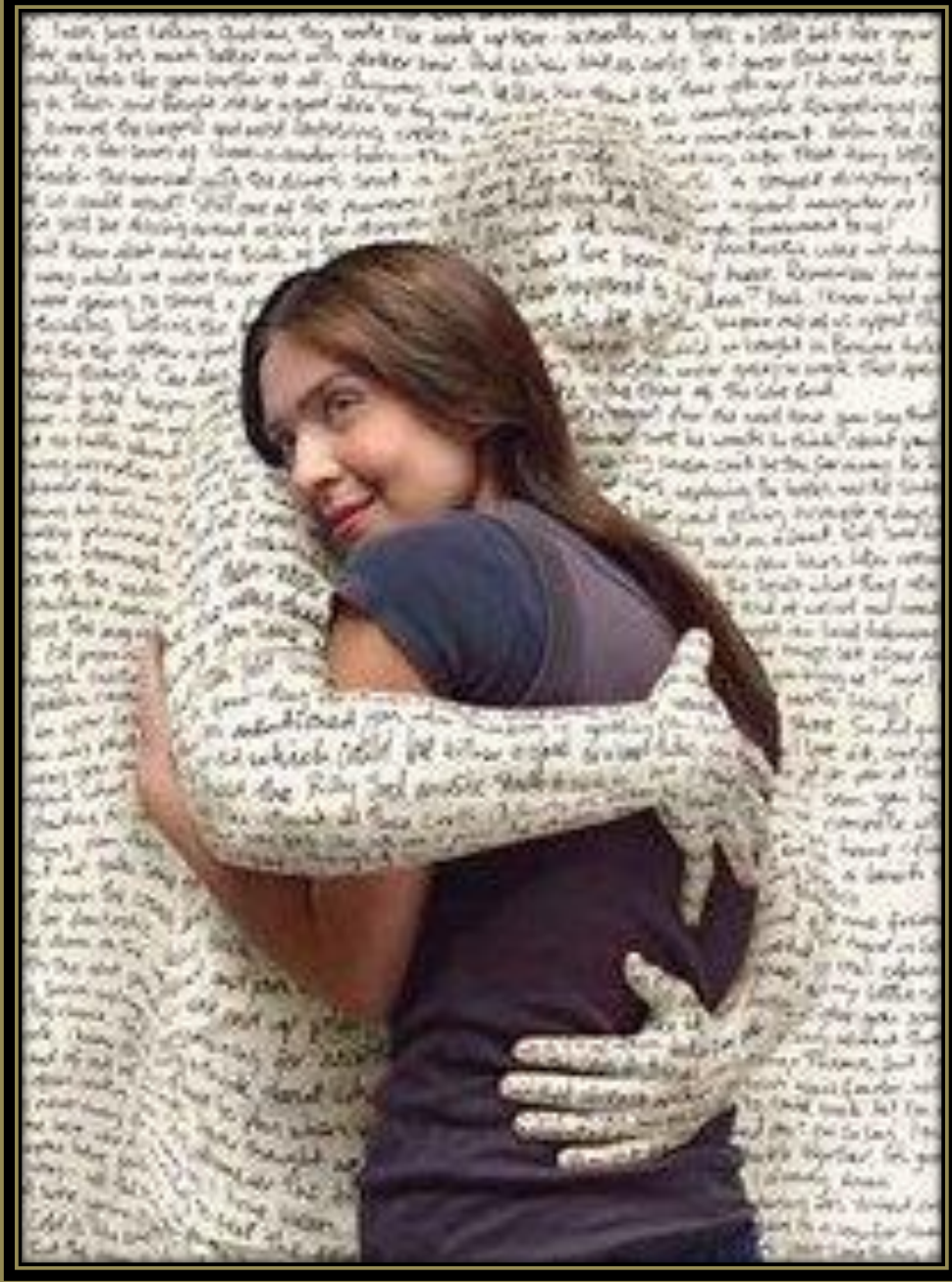




Roman nedir? Nasıl yazılır?

Suzannur Başarslan

Bu kitap Derin Düşünce Fikir
Platformu'nun okurlarına
armağanıdır.

www.derindusunce.org

Roman nedir? Nasıl Yazılır?



İçindekiler

Önsöz.....	6
Türk romanının tarihçesi	7
Seksenli Yıllarda Türk Romanı Ve Post Modern Eğilimler	17
Romanın Yapısal Elemanları	26
Romanda Olay, Olay Örgüsü	29
Roman Türünde “Zaman” Kavramı ve Kullanımı	33
Romanda Konu	40
Romanda Mekân Ve Tasvir.....	43
Romanda Kahramanlar/Kişiler	51
Romanda Bakış Açısı Ve Anlatım Edimi	58
Romanda Dil Ve Üslûp	64
Romanda Gerçeklik ve Kurmaca.....	68
Roman Teorileri	76
Roman Çeşitleri	80
Roman ve Hikâye	91
Roman ve Diğer Türler.....	94
Roman Yazarı ve Okur	99
Roman ve Yazar	104

Önsöz

Roman nedir? Tarif dahi edilmesi zor bir kavram. Sanatçının İnsan’a bakışını, toplumla kurduğu ilişkiyi yansıtır sanat eserleri. Bu sebeple sanat her çağda yeniden icad edilir. Ünlü yazar Heinrich Mann’ın dediği gibi:

“Bütün romanların ve hikâyelerin amacı kim olduğumuzu bilmektir, Edebiyatın önemli bir konuma sahip olmasının nedeni, sadece doğanın ve insanlar âleminin ayrıntılarını tek tek açıklamasında ve keşfetmesinde değil, insanları hep yeni baştan keşfetmesidir.”

Okuyacağınız bu eserle [romanlarından da tanıdığınız](#) değerli yazarımız [Suzannur Başarslan](#) Roman’ın derinliklerine giden bir seyahate davet ediyor sizi. Zaman’ın kullanımı, Olay örgüsü, mekân, dil, üslup ve daha bir çok temel kavram edebiyatın dev isimlerinden örneklerle irdeleniyor.

Türk romanının tarihçesi

Türk Edebiyatı, belli bir döneme kadar nesirden ziyade bir nazım edebiyatı olmuş, roman 19. yüzyılda Türk edebiyatına girene dek, onun yerini tahkiyeli diğer eserler tutmuştur. “Eski Türk Edebiyatında hikâye, en geniş ifadesiyle ‘bir olayın anlatımı’ şeklinde düşünülmüş, manzum olsun, mensur olsun bir olayı anlatan tarih, masal, efsane, lâtife, destan, menkıbe vs. gibi tahkiye esasına dayanan bütün eserler genel olarak hikâye adıyla adlandırılmışlardır. Aynı zamanda hikâye türünden bir eser de destan, kıssa, efsane, menkıbe, lâtife, tarih, nevâdır vb. gibi isimlerle de anılabilmektedir. Bunun yanında bir hikâyenin değişik terimlerle de adlandırıldığı görülmektedir.” [1]

Türkiye’de roman türünün Tanzimat’la birlikte başladığı ve ilk romanların çeviri yoluyla edebiyatımıza girdiği görülür. Tanzimat dönemine gelene kadar bizde neden roman türü ilgi görmemiş hatta ortaya çıkmamıştır? Tanpınar, bu meseleyi inceleyerek sebeplerini şöyle sıralamıştır: “Müslüman edebiyatlarının orta çağ hikâyesinden romana geçemeyişi bahsinde de hemen hemen aynı cinsten bir yığın sebeple karşılaşırız. Bunların başında yine şüphesiz insanın reel hayata inanarak sahip olmaması gelir. Ayrıca psikolojik tecessüsün yokluğunu da söyleyebiliriz. Dinde günah çıkarmanın bulunmaması ferdin kendi içine eğilmesini daima men eder. Medeniyetimizin gözü önünde gelişen Rus romanının büyük hususiyetlerinin Ortodoks kilisesindeki aleni müessesesine neler borçlu olduğunu biliyoruz... Bununla, eskilerde hiç psikoloji bulunmadığını iddia etmiyoruz. Bu kadar büyük bir medeniyet tecrübesi insana sonuna kadar yabancı kalamazdı. Eski şairlerimizin aşk için, insan tabiatı için yazdıkları şeyler kendi kalplerini ve hayatlarını nasıl iyiden iyiye yokladıklarını gösterir. Fakat şiirin şekli ve teksif nizamı bu dikkatlerin derinleşmesine mani olur. Eski mesnevi çerçevesi içinde bu dikkatlerin hikâyeye nakli ise gelenek yüzünden kabil değildi. Şark çizilmiş hadleri durmadan zorlar fakat ötesine geçemezdi... Bizce Müslüman hikâyesinin romana istihale edememesinin, saydıklarımızdan başka bir sebebi de tenkit fikrinin yokluğudur. Hakiki tenkit zaruri şekilde tarih fikrine bağlıdır. Hareket noktası olarak maziye değil bugünü alır. İslâm fikriyatında ise bu yoktur. Thibaudet’nin, Don Quichotte için söylediği şey sadece parlak bir buluş olamaz. Her yeni hikâye bir öncekinin tenkitidir. Tiyatro veya hikâye, yeni bir nevin doğması için cemiyet bünyesinin ileri bir hamle ile değişmesi şarttı. Halbuki Müslüman cemiyetlerde bütün müesseseleri beraberinde sürükleyen ve sosyal tabakaların karşılıklı vaziyetlerini değiştiren bu cinsten bir değişiklik görülmez... İslâm tarihi bütün bu büyük Hadiselere rağmen içtimai bakımdan hemen hemen olduğu gibi kalmış, bir türlü burjuvazisi doğmamış ve Müslüman sarayı değişmemiştir... Nihayet bu sebeplere kadın ve erkek münasebetlerinin yokluğunu da ilâve etmek lâzım gelir... [Doğu hikâyeleri] iyi okunursa esas çatının daima aynı hususiyetin, yani devamlı ve tabîi kadın erkek münasebetinin yokluğu üzerine

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

kurulduğu görülür. Tanzimat’tan sonraki ilk romanın bocalayışı bunun vâzih misalini verir. Şunu da ilâve edelim ki, eski edebiyatımız teşekkül etmiş bir nesrin yardımından da mahrumdu. “[2]

Roman Tanzimat devrinde ortaya çıkmıştır ve Tanzimat devrinin Türk romanında yaptığı en önemli değişiklik geleneksel doğulu Türk tahkiye etme tarzının yanına Avrupai tarza uygun yeni bir roman anlayışı getirmiş olmasıdır. Türk edebiyatında Batılı roman 1861 den sonra başlar. Aytaç, Türk romanını “çeviri; taklit; örnek alma ve anlatım tekniği yeniliklerini yerli konularda uygulayarak öz-biçim uyuşmasını sağlayan ulusal sentezi gerçekleştiren roman evreleri” olarak dörde ayırmaktadır.[3]

Önce tanınmış Fransız romanlarından çevrilmiş örnekler görülür. İlk romanımız, tercüme bir eser olan Yusuf Kamil Paşa’nın Fenelon’un Les Aventures de Telemaque adlı romanından çevirdiği Telemak (1859)tır. Daha sonra Teodor Kasap Victor Hugo’dan Les Miserables/Sefiller(Mağdurun Hikâyesi/1862)’i, Ahmet Lütfi Efendi Arapça tercümesinden Hikâye-i Robenson/Robenson Cruzoe(1864)’yu, Memduh Paşa Lamartine’dan Hikâye-i Jöneviev(1868)’i, Teodor Kasap 187/1873’te Monte Cristo’yu ve Lesage’dan Topal Şeytan(1872)’i, Recaizade Mahmut Ekrem Chateaubrian’dan Atala(1872)’yi ve Bernardin de Saint-Pierre’dan Paul ve Virginie(1873)’yi, Ahmet Vefik Paşa Voltaire’dan Hikâye-i Feylesofiyi-i Mikromegas’ı ve Lesage’dan Gil Blas’ı tercüme etmişlerdir.

İlk çeviriler şuurlu bir seçimle yapılmamış ancak bunların romanımızdaki etkileri büyük olmuştur. Çünkü romanın doğuşu, gelişimi, yabancı romancıların ve roman türünün tanınması ve bunların etrafında roman okuyucularının teşekkülünün düzeyi hep bu ilk çevirilerin etkisinde başlamıştır. Tanpınar, “...büyük tesirler yine bu nadir ve tesadüfi tercümeler etrafında oluyordu. Telemaque’in tercümesinin edebiyatımızda büyük tesiri olduğu iddia edilemez. Yusuf Kamil Paşa’nın üslûbu eski inşayı en lüzumsuz zamanda diriltmişti. Bununla beraber Yunan mitolojisine ve o kaynaktan gelen bazı hayâllere bu piyesle açıldığımızı da unutmamak icap eder. Memlekette hikâye (fiction) ile realite arasında alâka hakkındaki mevcut fikri değiştirmiş, üstelik bize Yunan mitolojisinin bir tarafını açmıştı. Bu ilk tercümeler arasında, roman nevinin bugün hakikaten büyük tanıdığımız numunelerin pek az bulunması ya yukarıda bahsettiğimiz tesadüfiliğin en iyi delilidir. Filhakika ne Cervantes, ne Balzac, ne Stenhal, ne Dickens bu devirde Türkçeye nakledilmemişlerdir. Yalnız Hugo’nun roman nevinin dönüş noktalarından biri olan Sefiller’i hülâsa suretiyle verilir.”[4] demektedir. Bu görüş, Naci Çelik tarafından genişletilerek incelenmiştir. “Divân nesrinin, halk edebiyatında düzyazının gelişimini enine boyuna inceleyecek olanlar, romanımızın çeviriye dayanan geçmişini belki de başka açıdan açıklayacaklardır. Çeviriyle edebiyatımıza girmesi, «taklit» ve «tanzir»le gelişmesi romanımızı herhalde pek sağlam bir temele oturtmamıştır. Divân edebiyatında mesnevilerin, halk edebiyatımızda halk hikâyelerinin birbirleriyle birleşen, birbirlerinden ayrılan iç içe geçmiş özelliklerle bir «hikâye etme» biçimi vardı. Romanımızın «Avrupalı» anlatım yerine geleneksel ve yersel söyleyişi seçmesi özlenirdi. Fenelon’un Yunan mitologyasından yararlanarak yazdığı Telemak, Yusuf Kamil Paşa’nın çevirisiyle tarihi boyutu atlanarak ahlâki özelliğiyle bizde yer edinmiştir. Bununla yetinilmeyerek tasavvufi olan yakınlıkları araştırılmış. Eserin dili Divân nesrinin özelliklerini koruyarak, cümleler ve cümlecikler arasında uyaklara yer vererek oluşturulmuş. Ancak yabancı bir eserin dilini yerselleştirmeye kalkışmak başışlanmaz yanlış. Cumhuriyet romancılarının Fransızca cümle yapısını Türkçeye yerleştirmeye kalkışmaları gibi bir şey. Aynı çevirmen 1862’de Sefiller’i, Mağdurun Hikayesi adıyla çevirmiş. Bu kez sade bir dille, gazete okuyucusunun anlayacağı anlatımla. Yunan mitologyasının bütünlediği bir eserde tasavvufi düşüncenin yansımalarını bulan birinin sade anlatımı, bilinçle, akılla seçtiğini söylemek ne kerte doğruluk taşır bilemeyiz. Romanı Osmanlı okuruna sunarken Yusuf Kamil Paşa’nın birtakım tereddütler geçirdiğini düşünebiliriz. «Ahlâk kitabı» yollu uydurmaları yatkınlık yaratmak isteğinden doğmuş olabilir. Ne ki başka bir toplumun, başka bir dünya görüşünün aynası olan Telemak’ı bizim kültürümüzle birleştirmesi daha ilk adımda, nerdeyse, günümüze kadar sürecektir. Terceme-i Telemak hem özetlenmiş, hem de özgün anlatımı baştan sona değiştirilmiş.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Bir tür uygulama (adapte) roman yazılmak istenmiştir. O yıllarda çevrilen eserlerin Batı romanını tanıtmaktan çok uzak; birtakım serüven ve gözyaşı, gerçekdışı tesadüfler ve akıl almaz olaylar toplamından oluşan ikinci sınıf kitaplar olduğunu söyleyebiliriz. Arada Robenson'un (1864) çevrilmesi de gürültüye gitmiş. Zaten çevirmenlerin dili kullanırken yetersiz davranmaları, sağlam eserleri de bozmaya yetmiş. Fransız romantiklerinden örnekler bu dönemde pek tutulmuş. [Oktav Föye'nin Bir Fakir Delikanlının Hikâyesi adıyla çevrilen eseri (1880), doksan yıl sonra yeni baskılarla etkisini hâlâ sürdürür. Çeviri romanların kötü seçilmesi, bizim hayatımıza bizim dünya bakışımıza uygulanması daha sonra yetişecek olan romancılarımızı hep ve salt Batıya çevrik ürünler vermeye zorlamıştır.][\[5\]](#)

Batılı roman tarzında ilk hikâyeler; Ahmet Mithat Efendi'nin Küssadan Hisse(Hikâye/1870), Letâif-i Rivâyât'ın ilk beş cüzü(Hikâye/1870), Emin Nihat Bey'in Müsâmeretnâme(Hikâye/1875)'dir.

İlk romanlarımız ise;

Şemsettin Sami'nin Taaşuk-ı Talat-u Fitnat(ilk yerli roman/1872/1875)'ı,

Ahmet Mithat'ın Yeniçeriler(ilk tarihi roman/1872)'i

Ahmet Mithat'ın Hasan Mellah (ilk macera romanı /1874); Hüseyin Fellah (1875) ve Felatun Beyle Rakım Efendi(1875)'si,

Namık Kemal'in İntibah (ilk edebi roman/1876)'ı,

Namık Kemal'in Cezmi(tarihi roman1880'si,

Sami Paşazade'nin Sergüzeşt(1887) ve Küçük Şeyler(1890)'i,

Recaizade Mahmut Ekrem'in Araba Sevdası (ilk realist roman/1889),

Nabizade'nin Karabibik (İlk köy/kır romanı/1890) ve Zehra(1896)'sı,

Selma Rıza'nın Uhuvvet(1892)'i,

Halit Ziya Uşaklıgil'in Mai ve Siyah (1896); Aşk-ı Memnu (1899) ve Nemide(1889)'si,

Mehmet Rauf'un Eylül (İlk psikolojik roman/1900)'üdür.

Romanımızın tarihi gelişimini anlatırken Tanzimat devrinde karşımıza çıkan bir sorundan daha bahsetmek yerinde olacaktır. 19. yüzyılın sonlarına kadar hem tür hem de terim olarak hikâye ve roman kavramlarının birbirinden farklı olmaması ve roman denilen bir eser hikâye olarak isimlendirilirken tam tersi durumların da ortaya çıkmasıdır. Örnek verilecek olursa, "Namık Kemal kendi romanı İntibah için hikâye dediği gibi Ahmet Midhat Efendi de iki yüz küsur sayfa tutan roman çapındaki Letâif-i Rivâyât serisindeki kitaplar için hikâye adını verir. Hatta her biri muazzam macera romanları olan eserlerini bile 'Hikâye Gözü' serisi altında yayınlar. 1886-87 yıllarında Beşir Fuad ve Menemenlizâde Tahir arasında başlayıp araya Muallim Naci'nin, Recaizâde'nin, Namık Kemal'in, Fazlı Necip'in karıştığı münakaşalar sırasında da aynı kavram için her iki terim birbirinin yerine kullanılır. Halid Ziya, 1890'dan sonra yayınladığı Hikâye adlı teorik kitabında hikâye diye hâlâ romandan bahsetmektedir."[\[6\]](#)

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Halit Ziya, 1891 tarihli Hikâye adlı teorik eserinde “Milel-i mütemeddine-i saire nezdinde hikâye, edebiyatın en mühim, en mutena bir mevkiini işgal ediyor. Bir hikâye-nüvis; bir hakim, bir mütefennin kadar, asrının eazımı adadından addolunuyor” [7] derken, ‘roman’ yerine ‘hikâye’ kavramını kullandığı dikkati çekiyor. ‘Roman’la ‘hikâye’nin birbirlerinden ayrı şeyler olduğu Tanzimat döneminde bilindiğinin ispatı Nabizade Nazım’ın Hikâyeler adlı eserinde Hasba Önsöz’ünde sayfa 133’te yer alan “Hikâye ile romanın farkı vardır. Roman bir vakanın alettafsil hikâyesidir ki aza-yı vaka ile eşhas-ı vukuat üzerine kariinin teveccüh ve hissiyatını celb ve cem’e her şeyden ziyade dikkat olunur. Hikâye ise o vakanın sadece nakil ve rivayetinden ibarettir; tafsilata tahammülü yoktur” [8] sözlerinden anlaşılmaktadır. Bu karışıklık Servet-i Fünun döneminde de sürmüştür.

Romanın hikâye olmadığı Tanzimat devrinde biliniyorsa romana hikâye denmesinin sebepleri neler olabilir? Bunun sebeplerini Orhan Okay şöyle sıralıyor: “Bu karışıklıkta hikâyenin geleneğimizde mevcut bir kavram olmasına mukabil romanın Batı orjinli bir kelime olarak girmesinin de rolü vardır. Yani Osmanlının bu yeni ve yabancı türe yerli bir ad verme gibi bir çeşit dil direnişi bahis konusudur... Küçük hikâye denilen türün henüz ortaya çıkmamış olmasından dolayı da şimdilik bu iki kelimenin bir kavramı ifade etmesi bir yanıma değil sadece bir tercihten ibarettir.” [9] Romanımızın edebi bir tür olarak gelişimi Servet-i Fünun döneminde olsa da Tanzimat devrinin bir başlangıç devresi olduğu unutulmamalı, roman türlerinin ilk örneklerinin bu devrin ürünü olduğu hatırlanmalıdır.

Tanzimat romanı Namık Kemal’le sosyal meseleleri işlemeye başlamış, Ahmet Mithat romanlarında ele aldığı her toplumsal sorunun ardından kıssadan hisse vererek hem geleneksel sahne sanatlarını hem de modern romanın teknik özelliklerini birleştirmeye çalışmıştır. “Bu dönem romancılarının aşırı batılılaşmayı frenleme gayretlerinin sonucu olarak, romanlarımızın aslî kadrosu bir dönem alafranga tiplerden ve dekoru da alafranga hayatın unsurlarından ibarettir.” [10] Servet-i Fünun topluluğu “gerçekçi Fransız yazarlarının ürünlerini çeviri romanlar arasına katıncaya kadar da romantizm ilk «Avrupalı» «hikâyelerimize» esin vermiş. Bir de batı romanını özetler halinde tanımaya alışan okur, sanırız, hoşlanmaz diye ilk roman örneklerimizde hayat ve insan ilişkilerinin derinliklerine inilmemiş, yüzeyde, yalnızca konuların akışını belirten, canlılığını yitirmiş bir kurguya yer verilmiş... Bunun kolaylığına sığınan ilk romancılarımız tamamıyla tesadüfe dayanan eserler vermişlerdir. Artık memuriyetin eski önemini yitirmesi, hiç olmazsa o dönemde yazarlığın geçim sağlaması yabancı dil bilen okur-yazarları romancı olmaya itmiştir. Dolayısıyla dünyamıza, imparatorluğun intiharını hazırlayan toplumsal olgulara, bireysel ilintilere, hatta insanın evrensel yapısına değinen eserler verilmemiştir. Şemsettin Sami’nin romanı kafesarkası evlenmeleri konu edinir. Ancak herhangi bir toplumsal eleştiriye geçilmez. Neden-sonuç ilintisi, görücülük geleneğini hazırlayan şartlar gözden uzak tutulmuştur... Esaret, görmeden-buluşmadan-tanışmadan evlenme meseleleri ilk romanlarımızın hemen hepsinde anlatılmış. Batı romanı romantik dönemde gözyaşına saygı duyduğu için, bunun etkisinde kalan romancılarımız bizim hayatımızda gözyaşına en yakın mesele olarak esareti ve aile çıkmazlarını seçmişlerdir.” [11]

1896-1901 yılları arasında varlığını sürdüren Servet-i Fünun dönemi romanları realizm ve parnasizm akımlarının etkisinde kalmış ve psikolojinin romanın içine girmesiyle Servet-i Fünun romanı ortaya çıkmıştır. Halit Ziya ve Mehmet Rauf bireyi ve bireyin hayatını anlatmışlardır. Servet-i Fünun romancısının “hayat karşısında kesin, ispatlanabilir, şaşmaz doğruları yoktur. Onları idare eden insanın bireysel trajedisidir. Bu trajedinin hikâyesini tahkiyelendirirler. Elbette böyle bir sanat anlayışını yorumlamak, yazarı, toplumdan bağımsız canlı bir organizma gibi değerlendirmeyi gerektirmez. Cemiyetin içinde ama yalnız, ölüm karşısında çaresiz, maddi ve manevi problemleriyle baş başa bir insanın trajedisi...” [12] Halit Ziya Uşaklıgil, romancıyı “hayatı doğrudan algılamaya ve yetkin bir dille ifade etmeye götürmüştür. Gözlem yapan, deneyen ve edebi eser ortaya koyan bir edebiyat görüşü. Tezli edebiyatın numunelerini veren Namık Kemal ve Ahmet Mithat Efendi gibi

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

romancıların arkasından, herhangi bir tezden ziyade, hayatı, bireyi irdeleyen ve anlatan bir edebiyatın hayatla bağı daha sıkı görünmektedir.”[13] Halit Ziya’nın roman ve hikâyeleri çok sağlam bir tekniğin ürünüdürler. Halit Ziya “Fransız realist ve natüralistlerinin tesirinde kalmış, realist ve psikolojik eserler vermiştir. Romanlarında konularını aydın çevreden seçmiş, hikâyelerinde ise halk tabakasını işlemiş, daha sade bir dil kullanmıştır.”[14] Mehmet Rauf ise, psikolojiyi Türk romanına yerleştirerek Türk romanının ilk psikolojik eserini yazmıştır. Yaşadığı devrin aile yapısını ve evlilik ilişkilerini incelerken, devrinin aile yapısını eleştirmiş ve kadın-erkek ilişkilerine yeni boyutlar sunmuştur. Aslında Mehmet Rauf, romantik duyguları, hayâlleri ve aşkları işlemiş, eserlerinde sosyal hayata pek yer vermemiştir. Arzu, ihtiras ve aşk maceraları eserlerinde sıkça işlediği konular olmuştur. Ruh tahlillerinde başarılı olsa da üslûbu Halit Ziya’nınki gibi pek sağlam değildir. Otuzun üzerinde eseri de olsa onun Türk edebiyatındaki önemi, en güzel eseri de olan Eylül’le yaptığı başarılı ruh tahlilleri ve dikkatli gözlemini eserine başarılı bir şekilde yansıtmış olmasıdır.

