde konumlandırılmış olunur.

Sonuç itibariyle, 1980 sonrası romanında sık rastlanan bir anlatım tekniği olarak üstkurmaca tekniğinden söz etmek mümkün olur. Romanın kurgusal düzleminin açığa



## SONUÇ

“Türk Romanında Anlatı Açma ve Anlatı Kapatma” başlıklı çalışmamız için bir sonuç çerçevesi çizmek gerekirse:

Çalışmamızın Giriş bölümünde roman ve anlatı kavramları üzerinde durulmuş, “anlatı açma” ve “anlatı kapatma” terimleri incelemeye alınmış ve bu bölümlerin kapsamı belirlenmeye çalışılmıştır. Bu bağlamda, romanın ilk sayfasından çatışma unsurunun açığa çıkarıldığı ve olayların düğümlenmeye başladığı noktaya kadarki bölümün “anlatı açılışı”, benzer şekilde, kurgu içerisinde ortaya çıkan düğümlerin çözüme ulaşmaya başladığı, kurgunun belli bir sonuca varması noktasında iteleyici güç konumunda olan kırılma noktalarının kendisini gösterdiği bölümden son sayfaya dek devam eden bölümün de “anlatı kapanışı” şeklinde belirlenmesi uygun bulunmuştur.

Diğer taraftan farklılaşan sosyal ve kültürel ortamın, yazar ve okur profilinin, dönemin farklılaşan şartlarının ve farklılaşan edebî eğilimlerinin etkisiyle birlikte, anlatı açılış ve kapanışları için genel bir çerçeve oluşturabilmenin zorluğu kendisini göstermiştir. Tanzimat dönemi romanlarında daha belirgin şekillerde açığa çıkan birtakım eğilimler, özellikle 1960’lardan sonraki süreçte muğlak bir hal almış; bu durum, anlatı açılış ve kapanış bölümlerinin kapsamının net çizgilerle belirlenmesinin zorlu bir hal almasına neden olmuştur. Malumdur ki Tanzimat dönemi içerisinde kaleme alınmış bir roman ile 1980 sonrası süreçte kaleme alınmış bir roman arasındaki farklılık pek çok cephede kendisini göstermektedir. Buradan hareketle bambaşka nitelikler taşıyan romanların ortak açılış ve kapanış şekilleri üzerinden incelenmesi, özellikle açılış ve kapanış bölümlerinin kapsamı noktasında birtakım belirsizlikleri de beraberinde getirmiştir. Ancak bu belirsizliklerin açığa çıkması son derece normaldir. Zira farklı dönemler içerisinde son derece önemli değişiklikler geçirmiş olan roman türünün anlatı açılış ve kapanış bölümlerinin aynı kalması ve her edebî dönem içerisinde ortak şekillerde incelenebilmesi oldukça zordur. Türün kendisinde meydana gelen değişim, haliyle anlatı açılış ve kapanış bölümlerinde de karşılık bulmuş, dolayısıyla bu durum sınıflandırma noktasında da değişiklikleri beraberinde getirmiştir.

Giriş bölümünün ilerleyen noktalarında anlatı açılış ve kapanışları için belirlediğimiz sınıflandırma ortaya koyulmuştur. Her iki başlık da kurgu unsurları bakımından, tem bakımından, form bakımında ve anlatım teknikleri bakımından incelemeye tâbi tutulmuş, bu çerçevede belirlediğimiz romanlar içerisinde çok yönlü bir

inceleme sağlanmıştır. Bu inceleme ile birlikte romanın tarihsel süreç içerisinde pek çok farklı cepheden incelenmesi, değerlendirilmesi sağlanmış, böylelikle bütünsel bir bakışın yakalanması amaç edinilmiştir.

Çalışmamızın “Türk Romanında Anlatı Açma” başlıklı birinci bölümünde, Tanzimat, Servet-i Fünun, Milli Edebiyat, 1923-1940, 1940- 1960, 1960-1980 ve 1980 sonrası dönemler anlatı açılışları noktasında incelemeye tâbi tutulmuştur.

Tanzimat dönemi romanı, türün henüz ilk örneklerinin ortaya koyuluyor oluşu noktasında önemli acemiliklerin açığa çıktığı bir dönem olmuş ve bu acemilikler, uzun uzadıya kurgu unsurlarını tanıtmaya yönünde bir eğilimi beraberinde getirmiştir. Tanzimat dönemi romanlarında, özellikle kişi ve mekân unsurlarını merkeze alarak sayfalarca kurgu unsurlarının tanıtımına yer verildiği görülmüştür. Kişi tanıtımları; kişilerin geçmişlerini, aile yapılarını, fiziksel ve karakteristik özelliklerini bir arada inceleme eğilimi içerisinde sunulmuş ve bu bağlamda oldukça hacimli açılış bölümleri söz konusu olmuştur. Benzer şekilde özellikle İstanbul merkezli gerçekleşen mekân unsurunda oldukça geniş bir tanıtım kendisini göstermiş ve özellikle *İntibah* örneğinde açığa çıktığı üzere Çamlıca özel bir konum olarak dönem içerisinde yerini almıştır. Tüm bu kurgu unsurlarının tanıtımı içerisinde bir sohbet havası merkeze alınmış ve yazarın okuru ile sohbet ettiği, ona romanını tanıttığı, mekânı onunla birlikte dolaştığı bir yaklaşım açığa çıkarılmış, bu yaklaşım roman boyunca devam ettirilmiştir.

Servet-i Fünun dönemine gelindiğinde ise kurgu unsurlarının tanıtımı için ayrılan bölümlerin büyük ölçüde ortadan kaldırıldığı ve romanın yoğunluklu olarak belirli bir ânın içerisinde açıldığı tespit edilmiştir. Romanın açılış ânının sunulması ile birlikte kurgu unsurlarının tanıtımlarına geçilmiş ve bu tanıtım, yazarın varlığını gizlemeye başladığı bir atmosfer içerisinde gerçekleştirilmiştir. Ancak her iki dönem içerisinde de açılışlarda oldukça durağan bir atmosferin söz konusu olduğu, kurgu ilerledikçe olay örgüsünün karmaşık bir hal aldığı; açılışların daha çok kurgusal zemini oluşturma eğilimi içerisinde ortaya koyulduğu tespit edilmiştir.

Milli Edebiyat dönemi romanı incelemeye alındığında kurgu unsurlarının tanıtımı noktasında Servet-i Fünun dönemi eğiliminin devam ettirildiği görülmüştür. Roman belirli bir ânın içerisinde açılmış ve bu ânın anlatımıyla birlikte kurgu unsurlarının sunumu gerçekleştirilmiştir. Her ne kadar Tanzimat döneminde olduğu gibi, kurgu unsurlarının tanıtımı ayrı bir bölüm halinde sunulmamış olsa da yine

oldukça hacimli şekilde varlığını devam ettirdiği, kişi unsurunun oldukça bütüncül ve kapsamlı şekilde anlatıldığı görülmüştür.

Dönemin çalkantılı siyasî yapısının da etkisiyle Milli Edebiyat romanlarında zaman unsurunun belirli bir tarihî olay üzerinden vurgulandığı ve tarihî gerçekliklerin romanların önemli bir kısmında kurgusal zemin olarak benimsendiği görülmüştür. Bu bağlamda Tanzimat ve Servet-i Fünun döneminde özel bir olay üzerinden zaman unsurunu açığa çıkarma eğilimi söz konusu değilken Milli Edebiyat dönemi içerisinde tarihsel gerçekliklerin kurgu malzemesi edildiği ve bu malzeme ile birlikte kurgu unsurlarının tanıtımlarının yapıldığı tespit edilmiştir.