Ahmet Rasim, Ahmet Mithat çizgisinde bir yazardır. “Daha çok uzun öykü niteliği taşıyan yapıtlarından kimileri yalnızca bir maceranın öyküsü olup okuyucuya hoşça vakit geçirtmek için, kimileri de herhangi bir amaçla yazılmıştır.”[15] Günlük olayları keskin çizgileriyle karikatürize eden Rasim, kısa, canlı, hareketli cümleler kullanmış ve İstanbul hayatını mizahi dille yansıtmıştır. İlk Sevgi, Güzel Eleni, Afife, Hamamcı Ülfet eserleridir.

Hüseyin Rahmi ise bu dönemde yaşadığı hâlde Servet-i Fünûn topluluğuna katılmadan bağımsız olarak eserlerini vermiştir. Romanlarında sosyal sorunları, batıl inançları, aile geçimsizliklerini, yanlış Batılılaşmayı, eski İstanbul’un gündelik yaşamını... realist, natüralist bir anlayışla anlatmıştır. Romanları teknik açıdan kusurlu olan Hüseyin Rahmi, Tanzimat romanının yaptığını yapmış, roman akışını keserek bilgi vermiş ve olaylara müdahale etmiştir. Mizah ve eleştiri, gözlem ve çevre tasvirine önem vermiş, sosyal tenkit romanlarının hepsinde yer alan en önemli unsur olmuştur. Hatta bu kimi edebiyat eleştirmenlerince halkçı olarak benimsenmesini sağlarken kimisi de tam tersine halkı küçümseyen bir tavır takındığını ileri sürecektir. Şık, İffet, Mutallaka, Mürebbiye, Metres, Nimetşinâs, Şipsevdi, Kuyruklu Yıldız Altında Bir İzdivaç, Gulyabani, Cadı, Ben Deli miyim... romanlarından bazılarıdır.

Bu dönemde eser veren diğer yazarlar da Saffet Nezihi (Zavallı Necdet’i, İkdâm gazetesinde yayımlamıştır.) ve Cemil Süleyman (Siyah Gözler /1911)’dır. Siyah Gözler, Cevdet Kudret tarafından «...on yıl yalnız yaşayan dul bir kadının bunalımlarının, cinsel tutkularının, korkularının yer yer başarıyla incelenmesi; Beykoz çayırındaki akşam gezmeleri gibi yerli sahnelerin yansıtılması bakımlarından dikkate değer.»[16] bulunmuştur.

Meşrutiyet Devri Türk romanı Balkan savaşları, Trablusgarp Harbi, Birinci Dünya Savaşı ve İstiklâl Harbi gibi bir zaman süresini kapsayan dönemin romanıdır. Meşrutiyet Devri Romanı “dalkavuklar, jurnalciler, başkalarının acı ve felaketleriyle çıkar ve nüfuz elde edenler, birbirinin kuyusunu kazanlar, ikbal hırsı ile gözü dönmüş bürokratlar, kocalarını aldatan düşük ahlâklı yahut kadınları bir zevk aracı olarak gören, onların namuslarını kirllettikten sonra sokağa, toplumun kucağına atan hercai erkekler; hırsızlar, dolandırıcılar ve her türlü kötülüğü meslek edinmiş sahtekârlar ile bunlara karşı koyan idealize edilmiş kişilerin”[17] çatışmalarını anlatır.

Bu dönemde Halide Edip Adivar, Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Refik Halit Karay ve Halit Ziya Uşaklıgil gibi yazarlar eserler verirler ve Cumhuriyetin ilanından önce ve sonra da eser vermiş sanatçılar olarak Türk romanında yerlerini alırlar. Bu romancıların diğer bir önemi ise romanın İstanbul’dan Anadolu’ya açılması; Anadolu’yu ve Anadolu insanını romanlarında işlemeleridir. Milli Edebiyat Devri olarak da isimlendirilen 1908-1922 arasındaki dönem “Cumhuriyetin temel prensiplerini, Cumhuriyetin

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

ilanından çok önce ortaya konan edebi eserleri ve ilgili yazarları ihtiva etmektedir... Balkan Harbi, Birinci Dünya Savaşı ve İstiklâl Harbi neticesinde bağımsız Türkiye Cumhuriyeti kurulup, Cumhuriyet ilan edildikten sonra, romancıların ana malzemesi de ortaya çıkmış olur. Bir yanda geçmişin nostaljik bir bakış açısıyla değerlendirmesini yapanlar, öte yanda Osmanlı İmparatorluğunu farklı bakış açılarıyla, yoğun eleştiri bombardımanına tutanlar, diğer yanda da Türk tarihinin Orta Asya çevresinde teşekkül eden zamanlarına işaret edenler olduğu gibi, harp yıllarının yolsuzluklarını, Türk milletinin trajedisini ve yeni devletin prensiplerini ele alan romancılar da vardır.”^[18]

Tanzimat’la başlayan sosyal yapıdaki değişiklik, Osmanlı İmparatorluğu’nun çöküşü, yeni bir devletin kuruluşu, tarihi değişim sürecindeki değişim ve sıkıntılar, kısaca sosyal değişim Cumhuriyet devrine kadar sürmüş ve ondan sonra da devam etmiştir ve bu dönem romanının da en çok üzerinde durduğu konu bu olmuştur.

Halide Edip Adivar, aşk ve tutku romancılığından toplum ve töre romanına doğru gelişen bir roman çizgisinde ilerlemiş bir romancıdır ve “çağdaş batı uygarlığı düzeyine erişmesi istenen modern Türkiye’de batılı kadın örneği olarak da ün kazanır. Kurtuluş Savaşı’na katılımı, özgürlük uğruna didinir görünmesi bu romancıyı Cumhuriyet döneminde ilk adlar arasına sokar.”^[19] Aşk ve tutku romanları Seviye Talip, Handan Ve Kalp Ağrısı’dır. Milli Edebiyat çizgisindeki romanları ise Yeni Turan, Ateşten Gömlek ve Vurun Kahpeye gibi romanlarıdır. Sosyal töre romanları ise Sinekli Bakkal, Tatarcık, Sonsuz panayır ve Döner Ayna’dır. Onun romancılığındaki farklılık, Tanzimat’tan beri Fransız roman geleneğini takip eden romancılarımıza rağmen onun İngiliz roman geleneğini takip etmiş olmasıdır. Hatta üslûbundaki bozukluk, yanlış cümle kuruluşları, bozuk ifade, cümle düşüklükleri...de bu özelliğine atfedilmiştir. Kadın karakterleri ile öne çıkan Adivar’da kadın; etkileyici, kolejli, yabancı dil bilen, idealist yanıyla kendisini gösterir.

Yakup Kadri Karaosmanoğlu, Fecr-i Ati, Milli Edebiyat ve Cumhuriyet Devri Türk romanlarının yazarıdır ve romanlarında kendi kişisel hayatının yanı sıra yaşadığı tarihi dönemleri de yansıtarak toplumsal değişimleri ve problemleri yansıtmıştır. Nehir roman türünün temsilcisidir ve çözümlemeci, tasvirici, fikir ve tezci yönleri ağır basmaktadır. Roman kahramanları Hakkı Celis(Kiralık Konak), Macit(Nur Baba), Ahmet Celâl(Yaban), Doktor Hikmet(Bir Sürgün) kendi düşüncelerini yansıtan tiplerdir. Kiralık Konak’ta I.Dünya Savaşı öncesi esas alınarak üç neslin çatışması; Hüküm Gecesi’nde II. Meşrutiyet dönemi parti kavgaları; Sodom ve Gomora’de Mütareke dönemi İstanbul’un ahlâk bozuklukları; Yaban’da Kurtuluş Savaşı yılları, aydın-halk çatışması; Ankara’da Cumhuriyet’in ilk on yılı, Atatürk dönemi Türkiye’si; Bir Sürgün’de II. Abdülhamit döneminde Fransa’ya kaçan Jön-Türkler; Panorama’da 1923-1952 yılları arası Atatürk dönemi Türkiye’si; Nur Baba’da Bektaşî tekkesi etrafında gelişen olaylar; Hep O Şarkı ve Anamın Kitabı’nda çocukluk anıları anlatılır.

“Reşat Nuri Güntekin, Cumhuriyet dönemi romanı için kuruculuk vazifesi gören romancılarımızdandır. 1918’den sonra yazdığı Çalıkuşu’ndaki Türkçesi ve Bursa peyzajları, yerli karakterleriyle kendisini tanıtan Reşat Nuri Güntekin’in romanları bütün Anadolu’yu ihtiva eder. Yeşil Gece ve Miskinler Tekkesi romanları zihniyet ikiliğini canlı örnekleriyle verir.”^[20] Onun romanlarındaki kahramanları idealisttir ve Çalıkuşu’nun Feride’sinden itibaren kahramanlarını Anadolu’ya (Yeşil Gece’de Şahin; Acımak’ta Zehra) gönderir. Yaprak Dökümü’nde, orta gelirli bir ailedeki bireylerin, yoğunlaşan toplumsal sorunlar sonucu ayrışması, Cumhuriyet’e geçiş devresindeki değişimlerin, yaşam zorluğunun ve özentilerin üç kızı ve bir oğlu olan Ali Rıza Bey ailesinde neden olduğu yıkıntı ve dağılmaları üzerinden anlatılır. Son Savaş’ta yaşam savaşı veren bir tiyatro topluluğu; Miskinler Tekkesi’nde toplumsal bir sorun olan dilencilik; Yeşil Gece’de laik eğitim-medrese eğitimi çatışması; Değirmen’de Birinci Dünya Savaşı’nda deprem felâketine uğramış bir Anadolu kasabasının iç gerçekleri; Gökyüzü’nde Cumhuriyet aydını Küçük Bey’in inançsızlık bunalımları çevresinde ateist

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Sevim'in inanmak ihtiyacı; Damga, Harabelerin Çiçeği ve Ateş Gecesi adlı romanlarda ise baskı yönetimi ve ona karşı çıkan gençlerin durumu anlatılır. Dudaktan Kalbe, Damga, Akşam Güneşi, Bir Kadın Düşmanı adlı romanları, kadın-erkek ilişkilerine yönelik kişilerin duygusal yanlarının ortaya çıktığı romanlarıdır. "İnsanımızı ele alışındaki sezgin duyarlılıkla Reşat Nuri; Halide Edip'ten de, Yakup Kadri'den de ayrı uca varır. Az çok bağımlı olduğu için bildiği gerçekleri söylemez. Ama gerçekleri sezdirmekten de kaçınmaz. Üstelik canlı, son kerte alçakgönüllü bir anlatımın inceliklerine sırtını dayayarak. Reşat Nuri, bu bakımdan, aydın okurla halk okurunu romanlarına sevgiyle bağlamış ender yazarlarımızdandır. Hatta bu işlevin ilk yazarıdır." [21]

Ahmet Hamdi Tanpınar, Peyami Safa ve Abdülhak Şinasi Hisar 1950 öncesi Türk romanında medeniyet meselesine eğilen romancılarımızdır. Tanpınar; Huzur, Saatleri Ayarlama Enstitüsü, Sahnenin Dışındakiler ve Mahur Beste romanlarının yazarıdır ve Türk romanında Huzur romanı ile özel bir yere sahiptir. Huzur, "Türk entellektüelinin medeniyet buhranından doğan iç ıstırabını ele almış ve bu konuyu, Mümtaz ve Nuran'ın hissi münasebeti çevresinde geliştirmiştir. Tanpınar'ın hemen hemen bütün romanları aynı zamanda bir medeniyet krizinin doğurduğu ruh bunalımlarını ima eder... Saatleri Ayarlama Enstitüsü adlı romanı da yine ciddi bir meseleye değinmekte, çağın ve bürokrasinin yoğun tenkidini, modern insanın modern çağın kesafeti içinde boğulduğu anlatılmaktadır. Sahnenin Dışındakiler bir yanıyla İstiklâl Harbi çevresinde, insanların kendi içine kapanıp kalışlarını, Mahur Beste ise klâsik kültürün unsurlarını bir aşk hikâyesi etrafında tanıtmayı yeğleyen bir romandır." [22]

Peyami Safa, Türk romanında tahlil romanının en büyük ustalarındandır. Bilinç ve bilinçaltı, Maddi ve manevi ıstıraplarla dolu hayatlar, ahlâki bulanımlar, Hastalıklı beden ve ruhlar, kişi-toplum çatışmaları, yalnızlık, ruh hastalıkları... ele aldığı konulardır. Onun romanları psikolojik olduğu kadar da sosyaldır. 9. Hariciye Koğuşu, Bir Tereddüdün Romanı, Matmazel Noralya'nın Koltuğu hastalıklı ruh ve bedenlerin anlatıldığı tahlil romanlarıdır. 9. Hariciye Koğuşu ve Bir Tereddüdün Romanı adlı eserlerinde yazar kendi başından geçen olayları anlatan yazarın romanlarındaki erkek karakterlerden bazıları romancının görüşlerini hatta kendisini temsil etmektedir: Biz İnsanlar'da Orhan, Yalnızız'da Samim, Matmazel Noralya'nın Koltuğu'nda Ferit, Mahşer'de Nihad gibi. İstanbul romanlarının dış mekânını oluşturur. Zaten onun romanlarında dış mekân değil, iç mekân önemlidir. Peyami Safa'nın üslûbuna baktığımızda ise uzun ve karmaşık cümleler, yerine göre kesik ve devrik cümleler, söyleşme ve hitaplarda kahramanının kültür seviyesine göre konuşurma, tahkiye, tasvir ve tahlil bölümlerinde ise konuşur gibi yazmaya karşı olan yazar, halk dilini aşarak tıbbi ve soyut kavramları kullanmayı tercih etmiştir.

Abdülhak Şinasi Hisar, İstanbul yazarıdır. Fahim Bey ve Biz; Çamlıca'daki Eniştemiz; Ali Nizami Beyin Alafrangalığı ve Şeyhliği romanlarıdır. Tahlil ve düşünce romanlarıdır bunlar; içe dönük, subjektif, bilinçaltının ele alındığı, empresyonist romanlardır. Hisar'da dikkati çeken en önemli hususlardan birisi zaman ögesidir. Geçmiş zamanın peşinde olan yazar, geçip giden zamanı ve mekânı günümüze taşıyarak, onları yeniden canlandırmayı hedefler.

Memduh Şevket Esendal, Refik Halit Karay, Fali Rıfkı Atay ve Nurullah Ataç bu dönemin diğer yazarlarıdır.

1950'li yıllara kadar realizmin ve natüralizmin etkisinde kalarak sosyal gerçekçi edebiyatın örneklerini veren ilk sosyalist roman yazarları ise şunlardır. Selahattin Enis, Sadri Ertem, Mahmut Yesari, Reşat Enis, Kenan Hulusi, Hasan Ali Ediz, Bekir Sıtkı Kunt, Sabahattin Ali, Suat Derviş ve Reşat Enis Aygen'dir. Bu romancılarımızdan Sabahattin Ali'nin hikâye ve romanlarıyla ön plana çıkmaktadır. Romanları Kuyucaklı Yusuf ve İçimizdeki Şeytan'dır.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

”Bir de, halka yazan romancılar vardır Cumhuriyet’ten sonra. Osmanlının sonlarında ortaya çıkan, burjuva sınıfı oluşturmaya tutkun batılma sürecinde soluklanabilir, satış rekorlarıyla yaşaması kolaylaştırılan «popüler roman»; gelişmesi beklenen gerçek Türk romanını okuyucu açısından baltalayan, önemli bir etkidir. «Popüler roman» ya da «piyasa romanları» gerçekte küçük burjuvaların romantik duygu dünyalarını sömüren soyguncu romanlardır. Cumhuriyet sonrasında, uzun bir zaman okur çoğunluğunu ellerinde tutmuşlardır. Günümüzde gerek yazarlarının fiziksel boylarıyla ölçülen romanları yeni baskılar ve özellikle Hülya Koçyiğitli, Kartal Tibetli filimlerle hala beslendiğinden; gerekse bu romancıların yerlerine gelen gençlerin yetersizliği, bereketli foto-roman değişimi yenilerinin yazılmasına engel olmuştur.”^[23] Aşk konusunu ele alan ve dili kullanma gücüyle ön plana çıkan yazarlarımız ise şunlardır. Suat Derviş, Burhan Cahit, Muazzez Tahsin Berkant, Kerime Nadir, Güzide Sabri Aygün, Sermet Muhtar Alus’tur. “Başlangıçta gerçekçi pırıltılar taşıyan romanlarıyla Güzide Sabri bu yolu açar. Ölmüş Bir Kadının Evrak-ı Metrûkesi (1905), Yaban Gülü, Hicran Gecesi(1930) gibi çok tutulmuş eserlerinde Osmanlı kadınının ince duyularını pek basit bir dille dile getirmiştir. Güzide Sabri’nin, olumlu yanlar da taşıyan piyasa romancılığı “Avrupalı» değerlendirme kargaşasında «yeni istidat» sayılan Esat Mahmut’ta büsbütün cıvıklığa, bayağılığa dönüşür. Aka Gündüz, Etem İzzet Benice, Mebrure Sami Koray gibi adlar dönemlerinde okuma yaygınlığına kavuşurlar. Ancak Muazzez Tahsin Berkant, Kerime Nadir hayranı liseli genç kızlar bugün de beyinlerini bu adlara yıkatırken öbürleri anılmaz olmuşlardır. Mahmut Yesari çok iyi birkaç kitabına rağmen piyasa romancıları arasında kendini hatırlatacak eserler vermiştir. Bu alandan bir tek Peride Celal’in kurtulduğunu görüyoruz şimdilerde. Piyasa romanlarında yoksul kız - zengin erkek, sevip sevilme, yoksul kızın zenginleyip mağrur erkeği yola getirmesiyle mutlu son yozlaşmaya hazır küçük burjuvaları kolayca etkileyip sardı. Yapılagelen o ünlü devrimlere de pek akıl erdirmek istemediklerinden soyguncu romanın avutuculuğuna, ağılu uyutuculuğuna yaslandılar.”^[24]

Tarihi roman türünde eser veren romancılarımız şunlardır. Ahmet Refik Altınay, Abdullah Ziya Kozanoğlu, Feridun Fazıl Tülbentçi, Nizamettin Nazif Tepedelenoğlu, M.Turhan Tan’dır.

Türk milliyetçisi olan Nihal Atsız’da Bozkurtların Ölümü, Bozkurtlar Diriliyor, Deli Kurt, Ruh Adam ve Dalkavuklar Gecesi adlı romanlarıyla tanınmaktadır.

Cumhuriyet romanına eleştirel bir bakış Naci Çelik’ten gelir, “İlk örneklerini Cumhuriyet sonrasında veren bir bölük romancı, günümüz Türk romanının başlatıcısı sayılır. Edebiyat sözlüklerimizde «...yetiştigi, yaşama savaşlarını yakından bilip bölüştüğü çevrelerin anlatıcısı (...); inançlar, gelenek ve töreler, hayat görüşleri, çatışan menfaatler, yerli renklerle beslenmiş tasvirler, sebep ve sonuçlar arasında gelişen bir olayı, gelenekçi bir anlatımla ortaya» serenler diye geçen romancılarımız, yaşadıkları Cumhuriyet sonrasındaki tedirginlikleri yansıttılar. Tek parti döneminde romandan çok, yazdıkları hikâyelerle geniş okur kalabalığına seslendiler. Hikâyenin altın çağı olarak anılan dönemin okurları gazete okurlarıydı. Çok parti demokrasisinde yazarlarımız gazeteden uzaklaştırılınca okurlarımız yine gazetede kaldılar. 1950 sonrasında, milli şeflik zamanında köylerde özel olarak yetiştirilen köy çocuklarımız da şehirlilik diploması alınca, edebiyatımıza bir ucundan girdiler ve çokluk roman kaleme aldılar. Yazdıklarını binlerce okul arkadaşları değil de, kendilerine şehirlilik diplomasını sağlayanlar okudu. Böylece yeni bir okur çoğunluğu getirerek her bakımdan yararlı olması gereken köylü yazarlarımız, köylülüklerini şehirliliğe değiştiklerinden, sadece, edebiyatımıza ad kalabalığı olabildiler. Şehir aydınının ayaklarını daha uzun süre köye yaklaşımdan uzak tutan turistik - ülkücü - hümanist ad kalabalığı. 1960-70 arasında yeni romancı yetişmedi”^[25] diyerek asıl romanın sosyal gerçekçi romanla başladığını ileri sürer.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

1960 ve sonrasında Sosyal Gerçekçi roman teşekkül etmiştir. Sosyal Gerçekçi romancılarımız Kemal Tahir, Orhan Kemal ve Yaşar Kemal'dir. Köy romanlarında ise Fakir Baykurt ve Talip Apaydın yer almıştır.

Kemal Tahir, “devrinde moda olan gerçekçilikte aşırılığa kaçmaktan uzak kalmıştır. Eserlerinde, toplum çatışmalarını, bunların moral dışı görüntülerini, fırsat elverdiği yerlerde bile aşırı açıklamalar yolu ile zorlamadığı görülmektedir. O, bu yönü ile, Sadri Ertem, Sabahattin Ali gibi isimlerden daha ileri ve farklı bir gerçekçi anlayıştadır. Onun gerçekçi roman anlayışında, gerçeği bilimden ve tarihi evrimden koparıp sanat ve güzellik adına değiştirmek, yeni şekillere, başka çağ ve çevrelerden aktarılmış malzeme ile bulandırmak gibi bir davranışa rastlanmaz... Türk köyüne ve köylüsüne ve Osmanlı tarihine farklı bakışı ile Türk romancıları arasında kendisine farklı bir yer edinen Kemal Tahir (Demir)'in romanlarından bazıları şunlardır: Sağırdere, Esir Şehrin İnsanları, Körduman, Rahmet Yolları kesti, Yediçınar yaylası, Köyün Kamburu, Esir Şehrin Mahbusu, Kelleci Mehmet.” [26]

Fakirt Baykurt'un Yılanların Öcü, Irazcının Dirliği, Amerikan Sargısı, Onuncu Köy, Kaplumbağalar adlı romanları senelerce yoksul ve geri bırakılmış köylülerin anlatıldığı, onların ekonomik ve cinsel hayatlarının teknik anlamda karmaşık bir yapı göstermeden, klâsik giriş, gelişme ve sonuç şeklinde formüle edilerek aktarıldığı romanlardır.

[1] Hasan Kavruk, Eski Türk Edebiyatında Mensur Hikâyeler, MEB Yayınları, İstanbul, 1998, s.7.

[2] Ahmet Hamdi Tanpınar, 19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1988, s.30-31.

[3] Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990, s.39.

[4] Ahmet Hamdi Tanpınar, 19'uncu Asır Türk Edebiyatı Tarihi, Çağlayan Kitabevi, İstanbul, 1988, s.287.

[5] Naci Çelik, Defter 1: Romanda Hesaplaşma, Türkiye Defteri Yayınları, Ankara, 1971, s.32-34.

[6] M. Orhan Okay, “İlk Romanlarımız Üzerine Bazı Dikkatler”, Türk Yurdu, Mayıs-Haziran 2000, Cilt:20, Sayı:153-154, Evren Yayıncılık, Ankara, 2000, s.80.

[7] Halit Ziya Uşaklıgil, Hikâye, Atatürk Üniversitesi Fen-Ed.Fakültesi Yayınları, Erzurum, 1991, s.3.

[8] Olcay Öner toy, Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri, Kültür Bakanlığı Yayınları:1773, Ankara, 1995, s.181.