Aynı savaş atmosferinin devam ettirildiği örnekler 1923-1940 dönemi romanlarında da kendisini göstermiş ve bu bağlamda zaman unsurunu tarihî olaylar ve özellikle savaşlar üzerinden sunma eğilimi, Cumhuriyet'in ilk yıllarında kaleme alınan romanlarda da devamlılık arz etmiştir. 1923-1940 dönemi aralığında kişi unsuru incelemeye alındığında *Yaban*, *Yeşil Gece*, *Kuyucaklı Yusuf* gibi örneklerde dışlanan karakterleri merkeze alma eğiliminin açığa çıkarıldığı tespit edilmiştir. Özellikle *Yeşil Gece* ve *Yaban* örneklerinde merkez karakterler üzerinden açığa çıkarılan millî duygulara vurgu, romanların taşralı-aydın çatışmasının da göstergesi olmuş, romanın taşralı karakterleri ile merkez karakterler arasında keskin bir çizgi açığa çıkarılmıştır.

1940-1960 dönemi romanına gelindiğinde kurgu unsurlarının artık önceki dönemlerde olduğu kadar hacimli şekilde sunulmadığı tespit edilmiştir. Yazar, artık roman ve okur arasında değildir, gerçekçi anlatımlar söz konusu olmaktadır.

1960'lı yıllara gelindiğinde ise Türk romanının artık tümüyle bir farklılaşma içerisinde konumlandığı görülmektedir. Postmodern nitelik taşıyan örnekler, özellikle Oğuz Atay önderliğinde edebiyatımıza dâhil olur. Bu süreçte anlatı açılış bölümlerinin kapsamalarını belirlemek zorlaşır. Kurgu unsurlarının tanıtımının kurguya yedirilerek sunulduğu örnekler yaygınlık kazanır. Benzer şekilde 1980 sonrası süreçte oldukça yoğun kullanılan postmodern teknikler, kurgu unsurlarının düzlemsel bir zemin üzerinden incelenmesini imkânsız hale getirir. Kurgu unsurlarına yönelik temel meselelerin dahi romanın ilerleyen aşamalarında açığa çıkarıldığı görülür.

Tem bakımından açılışlar incelemeye alındığında edebiyatımızın her dönemi içerisinde öne çıkan ortak eğilimin ölüm temi üzerine yoğunlaşma yönünde olduğu tespit edilmiştir. Tanzimat dönemi romanında da Cumhuriyet dönemi romanında da

ölüm temi, kendisine oldukça geniş şekilde yer bulmuş, kurgunun ilerleyişi noktasında kilit roller üstlenmiştir. Özellikle kişi tanıtımı içerisinde söz konusu edilen ölümler açığa çıkarılmış ve ölüm temi, hem karakterler için hem de romanın tümü için dönüştürücü bir öge konumuna getirilmiştir. Bunun dışında yolculuk, felaket, hastalık, belirsizlik ve kopuş temleri açığa çıkarılmıştır.

Türk romanı form bakımından incelemeye tâbi tutulduğunda Tanzimat döneminden 1980 sonrası döneme ulaşılan dek oldukça önemli değişimlerin kendisini gösterdiği görülmüştür. Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinde farklı metinlere ait parçaların kurgu içerisinde kullanılması eğilimine fazla rastlanmadığı tespit edilmiştir. *İntibah* ve *Salon Köşelerinde* gibi birkaç örnek dışında kurgunun tekdüze bir halde ilerlediği, farklı metin türleri ve dolayısıyla farklı üslup yapılarının açığa çıkmadığı ortaya koyulmuştur. Ancak Milli Edebiyat dönemine gelindiğinde; anı, mektup, günlük gibi birtakım türlerin kurguya dâhil edilmeye başlandığı ve *Handan*, *Ateşten Gömlek* ve *Çalığışu* örneklerinde olduğu gibi, kullanılan farklı metin türlerinin kurgunun tümünü kapsar bir nitelik kazandığı ürünler açığa çıkarılmıştır. Bu yaklaşım, ilerleyen süreçte de *Yaban*, *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, *Kürk Mantolu Madonna* gibi örnekler içerisinde devam ettirilmiştir.

Anlatım teknikleri bakımından da benzer şekilde, edebi dönemlerin farklılaşan eğilimleri üzerinden farklı anlatım tekniklerinin kurgu içerisine dâhil edilidiği görülmüştür. Tanzimat dönemi içerisinde sürekli olarak varlığını hissettiren, kurgu unsurlarını, olay örgüsünü, kendi varlığın hissettirerek sunan ve hatta kendi yorumları ile kurguya dâhil olarak akışı sekteye uğratan bir anlatıcı profili açığa çıkmıştır. Servet-i Fünun dönemi romanı ile bu eğilim büyük ölçüde ortadan kalkmış, yazarın kendi varlığını gizlediği ve olayları, kendis yorumları ile bezemeden aktardığı bir yaklaşım açığa çıkmıştır. Bu bağlamda okur sohbeti ile açılış şekline, Tanzimat dönemi içerisinde pek çok örnek bulabilmek söz konusu olmuşken ilerleyen dönemlerde bu eğilim ortadan kalkmış ve bu tekniğin kullanımına oldukça az rastlanır olmuştur.

Diğer taraftan tahkiye, diyalog ve geriye dönüş tekniklerinin edebiyatımızın pek çok dönemi içerisinde karşılık bulduğu görülmüştür. Bunun yanında 1960'ların sonrasında postmodern eğilimlerle birlikte postmodern anlatım tekniklerinin açığa çıkarıldığı görülmüş ve bu bağlamda metinlerarasılık, parodi/pastiş, üstkurmaca gibi

birtakım tekniklerin hem anlatı açılış bölümlerinde hem de kurgunun tümünde açığa çıkarıldığı örneklere sıkça rastlanır olmuştur.

Çalışmamızın “Anlatı Kapatma” başlıklı ikinci bölümünde Tanzimat döneminden 1980 sonrası döneme dek devam eden süreçte anlatı kapanışlarında hangi eğilimlerin açığa çıkarıldığı incelemeye alınmış, bu incelemelerde anlatı açılış bölümlerinin incelemelerinde olduğu gibi; kurgu unsurları, temler, form özellikleri ve anlatım biçimleri merkeze alınmıştır.

Türk romanının anlatı kapanış bölümlerinde kurgu unsurları noktasında açılışlarda olduğu kadar uzun ve kapsamlı bir anlatımın açığa çıkmadığı görülmüştür. Tanzimat dönemi içerisinde daha çok kişi unsuruna yoğunlaşma eğiliminin açığa çıktığı ve bu eğilimle birlikte, kurgu sonlandırıldıktan sonra roman kişilerinin başlarına neler geldiğinin kısa özetler halinde sunulduğu tespit edilmiştir. Bir acemiliğin göstergesi olarak açığa çıkarılan bu eğilim, Tanzimat dönemi yazarının, romanını sonlandırırken her karakter için belli bir son yazma çabasını açığa çıkarmıştır. Böylelikle olay unsuru ile kişi unsurunun bir arada sunulduğu kapanış şekli, Tanzimat dönemi içerisinde yoğun şekilde kendisini göstermiştir.

Bu eğilim, ilerleyen dönemlerde ortadan kaldırılmış ve kişi unsurunun kısa özetler halinde sunularak açığa çıkarıldığı yaklaşım, yerini daha detaylı şekilde tasarlanarak sunulan kapanışlara bırakmıştır. Tanzimattan 1980 sonrası döneme kadar anlatı kapanışlarında mekân ve zaman unsurlarının aktif olarak yer aldığı örneklere rastlanmıştır. Mekân bağlamında, hemen hemen her dönemde romanın genellikle başlangıç noktasına döndüğü tespit edilmiştir. Her ne kadar kurgu içerisinde farklı mekânlar söz konusu edilmiş olsa da genellikle açılış ve kapanış mekânları bağdaşık bir nitelik taşımıştır.