[9] M. Orhan Okay, “İlk Romanlarımız Üzerine Bazı Dikkatler”, Türk Yurdu, Mayıs-Haziran 2000, Cilt:20, Sayı:153-154, Evren Yayıncılık, Ankara, 2000, s.80.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

- [10] İbrahim Şahin, “Türk Romanının Tarihi Gelişimi”, Türk Yurdu, Mayıs-Haziran 2000, Cilt:20, Sayı:153-154, Evren Yayıncılık, Ankara, 2000, s.50.
- [11] Naci Çelik, Defter 1: Romanda Hesaplaşma, Türkiye Defteri Yayınları, Ankara, 1971, s.34.
- [12] İbrahim Şahin, “Türk Romanının Tarihi Gelişimi”, Türk Yurdu, Mayıs-Haziran 2000, Cilt:20, Sayı:153-154, Evren Yayıncılık, Ankara, 2000, s.51.
- [13] İbrahim Şahin, “Türk Romanının Tarihi Gelişimi”, Türk Yurdu, Mayıs-Haziran 2000, Cilt:20, Sayı:153-154, Evren Yayıncılık, Ankara, 2000, s.51.
- [14] Bilge Ercilasun, “Servet-i Fünûn Edebiyatı”, Türk Dünyası El Kitabı, C.3:Edebiyat, Türk Kültürünü Araştırma Enstitüsü Yayınları, Ankara, 1992, s.434.
- [15] Olcay Önertoy, Halit Ziya Uşaklıgil Romancılığı ve Romanımızdaki Yeri, Kültür Bakanlığı Yayınları:1773, Ankara, 1995, s.52.
- [16] Cevdet Kudret, Türk Edebiyatında Hikâye ve Roman, 1965, s.312.
- [17] Osman Gündüz, Meşrutiyet Romanında Yapı ve Tema-I-, MEB Yayınları, İstanbul, 1997, s.65.
- [18] İbrahim Şahin, “Türk Romanının Tarihi Gelişimi”, Türk Yurdu, Mayıs-Haziran 2000, Cilt:20, Sayı:153-154, Evren Yayıncılık, Ankara, 2000, s.52.
- [19] Naci Çelik, Defter 1: Romanda Hesaplaşma, Türkiye Defteri Yayınları, Ankara, 1971, s.42-43.
- [20] İbrahim Şahin, “Türk Romanının Tarihi Gelişimi”, Türk Yurdu, Mayıs-Haziran 2000, Cilt:20, Sayı:153-154, Evren Yayıncılık, Ankara, 2000, s.59.
- [21] Naci Çelik, Defter 1: Romanda Hesaplaşma, Türkiye Defteri Yayınları, Ankara, 1971, s.45-47.
- [22] İbrahim Şahin, “Türk Romanının Tarihi Gelişimi”, Türk Yurdu, Mayıs-Haziran 2000, Cilt:20, Sayı:153-154, Evren Yayıncılık, Ankara, 2000, s.61.
- [23] Naci Çelik, Defter 1: Romanda Hesaplaşma, Türkiye Defteri Yayınları, Ankara, 1971, s.48.
- [24] Naci Çelik, Defter 1: Romanda Hesaplaşma, Türkiye Defteri Yayınları, Ankara, 1971, s.49.
- [25] Naci Çelik, Defter 1: Romanda Hesaplaşma, Türkiye Defteri Yayınları, Ankara, 1971, s.49-50.
- [26] İbrahim Şahin, “Türk Romanının Tarihi Gelişimi”, Türk Yurdu, Mayıs-Haziran 2000, Cilt:20, Sayı:153-154, Evren Yayıncılık, Ankara, 2000, s.62.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız’la ortak yayındır

Seksenli Yıllarda Türk Romanı Ve Post Modern Eğilimler

12 Eylül, 12 Mart'ın aksine Türk romanında sosyalleşmeyi değil, ferdileşmeyi, anlatımda klasik yapının aksine üst dille biraz daha kapalı bir ifadeyi gündeme getirmiştir. Bu yönelim ve değişim post modern çizginin yansıması olarak ele alınmalıdır. Dönemin en bariz kaçış fikri, gerçeği örtülü kılmanın çok ötesine kaymıştır.[1] Ancak tam aksine örtülü gerçeklik; hatta yalın sosyolojik gerçeklik romanları da bu dönemin verilerindendir. Her halükârda toplumsal sarsıntılar edebiyata bir yönüyle yansır, 12 Martta olduğu gibi, 12 Eylül ve sonrası da edebiyata, romana bir şekilde yansımıştır.[2] Öncelikle entelektüel grupların hapishanelerle tanışması, oldukça fazla insanın hapse girmesi, hapishanelerin durumunu romana soktu. Hapishane okur için çok iyi bilinmeyen bir dünyaydı. Bunu yaparken romancıların odak noktayı öne çıkardığı ve öncesi manzarayı silik geçtikleri gözlemlendi.[3]

1980 öncesi romanlarında sosyal konuların öne çıkarılıp, anlatım biçiminin ve tekniklerinin fazla dikkate alınmaması durumu, 80 sonrası tam aksi bir görünüme dönüşmüştür. Bu durum, genellemekle birlikte bir akım oluşturan “Pınar Kür, Orhan Pamuk, Bilge Karasu, Latife Tekin” için yeterince açıklayıcıdır. 12 Mart'ın romanları sosyal olmak yanında 80'leri hazırlayan “yeni anlatı yöntemlerinin (de) arandığı romanlardı. Orhan Pamuk, “romanda çağın dönüşüm odağını oluşturan sorunlara/temalara yöneliyor, burada da düşlem gücünü zorluyordu. “Kara Kitap”, Yeni Hayat; hatta “Beyaz Kale” onun imgeden yola çıkışının örneklerini içerir.”[4] Adalet Ağaoğlu öncesi ve sonrasıyla sürecini tamamlarken, bu sürekliliği koparmamış,[5] P.Safa'nın Matmazel Noralya'nın Koltuğu'yla başlatılan farklı anlatım, Oğuz Atay'ın Tutunamayanları'nda netleşip, Adalet Ağaoğlu için örnek teşkil etmiştir. Adalet Ağaoğlu'nun ölüm etrafında dolanan romancılığı biraz da 70'lerden getirdiği bir tutumdur.[6]

Oğuz Atay, 80 sonrası romanının habercisi de olmuştur.[7] Bu anlatım zamanla üçüncü kişinin birinci kişiye dönüşümüyle “sessiz olarak içten konuşan karakterlere” yer açmıştır.[8] Bu durum 80 sonrası post modern anlatımın öne çıkardığı bir form olmuştur. 80 sonrası edebi olduğu kadar toplumsal anlayış bakımından da farklı bir yapıya kavuşmuştur.[9] İdeolojik yönelimlerin, hazır çözümlerin gözden düşmüş oluşu, karmaşanın artması, kapitalist “Pazar Ekonomisi”ne alternatif çözümler bulunmayışı, sol romancıları boşluğa iterken, aynı durum sağ için aksi bir gelişmeye yol açtı. [10]

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Aslında, Türkiye’de 80 sonrası bu yeni anlatı, Amerika’da ve Batı’da 1960’lı yıllarda ortaya çıkan post modern anlatımın yansımalarıydı.^[11] “Söylemeye gerek yok ki, postmodern roman denince akla gelen tek roman türü üst kurmaca değildir. Başka türler de vardır: Bilim-kurgu, fantastik, büyülü gerçeklik gibi. Gerçekçiliği reddeden bu yenilikçi roman türlerinin aralarında kesin sınırlardan söz etmek yanlış olur. Ortak yönlerine gelince... Postmodernistler, bu karmaşık, anlamsız çağdaş yaşam karşısında çözümü, modernistlerin yaptığı gibi artistik tutarlılıkla estetik bir bütün oluşturmakta buldu. Onun için çeşitli türde metin parçalarını (gazete makalesi, ansiklopedi maddesi, şiir, reklam yazısı vb.) bir araya getirdikleri görülür. Zaten post modern yazarlar yüzeyde oynamayı yeğlerler. Bundan ötürü çeşitli dünyalardan bir araya getirdikleri çeşitli imgelerin romanlarına bir karnaval görüntüsü verdiği söylenmiştir”. Bu yeni tür roman Türk romanı için bir tıkanmışlığın çıkış yolu olarak belirmiştir.^[12]

Fantastik anlatıların da 1980’lerde çoğaldığı görülür.^[13] Gerçeklilikten uzaklaşma Nazlı Eray’ın, Latife Tekin’in, Mehmet Eroğlu’nun, Bilge Karasu’nun, Orhan Pamuk’un ortak bir özelliğidir.^[14] “Gerçekçilikten uzaklaşma nedeni, yaşamı daha uygun bir yöntemle daha iyi yansıtmak değil, gerçeklikle romanın bağına sorgulamak ve gevşetmek(tir). Post modern romanın bu özelliği, hiç değilse Batı’da, kısmen modern düşünün getirdiği gerçeklik krizinden kaynaklan”^[15]di. Çünkü “gerçekçilik, çağdaş toplumsal gerçekliğin nesnel anlatımıdır.” Bu durum günümüz romancılarının gerçeklikten uzaklaşmaları kadar gerçeğe sadık kalanlarında da hissedilebilir.^[16] Emine Işınsoy, “dünün romancılığı toplum içinde bir güçtü; bugün sendeliyor, yarının Türkiye’sinde ise böyle bir sanat dalı olacağından şüpheliyim” ^[17] derken, bunu kastediyordu. Ancak romanın, hayat var olduğu müddetçe devam edeceğini unutuyordu. Yalnız romanın işlevsellikten uzaklaştığı da görülen bir gerçektir.

Son yılların ağırlıklı romancıları olan kadın yazarlar kadar, erkek yazarlar da, aydın kadın kahramanlı “sanat değeri yüksek, anlatım teknikleri yönünden gerçekçi, günümüz Türkiye’sinin aydın kadın davranışlarını yansıtamamışlardır. Karşı cinsle ilişkilerinde gerçeğe uymayan bir hafiflik, bir “geniş mezheplilik” görülmektedir. Türk toplumunu tanımayan bir yabancı, diyelim bir Avrupalı Türkolog, bu romanlardan edineceği aydın Türk kadın imajıyla ülkemize gelse her halde yanlışlığı en çarpıcı haliyle yaşayacaktır.”^[18]

1980 sonrası Türk romanında ideolojik kavgaların durulması tam bir hesaplaşma döneminin başlamasına yol açmıştır. Eleştirel, objektif bakış, o kaos geçmişi açık seçik ortaya sermiş, ironik bir anlatıma sebep olmuştur.^[19] İkinci olarak, “söyleyecek sözü olanların” siyasi, sosyal konulara belli zaman dilimlerinde değindiği görülür.^[20] Bütün bunlara rağmen dönem romanının “sorunsal”, “kurgu” ve “anlatım” inceliklerine getirdiği özen açısından, romanın sürükleyicilik ve gerilim öğelerinin zararına işlemiştir.^[21] 12 Eylül romanı, yanlış anlamaktan çok yanlış “bilinçli seçip gerçekliği yaralamıştır”. “12 Eylül döneminin ideolojik ve kültürel düzlemi içinde kendini “sol” söylem içinde anlatan romanlar okura sunulurken “popüler” bir kimlik de kazanmışlardır.^[22]

Aslına bakılırsa “ne romanların paylaştığı bir sorunsal, ne tarihe, politikaya ya da bireye değin bir izleğin başlatılması, ne roman sanatımız için yenilikçi bir biçim yöntemi ne de bütün bunların renklerini canlandıran bir roman tartışması 80’lerin romanlarında “belirgin bir kimlik birikimi oluşturabildi”^[23] Ancak “bütün köklü dönüşümler gibi 80’li yılların kendi özgün tarihini kurduğu söylenebilir. Ancak beklenen, özgün tarihsel dönem, kendini değerlendiren bir romana yol açamadı; ya da roman sanatımız bu özgün dönemin sorunsalıyla örtüşen bir ilişkiyi daha kavrayabilmiş değil”^[24]di.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Bu dönemde roman, insanın iç dünyasına yönelmekle beraber, yapay iç dökme biçimine dönüştü. Politik yönelimler ve hapisane hayatı bir roman nevine kapı araladı. Denetimden dolayı soyutlamalar zorunlu olarak yaygınlaştı. Bu zorunluluk neticesi olarak da roman sanatında zayıflık görüldü. [25] Bu arada “12 Mart politik döneminin yaratamadığı kitsch-romanı 12 Eylül döneminin yaratmış olması üstüne durulmaya değer bir toplumsal görüngü çıkarıyor ortaya”. [26]

12 Eylül sonrası siyasi olayların romancıları tesirine aldığı görüldü. “Bu bir yandan Türk romancısının siyasi aktüaliteye karşı ilgisini, bir yandan da konulara hemen ve anında sahip çıkma anlayışını ortaya koyar.” Bu tutum Meşrutiyet’te, Cumhuriyet’te, çok partili dönemde, darbelerde hep tekrar edildi. [27] İhtilâl’in karamsar atmosferi iyi şeylerin doğmasını engelledi. Dolayısıyla edebi alanda da kısmi kısırlık görüldü. Edebi bir işlev gücünü yitirdiğinden durgunluk ortaya çıktı. Bu durgun ortam, solun cinselliğe, bireyselliğe kaymasına, sağın ise tasavvufa yönelimini hızlandırdı. Her iki kesimin ortak paydası ise işkence mevzuu oldu.

80 sonrası zaman anlayışı romanda kurgunun ön plana alınmasına yol açarken “zaman romanı” ortaya çıkmıştır. Keza sosyolojideki gelişmeler de romana yansarak özel roman türlerini yaratmıştır. [28]

Devir romanını post modern olarak adlandırmak hâlâ çekinceler gerektirse de modernin “nasıl” a önem verişine karşılık post modern’in içeriksel arayışı, “ne”ye yönelim 80 sonrası romanda net olarak görülür ve post modern tartışılabilir yanlarına rağmen, modernin karşıtı durumundadır. Aslında post modern, Batı literatürünün akıl kavramını, II. Dünya Savaşı sonrası akıl üstü kavrayışına tepki olarak belirdi. [29] Ama bizde çok gecikmeli olarak özellikle de roman sahasında kendindi gösterebildi.

Bu paralelde,

“a. Belirsizlik

b. Fragmentleştirilmiş olmak; yani bütünleşmeye savaş açmak. Parçalara ayırıp her ayrıntıyı ayrı ayrı canlandırmak

c. İrrealist olmak

d. Gösterimden, tasarımdan uzak durmak

e. Mecaz ve istihza’yı esas tutmak; yani alegorik ve ironik tavır

f. Şekilsizleştirmek, biçim değiştirmek ve yeniden kurmak. Dünyayı, insanı, karakterleri, tabiat olaylarını bile yeniden şekillendirmek” şeklinde bir çerçeveye tanımlanabilen post modernizm, birçok sahada olduğu gibi edebiyatta da tezahür etmiştir. [30] “Nasıl’dan ziyade ‘ne’yin ön plana geçtiği bu kitapların edebiyat dünyamızda adından söz ettirebilmesi, “post modern-durum” denen çoğulculuğun bir gereğidir.” “Postmodernin en belirgin hazırlayıcısı olarak gösterilen çoğulculuğun edebiyatımızdaki itici gücü, çok geniş bir yelpazede, çok çeşitli nitelikte edebiyat eserinin oluşmasına imkân” [31] vermiştir.

Ancak 80’li yıllarda başlayan değişiklik her sahada olduğu gibi romanda da 90’lı yıllarda tam yaygınlığa kavuşamayıp, dil hataları düzeyinde eleştirilerde kalmış “gerçek gerçeklik (özellikle de toplumsal ve politik gerçeklik), kurmaca gerçekliğin mihenk taşı sayılmaya devam” etmiştir. “Sosyalizm güdümlü feminizm ise, bu dönem sosyalizm yedeğinde edebiyat akımının hızını kaybetmesiyle gündeme

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

gel”miştir. Bütün etkinliğine rağmen feminist tavırlar yer yer atıl kaldı[32] ve “post modern dünyada güzelin yerine hazzın (estetik haz değil ama) geçtiği” gözlemlendi.[33] Roman post modern tavır olarak dini ve tarihi bilgiyi malzeme biçiminde kullanmakta bir mahzur görmedi. Romancılığımız bugün de “büyük dönemeçler” yaşamış değildir. Şu farkla ki, romanımız bu süreçte çeşitlenmiştir demek yanlış bir düşünce değildir. Bu yeni dönemde toplumsallaşma sürecinin kaba izleri yerini daha içerlek, daha “ben”sel anlatıya bıraktı... Bunun altında yatan gerçeğin bir boyutu da romanın bizde henüz “altın çağını yaşayamamış olmasıdır... Bizde roman mı okurunu, okur mu romanını bulamıyor ya da arıyor?”[34] Bu sorunun cevabı romanımızın seyrine açıklık getirecektir. Orhan Pamuk’un Nobel alması bütün bir Türk romanının karakter kazandığı anlamına gelmemektedir.

Post modern roman teferruata, küçük her şeye kapı aralarken, seksenli yıllarda H.Böll’ün; “Bir gün bir ineğin geviş getirmesi otuz cilt romanda yazılacaktır.” dediği, “salt dikkate dayalı romanın çıkmazını” yaşamaktaydı.[35] Bunun için, “postmodernizm kadar duraksama ve şüphe” uyandıran çok az izm olmuştur. “Zaten hakkında yeterince tartışmanın yapıldığı bir kelime olan modernin birbirinden şüpheli birer ön-ek ve son-ek arasında sıkıştırılmış olmasından dolayı” zor bir yer edinmeyle karşılaşmıştır.[36] “Postmodernizm kavramı muğlak bir kavramdır ve henüz tam anlamıyla anlaşılmış da değil. Kavramın yüksek modernizmin yerleşik biçimlerine karşı özgül bir tepki olarak doğmuş olma olasılığı bir hayli yüksek. Nitekim kimi düşünürlere göre post modernizm, işlevi kültürle ortaya atılmış dönemselleştirmeye ilişkin bir kavramdır. Kavram ilk bakışta 1950’li yıllar ile 1960’lı yıllar arasında oluşmaya başlayan yeni toplumsal ve ekonomik düzenle bağlantılı gibi görünmektedir. Kimileyin modernizmden önce gelen bir konuma geçmek isteyen pre-modernler ile anti-modernler ve post modernler arasında yararlı olabilecek bir ayırma gidilmektedir.”[37]

Seksenli yıllar romanının post modernliği yanında, yakın tarihi, aydın sorumluluğu gibi işlenmiştir. “Aydın, akademi ve medya çiftliğinde büyüyen, büyütülen, beslendirilen ve her gün ahlâk, değer, ülke, ilişki, yiyen, cins bir yaratık olmuştur. Aydın yaygın değildir. Tek başına ve olduğu yerde yazar.”[38] 80 sonrası romanda “toplumsal hareketliliği bireye olmasa da (evet, ne yazık hâlâ birey yaratamıyor ve yaşar kılamıyoruz) insana göndermeler yaparak verdiler. Bu tür yapılarda da alttan alta aydın(ın) dramı sergilendi.”[39] Ayrıca kadın, cinsellik, geçmişle hesaplama ve yabancılaşma gibi konuları çoklukla işlerken “çeşit çeşit, renk renk patlamalar, yeni buluşlar” da yakaladı.[40] Malraux ve Soljeniitayne’e göre çağımızın romanı metafiziğe yöneliktir.[41] Bu yönelim Türk romanı için post modernde ifadesini bulmuştur. “Gerçekte bizi kuşatan dünya değiştikçe bizim de onunla ilgili duygu ve düşüncelerimiz değişmektedir. Bizim bugünkü hayat görüşümüz” öncesinden her halde değişiktir. “Eğer geçmişin halde devamını sağlamazsak” mahzur bu noktada başlar, değişmekte değil.[42]

Türk romanı başarılarına rağmen, 80 sonrası da taklit hüviyetini silebilmiş değildir. “Türk romancısı, Batı’nın çıraklığına talip olduğu zaman” Batı’yı da çok iyi bilmiyordu. Bugün biliyor olması onu taklide götürmemeliydi; ancak post modern roman da, kendi olmadan taklidi olmuştur.[43] Belki bundan dolayı romancı, söylenecek sözü kalmayınca muğlak ifadelerle oynamanın ötesine varabilmiş değildir.[44] “Romancı, anlatmaktan çok göstermeyi sadece dış anlamıyla değil, ruhsalimsel gelişmeleri de yansıtabilen iç anlamıyla da almak durumundadır.”[45] Türk romanı seksenli yıllarda popülerleşerek kan kaybına uğradı. Özellikle feminizm ekseninde yapay bir uğraşa takılı kaldı. Gürsel Aytaç bu durumu şöyle ifade ediyor; “Türk edebiyatındaki feminist romanların ortak diyebileceğim bir özelliği, feminizmin kadının zihin gücünü kanıtlama uğruna erkekleşmesi, bağımsızlaşması ve yalnızlaşması olarak yorumlayıp işlemesidir.”[46] Daha da öte sol için bir başka yenilgi “12 Eylül sonrası romanın kendisinden önceki bütün devrimci birikime, devrimci sembollere ve temalara açıktan” saldırmasıydı.[47] Solun bu tavrı “edebiyatımızın genel olarak karşılaştığı muhasebe olgusu içinde” değerlendirilmelidir.[48] Bu muhasebe yalnız solla sınırlı da değildir.12 Eylül sonrası dönem, her düşünceden insanlar için bir içe dönüş, bir iç hesaplama dönemi olmuştur. Özellikle romancılar,

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

geçmişte yaşanan yanlışların ancak 12 Eylül sonrası farkına varmış, açıktan küfredemedikleri geçmişlerini (hain damgası yemekten çekindikleri için) eleştirel bir yaklaşımla (ama temkinli bir şekilde) metinlerde işleme yoluna gitmişlerdir. Kimi devrimci mücadeleye katılmış insanların aslında dava peşinde değil “cinsellikleri” peşinde koştuklarını anlatırken, kimileri de “bireyin” bu mücadelede yok sayıldığını, onun bir tanımın peşinde koşan robot haline dönüştüğünü anlatmışlardır.[\[49\]](#) Öte yandan bu hale” kentsoyluluğun yaşanan hızlı değişimle birlikte yitirmekte olduğu ve yitirdiğini ayımsadığı değer yargılarını koruma çabası ve bu doğrultuda gerçekleştirdikleri” de denebilir.[\[50\]](#) “Modern insanı bunalım içinde görmek bir bakıma doğrudur. Kapitalist toplumda aydının da kaçınılmaz akibetidir bu.

Yeni romanla başlayan romanın, “düşünsel-eleştirci,”[\[51\]](#) denemeye yakın bir yol takip etmesinin, 80 sonrası Türk romanında yansımaları da görülmüş, roman denemeye yakın bir hal almıştır.[\[52\]](#) Ayrıca 80 sonrası “romanlar, dergiler, filmler aracılığıyla kadının bireyselliğinin ve cinsiyetinin dışa vurulmasına tanık” olunmuştur.[\[53\]](#) “12 Eylül sonrası genel koşullar edebiyatta tam bir mistisizm, geri çekiliş, yalnızlık ve bireycilik eğilimi” de doğurmuştu.[\[54\]](#) “80’lerdeki özel hayat patlaması, özel hayat etrafında koparılan bütün gürültü”de romanda yerini aldı.[\[55\]](#)

Birçok kargaşaya ve romanın zaaflarına rağmen, “1980’ler... romandan, romancıdan yana da çok söz edilen yıllar oldu. Medya pazarında öne çıkarılan yazar/romancı kimlikleri, ortaya konulan ürünleri(ni)n niteliksel yanlarını gölgeledi... Kendisine bu yolla okur bulan, bulundurul(may)an yazar/lar kuşağı oluşturuldu! Her şey o denli güncel kılındı ki, görme-algılama uzamından, anlama kavrama süreç(ler)ine geçişte yaşanan bilme/bilgilenme, zenginleşme, bir kavram olarak bile bireyin bilincinde yer edemedi. Dahası buna olanak tanınmadı. Çoğalan, çoğaldıkça da birbirine benzeyen yazarlar kümesi yazın ortamında boy verdi. Daha açık söylemek gerekirse, diğer alanlarda olduğu gibi romanda da “kötüye/düzeysize en çok pirim verilen bir dönem oldu 80’li yıllar. İyi yazar, iyi okur; iyi okur da iyi yazar yetiştirir gibi yerleşik yargılar havada kaldı.”[\[56\]](#)

80’lerde kültürsüzleşme, depolitizasyon “görünürdeki yargıları doğru ile açıklamayı” güçleştirdi. Bu yıllarda olan aslında “...görünürdeki yargıları doğru kılmayan bir “patlama”dır romancımız açısından. Ama yapıtlara dönüp baktığımızda; “neyi/niye, nasıl, niçin anlatıyorlar?” sorularına yanıt arayıp irdelemeye çalıştığımızda yukarıdaki imlemelerimizin birçok yönleriyle açıklığa eriştiğini görebiliyoruz.”[\[57\]](#)

80’li yıllar romanında görülen bir başka konu ise iç göçün hızlanması yanında dış göçün dönen, dönemeyen insanların başlı başına roman konusu oluşudur. Avrupa’daki ikinci ve üçüncü kuşak nesillerin sorunları bir yönüyle bu dönemde dile getirildi. “Toplumsal değişimin sancılarının ivmesiyle önu arkası kesilmeyen bu iş gücü göçü yazarlarımızın birçoğunu da oralara çekti. O yaşamlara daha yakın oldular. Yazınsal uğraşlarının ürünlerinin bir bölümünü de o ortamda tanıyıp gözledikleri gerçeklikler üzerine kurdular.”[\[58\]](#)⁶¹

Nihayet “70”li yıllardan 80’e Türk romancıları bu ülkenin insanını, bizim hayatımızı ve problemlerimizi anlatma iddiasındaydılar. Fakat çoğunlukla kapıldıkları müfrit politizasyon, ideolojilere angaje olmuşluk, romanlarına da at gözlüğü taktırıyordu ekseriyetle. 80 sonrasının romancısı ise kahramanlar, olaylar ve ortamlar ile marjinal uçlara kaydı. Roman daha çok kurgu oyunu oldu, teknik öne çıktı”⁶²[\[59\]](#) diye tanımlanabilir.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

”Eğer siyasi ve sosyal tarihimiz açısından 1980 tarihi bir dönüm noktası ise, sosyal davaların ağırlıklı olduğu ve sanatın gereklerinin ihmal edildiği romanlar, bahsi geçen tarihle sona ermiş ya da en azı inmiştir denebilir. Ancak o tarihten sonra, batıdan yapılan tercümelerin ve sinemanın tesiriyle, Türk romanında erotik unsurlar ve bireysel yaklaşımlar sık görülmeye başlanmıştır. Bunun yanında Alev Alatlı gibi, belgesel nitelikli eserler neşredenler de vardır. “[\[60\]](#)

Diğer romanlara baktığımızda Yeni Gelenekçi romanda Tarık Buğra, Nezihe Araz, Muhtar Tevfikoğlu, Mustafa Necati Sepetçioğlu, Emine Işinsu, Tahir Kutsi Makal, Mehmet Niyazi Özdemir, Sebahat Emir, Sevinç Çokum, Mustafa Kutlu, Durali Yılmaz, Hasan Kayıhan, Osman Çeviksoy, Necdet Ekici; İslami romanda Hekimoğlu İsmail, Rasim Özdenören, Ali Haydar Haksal, Sadık Yalsızuçanlar, Şükrü Karaca, Halime Toros; Soyut romanda Leyla Erbil, Ferit Edgü, Tomris Uyar, Nedim Gürsel; Postmodern romanda ve dönemimiz romanında Yusuf Atılgan, Oğuz Atay, Selim İleri, Nazlı Eray, Orhan Pamuk, Buket Uzuner, Nihat Genç, Latife Tekin, Nazan Bekiroğlu, Metin Kaçan, Kürşat Başar, Elif Şafak, İhsan Oktay Anar(düşsel-gereklik)... yer alır.

Belki de son senelerin en ciddi romancısı olarak Orhan Pamuk sayılabilir. Cevdet Bey ve Oğulları adını taşıyan ilk romanından sonra Sessiz Ev, Beyaz Kale, [Kara Kitap](#), [Gizli Yüz](#)(senaryo), [Yeni Hayat](#), Benim Adım Kırmızı, [Öteki Renkler](#)(yazılarından ve söyleşilerinden seçmeler), Kar, [İstanbul: Hatıralar ve Şehir](#) (anı), [Masumiyet Müzesi](#) yazarın diğer romanlarıdır.

[\[1\]](#) Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994.

[\[2\]](#) Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.13.

[\[3\]](#) Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.14.

[\[4\]](#) Feridun Andaç, “Romancılığımıza Romanesk Bakışlar”, Varlık, Kasım 1995.

[\[5\]](#) Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III, İletişim Yayınları, İstanbul, s.33-34.

[\[6\]](#) Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanı İncelemeleri, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990.

[\[7\]](#) Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994,s.53.

[\[8\]](#) Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.36.

[\[9\]](#) Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.49.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

- [10] Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.51.
- [11] Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.54.
- [12] Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.57.
- [13] Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.69.
- [14] Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.74.
- [15] Berna Moran, Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış III, İletişim Yayınları, İstanbul, 1994, s.116.
- [16] Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanı İncelemeleri, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990, s.90.
- [17] Emine Işın, “Romanın Yarını Yok”, Türk Edebiyatı, Şubat 1994, s.214.
- [18] Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanı İncelemeleri, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990, s.92.
- [19] Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanı İncelemeleri, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990, s.103.
- [20] Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanı İncelemeleri, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990, s.106.
- [21] Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanı İncelemeleri, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990, s.412.
- [22] Semih Gümüş, Roman Kitabı, Adam Yayınları, İstanbul, 1991.
- [23] Semih Gümüş, Roman Kitabı, Adam Yayınları, İstanbul, 1991s.132.
- [24] Semih Gümüş, Roman Kitabı, Adam Yayınları, İstanbul, 1991s.133.
- [25] Semih Gümüş, Roman Kitabı, Adam Yayınları, İstanbul, 1991s.138.
- [26] Semih Gümüş, Roman Kitabı, Adam Yayınları, İstanbul, 1991 s.163.
- [27] Alemdar Yalçın, “1984’te Roman”, TYBY, 1985, s.261.
- [28] Gürsel Aytaç, Edebiyat Yazıları III, Gündoğan Yayınları, Ankara, s.30-31.
- [29] Ahmet Oktay, “Popüler Kültür”, Yeni Şafak 27 Kasım 1995.
- [30] Ahmet Kabaklı, “Postmodernizm ve Sonu” (İhab Hassan), Türk Edebiyatı, Nisan 1993, s.234.
- [31] Ahmet Kabaklı, “Postmodernizm ve Sonu” (İhab Hassan), Türk Edebiyatı, Nisan 1993, s.54-55.
- [32] Ahmet Kabaklı, “Postmodernizm ve Sonu” (İhab Hassan), Türk Edebiyatı, Nisan 1993, s.208.
- [33] Ahmet Kabaklı, “Postmodernizm ve Sonu” (İhab Hassan), Türk Edebiyatı, Nisan 1993, s.255.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

- [34] Feridun Andaç, “Romancılığımıza Romanesk Bakışlar”, Varlık, Kasım 1995.
- [35] Durali Yılmaz, “Romanımız ve İnsanımız” Nakışlar Yayınları, İstanbul, 1976, s.102.
- [36] Gilbert Adair “Postmodernci kapıyı İki Kere Çalar” İletişim yay, İstanbul, 1993.
- [37] Madam Sarup, “Post yapısalcılık ve Postmodernizm) Çev: Baki Güçlü, Ark Yay, İstanbul, 1995.
- [38] Nihat Genç, “Aydın Yangın Yeridir” İzlenim, Ağustos. 1983.
- [39] Feridun Andaç, “Romancılığımıza Romanesk Bakışlar”, Varlık, Kasım 1995.
- [40] Orhan Pamuk, “Roman Çağı Başlıyor”, Türk Edebiyatı, Şubat 1994, s.244.
- [41] Orhan Pamuk, “Roman Çağı Başlıyor”, Türk Edebiyatı, Şubat 1994.
- [42] Eliot Thomas Stearns, “Edebiyat Üzerine Düşünceler (Çev. Sevim Kantarcıoğlu) Kültür Turizm Bakanlığı Yay., Ank. 1983.
- [43] Mustafa İlker, “Edebiyat ve Sosyal Değişme” Doğu Edebiyat, Ağustos, 1982, s.3.
- [44] Sabri F. Ülgener, Zihniyet Aydınlar ve İzmler, Mayaş Yay. Ankara, 1983, s.69.
- [45] Attila İlhan, Hangi Edebiyat, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993, s.181.
- [46] Gürsel Aytaç, Edebiyat Yazıları I, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990, s.71.
- [47] Aydın Çubukçu “Kültür ve İdeoloji Sorunları” Evrensel Basın Yayın, İstanbul, 1994, s.177.
- [48] Feridun Andaç, “Romancılığımıza Romanesk Bakışlar”, Varlık, Kasım 1995.
- [49] Necip Tosun, “Gece Dersleri/Latife Tekin”, TYBY, 1987, s.227.
- [50] Hasan Bülent Kahraman, “1982 yılının Roman ve Öyküleri”, Varlık Yıllığı, 1983.
- [51] Berna Moran, “Edebiyat Kuramları ve Eleştiri” Cem Yay., s.71, İstanbul, 1993.
- [52] Gürsel Aytaç, Edebiyat Yazıları I, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990, s.111.
- [53] Nilüfer Göle, “Modern Mahrem”, İstanbul, 1994. s.75.
- [54] Aydın Çubukçu “Kültür ve İdeoloji Sorunları” Evrensel Basın Yayın, İstanbul, 1994, s.51.
- [55] Nurdan Gürbilek, Vitrinde Yaşamak, Metis yayınları, İstanbul, 1992, s.67.
- [56] Feridun Andaç, “Romancılığımıza Romanesk Bakışlar”, Varlık, Kasım 1995, s.163.
- [57] Feridun Andaç, “Romancılığımıza Romanesk Bakışlar”, Varlık, Kasım 1995, s.165.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

[58] Feridun Andaç, “Romancılığımıza Romanesk Bakışlar”, Varlık, Kasım 1995, s.150-151.

[59] Fatih Andı, “Roman Okumak Erkek İçin Ayıp” Yeni Şafak, 7 Aralık 1995.

[60] İbrahim Şahin, “Türk Romanının Tarihi Gelişimi”, Türk Yurdu, Mayıs-Haziran 2000, Cilt:20, Sayı:153-154, Evren Yayıncılık, Ankara, 2000, s.65.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız’la ortak yayındır

Romanın Yapısal Elemanları

Roman, kurmaca bir anlatı, doğal olarak yapay anlatıdır. Doğal anlatı ile yapay anlatı arasındaki farkı “Gerçekten olmuş, anlatanın olduğuna inandığı veya gerçekten olduğuna bizi inandırmaya (yalan söyleyerek) alıştığı bir olaylar dizisi anlatıldığında, bu bir doğal anlatıdır; dolayısıyla, dün başıma neler geldiği hakkındaki anlatım... doğal anlatıdır. Yapay anlatıyı ise kurmaca anlatı temsil etmektedir; kurmaca anlatılar, hakikati söylüyor gibi yapar ya da hakikati bir kurmaca söylem evreninde söylediklerini öne sürerler.”[1] diyerek belirten Eco, doğal anlatı ile yapay anlatı arasındaki farkı belirtmekte ve bu konudaki düşüncesini, tüm anlatının bir ‘yaratı’ olduğunu ve kurmaca bir düzenek olduğunu ifade etmektedir. Kurmaca anlatı olan romanı neler var eder? Yapay anlatı olan romanın yapısını oluşturan elemanları vardır; bunlar romanı var eder ve romanın ritmini oluşturlar.



Bir romanda “entrika, aksiyon, roman kompozisyonu, anlatıya dayalı bakış açısı tarzı, mekân, zaman ve roman kahramanları gibi roman dünyasının yapı unsurları bulunur.”[2] Bu genel bakıştan evvel romanın ses, ritim, biçim, estetik gibi unsurları vardır. Özellikle ritim önemlidir. Biçim oluşumu ritme bağlıdır. “Konu kaba saba tiksiniç olabilir. Ama romanda dile getirilirken sanatsal açıdan dönüştürülmüş, dengelenmiştir. Biçim budur işte. Sanat budur. Edebiyatta gerçekten önemli olan tek şey budur.”[3] Romanı asıl bu öneme taşıyan diğer unsur ise “sesteki bir edadır. Bu edanın içerdiği şey, insanların eskiden beri bağlandıkları”[4] dinsel düşüncelerdir. “...romancı söyleyeceklerini ezgiye, şarkıya dönüştürmeye çalışır.” [5]

“Biçim romanın estetik yönüdür. Gerçi romandaki kişiler, sahneler, sözcükler kısaca her şey biçimin oluşmasına katkıda bulunabilir ama onu asıl yaratıp besleyen olay örgüsüdür. Çünkü olay örgüsü güzellik içerebilen bir şeydir ve bu güzellik nasıl olup da oralara düştüğüne bir parça şaşan bir güzelliktir; gerçekten de gören gözler için olay örgüsünün derli toplu yapısında esin perilerinin yapısı açıkça bellidir. Çünkü olaylar arasındaki bağları kurar kurmaz mantık hazretleri yeni bir yapının

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

temellerini de atmıştır. İşte bu temeller romanın biçim adını verdiğimiz yönünün dayandığı temellerdir. Ama kimi durumlarda bu güzellik olay örgüsü temlerine dayanmayıp başka temellere dayanır. İşte başka temellere dayanan güzelliğe biçim yerine ritim adını vereceğiz. [6] Romanda “biçimi katı bir şekilde uygularsak romanın havasının somutlaşmasına sebep olur. Olay örgüsünün doğal bir sonucu olarak gelişebilir; ama yaşama açılan kapıları kapar ve çoğu kez romancıyı kapalı odalarda sanatçılık oyunları oynar bir duruma getirir. Bir güzellik yaratılmıştır ancak zorba kılına girmiş bir güzelliştir bu. Romanda güzelliğin zorbalığı gücünü arttırdığı ölçüde tatsızlaşır” [7]

Ritim bir romanın estetik ölçütündeki unsurlardan birini oluşturur ve işlevi” yazınsal olarak bizim ritim dediğimiz ta, ta, ta biçimindeki ritmin bir takım romanlarda da bulunması ve o romanlara güzellik kazandırmasıdır. [8] Ritmin işlevi, “biçim gibi sürekli ortada görünmeden, böyle arada bir belirerek arada bir gözden uzaklaşarak içimizi şaşkınlık duygusuyla yenik ve umutla doldurmaktır. Ritim beceriksizce kullanılırsa sıkıcı olur, kalıplaşarak bir simgeye dönüşür ve bizi sürükleyerek götürecek yerde ayağımıza dolaşır.” Ritim “romanda uygun bir geçim noktasına ulaşıldığı sırada, yazarın içinde doğal olarak sağlanan etki çok güzel olabilir. Kişilere herhangi bir zarar vermeksizin elde edilebilir ve ayrıca bir dış biçime duyduğumuz gereği azaltır. Romancı.... açılın, yayılın...senfoni çalınıp bitince senfoniye oluşturan ses ve ezgilerin bağımsızlığına kavuştuklarını bütün ritmi içinde kendi bireysel özgürlüklerini bulduklarını, içimizde duyarız. Roman da böyle olmaz mı? [9]

Aktaş ” Anlatma esasına bağlı edebi eserler, bir başlangıç ile sonuç arasında dikkatlere sunulan metin halkalarından teşekkül eder. Metin halkasını meydana getiren parçalar, bir yönleriyle o metin halkasında nakledilen vaka parçasına bağlanırlar. Edebi eserlerde başlangıç ile sonuç her zaman vakanın başlangıcı ile sonucu olmaz. Ancak bu parçalar, daha yerinde bir ifâdeyle metin halkaları, eserde dikkatlere sunulacak vaka etrafında eserin mesajını ifâde maksadıyla bir birlik prensibine ve yalnızca eserde tespit edilebilen kaideler bütününe uygun tarzda tanzim edilirler.” [10] diyerek romanı oluşturan yapısal parçaların birlik prensibine işaret etmektedir. Bu parçalar:

- 1.Olay, Olay örgüsü,
- 2.Konu,
- 3.Zaman,
- 4.Romanda Mekân ve Tasvir,
- 5.Tip ve Kahramanlar,
- 6.Bakış açısı ve Anlatı,
- 7.Dil ve Üslûp,
- 8.Plân, olarak karşımıza çıkmaktadır.

-
- [1] Umberto Eco, Anlatı Ormanında Altı Gezinti, çev.Kemal Atalay, Can Yayınları, İstanbul, 1995, s.136.
- [2] Roland Bourneur, ve Real Quellet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı yayınları:1085,s. 27-28.
- [3] Vladimir Nabokov, Edebiyat Dersleri, Ada Yayınevi, İstanbul, 1998, s.24
- [4] E. M.,Forster Roman Sanatı, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.171.
- [5] E. M. Forster, Roman Sanatı, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985,age s.170
- [6] E. M. Forster, Roman Sanatı, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985,age s.199-200
- [7] E. M. Forster, Roman Sanatı, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985,age s.213
- [8] E. M. Forster, Roman Sanatı, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985,age s.214
- [9] E. M. Forster, Roman Sanatı, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985,s.217-218
- [10] Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Birlik Yayınları, 1984, s.44.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız'la ortak yayındır

Romanda Olay, Olay Örgüsü

Her romanın anlattığı bir şey vardır ve roman anlatıcı ile anlatılan'a dayalıdır. Anlatıcı araç konumundadır ve bir hikâye anlatmak için vardır der Mehmet Tekin ve vakayı ya da olay'ı şöyle ifâde eder: "Vak'a sözlük anlamı itibariyle 'olup geçen şey' demektir. Romancı, kaleme alacağı romanın 'epik' yapısını bu 'olup geçen şey'le (hatta olması mümkün şeyle) kurar. Bu durumda vak'a, roman denilen edebi türün vazgeçilmez ögesi olmaktadır. Aslında vak'a, romana değil, hayata ait bir parçadır ve hayatta rastladığımız, yaşadığımız, yaşayabileceğimiz bir şeydir: Romancı sanatın (dar anlamda dilin) sağladığı imkânlarla onu ehlileştirir ve amacı doğrultusunda onu, *yeniden* biçimlendirir." [1] Bu noktada aslında Eco'nun "kurmaca anlatılar, hakikati söylüyor gibi yapar ya da hakikati bir kurmaca söylem evreninde söylediklerini öne sürerler." sözüne paralel bir söylemdir. Aktaş, " Öyleyse vaka herhangi bir alâka ile bir arada bulunan veya birbiriyle ilgilenmek mecburiyetinde kalan fertlerden en az ikisinin karşılıklı münasebetlerinin tezâhürüdür." diyerek olay olgusunun birbiriyle ilgili fertler arasında oluşacağını, böyle bir alâka bulunmadığı takdirde fertlerin birbirinden habersiz olacağını, dolayısıyla da onlar arasında herhangi bir münasebetin varlığından söz edilemeyeceğini dile getirmektedir. Tekin şöyle devam eder: "Yeniden diyoruz; çünkü romanın genel dokusu içine çekilen vak'anın (kurmaca yapının içinde yer alan vak'anın), edebî bir boyut kazanması için bir mekâna, zamana ve şahıs kadrosuna ihtiyacı vardır. Bunlar gerekli fakat yeterli değildir; yani dilin devreye sokulmasıdır. Dil, roman söz konusu olunca, bir bilinçlendirme mekanizmasıdır. Vak'aya, 'şahıs-mekân-zaman' düzleminde canlılık kazandıran dildir." [2]



Olaylar dizisi neleri kapsar? "Olaylar dizisi (action-fortune) bir romanda başkışının ahlâk durumu, sosyal durumu, şöreti, maddi varlığı, sevdikleri, sağlığı ve geçimi üzerinde durur. Olaylar dizisi, başkışının mutluluğu veya mutsuzluğu, plânlarının başarı veya başarısızlığı ile çözüme kavuşur." [3] Olay örgüsünü, " Olayların sebep-sonuç ilişkisine göre anlatılmasıdır." diye açıklayan Forster, bir örnekle açıklamasını somutlaştırmaktadır: " 'Kral öldü, arkasından kraliçe öldü' dersek, bu hikâye olur. 'Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü' dersek, olay örgüsü olur. Zaman dilimi bozulmuş

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

değildir; ancak sebep-sonuç ilişkisinin iyice gölgesinde kalınmıştır.” [4] Yani olay öyküsü, ‘Niçin ölmüş?’ sorusunu sorduğumuz yerde başlar; ne olduğu değil, neden olduğu sorusu bizi öykü ile olay örgüsü arasındaki farka ulaştırır. Bu noktada devreye zekâ ve bellek girer, bu iki unsur olay örgüsünün temel taşlarıdır ve salt merak öğesinin sağlayamadığı şeyi verirler bize: gizem.

Forster olay örgüsünün özelliklerini şöyle verir:

- 1. Olay örgüsü yalın ve özlü olmalı,
- 2. Karmaşık olduğu durumlarda bile, tüm parçaları, canlı bir varlığın parçaları gibi birbirine bağlanmalı, içinde ölü hiçbir şey kalmamalı,
- 3. İçinde gizem olsa dahi okuyucuyu yanıltmaktan kesinlikle kaçınılmalıdır. [5]

Günümüz romanına baktığımızda olay örgüsünün özelliklerinin geliştirilebileceği / değiştirilebileceği düşünülmekte, roman yazarının romanı denetim altına almaması gerektiği, tam tersi onun buyruğuna girip romanın sürüklediği yönde gitmesi gerektiği [6] savunulmaktadır. Bu da Wellek’in olay örgüsünü oluşturan, bütün elemanları içine alan yapıda (motiften kişiye kadar bütün elemanların...) [7] karışıklığa, düzensizliğe, anlaşılmazlığa neden olacak, kurmaca metnin mantıksal temelini bozulması anlamına gelecektir. Bu durumu Tekin bir kusur olarak ifâde eder, amacın olayları bütünüyle anlatmak değil, olayları belli bir amaç doğrultusunda, hayatın kronolojik disiplinine uymak zorunda olmadan, belli bir düzene sokarak disiplin ve bütünsellik içinde sunabilmektir, diyerek konuya açıklık getirmektedir.

Norman Freidman bu konuyu biraz daha genişletir: “Bir eserde bütünü oluşturan parçaların birbirleriyle bağlantılı olduklarını, bütünün bu beraberliğe eşit olduğunu söylemek yeterli değildir. Bununla beraber bütünü amaç, parçaları ve kullanılan teknikleri amaca götüren araçlar olarak görürsek, edebî değerlendirmede mesafe aldığımızı hissederiz. Bir eserdeki parçalar ve teknikler, sadece bir hikâyeyi anlatmak için değil, bir fonksiyonu yerine getirmek, bir amacı gerçekleştirmek için vardır ve amaç, öze bağlı estetik bir biçim yaratmaktır. Bir yazar, bir eseri yaratırken, bilinçli veya bilinçsiz olarak belli bir amaca hizmet etmek, belli bir etki yaratmak ister. Eserini yaratırken, nereden başlayacağını, materyalinin ne kadarını, ne gibi bir düzenleme içinde sunacağını, neyi vurgulayacağını, hangi unsurları ikinci plânda bırakacağını, eserini nerede ve nasıl bitireceğini tayin ederken karşılaştığı önemli estetik meseleleri çözmekte yazara rehberlik eden temel ilke, gerçekleştirilecek amaçtır.” [8] Bu amaç ise eser okunduğu zaman okuyucunun vardığı sonuç olarak belirtilir ve romanın yapısını (plot) roman başkışısının yaşadığı değişme sürecini etkileyen, iki veya daha çok episoddan (aynı merkez etrafında, bir sistem içinde gruplaştırılarak sunulan olaylar zinciri) oluşmuş, başlangıcı, ortası ve sonu (giriş, düğüm ve çözümü) olan bir yapı olarak sunar. Kısaca olaylar dizisinde amacın belli bir disiplin etrafında, neden-sonuç ilişkisi içinde verilmesine ek olarak, bu süreçte romanın özünün oluşturan üç değişken unsuru, romanın başkışısının ruh durumu- karakter ve davranışları-çevre içindeki durumu ve bunların okuyucuda uyandırdığı tepkiler. Bu da - estetik anlamda bir romandaki olaylar dizisiyle, bu dizinin bizde uyandırdığı duygu silsilesinin etkileşimi- romanın yapısını anlamak demektir. [9]

Romanlarda kullanılabilecek yapı biçim özellikleri şunlardır:

“Olay unsurunun sentezleyici olduğu yapılar (Plots of fortune-action): R.L.Stevenson’un Sir Arthur Canon Doyle’un, Wilke Collins’in eserleri.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Merhamet uyandıran yapı tipleri(The pathetic plot): Tess, Üç Kızkardeş(The Three Sisters), Satıcının Ölümü(The Death of a Salesman), İhtiras Tramvayı(A Streetcar Named Desire), Sokak Kızı Maggie(Maggie: A Girl of the Streets)...

Trajik yapı tipleri(The tragic plot): Oedipus rex, Antigone, Othello, Hamlet, Lear, Julius Caesar...

Cezalandıran yapı tipleri(The punitive plot): Hedda Gabler, Volpone, Tartuffe, III. Richard...

Duygusal yapı tipleri(The sentimental plot): Anna Christie, Cymbeline...

Takdir duygularımızı uyandıran yapı tipleri (The admiration plot): Granada'nın fethi(The Conquest of Granada), H.L. Davis'in Kış(Open Winter)...

Karakter unsurunun sentezleyici olduğu yapılar(Plots of character): İhtiras yolu, Portre, Bir Hanımefendinin Portresi, Faulkner'in Ayı(The Bear)...

Karakterde reformu ifade eden yapı tipleri(The reform plot): Kırmızı Mektup(The Scarlet Letter), Toplumun Temel Direkleri(The Pillars of the Community)...

Karakterin denendiği yapı tipleri (The testing plot): Hemigway'in Çanlar Kimin İçin Çalıyor(For Whom the bell Tolls)

Başkışının karakterinde bozulma görülen yapı tipleri(The degeneration plot): Chekhov'un İvanov ve Martı'sı, İmparator Jones, Gece Güzeldir... gibi diğer romanlar.

Fikir unsurunun sentezleyici olduğu yapılar(Plots of Thought): Huckleberry Finn, Deniz Feneri, Harp ve Sulh, Gorki'nin Bir Sonbahar gecesi(One Autumn Night)...

Bir uyanışı hikâye eden yapı tipleri(The revelation plot): Roald Dahl'ın Köpeğe Dikkat Edin(Beware of the Dog)...

Bir gerçeğin sonucuna bağlı olarak gelişen yapı tipleri(The affective plot): Jean Stafford'un Köyde Bir Aşk Hikâyesi(A Country Love Story), Wartson'un Öteki İkili(The Other Two)...

Hayal kırıklığı ifade eden yapı tipleri(The disillusionment plot): O'Neill'in Kılıklı Maymun(The Hairy Ape), Joyce'un Küçük Bulut(A Little Cloud)..."[10]

[1] Tekin Mehmet, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, s.61,2002.

[2] Tekin Mehmet, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, s.61-62,2002.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

[3] Freiddman Norman, “Romanda Yapı Şekilleri” , Philip Stevick, Roman Teorisi (The Theory of the Novel), çev. Sevim Kantarcioğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988. s.145.

[4] Forster E.M., Roman Sanatı, Ç: Ünal Aytür, Adam yay. İstanbul.s.128. 1985)

[5] Forster E.M., Roman Sanatı, Ç: Ünal Aytür, Adam yay. İstanbul.s.1130-131. 1985)

[6] Forster E.M., Roman Sanatı, Ç: Ünal Aytür, Adam yay. İstanbul.s.146. 1985)

[7] Wellek Austin. Theory of Literature,1978 (Edebiyat Biliminin Temelleri), çev. A.E.Uysal, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara,1983,s.217.

[8] Freiddman Norman, “Romanda Yapı Şekilleri” , Philip Stevick, Roman Teorisi (The Theory of the Novel), çev. Sevim Kantarcioğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988. s:136-155.

[9]Freiddman Norman, “Romanda Yapı Şekilleri” , Philip Stevick, Roman Teorisi (The Theory of the Novel), çev. Sevim Kantarcioğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988. s. 141-142.

[10] Freiddman Norman, “Romanda Yapı Şekilleri” , Philip Stevick, Roman Teorisi (The Theory of the Novel), çev. Sevim Kantarcioğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988. s. 147-155.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız’la ortak yayındır

Roman Türünde “Zaman” Kavramı ve Kullanımı

Bir olgunun/durumun/olayın gerçek zaman süresini dolaysızca yansıtmak zorunda olmayan yazar, sanatsal zaman denilen “yoğunlaştırılmış ya da yayılmış”[1] bir zaman dilimi kullanır ve roman, modern bir ifâde şekli olduğuna göre, onun zaman bilincimizin çeşitli şekillerini ifâde etmesi kaçınılmaz bir gerçektir. Aynı zamanda roman, içinde yaşanan şartların çoğunun etkilendiği insan tecrübesini sürekli bir şekilde ortaya serdiğine göre, insanın zaman bilincini ayrıntılı bir şekilde ve bu tecrübenin bir parçası olarak vermesi de tabiidir. Bir romanda zaman kavramını araştırmak, romancının metafizik kavramlarını, psikoloji anlayışını ve ustalığını araştırmak demektir. Bu aynı zamanda romancıyı, onun içinde yaşadığı tecrübe dünyasını, yarattığı roman dünyasını, aynı devirde yaşayan okuyucuları, o günden bugüne kadar romana yazarın düşünce ve hesaplarının dışında kalan bir zaman mesafesinden yaklaşan okuyucuları içine alan bir ilişkiler ağını incelemek demektir.[2] Bu da, şüphesiz, romandaki en önemli olgulardan birisinin zaman olduğu sonucunu ortaya çıkarır.