Zaman unsuru incelemeye alındığında ise Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemleri, içerisinde kurgunun kendi gerçekliğine uygun zamanların kullanıldığı görülmüştür. Ancak tarihî gerçekliklerin anlatı zemini olarak belirlendiği Milli Edebiyat döneminde ise daha çok belirli tarihî olaylar üzerinden zamansal vurgunun yapıldığı ve bu bağlamda özellikle I. Dünya Savaşı ve Kurtuluş Savaşı dönemlerinin kurgusal zemini oluşturduğu görülmüştür. 1940’lı yıllara gelindiğinde ise daha özel zamansal tanımlamaların açığa çıktığı görülmüştür. Özellikle *Huzur* örneği ile birlikte saat



vurgusu üzerinden açığa çıkarılan zamansal vurguya rastlamanın mümkün olduğu örnekler kendisini göstermiş ve bu eğilim, ilerleyen dönemlerde de devam ettirilmiştir.

Türk romanı tem bakımından incelemeye alındığında ise Tanzimattan 1980 sonrası döneme dek pek çok romanda ortak eğilimin ölüm temi üzerine yoğunlaşma yönünde olduğu görülmüştür. Her ne kadar ortak eğilim bu yönde olsa da bu temin işleniş şekli dönemler içerisinde farklılık göstermiştir. Tanzimat döneminin acemilikleri ile birlikte ani ve beklenmedik şekilde gerçekleşen ölümler anlatı kapanışlarında yerini almıştır. Ancak ilerleyen dönemlerde belirli bir kırılma noktası sonrasında anlatı kapanışlarında yer alan ölüm temine ulaşıldığı görülmüştür.

Anlatı kapanışlarında ölüm teminin yanında sık rastlanan bir diğer eğilim, yolculuk teminin kullanımı olmuştur. Anlatı kapanışlarında yer alan yolculuklar, roman boyunca birtakım problemler yaşamış karakterlerin, kapanış yolculukları ile birlikte yeni bir başlangıca doğru ilerledikleri bir yaklaşımı açığa çıkarmıştır. Yolculuk, genellikle yaşanan olumsuzluklar karşısında bir kaçış halini almıştır.

Milli Edebiyat ve 1923-1940 dönemi aralığında öne çıkan örneklerde kapanışta belirsiz bir yöne doğru gerçekleşen yolculuklara oldukça sık yer verildiği görülmüştür. Roman boyunca belli sıkıntılarla savaştan karakter, anlatı kapanışında sonunun nereye ulaşacağını bilmediği bir yöne doğru yolculuğa çıkarılmıştır. Bu eğilim, bir belirsizlik temini de beraberinde getirmiştir.

Anlatı kapanışları form bakımından değerlendirildiğinde, anlatı açılışlarında olduğu gibi, Tanzimat ve Servet-i Fünun dönemlerinde farklı metin türlerinin başvurmanın yaygın olmadığı görülmüştür. Ancak Milli Edebiyat dönemi romanı ile birlikte farklı türler kurgu içerisinde yerini almış ve kapanışlarda da kendisini gösterir olmuştur. Özellikle 1960 sonrası romanlarında açığa çıkan postmodern eğilimler, anlatı kapanışlarını farklı metin türlerinin kullanımı noktasında son derece zengin bir atmosfer içerisinde konumlandırmış ve pek çok farklı metin türü kurguya dâhil edilerek çoksesli bir yapının yakalanması sağlanmıştır.

Anlatım teknikleri bakımından yapılan değerlendirmede ise diyalog tekniğine Türk edebiyatının hemen hemen her döneminde rastlandığı görülmüştür. Bunun yanında 1960 sonrası dönemde postmodern eğilimlerle birlikte anlatı kapanışlarına üstkurmaca, metinlerarasılık ve parodi/pastiş gibi postmodern anlatım tekniklerinin dâhil olduğu görülmüştür.