Romancının “romanını dokurken... zamanı yok sayması imkansızdır. Sımsıkı değilse bile az çok öyküsünün ipini elinde tutması gerekir yoksa o da bizim gibi anlaşılmaz duruma gelir ve bu romancı için kötü bir kusurdur.” diyen Forster, zamanı yok etmeye çalışan Stein’i örnek verir, Stein’in bunu romanı zamanın boyunduruğundan kurtararak yalnızca değerlere dayalı yaşamı dile getirmeyi umduğu için yaptığını ama başarılı olamadığını ifade eder ve ekler. “Romanı zamanın boyunduruğundan tam olarak kurtardınız mı, artık hiçbir şey dile getiremez olur... Çünkü yalnızca değerlere dayalı yaşamı dile getirmeyi amaçlayan roman, anlaşılmaz ve bu yüzden değersiz bir duruma gelecektir.[3] Zamanın yok sayılması çabalarının tam tersi bir tutumda mevcuttur. ” XX. yüzyılın başından beri, mesela Proust, Thomas Mann ve M. Butor’un verdikleri eserlerle birlikte zaman, sadece bir tema veya bir görevin tamamlanmasına bağlı bir şart olmanın yanında, romanın bizzat kendi konusu haline gelmiştir.” denilerek romanda zaman kavramının çok farklı anlamlar kazandığı söylenmekte, M. Butor’un “Roman dünyasına adım attığımız andan itibaren, en azından üç türlü zaman anlayışını bir arada düşünmek gerekir: Maceranın kendi zamanı, yazıya geçirme zamanı ve ‘Lecture’(okuma) zamanı[4] şeklindeki tasnifi dikkat çekmektedir. Bu tasnifi özetlediğimizde:

Maceranın kendi zamanı: Zamanın tarihi boyutudur. Anlatılan macera tarihin hangi boyutunda yer almakta ve ne kadar sürmektedir; bir ailenin kırk yıllık hikâyesi mi, bir adam süresi veya trafik lambası

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

ışığının değişim süresi kadar bir zamanla mı sınırlıdır ve bu süre tamamen dış âleme ve kronolojiye mi bağlıdır yoksa takvim ve saat ile ölçme imkânı olmayan hayatın özüne bağlı psikolojik bir süre arkasında yok mu olur? [5]

Romanın yapısı, kompozisyonu irdelenirken zaman ögesi terimsel anlamıyla bu bağlamda düşünülür. Anlatılanlar nasıl bir zaman dilimi içinde geçmiştir? Süresi nedir? Bunlar ve bunlara benzer sorular zamanı romanın bir boyutu olarak algılamaya götürür bizi.[6] Özellikle romandaki tarihsel ve nesnel zaman ögesi romanın içeriğini anlamada, kişilerini yönlendiren etkenleri tanıma da romandaki süreli (olayın başlama ve bitim) zamandan daha önemli bir unsur olarak karşımıza çıkar.[7]

Yazar, maceranın geçtiği zamana ait her bir ayrıntıyı romanına aktarabilir mi? Bu mümkün değil. Hiçbir ayrıntıyı anlatmadan anlatmak mümkün değilse yazar hangi teknikleri kullanmalıdır? Özetleme, zamanda ani atlama, şuur kaybı, hızlı kayıt, zaman kopuklukları... bu tekniklerden birkaçıdır. Kısa süre içerisinde geçen olayları konu edinen romanlarda, romancı fiziki veya sosyal hayatın belirsizliği içinde belirli sayıda manzara, olay, ayrıntı seçmelidir. Üslup, hayal âlemi kısacası sanat gücü kuvvetli olan bir yazar birkaç dakika içerisinde sözlü olarak ifade edebilecek olayları çok geniş hacimli eser olarak yorumlayabilir. Balzac kronolojik düzenin yerine sosyal zaman düzenini getirir ve romanlarında kronolojiye uygun zaman düzeninden çok, mozaik gibi parçalardan oluşan zaman anlayışından söz edilir. On yıldır görmediğimiz bir kişinin hayatı kendisi veya bir başkası tarafından yarım saat içinde anlatılır ve siz bu kişinin hayatına ait diğer parçaların da mutlaka anlatılacağını bilirsiniz. Sosyal zamanın bizlere söylediği bu dünyada kendi içinde bütünlük arz eden hiçbir şeyin olmadığı ve her şeyin mozaik halinde küçük parçalardan oluştuğudur, zaman da buna dahildir. Anlatılan maceraya bağlı olarak, çok az unsur seçmenin dışında, en basit roman dünyası anlatımı, tahmin yollarıyla, geriye dönüşlerle, vakaların birbiri içine girmeleriyle vb. yollarla ifade kazanan ve izafi olarak karmaşık görünen bir zaman çatısını kullanan anlatım tarzıdır. Bulunduğunuz zamana göre (ilk yazı zamanı) gelecekteki bir olayı tahmin yoluyla anlatma sanatına “Prolepse” ve bulunduğumuz zamana göre daha önce olmuş bir olayı hatırlatma sanatına “Analepse” (içe bakış) diyen Proust’un zaman kavramlarını sistematik incelemelere dayandıran Genette, tarih sırası bozuk anlatım veya tarih düzeni ile yazı zamanı arasındaki uyumsuzluk biçimleri başlığı altında bu kavramları inceler.

Hikâyenin kesildiği zamandan, tarih düzensizliğini ayıran zaman mesafesine ‘menzil’ (portee), bu tarih düzensizliğinin yer aldığı bazen kısa bazen uzun olan süreye de ‘yaygınlık’ (amplitude) adları verilecektir. Genette, bu iki sınıfı daha belirgin alt sınıflara bölmüş, ‘içten’, ‘dıştan’ ve ‘karma’ prolepse ve analepse yöntemleri olarak tasnif etmiştir.

Romanlarda temel olarak şimdiki zaman, gelecek zaman, geniş zaman kullanılır. Ancak bunlar daha karmaşık bir şekilde de kullanılabilir. Olmuş veya gelecekteki bir vakayı, bu üç zamanla aktarabilir yazar. Gelecekteki bir zaman için şimdiki zaman ve gelecek zaman kullanımı; geçmiş bir vakayı anlatmak için şimdiki zaman; geçmiş zaman şimdiki zamanla anlatıldığına göre, gelecekteki bir vaka için de şimdiki zaman kullanımı imkânı vardır. Bu kullanım sadece zaman dilimlerinin kullanımında değil, ölçüye bağlı zamanın süresinde de olmuştur. Son dönemde yayınlanan romanlarda sürenin uzun zamanlı olmasından ziyade bir an’lık süreler üzerine dikkat yoğunlaştırılmış, zaman binlerce parçaya bölünmüş ayna veya mikroskopik parçacık olarak karşımıza çıkmıştır. Eserlerde, zaman ve mekan açısından zıtlık ifade eden “burası-şimdi, ve gelecek zaman-başka yer” şeklinde ikili sistemler üzerine kurularak şimdiki zamanın günlük hayatın dar çerçevesi içinde olan yapısı, gelecek zamanın günlük hayatı sınırlayan zaman dairesinden çıkma imkânı kullanılmasıyla kırılmıştır. [8] Kimi romancılar (Balzac, Thomas Mann, A.Hamdi Tanpınar... gibi) ‘iyi’, ‘kötü’ gibi sağıtöresel

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

değerlendirmelerle dile getirirler zaman ögesini romanda. Daha doğrusu romancılar, şimdiki zamanla, geçmiş zamanı kötülerler ya da geçmiş zamanı iyi olarak değerlendirip yüceltir, şimdiki zamanı kötülerler.[9] Aslında bu değerlendirme, şimdi-geçmiş zamana ideolojik bakış açısıyla iyi-kötü değerlendirmesini yaparak zamanı ahlâk kategorileri içinde algılayanın bir sonucudur ve zaman sorunu karşısındaki tavır için bilimsel olmayan bir durumdur.

Bir de Birici-Tekil-şahıs içinde yaşadığı Zaman vardır ki bu zaman anlayışı, birinci tekil şahıs anlatıcının kullandığı romanlara aittir. Anlatıcının, daha önce olup bitmiş olayları kaydederken, içinde yaşadığı zamanla olan ilişkisi kastedilmektedir yani hem olayların olduğu zamanda, hem de olayların hikâyeci tarafından anlatıldığı zamanda bulunmak. Bu durum üçüncü bir zamanı da ortaya çıkarır, okuyucunun eseri okuduğu zaman. Birden bire roman üç boyutlu bir örgüye kavuşacaktır. [10]

Yine bir yöntem değişikliği de zaman akışında gerçekleştirilmiş ve zaman akışı hızlandırılıp yavaşlatılarak zamanda ritim değişikliği yapılmıştır. Tasvir de zamanı okuyucuya hissettiren diğer bir unsur olarak karşımıza çıkar. “Dış dünya ile ilgili manzara insanda, zaman zaman sezme, tahmin etme, anımsama ve insanı başka bir zamana götüren basit imajlar gibi ruhsal bir fenomenin oluşmasına zemin hazırlarlar...” kimi zamanda “hikâyenin askıya alınmasıyla bir kişinin hayâle dalması, bir çeşit sonsuzluk içerisinde imajları raptetmek suretiyle zaman kavramını ortadan kaldırır.”[11]

Jean Ricardou’nun iki düzeyli zaman kavramının temel ayrımı üzerine zaman tahlili anlayışı şöyledir: Hayâl dünyası(fiction). Anecdote(fıkra) veya gerçek anlamda hikâye(histoire) zamanı ve anlatma(narration) zamanı. Burada devreye anlatım şekilleri de girer ve anlatım şekillerine göre anlatımın hızı değişir. Yazıya geçirme zamanı, maceranın cereyan ettiği kendi zamanı ile aynı zaman çerçevesinde kronolojik bakımdan ilerleme gerektirir; ancak anlatıcının yaşadığı ve bağımlı olduğu süre sınırlı olduğundan, atlama, geriye dönme, ani duraklama yoluyla gelişme kaydeder.[12]

Yazıya geçirme zamanı: Yazar, içinde yaşadığı zaman birimine olayın geçtiği zaman biriminden tabî olarak daha fazla önem verebilir. Yaşanılan zamandaki ruh hali maceranın geçtiği zamandaki olaylara yansıyabilir, yazar sonuç itibarıyla yaşadığı döneminden etkilenime açıktır.[13] Yaşadığı devirden etkilenmeyen romancı yoktur, yazılan ütopya olsa bile. Mendilov, “Her romancının eseri, ister kendi zamanının meselelerini ele alsın, isterse bu meselelerden fildişi bir kuleye kaçışı temsil etsin, açıkça veya imâ yoluyla yazıldığı zamanın sosyal olaylarının bir yorumudur. Hatta ütopya bile, esasta yaşayan gerçeğin negatifini verirler ve yazarın kendi zamanında kötü olarak nitelediği şeyleri yansıtırlar. En bağımsız yazar bile, çelik kancalarla yaşadığı devrin ruhuna bağlıdır.” [14] diyerek yazarın bu etkilenimini ifâde etmektedir.

Zaman hızla ilerleyen ve durmayan bir süreçtir ve bu süreçte yazıya geçmeyen romanın birçok parçası değerini/önemini yitirme tehlikesiyle karşı karşıyadır veya yazıya geçiriş süresindeki yazarın roman tekniğindeki, sosyolojik ve ideolojik değişimler, yazma zorunluluğu eseri etkileyecektir. Bu da romanın yazarın gelişim çizgisinden geri kalma tehlikesini doğuracaktır. Yine de yazarın anlatıcıya kazandırdığı gizli şahsiyet sahnede kaldığı sürece, anlatıcının kullandığı süre eserde daha etkin olacak ve zamandaki tutarsızlığı ve keyfiliği engelleyecektir.[15]

Lektür zamanı: Okuyucunun hikâye ile karşılaşp tanıştığı zaman ile hikâyedeki maceranın cereyan ettiği veya anlatıldığı zaman arasında her zaman bir kopukluk vardır ve bu kopukluk yıllar geçse de

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

aynı kalır. Ancak yazıya aktarma zamanı ile lektür zamanı arasındaki mesafe, kitabın anlamının veya muhtevasının kuşaktan kuşağa değiştirilmesine göre farklılık arz eder. Kelimelerdeki anlam değişimi düşünce ve hayat tarzlarının değişimi çağdan çağa daha da belirginleşir, yazıya geçirme ve okuma eylemi arasındaki zaman kopukluğunu kaçınılmaz kılar. Buna toplumun okuma alışkanlıklarının ve okuma fonksiyonunun değişimi, sosyo-ekonomik sistem, ferdi farklılıklar da eklendiğinde roman tekniğinin etkilenimini beraberinde getirir. Burada devreye okuyucu girer ve yazar okuyucunun serbest ve girişken tavırlı olmasını ister ki okuyucu kendini anlatıcının yerine koyabilsin ve eseri kendine göre yeniden yaratabilsin. Amaç okuyucuyu yazarın kendi zamanına hapsetmek için yaşadığı zamanın dışına çıkarmaktan daha çok, eserin deşifre edilme yollarını okuyucuya vermek suretiyle onu daha zengin bir zamanın içerisine sokmaya çalışmaktır. Böylece okuyucunun anlayışı ile roman kahramanlarının anlayışı arasındaki zaman kopukluğunu ortadan kaldırmak mümkün olacaktır. [16]

Okuyucunun içinde yaşadığı mutlak ve gerçek şimdiki zamanla, yani bir romanı okuduğu zamanla, roman başkışilerinin içinde bulundukları zaman arasındaki uyumsuzluk, tarihi roman yazarlarının sürekli bir şekilde yüz yüze geldiği, yeteneklerini zorlayan bir güçlülüdür. Fakat içinde yaşadığı zamanın temalarıyla ilgilenen romancı da, aynı güçlüklerle karşı karşıyadır. [17] İster istemez okuyucu bir şekilde kendi zamanının gerçeklerine dönmek ve yaratılan hayâli dünyadan uzaklaşmak zorundadır. Burada yazar devreye girer ve okuyucuyu romanın zamanında tutmaya çalışır. Romanın ilk dönemlerinde yazarın romana müdahalesiyle okuyucu romanın zamanından uzaklaştırılırken daha sonraları(XVI: ve XVII.yy) destan teorisi ile romanlar hikâyesinin ortasında bir noktadan başlayarak veya sonuna doğru bir yerden başlayarak, geriye dönüşler yapması ve başlangıç noktasından önceki olayları anlatarak tekrar esas olaylar dizisine dönmesiyle hikâyesini tamamlarken; XVIII. Ve XIX. yüzyıl romanlarında başka bir gelenek doğmuş, roman kendi içinde birer bütün olan bölümlere ayrılarak anlatılmıştır. Modern roman ise giriş bölümünün roman başkışisinin tanıtılmasından veya ilk sahnenin yaratılmasından sonra, kesintisiz bir şekilde verilmesine karşı çıkarak giriş bölümünü dönüşümlü olarak geriye dönüşler ve geleceğe ışık tutan hükümler şeklinde esas hikâyesinin içine yerleştirip onunla örerek yapmaktadırlar. Kronolojik zamanda ileri geri sıçrama (chronological looping) tekniği, zaman değiştirme (time-shift) metodu ile şimdiki zaman odağı sık sık değiştiğinden, nisbî anlamda geçmiş ve hâl hikâye içinde amaçlı bir şekilde eritilmiş, fiillerin zamanları birbirine karışmış veya kaynaştırılmış böylece geçmiş hâlden ayrı hissedilmemiş, geçmiş hâlin içinde ve onunla yaşatılmıştır. Geçmiş, hâlden kopuk ve tamamlanmamış bir zaman kesiti değil, değişen bir şimdiki zamanın hiç durmaksızın gelişen bölümü olmuştur. Aslında bilinç akışı tekniğini kullanan bütün yazarlar için geçmiş kavramı yoktur, onlar, büyüyüp zenginleşen bir şimdiki zamana inanırlar, çünkü geçmişin hiçbir noktası kendi başına var olamaz, her şey hâldeki değişikliklere bağlıdır. İçinde geçmişi taşıyan bu edebi şimdiki zaman kavramı modern bir kavramdır. Bu, geçmişin değişmez bir şekilde geçmişliğini imâ eden zaman kavramını terk etmek demektir. Bu zaman anlayışı, destanda geçmişle hâl arasındaki farkı vurgulayan, giriş bölümünü esas olaylar dizisinin içine sokan tekniğin kullanılmasına son verir.

Birinci tekil şahıs hikâyecinin kullanıldığı romanlarla, üçüncü tekil şahıs hikâyecinin anlatıldığı romanlar arasındaki en belirgin fark bu zaman sorununda ortaya çıkar. Üçüncü tekil şahıs anlatıcı kullanan romanlarda hikâye geçmişten bugüne getirilir; birinci tekil şahıs hikâyeci kullanan romanlarda ise hâlden geçmişe dönerek anlatım söz konusudur, bu da okuyucuda üçüncü tekil anlatıcı kullanılan romanlarda olaylar sanki şimdi oluyormuş izlenimi uyandırırken, birinci tekil anlatıcı kullanılan romanlarda olayların geçmişte olup bittiği hissi doğurur. Otobiyografik romanda bu sorun, okuyucuyu hikâyedeki olayların içine sokabilmek için, hikâyeyi hatıra ve mektup tekniklerini kullanarak çözümlenmeye çalışılmıştır. Modern romanda ise, dramatik metot, diyalogların çok kullanılması ve sınırlı bakış açısıyla bu sorun çözümlenmeye çalışılmıştır. Dramatik metotta amaç,

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

okuyucuya hikâyedeki olayları, olayların geçtiği zaman ve mekânda yaşatmaktır. Burada yazar dışarıdadır ve tüm giriş ve gözlem yazarın değil, karakterlerindir, böylece esas olayların dışında kalan (yazarın gözlem ve varlığının belli olduğu) girişin sebep olduğu sorun -okuyucunun kendisini romanın zaman ve mekânı içinde hissedememesi- çözümlenmiş olur.

Hikâyede materyalin dolaysız, yorumsuz olarak sunulması ifâdeye canlılık kazandırır ve bunu da romanda diyaloglar sağlar. Diyalogların çok olması dramatik metotta okuyucuyu roman dünyasının içine sokmanın en açık ve belli şeklidir. Bazen diyalogların çokluğu romanın esnekliğini kaybettirebilir burada da çözüm hikâye etme tekniği ile diyalog tekniği arasında kalan nakil yoluyla ifâde (represented speech) tekniğidir. Diyalogların doğrudan doğruya ve nakil yoluyla verilmesinin uzlaştırılmasından oluşan bu teknik, karakterleri, yazarı ve okuyucuyu, ayrılıkların daha az hissedildiği bir bütünün içinde birleştirir ve onların birbiriyle özdeşleşmelerini sağlar. Diyalogların oldukları gibi kullanılmalarını sağlayan diğer iki metot: İç monolog ve bilinç akışı'dır.

Sınırlı bakış açısı (restricted point of view), romanda yazarın her şeyi, tek bir karakterin bilinç süzgecinden geçirerek vermesi veya romanın büyük bir bölümünde yazarın roman dünyasına tek bir karakterin bakış açısından bakmasıdır. Böylece roman dünyası dolaysız bir şekilde verilir ve romandaki okuyucu-karakter özdeşleşmesini sağlanmakla kalmaz, aynı zamanda roman dünyası, gerçek dünyadaki insanların davranış şekillerini aslına uygun bir şekilde yansıtır.[18]

Anlatıda zaman sorunu üzerinde duran Eco, şunları dile getirir:

“Öykü zamanı, anlatının içeriğinin bir parçasını oluşturur. Metin bin yıl geçti diyorsa, öykü zamanı bin yıldır. Ancak dilsel anlatım düzeyinde, yani kurmaca söylem düzeyinde, sözceyi (enunciato) yazmak ve (okumak) için gereken süre çok kısadır. İşte bu yüzden hızlı bir söylem zamanı çok uzun bir öykü zamanını dile getirebilir. Doğal olarak bunun tam tersi de söz konusu olabilir. Bir önceki konferansta Nerval'in bir gece ile bir günde olanları bize aktarmak için on iki bölüm ayırdığını, ancak sonra iki kısa bölümde aylar yıllar süren olayları anlattığını görmüştük.”[19] Romanda karşımıza çıkan üç zaman (öykü, söylem, okuma zamanı) bazen çakışır ve bunun nedeni Eco'ya göre hiç de sanatsal değildir. “Oyalanma her zaman soyluluğun göstergesi değildir. Diyaloglarında öykü zamanı ile söylem zamanı arasındaki özdeşleşmeyi temsil eden tipik durum olduğu kabul edilir. Bazen edebiyat dışı nedenler yüzünden diyaloglar gerçek bir diyalogdan daha uzun sürmüş gibi gösterilir... Eserin yazıya geçirilme zamanında başlangıca göre birçok olay ve bunlara bakış açısı değişmektedir. “Hikâyenin okunduğu zaman ile maceranın geçtiği zaman arasında her zaman bir koşukluk vardır... Yıllar geçtikçe maceranın kendisi ile yazıya aktarılması arasındaki zaman koşukluğu ölçüsü aynıdır ancak yazıya aktarma zamanı ile “lektür” zamanı arasındaki mesafe, bir kitabın anlamının veya muhtevasının kuşaktan kuşağa değiştirilmesine göre farklılık arz eder... Okuyucu, romandaki süre ile aynileşmez onun kendine özgü yaşadığı zaman vardır” [20]

Deleuze'nin zaman imgesi konusunda yaptığı detaylı açıklamalarda, Deleuze, zaman kavramına Bergson'un zaman üzerine yazdığı yazılardan hareketle yaklaşmıştır. Deleuze, antik çağın zaman kavramının, Kant ile köklü bir değişim geçirdiğini söyler. Antik çağda, zaman, hareketlerin öncesi ve sonrası dolayımında bilinen bir şey iken, Kant'ta “a priori” bir hâle kavuşur. Yani, zaman insanın bilincinde sorgulanamaz halde “a priori” halde vardır. Bergson ise bu zaman kavramını daha da geliştirerek, Deleuze'ye teorisi için bir zemin hazırlar görünür.[21]

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

” ‘Geçmiş’, ‘şimdi’den sonra değil de aynı anda kurulmakta olduğundan, zaman her anda kendini doğaları açısından farklı olan ‘şimdi’ ve ‘geçmiş’ olarak ikiye bölmek zorundadır; ya da başka bir deyişle, ‘şimdi’yi biri geçmişe, diğeri geleceğe tekabül eden iki yöne ayırmak zorundadır. Zaman, aynı anda kendini açıklayarak bölünmek zorundadır. Zaman iki asimetrik yöne fıskırır. Bunlardan biri tüm geçmişini muhafaza ederken, diğeri tüm şimdinin geçmesini sağlar” (2) Bu şekilde zaman, kronolojik bir çizgisellik izlemez. Nietzsche’nin “oluş”una tekabül eden bir zaman anlayışı söz konusudur. Bu “oluş”un tasavvufi sinemada nasıl bir duruma işaret ettiğini daha sonraki kısımlarda incelemeye çalışacağım. Ancak, bu oluştan kaynaklanan zamansal güç sayesinde, zamansal uzay ile düşünce arasındaki bağı açıklayabildiğimizi söyleyebiliriz. Rodwick’in söylediği gibi, bütünüyle zihinsel bir biçimde işleyen zaman imgesi, hareket imgesinin göndermede bulunduğu ampirik dünyanın tersine, tamamen düşüncenin kendisine gönderme yapmaktadır.[22]

” Zaman imgesinde, artık hareket imgesindeki gibi bir takım hareketlere bağlı bir zaman değil, tamamen düşünceye yönelen, zihinsel bağlarla yönetilen bir kamera bilinci vardır. Deleuze, bu anlamda, öykü anlatmada klasik olan “organik rejim” yerine, “kristal rejim” dediği bir durumu benimser. Organik rejim, hareket imgesine bağımlı iken, kristal rejim, zaman imgesine bağımlıdır. Organik rejim, tamamiyle dışsal gerçekliğin temsili ile sınırlanırken, kristal rejim, kendi gerçekliğini kendisi yaratan bir düşünme tarzına yol açar. Bu anlamda temsili bir karakteri yoktur. Deleuze’ye göre organik öyküleme, karakterlerin olaylara tepki vermesi veya eylemde bulunmaları ile ortaya çıkar. Başvuru kaynağının dışsal gerçeklik olduğu bir durum söz konusudur burada. Kristal öyküleme duysal hareket ettiricilerin yerini, saf görsel durumlara terk eder. Hareket imgesi, hakikati sabit bir gerçeklik olarak alır ve aktarmaya çalışırken, bir öncesi ve sonrası olan nesnelerden hareket eder. Bu anlamda hakikatin sadece akılla kavranabilen bir yönüne dokunabilir. Zaman imgesi ise hakikati sabit ve değişmeyen bir şey olarak değil, bir oluş olarak ele alır.”[23]

[1] Pospelov Gennadiy N., Edebiyat Bilimi, çev. Yılmaz Onay, Evrensel basım yayın,1995,İstanbul, s.94.

[2] Stevick Philip, Roman Teorisi, çev.Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988, s.231.

[3] Forster E. M., Roman Sanatı, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.81.

[4] Bourneur, Roland ve Quellet, Real. Roman Dünyası ve İncelemesi, çev.Hüseyin, Gümüş. Kültür Bakanlığı yayınları:1085,s.120.

[5]Bourneur, Roland ve Quellet, Real. Roman Dünyası ve İncelemesi, çev.Hüseyin, Gümüş. Kültür Bakanlığı yayınları:1085, s.120-122.

[6] Özdemir Emin, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994, s.263.

[7] Özdemir Emin, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık,Ankara, 1994, s.264.

[8]Bourneur, Roland ve Quellet, Real. Roman Dünyası ve İncelemesi, çev.Hüseyin, Gümüş. Kültür Bakanlığı yayınları:1085, s.123-127.

[9] Özdemir Emin. Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık,Ankara, 1994, s.264.

[10]Stevick Philip. Roman Teorisi, çev.Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988, s.235/236.

[11]Bourneur, Roland ve Quellet, Real. Roman Dünyası ve İncelemesi, çev.Hüseyin, Gümüş. Kültür Bakanlığı yayınları:1085, s.129.

[12]Bourneur, Roland ve Quellet, Real. Roman Dünyası ve İncelemesi, çev.Hüseyin, Gümüş. Kültür Bakanlığı yayınları:1085, s.132.

[13] Bourneur, Roland ve Quellet, Real. Roman Dünyası ve İncelemesi, çev.Hüseyin, Gümüş. Kültür Bakanlığı yayınları:1085, s.135.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

- [14] Mendilow A.A., “Romanda Şimdiki Zaman”, Roman Sanatı, Philip Stevick, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988, s.232.
- [15] Bourneur, Roland ve Quellet, Real. Roman Dünyası ve İncelemesi, çev.Hüseyin, Gümüş. Kültür Bakanlığı yayınları:1085, s.135.
- [16] Bourneur, Roland ve Quellet, Real. Roman Dünyası ve İncelemesi, çev.Hüseyin, Gümüş. Kültür Bakanlığı yayınları:1085, s.13136/140.
- [17] Mendilow A.A., “Romanda Şimdiki Zaman”, Philip Stevick, Roman Teorisi, çev.Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988, s.243/244.
- [18] Mendilow A.A., “Romanda Şimdiki Zaman”, Philip Stevick, Roman Teorisi, çev.Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988, s.245 -254.
- [19] Eco Umberto, Anlatı Ormanında Altı Gezinti, çev.Kemal Atalay, Can Yayınları, İstanbul, 1995, s.64.
- [20] Eco Umberto, Anlatı Ormanında Altı Gezinti, çev.Kemal Atalay, Can Yayınları, İstanbul, 1995, s.133-140.
- [21] Gülşen Enver, Sinema ile Tasavvuf İlişkisinde Sinematografi, www.derindusunce.org.
- [22] Rodwick D.N, Gilles Deleuze’s Time Machine, “Gilles Deleuze’de İmge Hareketi Olarak Sinema Felsefesi”, çev. Özcan Yılmaz Sütçü, Es Yayınları,İstanbul, 2005.
- [23] Gülşen Enver, Sinema ile Tasavvuf İlişkisinde Sinematografi, www.derindusunce.org.

Romanda Konu

Romanın fertten topluma geçişi insan ve medeniyet ilişkisine bağlıdır. Roman konusunu fertten veya sosyal ortamdan seçer. Ferdin öne çıktığı romanda sorun olması muhtemeldir. “Oturmuş ve sağlıklı, sağlam temellerle dayalı bir medeniyet kurmuş, dünya görüşü kesin çizgilerle belirmiş toplumlarda romancı fert sorunlarına eğilmez. Mesela Stendhal doğrudan doğruya Fransız toplumuna eğilmiş, fert üzerinde durmamıştır.”^[1]



Bu özelliklere sahip olmayan bir toplumun romancısı ise bütün dikkatini ferde çevirir. Çünkü fertler toplumda yerlerini alamamıştır.^[2] Bizde ise romanın gelişim serüveniyle paralel ilk konular; “doğu-batı sorunu başlıca sorunlardır.”^[3] Bu süreç yüzyıl aşılamamıştır. Bu mesele bir medeniyet sorunu olmakla beraber, ferdi dram şeklinde romanımızda yerini almıştır. Ruhsal arazlar şeklinde ancak, düalizm, buhran biçiminde görülmüştür. Ancak bazı yorumlar roman türünün başarısının ferdi derinlikle eş değer olduğunu söyler. “bir roman insan tabiatının gerçeklerini aksettirebildiği ölçüde değer taşır.”^[4] Ancak bu ikilem içinde sağlıklı çıkış yolu, sosyal ortamda ferdin konumunun dengeli ele alınması şeklinde anlamlı kılınabilir.