Toparlayacak olursak, “Türk Romanında Anlatı Açma” ve “Türk Romanında Anlatı Kapatma” şeklinde iki ana bölüm üzerinden ortaya koyduğumuz çalışmamızda, Türk edebiyatının, tarihsel süreç içerisinde geçirdiği değişim ve dönüşümün incelenmesi, dönemler içerisinde öne çıkan romanların açılış ve kapanış bölümleri üzerinden gerçekleştirilmiştir. Bu incelemelerde kurgu unsurlarının, temlerin, form özelliklerinin ve anlatım tekniklerinin esas alındığı bir yaklaşım benimsenmiştir.

## KAYNAKÇA

### A. İNCELENEN ROMANLAR

- Adıvar, H. (2003) *Ateşten Gömlek*, Özgür Yayınları, İstanbul.
- Adıvar, H. (2005) *Ankara*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Adıvar, H. (2013) *Sinekli Bakkal*, Can Yayınları, İstanbul.
- Adıvar, H. (2018) *Handan*, Can Yayınları, İstanbul.
- Ağaoğlu, A. (2014) *Ölmeye Yatmak*, Everest Yayınları, İstanbul.
- Ahmet Mithat Efendi(1999) *Jön Türk*, Akçağ Yayınları, Ankara. Haz: Dr. Osman Gündüz.
- Ahmet Mithat Efendi (2017) *Felatun Bey ile Rakım Efendi*, Anadolu Üniversitesi. Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir.
- Ahmet Mithat Efendi (2018) *Müşahedat*, Anadolu Üniversitesi. Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir.
- Ali, S (1943) *Kürk Mantolu Madonna*, Güven Basımevi, İstanbul.
- Ali, S. (2003) *İçimizdeki Şeytan*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Ali, S. (2012) *Kuyucaklı Yusuf*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Anar, İ. O. (2006) *Puslu Kitalar Atlası*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Anar, İ.O. (2014) *Galiz Kahraman*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atay, O. (2002) *Tutunamayanlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atay, O. (2020) *Tehlikeli Oyunlar*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Atılğan, Y.(2004) *Anayurt Oteli*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Atılğan, Y. (2012) *Aylak Adam*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Aytmatov, C. (2009) *Cemile- Sultan Murat*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Balzac, H. (2004) *Vadideki Zambak*, Morpa Kültür Yayınları, İstanbul.
- Balzac, H. (2014) *Goriot Baba*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Buğra, T. (2011) *Küçük Ağa*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Burgess, A. (2017) *Otomatik Portakal*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Camus, A. (2016) *Yabancı*, Can Yayınları, İstanbul.
- Dostoyevski (2013) *Delikanlı*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Fils, D. (1989) *Kamelyalı Kadın*, Oda Yayınları, İstanbul.
- Esendal, M. (2002) *Ayaşlı ile Kiracıları*, Bilgi Yayınevi, İstanbul.
- Golding, W. (2015) *Sineklerin Tanrısı*, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, İstanbul.
- Güntekin, R.N. (1979) *Çalılıkusu*, İnkılap Yayınevi, İstanbul.