Roman konusunu insan ve hayattan süzen, yer yer insan yer yer sosyal hayat ağırlığı kazanan bir nevidir. İşlevi şüphelidir. Yaratma dürtüsünün tatmini ile oluşan yeni bir yaratıyı keşfi birleşir. Okur romanda boy aynasının karşısındadır. Doğu felsefesi aynayı bir yalan olgu olarak alır. Zaten romanın kurmacalığı da onun her şeyden önce yalan olduğunu imler. Hayatta aslında kocaman bir yalandır. Ama inanılan bir yalandır. Roman malzemesini bu yalan içinden bazen fert bazen kitle olarak alır. Fertte olduğu gibi toplumda da araz vardır. Bu araz değişik oranlarda romana konuk olur. Bu dengeli

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

yorum zannederim romanda fert ve sosyal oran ve ihtilafı ortadan kaldıracaktır. Ne tam sağlıklı bir insandan ne de tam sağlıklı bir toplumdan bahsedilmeyecek dünyada roman her iki alanı aynı oranda işleme durumundadır. " 'büyük' diye anılan bütün romancıların eserlerinde, insana ve topluma dönük bir taraf vardır. Bu nitelik, romanın bizatihi kendi yapısından gelmektedir. Çünkü roman, diğer türlere kıyasla, bireyi ve toplumu yansıtmada daha güçlü, daha yetenekli bir daldır." [5] Roman sosyal ve ferdi işlemenin yanında her iki yönlü bir işlevi de üstlenir. "herhangi bir edebi ifade şekline çok, roman sosyal davranışlara ve bir parçası olduğu genel kültüre şekil verebilir. Roman okumanın sebeplerinden biri de budur. Bu belirleme romanı ideolojik bir güç aracı olarak değerlendirmeye yol açabilir." [6] Romanda insan ve sosyallik aslında çok dikkatli işlenmeli denge tesis edilmelidir. Her ne kadar "modern çağın göklerinde dönen gezegenler bir bireyin ruhunda her zaman özgül bir takımyıldızı gibi yansır. Bir kahramanın durumu, varlığının anlamı bu takımyıldızıyla tanımlanır." [7] En tutarlı tanımlamaları romanın tanrıya öykünme sonucu, alternatif bir dünya ve insan yaratısı, kader çizgisinin yaratısı şeklinde yorumlanmıştır. Bu ayrış kaçış fikrini, mutluluk arayışını da karşılayan bir uğraştır. Onun için "roman tanımlarının çoğu taktikli bir şekilde yazılmıştır." [8] Böyle bir arayış tanrıyla yarış ve meydan okuma, başkaldırı olduğunda varacağı nokta kısa sürede insanın özgürlüğü gibi algılanır. Stevick'e tam olarak katılmak zor. Bütün sanatta olduğu gibi romanda da öncelik estetik, edebi hazda olmalıdır. Düşünce ancak hücrelere sırtımayacak şekilde yedirince güzel olur. Doğu'nun özelde İslam düşüncesinin, başkaldırısı söz konusu olmayıp, öykünmesi mümkündür. Bu insanın özgürlüğünün ve mükemmelle varmasının uzun vadede temini ve tesisi demek olacaktır. Roman da böyle algılanmalıdır. Doğunun detaydan uzak duruşu çelişkilidir. Konu Tanrı "Sinek Kanadı" nı örnek vermekten imtina etmeyecek kadar detayı dillendirir. Bu kapı bizde romanın açılımını sağlamalıydı. Kurmaca olması onu hayattan aldığı sanatla birleştiren bir yapıyla geri vermesi, sadece bireyi, aileyi, toplumu, çağı, hayatı, insanın ne olduğunu keşfetme uğraşısını anlatması değil, onu reforme etmesi anlamına da gelmektedir ki malzemesi hayata veya hayatın dışındaki her türlü olguya yönelik de olsa anlattığı aslında kendi gerçeği, kendi gerçekliği, kendi hayatıdır. Roman mutlaka bir şeyler anlatır, ama romancıdan öğretisel bir sav beklemek, sorunu çözümünü beklemek, toplum veya topluma karşı olma şartı beklemek [9]... -bunlarla beslenerek sanat değerini arttıran- romanın anlatacağını sınırlamak, estetizmine ve dokusuna zarar vermek anlamına gelecektir. Hayatı 'açıklama' kavramının, sanat eserlerine tam denk düşmediğini, daha çok bilime uygun olduğunu belirten Pospelov, yazarların düşüncelerini pek az veya seyrek dile getirdiklerini, karakter yorumlarını, hemen her zaman gösterim'in içinde dile getirdiklerini [10] söylemektedir. "Bir roman için, Konusu şudur, dediğimizde, o roman için daha hiçbir şey demediğimiz ortadadır. Tolstoy'un Savaş ve Barış romanı için, "Roman Rusya'da geçiyor." diyen okurun durumudur bu. Doğrusu, romanda konuyu(suveyi) köşeli biçimde tanımlamak kolay değil. Belki hammaddesidir romanın: kişilerin, durumların ve olayların cansız ve yabancı durumu; izlek kavramının öncülü. Yazınsal yaşantıların anlatı içindeki dağılımı ve düzenlenişi konuya yaklaştıır. Böylece bir alt-doku oluşur. Sonra roman kişileri ve onların ardından durumlar organik biçimde örülmeye başlar. Kurmaca anlatı, içeylem unsurlarını harekete geçirerek, kendini oluşturmaktadır aslında. Konunun belirlenmesi, romanın dışsal alanı özümleme sürecini başlatır. Yazımsal bilgi bu özümleme süreci içinde yaratım sürecine akmaya başlar." [11]

[1] Durali Yılmaz, "Romanımız ve İnsanımız" Nakışlar Yayınları, İstanbul, 1976, s.13.

[2] Durali Yılmaz, "Romanımız ve İnsanımız" Nakışlar Yayınları, İstanbul, 1976s.14.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

- [3] Durali Yılmaz, “Romanımız ve İnsanımız” Nakışlar Yayınları, İstanbul, 1976s.27.
- [4] Sevim Kantarcıoğlu, Türk ve Dünya Romanlarında Modernizm, Akçağ Yayınları, Ankara, 2004, s.27.????
- [5] Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, 2002, s.174.
- [6] Philip Stevick, Roman Teorisi, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988, s.3.
- [7] Milan Kundera, Roman Sanatı, çev. Aysel Bora,Can yay.,İstanbul, 2002s.66.
- [8] Philip Stevick, Roman Teorisi, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988, s.11.
- [9] Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, 1994, s.262.
- [10] Gennadiy N. Pospelov, Edebiyat Bilimi, çev. Yılmaz Onay, Evrensel basım yayın,1995,İstanbul, s.113.
- [11] Semih Gümüş, Roman Kitabı, Adam Yayınları, İstanbul, 1991, s.165.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız’la ortak yayındır

Romanda Mekân Ve Tasvir

Aktaş, itibari bir eserde mekânın da itibari olduğunu belirtir ve olay zincirini oluşturan halkaların mâhiyeti ve ona eşlik eden şahıs kadrosundaki fertlerin içinde bulundukları şartların bu itibari mekânın şekillenmesinde etki eden faktörlerden olduğunu ifâde eder. Mekânın oluşturulmasında bu mekânın kim tarafından ne zaman gürüldüğü ve kime anlatıldığının, ayrıca eserde anlatılan olay için nasıl bir mekâna ihtiyaç olduğunun önemli olduğunu belirtir. Mekânın seçiminde itibari mekân, dış alemi aksettirme endişesiyle tasvir edildiğinde mimesis'e bağlı yapma ve yaratma tarzına uygun bir eser oluşturulmakta, tedric esası çevresinde kaleme alınıyorsa mekâna ait özellikler bir intibayı sezdirecek tarzda bir eser oluşturmaktadır, birincisinin resmini yapmak mümkünse de, ikincisinde resim yerini minyatüre bırakır yani dış alem görüldüğü gibi değil insanın üzerinde bıraktığı etki ile[1] anlatılır.



Romanda anlatılan olay/olaylar belli bir yerde geçer ve mekân romanın diğer unsurlarıyla hatta olayla bağlantılı olarak -anlatıların, kırsal ya da kentsel kesimlerde geçmesine göre havası, anlamı- değişik özellikler gösterir. Özdemir, roman kişilerinin fiziksel çevre içinde ele alınmasının, çevre ile insan ögesi arasında bütünlük kurulması olarak değerlendirir ve bunun romanın gerçekliğini arttıracak olduğunu belirtir. [2] Mekân tasviri gerçekliği arttırmakla kalmaz okuyucunun, eserdeki kahramanların özelliklerini anlamasına da yardımcı olur. Kahramanın mekânla bütünlüğü veya karşıtlığı, kahramanın fiziksel-psikolojik özelliklerinin ortaya çıkmasına yardımcı olur. Mai ve Siyah'ta Ahmet Cemil'in Tepebaşı bahçesinde gördüğü/ anlatılan mekânla, bir gemiyle İstanbul'dan ayrılışında gördüğü/anlatılan mekân arasındaki fark, okuyucunun sadece mekânı öğrenmesini değil kahramanın ruh hâlini de çözümlemesini de sağlar. Eylül'de de mekân aktif bir işlevdedir ve mekân-kahraman bütünlüğü ile mekân, kahramanın iç dünyasının yansıması olarak karşımıza çıkar. Romandaki olayların geçtiği çevre, olayların yaşandığı toplumu anlamamızı da sağlar, toplumdan kişiye veya kişiden topluma uzanan çizgide kahramanın karakterini etkileyen toplum yapısının/toplumun karakterini etkileyen kahramanın bütünlüğü eserin etkisini arttıran unsurlardan bir diğeridir.

Özetlediğimizde romancının mekân unsurunu:

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

- a) Olayların cereyan ettiği çevreyi tanıtmak,
- b) Roman kahramanlarını çizmek,
- c) Toplumu yansıtmak,
- d) Atmosfer yaratmak^[3] için kullandığı görülmektedir.

Aslında mekân, fiktif dünyası olan romanın gerçek dünyayla olan en önemli bağlantılarından biridir, çünkü anlatılan olayın/olayların anlaşılmasını sağlamak ve romanın anlattığının gerçek olarak algılanmasına yardımcı olmak işlevlerine sahiptir.

Tekin, mekân konusunu şöyle ele almaktadır: Hangi zamanda, hangi maksat ve ölçüde yararlanılırsa yararlanılsın, mekân unsuru, anlatılan olayların sahnesi durumundadır. Anlatı, anlatılacak olayların sahnesi üzerine bina edilir. Roman öncesi anlatılarda mekân hemen tamamıyla muhayyel'dir ve mekâna kazandırılan anlam ve işlev, olayların sahnesi olmanın ötesinde değildir. Canlandırılan, daha doğrusu çizilen mekânın gerçek dünyada bir benzerinin bulunup bulunmaması önemli değildir. Homeros'un, Boccacio'nun, Dante'nin kitaplarında, bizim destanlarımızda, Dede Korkut hikâyelerinde, Hüsn ü Aşk mesnevisinde... böyle stilize edilmiş mekân örnekleriyle karşılaşırız... Statik olan bu mekân anlayışı 18. yüzyılın romantik eğilimleriyle farklı bir boyut kazanır. Mekân idealizedir ve içinde yaşanan çevreden çok, tasarlanmış bir çevre olarak çizilir ve duygu ve heyecanların yansıtılması için bir araç konumundadır. Modern roman, insan merkezli ve nesnel mekân anlayışı ile, - 19.yy.da gelişen bilimsel anlayışın da desteğiyle- çevreye farklı bir gözle bakar. Fizikî çevre önem kazanmıştır, çünkü fizikî çevreyi yansıtırken amaç bireysel ve toplumsal serüveni, çevreye bağlı olarak ve çevrenin etkisiyle değişen bireyi anlatmaktır. İnsan fizikî çevreyle tanımlanmakta ve birey'i anlatmak esas olduğu için çevre bireyi anlatan bir araç olarak görülüyordu. Gerçekçilerin kazandırdığı diğer bir yenilik ise, çevreye bakış tarzıdır. Klâsik romanda çevreye bakış, genellikle yazar-anlatıcının bakış açısından gerçekleşirken, gerçekçiler romanda yer alan kişilerin bakış açısından çevreye bakmışlar; klâsik romanda çevre değişse de ona bakan kişinin değişmemesi gerçekçilerde farklı mizaç ve kültüre sahip kahramanlarda çevreye farklı gözlerle bakmalarını sağlıyordu, yani kişi değiştikçe mekân da değişiyor ve statik durumdan kurtuluyordu. Bu da romanı hayata yaklaştıran en önemli özellik olarak karşımıza çıkmaktadır. Böylece mekân, olaylar için gerekli olan 'fon' aracı olmanın ötesinde işlevsel (fonksiyonel) bir özellik kazanır. Kısacası bakılan yer, bakan kişinin konumunu (psiko/kültürel konumunu) yansıtan ayna olur. Çevreyi donatan eşya unsuru da içinde bulunduğu mekâna ve o mekânda yaşayan kişiye toplumsal bir statü kazandıran dinamik bir unsur olarak görülür. Tolstoy'un, Stendhal'in, Flaubert'in baş kişilerinin çevresindeki eşyaların zenginliği ve onların bu eşyalara bağlılığı dikkate değerdir.

Natüralistler ise mekân unsurunu gerçeği, olduğundan başka türlü göstermek için kullanmışlardır. İnsan-çevre ilişkisinde, çevre unsuru ön plâna çıkmış, roman kahramanları, bu çevrenin etkisi altında kalmıştır. Tasvirin amacı kahramanın toplumsal kaderini tahlil etmek ve izah etmektir. Bu tasvir belgesel bir anlayış taşır ve kaderin etkisini kaldırarak kişiyi, çevrenin ürünü kılmaktadır. Bunun nedeni ise 19.yy.ın anlayışı olan bilimsel anlayıştır yani pozitivist felsefenin yönlendirdiği objektif bakışla elde edilen somut verilerin edebiyat alanında elde edilmesi isteğidir. Bu iki akım karşılaştırıldığında realizmde doğal çevreye öykünerek yeniden inşa edilen ve kahramanın tanıtılması için kullanılan çevre, natüralizmde yapay ve mekanik bir boyut kazandığı görülmektedir. ^[4]

20.yy.da büyük bir değişim yaşanmış ve çağdaş romancılar romanın unsurlarına yeni boyutlar kazandırmışlardır. Mekânın işlevi değişmiş, mekân gerçeği olduğu gibi yansıtmak veya değiştirmek

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

yönünde kullanılmıştır. Mekân dış gerçekliğin değil, iç gerçekliğin yansıtılmasına vasıta olmuş, insanın bilinç dünyasının aydınlatılması esas alınmıştır: Orhan Pamuk'un Yeni Hayat'ı, Peyami Safa'nın Dokuzuncu Hariciye Koğuşu insan-mekân ilişkisi/özdeşleşmesinin uygulandığı romanlardır. Hatta mekân şahsiyet kazanmış, roman kahramanı gibi romanda yerini almıştır: Tanpınar'ın Huzur'u, Orhan Pamuk'un Kara Kitap'ı, Oya Baydar'ın Hiçbiryer'e Dönüş'ü, C.Dickens'in İki Şehrin Hikâyesi, J.Joyce'un Ulysses'i, P.Safa'nın Matmazel Noraliya'nın Koltuğu...mekânın kahramanlaştırıldığı romanlardır. Mekândan kahramanın kimliğiyle birlikte ortamın sosyo-kültürel portresini de yansıtmak için kullanılmıştır. Buket Uzuner'in Kumral Ada-Mavi Tuna romanında mekân sosyal çevrenin ve çevrede gelişen kültür dokusunun tanıtımında kullanılır. Mekân her zaman gerçek olarak karşımıza çıkmamış bazen de hayalî (ütopik) mekân, içinde yaşadığımız ortamın tüm eksiklik ve kusurlarından uzak, mükemmel, ideal mekân olarak karşımıza çıkmıştır: Campanella'nın Güneş Ülkesi, F.Bacon'un Atlantis'i, A.Huxley'in Ada'sı, Peyami Safa'nın Yalnızız romanında Simeranya'sı ideal mekânlardır.

Mekân anlatıda vak'anın somutlaşma işlevini de görür. Mekânla olayların anlaşılması kolaylaşır hatta roman kahramanlarının çizim ve tanıtımını da mekân sağlar.[5]

Mekâna bakış açılarına değindiğimizde, yazar-anlatıcı (Klâsik dönem romanlarında), kahraman-anlatıcı (Realist romanlarda - ki mekân dinamik bir işlev kazanmıştır-), daha sonraki romanlarda mekânın anlatımı anlatıyı ve anlatımı destekleme yönünde kullanılmış, mekân bakan kişinin psikolojisi ve kültürüne göre değişerek anlatıcıya gerek kalmadan bazı bilgiler verilmiş olur.[6]

Mekân, çeşitli şekillerde ortaya çıkar ve eserin varoluş nedeni anlaşılınca kadar çeşitli anlamlar kazanır.

Betimleme(Tasvir) öykünün ritmini veren; yazardan okuyucuya, dolayısıyla hikâyenin içinde, bir konuda bilgisi olan bir kişiden, bilgisi olmayan bir kişiye haber gönderme işlevini üstlenen; herhangi bir kahramanın sahneye çıkmasını, onun herhangi bir durum içinde yer alabilmesini ve ona belirli bir hareket verebilmesini ve hikâyenin kendi bütünlüğü içerisinde işlemesini sağlayan ve yönlendiren bir unsur olarak karşımıza çıkmaktadır. [7] Lukacs, betimlemenin yazınsal metin içindeki işlevinin epik'ten sonra gerçekleştiğini ve epik betimlemenin öykülemenin kendisi olarak ele alındığını belirtir. 19.yy. romanında ise karakterlerin dış görünüşüne ya da kişisel özelliklerine yapılan yüzeysel göndermeler, bireyin toplumsal konumunu belirtmeye yetmediğinden romanda betimleme ikincil ve önemsiz bir rolden sıyrılarak -roman kahramanını bütün gerçekliği ile kavrayabilmek için yaşanan çevreyi de bilmek gerekliliği ile-, önemli bir hâle gelmiş ve betimlemeci yazar- gözlemci/edilgen okur düzeyi yerini, öykülemeci yazar- katılımcı/etkin okur düzeyine bırakmıştır. Öyküleme Gerçekçiliğin, betimlemeyse Doğalcılığın (ve onun bir türü olan Formalizmin) kurmaca kipi olarak karşımıza çıkarken, gözlem ve özerk betimleme yaşamda düzen kavramının yerini alarak yazarın ideolojisini, onun deneyimlerinin bütününe belirli soyutlama düzlemindeki bireşimini yani yaşamdaki çelişkileri düzenli ve yararlı bir bağlam içinde görme olanağı vermiştir.[8]

Aslında romanda mekâna dair cümlelerin okunması, kendi aralarında bağlantılı çeşitli yerleri içeren bir mekân çerçevesinde, simetri, kontrast, gerginlik, çekicilik veya antipati bakımından birtakım ilişkilerin ortaya konması anlamına gelmektedir ki mekân boyutlarının sınırlı olması da bu durumu etkilemez, çünkü sınırlandırılmış mekânlarda iç dünyanın derinliklerine inmek isteyen roman türü, sınırlandırılmamış hatta kıtalar arasında çeşitli mekânlara kadar uzanan geniş mekânlarda maceracı kahramanlara ait dünyayı anlatmak isteyen roman türü ile karşılaşır okuyucu. Bazı romanlar mekân açısından sınırlı görünse de bu mekânlarda karşılaşılan yer değiştirmeler, romanın gerçek mekânına bağlı olarak yerleştirilen hayalî mekânların da eklenmesiyle etkinleşir hatta kahramanın ruh hâlini anlatan, olayın gidişatını veya sonucu hakkında ip uçları sunan bir yapıya dönüşür. Madame

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Bovary'deki Yonville kasabası ile Rouen şehri arasındaki gidiş-gelişler, Emma'nın aşk ve ölüm arasındaki git-gellerini ifâde eden birer sembolik unsura dönüşür. Faytonda yaptığı bu yolculuklarda sadece adını duyduğu yerlere yaptığı hayâlî yolculuklar ve yaşamlar onu gerçekleştiremeyecek yolculuklar yani gerçekleştiremeyecek mutluluklar olarak anlam kazanır, gerçek-hayâl mekân arasındaki bu yolculuklarda ve mekanlarda aslında kahramanın ruh hâlini çözümler. Yine bu yer değiştirmeler hareketsiz bir hayatı anlatan romanda, gereksiz gibi görünürken, hikâyenin akışını, ilerlemesini sağlayan ritmik bir unsur olarak işlev kazanır. [9]

Ressam veya fotoğrafçı gibi romancı belli bir mesafe ölçüsüne bağlı kalarak, kendisinin de içinde bulunduğu bir mekân parçasını seçer. Mekân, kısmî görüş tarzına sahip gözlemci -ressamın duruş tarzına bağlı olmakla birlikte-, kendi bakış açısına göre gözlemci bakış açılarından verilir. Gözlemci bakış tarzında, yüksek bir yerden bakıyormuş gibi oldukça geniş bir panoramaya açılır, bütüne ait hiçbir şey gözden kaçmaz ve bakıştaki hareket etme alanı rahattır. Tanık kişinin görüş açısında ise, bağlı bulunduğu pencerenin bakışı ile sınırlıdır, ancak odanın dibinden bakan birinin bakışı trabzanın üstünden geçerek çok uzaklarda muz bahçeleriyle kaplı küçük vadinin yamaçlarında ancak toprağı görebilmektedir. Bakış ile ilgili bu yer değişiklikleri tasvire, sirkülasyon imkânı veren bir unsur ve mekânı çeşitli anlamlarda işleme tarzı kazandırır. Resim alanında tablo birdenbire verildiğinden bu işi gözlemci yapar; tasvirin süreklilik arz ettiği romanlarda yazar, bizzat kendisinin çizdiği yollarda kılavuzluk eder.

Romanlarda kompozisyonun temel unsurunu ışık oluşturur. Işık sistemi, bütün olanı parçalar veya birbirine karıştırır, renkleri ve bakış açılarını değiştirir. Soğuk veya sıcak renkler, belirli ve nüanslı renkler, zıt veya karmaşık renkler, açık veya karanlık renkler ve benzerleri, rengin belirli olmadığı durumlarda ise ışığın geliş şekline göre yarattığı dalgalı renkler... romandaki renk unsurlarıdır. Ses unsuru da romanlarda etkilidir. Sessizlik veya gürültü seslerin etkisinden de yararlanılarak oluşturulur. Bazen romanda işitme duyusu yer almasa da cümlelerin kendi bütünlüğü içindeki ritim sistemi, yavaşlık veya hızlilik gibi gürültü veya sessizliği sağlar. Cümlelerde yer alan unsurlar, dikkat çekme veya kısa ve veciz ifadeler, düzenli hareket ve duraklamalar tasvire canlılık veren diğer yapılarıdır. Tasvirin ritimli olması, hikâyenin ritimli olması anlamına gelir ki tasvirin başarısı aslında hikâyenin ciddiyet ve ağırlık kazanması anlamına gelmektedir.

Okuyucu ve eleştirmenler tarafından kabul edilen şudur ki, romanda anlatıma öncelik verildiğinden, tasvir, anlatım tarzına bağlı bir ilave unsur olarak kabul edilir. Anlatım ile tasvir, (olayların zaman içinde sıralanması; mekanda yan yana bulunan ve aynı zaman içinde varolan simültane objelerin gösterilmesi) birbirine benzer iki işlemdir ancak farklı objelerdir. Mekân, hikâyenin kurulması ve kahramanların yerleştirilmesi için gereklidir. Dış çevre ile hikâyenin kendisi arasında bir uygunluk kurma zarureti ve bu uygunluğa bağlı olarak çıkarılabilen sonuçlar bilinse de mekân ve tasvir kavramı zamanla değişikliğe uğramıştır. Dış çevreye bağlı olarak kişiliklerin açıklanması, ister karakter tespit etme yöntemi, ister ilmî bir teori bakımında olsun, 19. yy.ın birçok önemli romanında yaygın olarak görülen bir anlayıştır. Natüralist teoriye göre mekân tasviri, ilk planda kahramanları ortadan kaldırır ya da mekâna bağlı olarak kahramanların tasviri yapılır. Çağdaş romanda, anlatıcının veya bir kahramanın gözüyle dış mekân anlatılır ve bu mekân tasviri, tasvir ettiği objelere verdiği duygularla, tanığın hiçbir ilgisi olmadığı ölçüde meydana gelmektedir. Benjamin Constant'ta nesnelere duygu yüklenebilirken -güneş kırları üzgün üzgün aydınlatıyor, tüm tabiat boyun eğiyor...-, Robbe-Grillet'te nesne yalnızca nesne olarak karşımıza çıkmakta ve her nesnenin kendisiyle sınırlı bir nesneden ibaret olduğu fikri ortaya çıkmaktadır. Yani mekâna bakış açısı tamamen değişmiş, dünya insanın imajı olmak durumundan çıkarılmıştır.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Tasvir neden yapılır? Tasvirin yapılma nedeni, hikâyeye ritim kazandırmaktır. Bakışın dış çevreye çevrilmesi ile tasvir, aksiyonun arkasından gevşeme veya kritik bir anda hikâyeyi kestiğinde okuyucuya sabırsızlık getirir, anlatım perspektiflerini genişletir, sembolik değer kazanan bir durumu - fiziki atmosfer ile insan atmosferi arasındaki ritmik işbirliğini- tespit eder. Yani romanı hızlandırıp yavaşlatarak romana hareket katar. Tasvir etmek göstermek anlamına gelmektedir, ama uzun bir tasvirde tam tersi bir durum ortaya çıkar ve tasvirin uzunluğu arttıkça okuyucu o kadar az görür. [10]

Tasvir, yazardan okuyucuya, dolayısıyla hikâyenin içinde, bir konuda bilgisi olan kişiden, bilgisi olmayan kişiye haber verme görevini de sağlar. Tasvir, bir kahramanın bakış açısı demektir, kahramanın hikâyeye girmesinin ve obje karşısına geçmesinin zarureti bundan kaynaklanmaktadır. Semantik sahalara (psikolojik ve fiziksel davranışları niteleyen sıfatlar, kavrama fiilleri ve benzerleri), tip kahramanlar (avare, ressam, uzman, teknisyen), basma kalıp sahneler (bilinmeyen bir yerin ziyareti, seyre dalma, manzara karşısında düş kurma), psikolojik çizgiler (merak, tedirginlik, ruhsal boşluk) bu tutumla belirlenen yöntemlerdir.