- Güntekin, R.N. (2015) *Yeşil Gece*, İnkılap Yayınevi, İstanbul.
- Gürpınar, H. R. (2016) *Şıpsevdi*: Vol. 2. Basım. İstanbul.
- Gürsel, N. (2012) *Boğazkesen*, Doğan Egmont Yayıncılık, İstanbul.
- Hilmi, F. (Tarihsiz) *A'mâk-ı Hayal*, Tercüman Yayınevi, İstanbul
- Karaosmanoğlu, Y.K. (2005) *Kiralık Konak*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Y.K. (2005) *Yaban*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Karaosmanoğlu, Y.K. (2005) *Ankara*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Kemal, N. (2018) *İntibah*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Kemal, Y. (2016) *İnce Memed*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Nabızade Nazım (2019) *Karabibik*, Anadolu Üniversitesi. Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir.
- Nesin, A. (2011) *Yaşar Ne Yaşar Ne Yaşamaz*, Nesin Yayınevi, İstanbul.
- Pamuk, O. (2015) *Benim Adım Kırmızı*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, O. (2020) *Sessiz Ev*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Pamuk, O. (2020) *Beyaz Kale*, İletişim Yayınları, İstanbul.
- Rauf, M. (2005) *Eylül*, Pan Kitabevi Yayınları, İstanbul.
- Recaizade Mahmut Ekrem. (2018) *Araba Sevdası*, Anadolu Üniversitesi. Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir.
- Safa, P. (1971) *Yalnızız*, Millî Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Safa, P. (1999) *Fatih- Harbiye*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safa, P. (1999) *Dokuzuncu Hariciye Koğuşu*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safa, P. (2016) *Yalnızız*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safa, P. (2021) *Matmazel Noraliya'nın Koltuğu*, Ötüken Neşriyat, İstanbul.
- Safveti Ziya (2009) *Salon Köşelerinde*, İş Bankası Yayınları, İstanbul.
- Salinger, J.D. (2017) *Çavdar Tarlasında Çocuklar*, YKY Yayınları, İstanbul.
- Sami Paşazade Sezai (1997) *Sergüzeşt*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Saramago, J. (2015) *Körlük*, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul.
- Saramago, J. (2015) *Görmek*, Kırmızı Kedi Yayınları, İstanbul.
- Steinbeck, J. (2018) *Fareler ve İnsanlar*, Sel Yayınları, İstanbul.
- Süskind, P. (2015) *Koku*, Can Yayınları, İstanbul.
- Şemsettin Sami. (2018) *Taaşşuk-ı Talat ve Fitnat*, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Yayınları, Eskişehir.
- Tahir, K. (2007) *Devlet Ana*, İthaki Yayınları, İstanbul.

- Tanpınar A.H. (2014) *Saatleri Ayarlama Enstitüsü*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tanpınar A.H. (2015) *Huzur*, Dergâh Yayınları, İstanbul.
- Tekin, L. (1986) *Berci Kristin Çöp Masalları*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Uşaklıgil, H. (1988) *Mai ve Siyah*, İnkılap Kitabevi, İstanbul.
- Uşaklıgil, H. (2016) *Aşk-ı Memnu*, Can Yayınları, İstanbul.
- Vasconcelos, J.M. (2020) *Şeker Portakalı*, Can Yayınları, İstanbul.
- Wilde, O. (2020) *Dorian Gray'in Portresi*, Can Yayınları, İstanbul.
- Yalçın, H.C. (2019) *Hayal İçinde*, Hitabevi Yayınları Ankara.

## B. DİĞER KAYNAKLAR

- Abshavi, M. & Taghvaei, M. (2017) “‘Avoiding Closure’ and ‘Postmodern Temporality’ in Barth’s ‘On with the Story’” *International Journal of English Language & Translation Studies*, 5(4). 135- 140.
- Adamo, Giuliana (1995) “Beginnings and Endings in Novels” *New Readings I*, 83-104.
- Akgül, A. (2017) “Osmanlı-Türk Romanında Trajik Olay Örgüsü ve Bir Prototip Olarak Taaşuk-ı Talât ve Fitnat” *Osmanlı Araştırmaları / The Journal of Ottoman Studies*, Vol.50, 153-174.
- Aktaş, Ş.(1991) *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*, Akçağ Yayınları, Ankara.
- Akyüz, K. (1995) *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İnkılap Kitabevi, Ankara.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013) *Roman Kuramına Giriş*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul.
- Argunşah, H. (2006) “Tanzimat’tan II. Meşrutiyet’e Türk Romanı” *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi*, Cilt 4, Sayı 8, 23-100.
- Bourneur, R. – Quillet R. (1989) *Roman Dünyası ve İncelemesi*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.
- Carroll, N. (2007) “Narrative Closure”, *Philosophical Studies: An International Journal for Philosophy in the Analytic Tradition*, Vol. 135, No. 1, Aug, 1-5.
- Dunn, Francis M., (1996) *Tragedy’s End- Closure and Innovation in Euripidean Drama*, Oxford University Press, Oxford.
- Emre, İ. (2006) *Postmodernizm ve Edebiyat*, Anı Yayınları, Ankara.
- Forster. E.M. (2001) *Roman Sanatı*, Adam Yayınları, İstanbul.
- Gökalp Alpaslan, G. (2002) *XIX. Yüzyıl Yazılı Anlatılarında Sözlü Kültür Etkileri*, Kültür Bakanlığı, Ankara.
- Hutcheon, L. (2020) *Postmodernizmin Poetikası: Tarih, Teori, Kurgu*, (çev. Prof. Dr. Yunus Balcı), Hece Yayınları, Ankara.

- Hüküm, M. (2017) “İhsan Oktay Anar’ın “Puslu Kıtalar Atlası” Romanının Metinlerarası İlişkiler Açısından Değerlendirilmesi” *Akademik Matbuat*, Kasım, Cilt: 1 Sayı: 1, 38-51.
- Kanter, F. (2008) “Tutunamayanlar Romanında Mekân” *Ada*, Sayı:10, 54-56.
- Kıran, A-Z. (2011) *Yazınsal Okuma Süreçleri*, Seçkin Yayınları, Ankara.
- Kızılçelik, Sezgin (2008) *Frankfurt Okulu*, Anı Yayıncılık, Ankara.
- Klauk, Tobias / Köppe, Tilmann / Weskott, Thomas (2016) “Empirical Correlates of Narrative Closure”. *In: DIEGESIS. Interdisciplinary E-Journal for Narrative Research / Interdisziplinäres E-Journal für Erzählforschung* 5.1 26-42.
- Kundera, M. (1989) *Roman Sanatı*, Afa Yayınları, İstanbul.
- Nuttall, Anthony David. (1992) *Openings: Narrative Beginnings from the Epic to the Novel*. Clarendon Press, Oxford.
- Prince, Gerald. (1982) *Narratology: The Form and Functioning of Narrative*. Amsterdam: Mouton.
- Richardson, Brian, (2009), *Narrative Beginnings: Theories and Practices*, University of Nebraska Press, Lincoln and London.
- Russell, Catherine, (1995), *Narrative Mortality-Death, Closure, and New Wave Cinemas*, University of Minesona Press, Mineapolis and London.
- Said, E. (2009) *Başlangıçlar, Niyet ve Yöntem*, (çev. Ferit Burak Aydar) Metis Yayınları, İstanbul.
- Tekin, Mehmet (2006), *Roman Sanatı I*, Ötüken Yayınları, İstanbul.
- Thickstun, William, (1988), *Visionary Closure in the Modern Novel*, The Macmillan Press, London.
- Torgovnick, Marianna (1981), *Closure in the Novel*, Princeton University Press, Princeton.
- Tuğcu, E. (2018) “Bir Osmanlı ve Bir Çerkes: Sergüzeşt Romanında Özgürlüğün Bedeli” *Bilig*, Sayı: 86, 45-64.
- Watt, I. – Barthes, R. (2002) *Roman ve Gerçek Etkisi*. Donkişot Yayınları, İstanbul.
- Yılmaz, D. (2011). *Roman Kavramı ve Türk Romanının Doğuşu*, Kesit Yayınları, İstanbul.
- Yivli, O. (2015) *Kısa Öyküde Yöntem*, Çizgi Kitabevi Yayınları, Konya.
- Yivli, O. (2019) “Anlatılarda Açılış” *Muhayyel Dergisi*, Sayı:13, 62-66.
- Zeelander, Susan, (2012), *Closure in Biblical Narrative*, Brill Press, Leiden and Boston.

### C. İNTERNET SİTELERİ

[www.sozluk.gov.tr](http://www.sozluk.gov.tr), 22.06.2020