Diğer bir neden de, tasvirin bir süsleme eklentisi olmaktan çok, hikâyenin kendi bütünlüğü içerisinde işlenmesini sağlaması ve yönlendirmesidir. Hikâye içindeki tasvir olayların zincirleme ilerlemesine neden olmaktadır: Herhangi bir kahramanın sahneye çıkması, onun herhangi bir durum içinde yer alması, ona hareket vermesi...

Tasvir, romandaki olayların gerçekliğini göz önüne sermek iddiasında bulunduğu için gerçek ile ilgilenmemizi sağlar. Bu yüzden gerçekçi anlatım kriterlerinden biri olmuştur. Gerçekçi olmak realistlerde olayları oldukları gibi karma karışık şekliyle kopya etmek olarak değil, gerçek olanla ilgili eksiksiz bir izlenim vermek olarak kabul edilmiş, daha sonra da gerçeklikle ilgili çeşitli izafiyet fikri ortaya atılmış, 18.yy.dan itibaren de bu konu ilgi çekmeye başlamıştır. Ahlâk, (zamanla) ruh ve tabiat değişir, böylece insanlık değiştikçe roman da değişecektir. Gerçeklik konusunda da yaşanan değişimle onun, nesneleri kopya etmek olmadığı, muhteva olarak dünyadan faydalanmak suretiyle, dildeki gerçek dışı gerçeği olduğu (dil gerçeğinin, nesne gerçeğinin tam imajını vermesi mümkün değildir) ifade edilmiş, ama gerçekçi anlatım kriterlerinin ne olduğu konusunda tam bir çözüme varılamamıştır. Bu noktada çeşitli yöntemler tespit edilmiştir: Psikolojik motivasyon, bilineni referans gösterme, tasvir modelleri... [11]

Her ne kadar tasvir bize gerçekleri sunmak iddiasındaysa da okuyucuya göstermek istediği şeyden daha başka bir şey gösterir. Tasvir içinde yapılan imajlar, gerçeğin masallaşmasını ve günlük olanın değişmesine neden olur. Bu bakımdan mekân tasviri, romancının dünyaya verdiği dikkat derecesini ve bu dikkatin niteliğini gösterir. Bakış ya tasvir edilen obje üzerindedir ya da daha ötelede. Tasvir, romanda, insan, yazar veya kahramanın dış dünya ile ilişkilerindeki önemi ifade eder. Romancı dış dünyadan kaçarak yeni bir dünya inşa etmiş, inşa ettiği dış dünyayı tanımaya, anlamaya ve değiştirmeye koyulmuştur.

Mekân, çağdaş mekânda insanı ezen mekân anlayışından sıyrılarak hâkim bir unsur hâline gelmiş, kahramanın kinini, isyanını, can sıkıntısını, psikolojik etkinin ötesinde felsefi bir anlam kazanmıştır. Örneğin labirent teması, dünyada kendi yerlerini tam olarak bulamamış insanlardaki sıkıntıyı ifade etme yöntemi olarak işlev görmüştür. Başka yer kavramı ile ekstraordiner olanı açıklama yöntemi, uzak yerlere olan özlemden, genel olarak bir çeşit olarak kaçış olarak nitelendirilen zengin bir edebiyat doğmuştur. [12] Yine romanda mekânın sanatsal olarak ele alınması birçok sanat dalından daha başarılı sonuçların doğmasını sağlar. “Nesnelerin dil yoluyla anlatılmasını kullanarak, yazar, bir imgeden ötekine sonsu bir çabuklukla geçebilir ve okuyucuyu çeşit çeşit olay ve eylem yerlerine kolayca götürebilir... Edebiyat eserlerinin mekânsal tasarımları, çoğu kez, genelleyici anlamlar da

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

taşırılar. Dante'nin İlahi Komedya'sındaki cennetin yükseklikleri ve cehennemin derinlikleri, yani yukarı ve aşağı, veya Gogol'un Ölü Canlar'ında, yönünü belirlemiş kararlı gisişi çağrıştıran bir mekân olarak yol motifi, Çehov'un Mujikler öyküsünde, köy kulübelerinin daracık küçüklüğüyle, doğanın sonsuz genişliği arasındaki keskin karşıtlık hep genelleyicilik açısından da anlamlıdır. Böylece dil, sözün sanatını yapanlara, yalnızca zamansal tasarımların değil, mekânsal tasarımların da yolunu açmaktadır, ancak edebiyat elbette ki zamansal olana gene de öncelik tanıyor.”^[13]

Stevick'in Roman Teorisi konusunda D.S. Bland, Romanda Fizikî ve Sosyo-Kültürel Çevre makalesinde tasvir konusunu şöyle özetlemektedir:

Romanda fiziki ve sosyal-kültürel çevrenin yaratılmasında kullanılan teknikler XX.yüzyılın yarısından önce ihmal edilmiş ve eleştirmenler romanlarda yer alan tasvirlerin sadece tasvir olsun diye konulmasına itiraz etmişlerdir. Oysa tasvir, romanda çok önemli bir konudur ve romanda sahne, olaylar dizisini ve karakteri etkilediği ölçüde bütünün bir parçası olarak dramatik bir fonksiyon icra etmelidir. Başlangıçta roman yazarları, tabiat tasvirlerinde manzara resmi yapan ressamın uygulamalarından çokça yararlanmışlar bu da kimi okuyucunun tasviri beğenirken kimisinin beğenmemesine, tasvirin romandaki olaylar ve karakterlerle ilgisiz olduğunu düşünmesine neden olmuştur. Tasvir sadece olayların yer aldığı çevreyi belirtmek amacıyla kullanılmaz, başka amaçlara da hizmet eder. Romanda olayların geçtiği yerin sınırlandırılması, karakterlerin ve hikâyelerin kendilerine sahne olacak çevre içine yerleştirilmesini sağlar ve böylece Crosoe'nin yaşadığı adayı tasvir etmek, onun böyle bir adada neler yapabileceğini göstermek bakımından da faydalı olur. Sadece tasvirler coğrafi olanın verilmesi değil aynı zamanda kahramanın yaşadığı sosyal ve kültürel çevrenin de verilmesidir. Ruh yapısı, sosyal ve kültürel çevrenin sunumunun ardından yeni bir tasvir anlayışı doğar. Tasvirin sadece olayın geçtiği yeri belli etmesi. Özet olarak şunlar söylenebilir. Başlangıcında romanın yapısı, karakterlerin fizikî ve sosyal çevrelerinin eski hikâye türü edebiyatta olduğundan daha iyi bir şekilde belirtilmesini gerektirmiştir, çünkü bu karakterler, daha az evrensel ve daha çok yazarın yaşadığı zaman ve çağa aittirler. Karakterlerin yerlerinin tayini, somut bir şekilde yaratılan fizikî ve sosyal çevrelerin yaratılmasıyla mümkün olmuştur. Bu, tasvirlerin önce genel anlamda karakteristik özellikleri, sonra da karakterlerin ruh hâllerini açıklamak amacıyla yaygın bir şekilde kullanılmasından çok eski değildir. Romanda 'falan karakter çok üzüntülüydü' deyip geçmek anlamsızdır. Tiyatro eserlerinde karakterlerin ruh hâllerini paylaşmak, sanatçıyla seyirci arasındaki dolaysız iletişime mümkündür; karakterlerin davranışlarında, seslerin tonunda, duraklamalarda ve bunun gibi şeylerde somutlaşır. Fakat romanda karakterlerin ruh hâllerine katılmak, daha az dolaysızdır (Mesela bir romanı okurken onu kendi ruh hâllerimize göre yorumlarız) ve karakterlerle okuyucu arasında ilişki kurmanın bir yolu, tasvirlerin çağrışım yaratma güçlerinden geçer. Burada romancı, kendi zamanındaki resim sanatındaki gelişmelerden faydalanmak durumundadır. Bu safhalardan sonra tasvirin sembolik boyut kazanması gelir ve böylece romandaki tasvirler, yazarın söylediklerinden daha fazla şey ifâde etmek ve daha çok sözle ve zorlukla ifâde edilecek şeyleri kısaca ifâde etmek için kullanılırlar. Bir de meselenin farklı bir yönü vardır ki L.P Hartley, Kusursuz Bir Kadın, adlı 1955'te basılmış romanında şöyle ifâde etmektedir: Tabiatın insanın duygularını yansıtmayı fikrinde bir yanlışlık yoktur; insan, kendi duygularını tabiata yansıttığı için, tabiatla insanın ruh hâli arasında bir uyum bulunmaması duygusuzluk ve hayâl gücü eksikliği anlamına gelirdi. (Bl.XVIII) Fakat her yerde tasvirin, romanın bütünü içinde bir yerinin olması şarttır; bundan sonraki önemli kural ise, tasvirin en uygun yerde kullanılmasıdır. Bu esaslara dikkat edildiği takdirde, tasvirler, romanın dokusu içinde yerlerini alır ve bu bütünden soyutlanarak zevk için okunan parçalar olmazlar, ne de romanın bütünlüğüne zarar vermeksizin çıkarılıp atılabilirler. ^[14]

Mekân ve tasvirin işlevini sıraladığımızda; romanda olayın geçtiği yerlerin bulunabilmesi ve okuyucudaki hayâl gücünün güçlendirilmesi için coğrafi bilgiler verme, eserin var oluşu nedenine zemin

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

hazırlama, olayın geçtiği yer hakkında okuyucuyu bilgilendirme, romanın diğer unsurlarına etki ederek onlara güç katma, kahramanın psikolojik durumunu yansıtma, romana sembolik anlamlar yükleyebilme, romanın ritimli olmasını sağlama, olaylarda araya tasvirin girmesiyle okuyucuda ilgi, heyecan ve sabırsızlığı arttırma, romana müzikal anlamda ahenk kazandırma, kahramanların olaylardaki yerlerini almada zemin hazırlama, romana felsefi/ütöpik anlamlar yükleme, insan, yazar veya kahramanın dış dünya ile olan ilişkilerdeki önemini ifade etme görevlerini yerine getirdiği görülür.

-
- [1] Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Birlik Yayınları, 1984, s. 125-126.
- [2] Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994, s.263.
- [3] Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, 2002, s.129.
- [4] Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, 2002, s.131-139.
- [5] Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, 2002, s.141-150.
- [6] Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, 2002, s.151-154.
- [7] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.108-111.
- [8] Hilmi Yavuz, Yazın Üzerine, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987, s.28-32. (G.Lukacs "Writer and Critic, Merlin Pres, Londra,1978,s.110-148.
- [9] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s:92-98.
- [10] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s:99-109.
- [11] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s:110-114.
- [12] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s:115-116.
- [13] Pospelov Gennadiy N., Edebiyat Bilimi, çev. Yılmaz Onay, Evrensel basım yayın,1995,İstanbul, s.95-96.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

[14] D.S. Bland, “Romanda Fizikî ve Sosyal Çevre”, Stevick Philip. Roman Teorisi, çev. Sevim Kantarcioğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988, s.284-300.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız’la ortak yayındır

Romanda Kahramanlar/Kişiler

İnsan romanı oluşturan en önemli öğedir hatta romanın ortaya çıkış nedenidir hatta hayvanların kahraman olduğu romanlarda bile

(George Orwell/ Hayvan Çiftliği, Herman Melville/ Moby Dick, Abbas Sayar/ Yılkı Atı, Kafka/ Değişim...) anlatılan alegorik ve ironik bir dille insandır. Çünkü “kurmaca dünyada cereyan eden olayların, beşeri bir ortamda gerçekleştiğini göstermek için romancı, istediği kişiyi, istediği kimlikte devreye sokabilir. Tercih onundur ve o, insandan hayvana, eşyadan kavrama kadar birçok öğeyi fail/eyleyen konumuna çıkarabilir. Romancıların bu konuda genel ve baskın tercihi, doğal olarak insandır.

Romanda kahraman dediğimizde karşımız tip ve karakter tanımları çıkar, yani romanın kimi anlattığı değil, anlattığını/insanı nasıl yarattığı ve nasıl ifade ettiği sorunu karşımıza çıkar.”^[1]



Roman kişileriyle gerçek insanlar arasındaki ilişki hangi düzeydedir? Forster, “Eğer bir roman kişisi tıpatıp Kraliçe Victoria’ya benziyorsa, o zaman bu kişi gerçekten Kraliçe Victoria, o roman ya da romanın o kişiyle ilgili bütün bölümleri de bir anı kitabıdır. Anı kitabı tarihtir, kanıtlara dayanır. Roman ise, kanır artı (X) ya da kanıt eksi (X) üstüne kurulur; buradaki (X) bilinmeyeni yazarın kişiliğidir ve kanıtların etkisi durmadan değiştirir, kimi zaman büsbütün bir şeye dönüştürür.” diyerek, romancının amacının Kraliçe Victoria hakkında bilinebilecek şeylerden daha çoğunu anlatmak yani tarihteki Victoria olmayan bir kişi yaratmak olduğunu söyleyerek roman kişisi ile gerçek kişi arasındaki ayrımı belirler ve şunları ekler: “Roman kişileri soydaşları olan gerçek insanlardan daha kaypak, ele avuca gelmez kimselerdir. Yüzlerce değişik romancının zihninden doğup birbirlerine ters düşen yöntemlerle yaratıldıkları için haklarında genellemeler yapmaktan kaçınmalıyız. Ancak gene de bu konuda birkaç söz söyleyebiliriz. Roman kişileri birden doğarlar, ölme süreleri uzatılabilir, az yerler, az uyurlar, yorulup usanmadan başkalarıyla ilişki içindedirler. En önemlisi, roman kişilerini gerçek insanlardan daha yakından tanıyabiliriz. Çünkü roman kişilerini yaratan da, anlatan da aynı kimsedir.”^[2] Gerçek hayatta bir insanı çözmek çok zor hatta imkânsızken “Roman kahramanları asıl yaşamdakinden daha kolay anlaşılır kimselerdir.” ve romancı “daha başa çıkılabilir bir insan soyu yaratır... Roman kişileri gel deyince uysalca gelirler; ama aslında başkaldırma duygusuyla doludurlar, Çünkü pek çok bakımdan gerçek insanlara benzerler. Kendi başlarına buyruk olmaya çalışır, bu yüzden de ikide bir romanın

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

temel amacına ters düşen davranışlarda bulunurlar. Yazarın elinden kurtulur, denetim dışına çıkarlar. Romancının yarattığı dünyanın insanları olmakla birlikte çoğunlukla o dünya ile uyum içinde değildirler. Kendilerine tam bir özgürlük verilecek olursa, tekneyi basıp romanı parça parça ederler, çok sıkı denetim altında tutulacak olurlarsa, ölüp giderek öç alır(cansızlaşır), kitabı içten içe çürüterek yok ederler.”[3]

Roman kahramanını yazar mı yaratır, romancı kahramanı üzerinde sonsuz yetkiye sahip midir ya da roman kahramanı kendi kişiliğini yaratabilir mi? Uzaıyıp gider bu sorular. Cevaplar da değiştir, kimi yazarlar kahramanlarının özgür olduğunu kimileri de olmadıklarını savunur ki kahramanlar özgür olsalar bile tıpkı gerçek bir insanı etkileyen çevre, zaman, olaylar... gibi sınırlandırmalara tabidir ve bunlar da kahramanı sınırlayan öğelerdir. “Yapıtın bütünlüğünü bozmamak koşuluyla roman kişilerinin özgürlüğü düşünülebilir. Ancak bu özgürlüğün sınırını geniş ölçüde romancının insana ve yaşama bakış açısını belirler. İnsanı kavrayış, algılayış, somut ilişkiler içinde yansıtır, gücü belirler.”[4] Mehmet tekin’in bu konudaki görüşü ise çok daha farklıdır, o “Bir hikâyecı veya romancının, anlatıyı sürükleyecek kişiyi, anlatının niteliğine uygun olarak çizmesine, ona beşeri bir yapı kazandırarak canlandırmasına karakterizasyon denir. Romancı, bu işlemi gerçekleştirirken, canlandırmak istediğı kişiyi, ait olduğu cinsin özelliklerini dikkate alarak çizer, ona bedensel ve ruhsal bir yapı kazandırır. Sanıldığı gibi o, yaratmaz; karakterize eder.”[5]

Roman kişilerinin tip ve karakter olarak tanımına gelirsek Forster tip’i yalınkat kişi/flat, karakter’i ise yuvarlak kişi/round olarak tanımladığı görülür. “Roman kişilerini yalınkat kişiler, yuvarlak kişiler diye ikiye ayırabiliriz. Yalınkat kişilere 17.yy da Humour adı verilirdi. Bunlara kimi zaman tip, kimi zaman karikatür de denilmektedir... Katıksız biçimiyle yalınkat roman kişisi tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur. Yapısına birden çok nitelik girdi mi kenarlardan kıvrılarak yuvarlaklaşmaya başlar. Gerçek yalınkat kişilerin her biri tek bir cümleyle dile getirilebilir... Yalınkat kişilerin bir büyük yararı, romanda ne zaman ortaya çıksalar kolayca tanımlanabilmeleridir. Bir kez okuyucuya tanıtıldılar mı, bir daha tanıtılmaları gerekmez. Hiçbir zaman yazarın denetiminden çıkmazlar... Yalınkat roman kişilerinin ikinci yararı, okuyucunun bunları sonradan kolayca anımsayabilmesidir. Olayların etkisiyle değişmediklerinden, okuyucunun aklında değişmez bir biçimde yer ederler. İçinde yer aldıkları romanlar unutulsa bile onlar yaşamaya devam ederler. Bu biçimde tanımlanan roman yöntemi elbette gerçek yaşam öyküleri için kötü bir yöntemdir. Çünkü hiçbir insan basit değildir... Tek yanlı yalınkat kişiler yaratmak, çok yönlü yuvarlak kişiler yaratmak kadar büyük bir başarı değildir. Yalınkat kişiler arasında en iyileri güldürücü olanlarıdır.” [6] Charles Dickens’in David Copperfield ile Pip gibi kahramanları flat tipe örnek olarak verilebilir.

Yuvarlak kişiler ise “her gördüğümüzde bize değişik tatlar verebiliyorlar. Konuşmalarında tastamam kaynaşabiliyor, görünürde herhangi bir çaba harcamadan birbirlerinin içlerini ortaya dökabiliyorlar. Bu kişiler hiçbir zaman önceden tasarlanmış bir rolü oynamıyorlar... Yuvarlak kişiler olay örgüsünün dayattığı bütün zorlukları sırtlayabilecek güçtedirler. Bir roman kişinin çok yönlü olup olmadığını anlamak için inandırıcı bir biçimde bizi şaşırtıyor mu, şaşırtmıyor mu ona bakarız. Eğer hiç şaşırtmıyorsa yalınkattır. Şaşırtabiliyor da inandırıcı olamıyorsa yuvarlaklık taşıyan yalınkat kişidir. Çok yönlü kişi yaşamın (roman içinde yaşamın hesaba kitaba uymayan değişkenliğine sahiptir.” [7] Bu tek boyutluluktan çok boyutlu yapıya geçiş ise modern romanın bireyi esas alan yapısından sonra gerçekleşmiş, realistlerin bireye yaklaşımları ile de kişiler “hâkim bir eğilimin (tutkunun, aşkın, kinin vs.) somut bir örneğı yahut gölgesinde silik bir şahsiyet” olmaktan kurtularak “olayların içinde ve hayata daha yakın”[8] olmuşlardır. Dostoyevski’nin bütün kahramanları, Marcel Proust’un Guermentes Düşesi ve Saint Loup’u, Flaubert’in Madame Bovary’si round karakterlerden bazılarıdır.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Romanda tip sorunu üzerine Hilmi Yavuz değişik bir yaklaşım önererek tip'e dayalı roman nedir sorusunu sorar ve bu soruyu açmak için tip'in verilmiş ya da yaşanmış'lığına ilişkin bir ayırımdan bahseder. Verilmiş tip roman içindeki bütün durum ve edimlerle önceden belirlenmiş bir konumu olan tipi yani belirli insansal yönsemenin abartılmış bir biçimde ortaya konmasıdır. Örnek olarak Yavuz, Goriot Baba'yı onun abartılmış insansal yönsemesi (kızlarına karşı duyduğu aşırı sevgi) verir. Yaşanmış tip ise Batı romanında bir geçiştir ve Batı'nın felsefe düşüncesindeki dönüşümünün sonucudur. Fransa'da felsefi düşünce, objektif idealizmden sezgici idealizme dönüşürken tip sorunu da dönüşüme uğramış, tipler gözlemlendiğimiz ölçüde çizgisel verilmiş tipler olmaktan çıkarak, belirli bir insansal yönsemenin son kertesine kadar gidecekmiş gibi görünürken, buraya varmadığı, bir yerlerde takıldığı, giderek tersine dönüşümler gösterdiği bir kavrayışla karşımıza çıkarlar. Yani biz Goriot Baba'nın başına ne gelirse gelsin kızlarına duyduğu sevgiyi devam ettireceğini bilir ve olay daha yaşanmadan kaçınılmaz olarak yaşanacak bireysel tarihi öngörürüz, Goriot Baba'nın kızlarına duyduğu sevginin herhangi bir kesintiye uğraması onu Goriot baba olmaktan çıkaracaktır çünkü. Bu da şu problemi doğuruyor. Goriot Baba gibi verilmiş tip'lerin daha başından hangi doğrultuda davranacağını, karşı karşıya kaldığı durumlarda yapacağı seçmeyi, onun abartılmış insansal yönsemesinin belirlediği bir romanda karşımıza çıkan gerçeklik-sahihlik sorununu. Goriot Baba'yı tip olarak gerçeklik düzleminde kavrarken, sahahlik düzleminde kavrayamayız. İnsandaki öz sadece onun tek bir özelliğine (kızlarına sevgi duymak) indirgenemez, indirgense bile bu özellik insanda son kertede belirleyici olmaz. Bu dönüşüm, tiplere açısından Sartre'da düğümlenmektedir, çünkü Sartre'da tip sorunu bütünüyle ortadan kalkmaktadır. Sartre, insanın kendi özünü sürekli olarak yeniden kurduğunu ve bu sürekli değişim içinde, verilmiş tip şöyle dursun, yaşanmış tip bile söz konusu olmadığını düşünmektedir. Sartre'ın romanlarının tiplerden değil, karakterlerden oluşması da buna bağlıdır.[\[9\]](#)

Romanda bir kahraman, fictif dünyadaki yerini alır ve roman içinde, hem objektif bir eleman, hem aksiyonun faili, hem de yazarın sözcüsü olabilir. Roman içinde yer alan her kahramanın kendi yerinde ayrı bir önemi vardır. Yazar toplumdan bir kesit vermek istediğinde kalabalık bir sahne düzenlemeyi tercih ederler.

“Bir eserde birbirine zıt veya hedefe yönelik güçlerin oyununa roman aksiyonu” denir ve bu aksiyonlar altı grupta incelenir.

“1. Baş Kahraman: Oyun kurucu denilen başkahraman ilk dinamik adımı oluşturur. E.Sauric bu kahramana “Tematik Güç” der.

2- Hasım Kahraman: Çatışma olabilmesi için böyle bir kahramana ihtiyaç duyulur.

3-İstenilen veya istenilmeyen obje: Bu obje, hedeflenen amacın kendisini ya da korkuya sebep olan objenin kendisini gösterir.

4-Verici Kahraman: Var olan problem karşısında hakem rolünü üstlenen kahraman. Bazen o derece olaylara etki eder ki baş kahramanla karıştırılır. Kimi zaman da uzun süre pasif kalır.

5-Alıcı Kahraman: Baş kahramanın kendinden fazla değer verdiği onlar için gayret sarf ettiği kişiler vardır.

6-Yardımcı Kahraman: Yazarın amacına ulaşmak için başkasından yardım aldığı görülebilir. Bu her zaman kişi olmayabilir. Kahraman tipinin her zaman (bu altı tip için dahil) kişi olamayacağı bilinmelidir.”[\[10\]](#)

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Bu kadro Şerif Aktaş'ta "asıl kahraman veya birinci derecedeki kahraman; hasım veya karşı güç; arzu edilen ve korku duyulan nesne; yönlendirici; alıcı; yardımcı"[11] olarak verilmektedir. Örnek olarak da Hüsn ü Aşk mesnevisi üzerinden Hüsn ve Aşk, asıl kahraman; Hayret, hasım güç; kalp diyarındaki kimya, arzu edilen korku duyulan nesneyi; Suhan, yönlendiriciyi; Halide Edip'in Handan'ındaki Hüsnü Paşa, alıcı; yine Handan romanındaki Neriman ve Hüsn ü Aşk'taki Gayret, yardımcı olarak karşımıza çıkarlar.

Kahramanların kişilikleri sadece anlatıcı kişi aracılığıyla değil, roman kahramanının kendi kendisini tanıtmalarıyla, roman kahramanının romandaki diğer kahramanlar tarafından tanıtılmasıyla ya da bu üç özelliğin bir arada kullanılmasıyla da okuyucuya sunulabilir. Bir başka teknik de mektup ya da anı yöntemiyle de kahramanın tanıtılmasıdır. Bu teknikler de, o kahramanı farklı bakış açılarından tanımamıza ve o kahramanın farklı yönlerini görmemize olanak sağlar. Bu tekniği mekân tasvirinde de kullanan yazar ayrıca, "kahramanların insan vasıflarını taşıdıkları ortaya çıksın diye yazar bir takım engellerden faydalanır, kişi bu engellerle mücadele edip onlara göğüs gerdığı sürece kendini tanır.... Kimi romanlarda 'engeller, güçlükler' kahramana başarı kazandırmaz ona bunların insanın iradesi dışında olduğu mesajını verir." [12] Bu da yaratılan kurmaca dünyanın gerçekliği konusunda bizi romanın dünyasına daha da yaklaştırır. Roman kahramanlarının anlatımında nesneler de etkileyici bir rol üstlenebilirler. "Nesnelerin roman kahramanlarıyla bütünleştiği, onların ayrılmaz bir parçası, olduğu da görülebilir... Nesneler, kahramanların psikolojik tahlillerine göre tasvir edilir, mecazlı olarak ifade edilebilir... Kahramanın ruh haline dokunulmadan tasvir yoluyla onun duygu yönü yansıtılabilir. Manzara tasvirleri, başkahramanın şuurlarına ışık tutar. [13] Romanlarda "kahramanlara bağlı olarak gösterilen imajlar bizim nazarımızda psikolojik bir dünya oluşturmalarının yanında metafizik bir dünya da oluşturabilir. [14]

Romanda yer alan kişiler bir sistemle karşımıza çıkarlar ve hepsinin romanda bir görevi olur ve bu kişiler romandaki konumlarına göre başkişi veya dekoratif konumda karşımıza çıkar. Başkişi, "eserdeki değişme sürecini yaşayan, ilgi merkezi olan ve yapıyı oluşturan bütün unsurların merkezi olan" [15] kişidir. Romanın başkişisi, "bir kahraman olmak zorunda değildir. Beğenmediğimiz yanlarıyla daha fazla dikkati çeken ve hiç sempatik bulmadığımız biri bile olabilir. O hayallerin kaygan zemininden gerçeğin katı zeminine düşen ve orada hem kendi gerçeğini, hem de içinde yaşadığı toplumun sosyal gerçeklerini- bu gerçeklerle barışsın veya barışmasın- bulan kişidir. [16] Emma Bovary tasvir etmediğimiz davranışlarıyla çok da sevilen ya da ahlaki yönüyle doğruyu temsil eden bir başkişi olarak karşımıza çıkmaz ama onu etkili kılan da bu yönüdür, insana kendisini sorgulatan ve "aynı durumda olsaydım ben de böyle olur muydum" sorgulamasını birebir yaşatan bir kahramandır.

Roman kahramanlarının analizi nasıl olmalıdır? Bourneur-Quellet, Cl. Bremond'un kahramanlarla ilgili dağılımından bahseder roman kahramanlarını şöyle gruplar:

"Her hikâye ile ilgili olarak temel fonksiyonları, patients (hikâyede değiştirici veya koruyucu yöntemler) ve agent (bu yöntemlerin müteşebbisleri) diye iki ana gruba ayrılır. Agent ve patient'ların yönlendirdiği rollerin genel olarak incelenmesi, etkilenen veya etkileyici çeşitli aksiyon tipleri içerisinde spesifik agent gruplarını ortaya çıkarır. Bunlar da daha karakteristik alt gruplara ayrılır. Böylece "etkileyici", "değiştirici" ve "muhafazakâr" olarak ortaya çıkan üç grup agent, kendi içinde bölünmelere devam eder.

Değiştirici grup "yapıcı-yıkıcı",

muhafazakâr grup "koruyucu-kırıcı" diye gruplara ayrılır;

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

etkileyici grup, patient kişinin akıl derecesine göre " bilgi verici- sır tutucu", zihni etkinliklere göre "hedonique-pragmatique" veya "ethique" gibi farklı sebeplere bağlı çiftler oluşturur: Buna bağlı olarak " zorlayıcı -yasaklayıcı", "aldatıcı- huzur bozan" , "Öğütleyici-öğütlemeyici" gibi gruplar ortaya çıkar."[\[17\]](#)

Böylece karakterleri, karakterlerin birbiriyle ilişkisini analiz etmek mümkün olur. Yine ilişkiler sınıflaması yaparak "kronolojik sıraya bağlı ilişkilere bağımsız ilişkiler; aralarında fiziki veya mantığı yönden yakınlık bulunan aynı türden ilişkilere bağımlı ilişkiler; sebep-sonuç ilişkisine, yani vasıta-engel çiftine ayrı bir tip"[\[18\]](#) olarak bakılarak roller sisteminden hareketle olay ve aksiyonlardan oluşan bir hikâyeyi kodlamak mümkün olur.

Roman tarihi içerisinde kahramanın fonksiyonu önemli değişiklikler göstermiştir. XVIII. yüzyılda bireyci felsefe ve düşüncenin gelişimiyle, psikoloji biliminin bu yüzyıldan itibaren kabul görüp gelişmesiyle birey romanın içine girmiş, romanın da önem kazanmasıyla birlikte roman kahramanı üzerinde düşünülen, sorgulanan, eleştirilen bir olgu olarak karşımıza çıkmıştır. Başlangıçta roman öncesi dönemin yazılı anlatımlarında, özellikle "Romans ve Destanlarda tanrı, yarı tanrı kahramanlar varken ve bu türleri okutan ciddi sebeplerken, Romanda kahramanlar normalin biraz üstünde yaratıcı, yetenekli kimselerin yanında normal olan insan prototipleri veya cüce, sakat, aptal karakterlerde olabilirler. Normal insanın boyutlarını aşan bir karakter romana değil ancak romansa konu olabilir. Böyle bir ayrımı yapmış olmak, bizi romanı tanıtmaktan ziyade bir tanıma doğru yönlendirir. Çünkü tartışmasız bir şekilde roman sayılan eserlerdeki bazı karakterlerin mitik boyutlarını tayin etmek güçtür. Karamazov Kardeşler' deki Zossima Baba, buna örnek gösterilebilir."[\[19\]](#)

XIX. yüzyılda romanın en popüler tür olması, bu türün "klâsik dönemini idrak ettiği bu yüzyılda zihinlerde derin izler bırakan unutulmaz figürlerini, kahramanlarını yaratır. Bu bağlamda, XIX. yüzyılın romanı, kelimenin tam anlamıyla 'birey' eksenli romandır."[\[20\]](#) Ancak XIX. yüzyılda, roman kahramanlarının sayısı bir hayli düşer. Ortaya çıkan kahramanlar tipik kahramanlardır ve bu kahramanlarda "sosyal bir sınıfın, bir mesleğin, kuvvetli bir duygunun bütün vasıfları"[\[21\]](#) toplanır. "Etkisiz, basit, hemen hemen anonim bir kahraman anlayışı gelişirken, kahramanların şuuru açılan yolu bize doğrudan göstermesi bakımından, roman türü kendi içinde kapanma eğilimi gösterir." Romandaki her şey, yani "kahramanlar, konular, olaylar, durumlar, yine bu âlemde bulunan bir şuur tarafından idrak edilmiş"[\[22\]](#) tir, bu da romandaki içe kapanma eğiliminin nedenidir. Zamanla anonim kahramanın yerini bireysel kahraman alır. Özellikle realistlerin çalışmalarıyla kişiler tek boyutluluktan sıyrılıp çok boyutlu bir yapıya kavuşurlar. Kahraman artık saf bir şuurun temsilcisi sayıldığı için 'gramatikal şahsın' yerini 1940'lardan itibaren Yeni Roman'da 'kahraman' alır ve Jean Ricadou'nun düşüncesinde de ortaya çıkan "artık romanın bir maceranın yazılması değil de, bir yazının macerası" olduğu görüşü ile artık sosyal bir grup veya bir roman kahramanının gelişimi söz konusu değildir, ama bir metnin meydana gelişi ve şahıs zamirleriyle anılan kahramanlardaki değişiklikler söz konusudur."[\[23\]](#) Kahramanın bir ismi bile yoktur artık, artık zamirlerle ifade edilen, geçmişini yitirmiş, kendine ait her şeyi elinden alınmış bir figür olarak ortalıkta dolaşan bir varlıktır kahraman. Oysa tüm anlatılarda bu durum böyle değildir, hâlâ Yeni Roman'a karşı çıkan yazarlar vardır, yani kendi özellikleriyle olayların içinde, ismiyle dünyamıza dalan, iyi-kötü özellikleriyle benimsediğimiz ya da nefret ettiğimiz kahramanlar edebiyat dünyamızı süslemektedir.

-
- [1] Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2002, s.71.
- [2] E. M Forster. Roman Sanatı, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.95.
- [3] E. M Forster. Roman Sanatı, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.104-107.
- [4] Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, 1994, s.248.
- [5] Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2002, s.78.
- [6] E. M Forster. Roman Sanatı, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.108-113.
- [7] E. M Forster. Roman Sanatı, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.116-119.
- [8] Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2002, s.74.
- [9] Hilmi Yavuz, Yazın Üzerine, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987, s.33-39.
- [10] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s:152-155.
- [11] Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Birlik Yayınları, Ankara, 1984, s.135-136.
- [12] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.143-144.
- [13] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.147-148.
- [14] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.149.
- [15] Norman Freidman, “Romanda Yapı Şekiller”, Philip Stevick, Roman Teorisi, çev. Sevim Kantarcioğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988, s.144.
- [16] Maurice Z. Shroder, “Edebi Bir Çeşit Olarak Roman”, Stevick Philip, Roman Teorisi, çev. Sevim Kantarcioğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988, s.25.
- [17] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.156.
- [18] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.156.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

[19] Philip Stevick, Roman Teorisi, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, Ankara, 1988, s.6.

[20] Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2002, s.72.

[21] Roland Bourneur ve Real Quellet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.197.

[22] Roland Bourneur ve Real Quellet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.197.

[23] Roland Bourneur ve Real Quellet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.198.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız'la ortak yayındır

Romanda Bakış Açısı Ve Anlatım Edimi

Yazınsal bir yapıt, “basit bir obje değil, çok yönlü anlam ve ilişkilerle tabakalaşmış bir niteliğin çok karmaşık bir organizasyonudur”^[1] Bu organizasyonun incelemesi de kendisi kadar zor bir organizasyonu gerektirir ki, bu yüzden bir yapıtın incelemesi adına günümüze değin, birçok kuram ve inceleme yöntemleri geliştirilmiştir. Hangi kuramı takip edersek edelim, karşımıza asla değiştiremeyeceğimiz bir gerçek çıkar. “Bir yazınsal yapıt ne yalnızca dildir, ne yalnızca içeriktir, ne yalnızca biçimdir, ne yalnızca bildiridir, ne yalnızca anlamdır, ne de yalnızca iletişim aracıdır(olanağıdır); bunlardan birine indirgenemez. Yazınsal yapıt bu özelliklerin (ve varsa başka özelliklerin) tümünü kendinde barındıran dilsel bir yapıdır. Yazınsal yapıt üzerine söyleyeceğimiz her şey bu özelliklerin mihenk taşına vurulur.”^[2] Yapıtı incelerken, Söylem(Discourse), Öykü(Historie) ve Anlatım Edimi(Narration) olarak üç ayrı düzlemde yola çıkmalıdır. Söylem, “metinde yer alan bir olay ya da olaylar dizisi”^[3]dir. Öykü, “bu olaylar serisinin gerçekte meydana gelmiş olması gereken sıraya göre dizilmiş hâlidir.”^[4] Anlatım edimi ise bakış açısı ve anlatıcı türü gibi sorunların tespitinde kullanılan düzlemdir. Yapıt incelemesinde üzerinde durulması gereken diğer bir unsur da yapıtın Dil ve Anlatımı’dır. Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrâk edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevap”^[5]tır. “Anlatıma dayalı her eser, bir yandan yazar ile okuyucu, diğer yandan anlatıcı ile dinleyici arasında bir ilişki kurar... eserlerin bir kısmında yazar kendini gizleyerek olaylarla, okuyucuyu yüz yüze bırakır, bazılarında ise varlığını her olay aktarımında hissettirir.”^[6] Romanların “bir anlatım şeması vardır. Bu anlatım şemalarına göre, farklı bakış açılarıyla türleri oluşur. Aynı kahraman etrafında tarihi roman, gelenek romanı, psikolojik roman oluşturulabilir.”^[7] Anlatım için “hikâyecinin elinde birçok yol vardır. Üçüncü şahıs, birinci şahıs, günlük, mektup... v.b. Bu, anlatım tekniğinde bakış açısının önemini ortaya çıkarır.”^[8]

Antik çağdan XX. yüzyıla kadar karşımıza iki tür anlatım şekli çıkmaktadır. “Birinci anlatım tarzında, içte olanla dışta olanı, var olanla yok olanı bilen bir anlatıcı, öğütler vermek, yargılar yapmak, hikâyenin bir kısmını özetlemek, bütünü göz önünde kısaca bulundurma gerektiğini söylemek suretiyle hikâye anlatımına hakim bir pozisyon kazanır; ikinci anlatım tarzında, anlatıcı kendini

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

hikâyeden uzak tutmaya ve anlatma olayını unutturmaya çalışır. Birinci anlatım tarzında anlatma söz konusudur, ikinci anlatım tarzında gösterme söz konusudur.[\[9\]](#)

Bakış açısının sınıflandırılmasında günümüze değin, “Tanrıvari bakış açısı ile dramatize etme tarzı basit hikâye ile (Showing/Telling - Gösterme/Anlatma), üçüncü şahıs anlatım birinci şahıs anlatım ile karşılaştırma yoluna gidilir.” Bu sınıflandırmaya “mesafe(distance) ve implied author(Yarı tanrı yazar) teorisi”[\[10\]](#) ilave edilir. Anlatma tarzı bakış açısında yazar anlatıcı olarak ortadadır. “Romandaki kişilerin içlerini okur, en gizli istem ve özlemlerinin ayırımıdadır. Kısacası her şeyi bilen, gören, sezen; eski deyişle her yerde hâzır ve nâzır bir kişi”[\[11\]](#) olarak sınırlı da olsa kendi varlığını ortaya koyar. Gösterme tarzı bakış açısında ise yazar tamamen eserinden silinir ve olayları, duyguları, düşünceleri... anlatma işi roman kahramanları aracılığıyla gerçekleşir. Özellikle birinci kişi anlatım ve bilinçakımı, iç monolog gibi yöntemlerle yazar anlatmayı değil, göstermeyi seçer. Birinci kişi anlatımına müdahale etmeyen, olaylara karışmayan ve gözlemci pozisyonundan ayrılmayan roman yazarı gösterme yöntemini başarıyla uygulamış olur.

Anlatım Edimi aslında romancının romanını ‘nasıl anlattığı’ sorusunun cevabıdır. Yazar romanında bir anlatım biçimini tercih etmelidir. Tercih edebileceği anlatım biçimleri ise, “ya üçüncü tekil kişi anlatım ya da birinci tekil kişi”[\[12\]](#) anlatımdır. Anlatım biçiminden sonra yazar, anlatım konumunu belirlemelidir. Anlatım konumları; Tanrısal(auktorial), yansız(neutral) ve kişisel(personal) olarak üçe ayrılır. “Tanrısal anlatım konumunda anlatıcının kendini ortaya çıkarma eğilimi sezilir, yani aradan çekilip kaybolmaz, açıklamalar, yorumlar yaparak, yargılarda bulunarak, ‘ben buradayım’ der. Yansız anlatım konumu, anlatıcıyı bir seyirci gibi olayın, anlattığı şeyin dışında durmaya zorlar. Roman içinde yer verilen karşılıklı konuşmalar, anlatıcının yansız konumda gerçekleştiği pasajlardır. Kişisel anlatım konumu, anlatıcının roman figürleri arkasına gizlenerek dünyayı ve hayatı onların gözleriyle görmesi, onların bakışıyla algılamasıdır. Yani okuyucuya, roman figürünün iç dünyasıyla kaynaşma imkânı verir.”[\[13\]](#)

Burada bir sorun daha karşımıza çıkar. Anlatım konumlarının hangi anlatım açısıyla ve sunuş biçimiyle verildiği. İki anlatım açısı vardır: İçe bakış ve dıştan bakış. İçe bakış, Tanrısal anlatım konumunda karşımıza çıkar, çünkü Tanrısal anlatımda anlatıcı anlattıklarını her yönüyle bilir ve ifade eder. Yansız anlatım konumunda ise dıştan bakış açısı tercih edilir. Çünkü bu anlatım konumunda anlatıcı edildendir ve bir seyirci uzaklığında olayları aktarmaya çalışır. Kişisel anlatım konumunda ise yaşanmakta olan bir figürün açısından anlatıldığı için içe bakış açısı tercih edilir. Bu anlatım açılarına uygun düşen sunuş biçimleri ise, rapor, tasvir, iç monolog, yaşanmakta olanı aktaran anlatım(erlebte rede)’dir. Anlatım tutumlarına gelirse bunlar; yansız (neutral), doğrulayıcı-benimseyici (affirmativ), alaycı (ironisch), eleştirici (kritisch), parodist tutum ve hiciv (alaycı-eleştirici)’dir.[\[14\]](#)

Ancak bakış açısı ile anlatıcının kimliği meselesi arasında fark olduğu unutulmamalıdır. Genette, “sıfır odak, iç odak veya dış odak adları altında, Jean Pouillon’un üçlü tipolojisini yani geriden bakış açısı, içerden bakış açısı ve dışarıdan bakış açısı tarzlarını ele alır. İçeriden bakış açısı, hikâyenin merkezini teşkil eden bir tek kahramanın bakış açısı tarzıdır ve bu kahramanın bakış açısına bağlı olarak diğer kahramanları görürüz. Geriden bakış açısı’nı benimseyen yazar, bir kahramanla özdeşleşme yerine, bu kahramandan uzak kalmayı tercih eder; bunun da sebebi, sadece bu kahramanın kendisini ve davranışlarını dışardan görmek ve konuşmalarını duymak için değil, aynı zamanda objektif olarak ve doğrudan doğruya bu kahramanın ruhi durumunu gözleyebilmek içindir. Dışarıdan bakış açısı tarzı, maddi olarak gözlenebildiği ölçüde kahramanın davranışına, fiziki görünümüne ve bu kahramanın yaşadığı çevreye bağlı bir bakış açısıdır. Dışarıdan bakış açısı tarzı, iç dünyanın bir yansıması, yani ruhi durumun bir ifadesi olduğu süreçte, davranış biçimini, fiziki görünümü ve çevreyi ancak ilgilendirir.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Anlatıcı, anlattığı hikâyenin ya içindedir ya da dışındadır ana düşüncesini elde etmek için, bu tarifler arasındaki sınırlayıcı ve karışık özelliği dikkate almamız gerekir.”[15]

Anlatım türleri şunlardır: “Sahneleyici, panoramik anlatım (konu dışı anlatımları) ve doğrudan anlatım. Romancı, iç, monolog veya tasvir yöntemleriyle kahramanlarını tanıtabilir.[16] “İç monolog yöntemi ve başkahraman bağlı olarak “subjektif bakış açısı” sınırlı bakış açıları tarzı olarak yazarın romanda bakış açısı değişebilir “eğer iyi bir sonuç alınabiliyorsa, romancı bakış açısındaki değişiklikler, romanda olay sınırlarının dolayısıyla bilgi alanlarının genişliğinin ve daraldığının bir belirtisidir.”[17]

Romanın bakış açısı ve anlatımına dair soruları şöyle sıralayabiliriz:

” 1.Okuyucuya hikâyeyi kim anlatmaktadır? (üçüncü veya birinci tekil şahısta yazar mı, birinci tekil şahısta karakter mi yoksa görünüşte hiç kimse mi?)

2.Hikâyeci, hikâyesini hangi bakış açısından anlatmaktadır? (olaylara dışardan mı bakmaktadır, roman dünyasını bir daire gibi düşünürsek, hikâyeci çeperde mi, yoksa merkezde midir; yoksa sık sık bu dünyaya farklı bakış açılarından mı bakmaktadır?)

3.Hikâyeyi okuyucuya iletme için, hikâyeci, hangi bilgi aktarma vasıtalarını kullanmaktadır? (yazarın sözlerini, düşüncelerini, izlenimlerini, duygularını mı, esas karakterin söz ve davranışlarını mı, yoksa esas karakterin düşüncelerini, izlenimlerini, duygularını mı kullanmaktadır? Karakterlerin ruh durumları, içinde bulundukları sosyal ortam ve durumlar, bu üç yoldan hangisi veya üçünün de kullanılmasıyla mı okuyucuya aktarılmaktadır?)

4.Hikâyecinin, okuyucu ile hikâyesi arasına koyduğu mesafe nedir? (yakın mı; uzak mıdır; yoksa bu mesafe değişken midir?)

Esas fark, hikâyeyi anlatma ve sahneleme tekniklerinin yarattığı bir fark olduğuna göre, cevaplarımız iki aşırı uç arasında sıralanacaktır; hükümden genellemeye; durumu açıklamaktan, sergilemeye; hikâye etmekten, dramatik bir şekilde sunmaya; açıkça ifade etmekten, imâ yoluyla anlatmaya; soyut fikirlerle ifadeden, somut imajlarla canlandırmaya kadar pek çok teknik kullanılabilir.”[18]

Hikâyeyi kim anlatmaktadır? Hikâyeyi anlatan kişiler anlatıcı tipleri karşımıza Gözlemci Ben, Roman Başkışısı Ben, Üçüncü tekil kişi (O), İkinci çoğul kişi(Siz), Çok Bakış Açılı Hikâyeci, Tek Bakış Açılı Hikâyeci, Dramatik Metot ve Fotoğraf Tekniği olarak sıralanabilir. “Hikâyenin birinci (ben) veya üçüncü tekil şahıs (o) zamirlerinin açısından anlatılması ve romanları buna göre gruplaştırmak, hikâyecinin kendine has nitelikleri, eserin yaratmak istediği estetik tecrübeyle ilgisi bakımından iyice sınırlanıp belirtilmedikçe, bize önemli bir şey ifade etmez. Hikâyeyi birinci tekil şahsın bakış açısından vermenin, bazen çok sınırlayıcı olduğu bir gerçektir; eğer eserde birinci tekil şahıs ‘ben’ roman dünyası içinde her şeyi bilebilecek durumda değilse, yazar ihtimal kanunlarını zorlamak durumunda kalabilir.”[19]

GÖZLEMÇİ BEN: Gözlemci hikâyeci, hikâyede karakterlerden biridir ve olaylara az çok karışır, roman karakterleriyle tanışır, okuyucuya birinci tekil şahıs zamiri ‘ben’in bakış açısından hitap eder. Ayrırcı özelliği, yazarın, roman karakterleriyle ilgili her şeyi bilme imtiyazından vazgeçmesinden ve gözlemci hikâyecinin okuyucuya gözleyebildiği kadar bilgi sunmasına izin vermesidir. Okuyucu, gözlemci hikâyecinin duygu, düşünce ve izlenimlerini durmadan hareket eden bir bakış açısından öğrenebilir.”[20]

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

ROMAN BAŞKIŞİSİ BEN: Roman başkişisinin hikâyeyi okuyucuya anlatmasıdır. Hikâyede oynadığı ikinci derecedeki rolünden dolayı gözlemci-hikâyeci, olaylar dizisinin merkezinde olan roman başkişisinden daha çok bilgi edinme kaynaklarına sahiptir. Bundan dolayı karakter-hikâyeci, sadece kendi duygu, düşünce ve izlenimlerini bilebilir. Aynı şekilde bakış açısı da sabit bir odak noktasına aittir.[\[21\]](#)

ÜÇÜNCÜ TEKİL KİŞİ ANLATICI: Anlatı işini gerçekleştiren, hikâyeyi okuyucuya sunan kişidir. Roman kahramanlarından biri olabildiği gibi, insan dışında bir varlık olarak da karşımıza çıkabilir. O anlatıcı, destan türünden romana intikal etmiş bir figürdür. Açık kimliği ve buyurgan tutumuyla destandaki yapısını romanda da devam ettirir. İlahi vasıf taşır, çünkü yazma, kendi dairesinde bir yaratma olayıdır, yine de destana göre daha beşeri özellikler taşır. Eser-okuyucu düzleminde en esnek çizgiye sahip olan anlatıcı, O karakterli anlatıcıdır. Ben anlatıda böyle bir sorun yoktur. Onun yeri ve tipi bellidir. Ben anlatıcı, daha işin başında beşeri bir portreyle karşımıza çıkmaktadır.[\[22\]](#)

İKİNCİ ÇOĞUL KİŞİ ANLATICI. Çok az kullanılan, marjinal bir anlatı örneğidir. Fransız romancı Michel Butor, Değişme adlı romanında bu anlatıcı tipini kullanmıştır.[\[23\]](#)

ÇOK BAKIŞ AÇILI HİKÂYESİ: Gözlemci ben ve karakter ben'in anlattığı hikâyelerde bakış açısı, hikâyeyi anlatanın bakış açısıyla sınırlı olduğu hâlde, aynı ortamda konuşan ve hikâyeyi anlatan birisi daha vardır. Yazar sadece gözlemci-hikâyecinin değil, herhangi bir hikâyecinin kullanıldığı ortamda da roman dünyası dışında kalabilir. Bu durumda okuyucu, görünüşte hiç kimseyi dinlemez; okuyucu dolaysız bir şekilde karakterlerin iç dünyalarıyla, izlenimleriyle temastadır. Sonuç olarak romanda sahne tekniği hakim kılınmaktadır; okuyucu karakterlerin dünyalarına girer, konuşmalarını dinler ve davranışlarını görür. Özetler, yazarın kendisi tarafından verilir. Karakterlerin takdimi, yaptıkları, söyledikleri, içinde bulundukları ortam okuyucuya karakterlerin birinin izlenimleri kullanılarak iletilir.[\[24\]](#)

TEK BAKIŞ AÇILI HİKÂYESİ: Bu teknik, okuyucuyu karakterlerden birinin bakış açısıyla sınırlar. Roman dünyasını pek çok bakış açısından görmek yerine, ona odak noktasından bakar.[\[25\]](#)

DRAMATİK METOT: Dramatik tekniğin okuyucuya ileteceği şey, karakterlerin yaptıkları ve söyledikleriyle sınırlıdır. Karakterlerin düşündükleri, hissettikleri ve izlenimleri hiçbir zaman verilmez; bir karakter pencereden dışarı bakabilir, bu objektif bir harekettir, fakat ne gördüğü sadece kendisini ilgilendirir. Bu, karakterlerin konuşma ve davranışlarından ruh durumlarının anlaşılmayacağı anlamına gelmez. Okuyucu, görünüşte sahnedeymiş gibi hareket eden karakterlerin konuşmalarını dinler,; bakış açısı sabittir, sahne tekniği kullanıldığı için, okuyucuyla roman dünyası arasındaki mesafe kısadır. Bu teknikle uzun bir roman yaratılması güçtür.[\[26\]](#)

FOTOĞRAF TEKNIĞİ: Bu teknikte amaç, görünürde herhangi bir materyal seçimi ve düzenlenmesi söz konusu olmaksızın hayattan bir kesite fotoğraf makinesinin merceğinden bakmaktır. Roman yazarını tamamen roman dünyasının dışında bırakan bir tekniktir.[\[27\]](#)

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

[1] Rene Wellek - Austin Warren, Edebiyat Teorisi, Çev. Ömer Faruk Huyugüzel, Akademi Kitabevi, İzmir, 1993, s.14.

[2] Özdemir İnce, “Dilin Sanatsal İşlevi”, Adam Sanat, sayı:87, Anadolu Yayıncılık, İstanbul, Şubat 1993, s.49.

[3] Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Cem Yayınevi, İstanbul, 1991, s.180.

[4] Berna Moran, Edebiyat Kuramları ve Eleştiri, Cem Yayınevi, İstanbul, 1991, s.180.

[5] Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Birlik Yayınları, Ankara, 1984, s.73-74.

[6] Roland Bourneur ve Real Quellet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s. 65.

[7] Roland Bourneur ve Real Quellet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s. 25.

[8] Roland Bourneur ve Real Quellet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s. 28-29.

[9] Roland Bourneur ve Real Quellet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.75.

[10] Roland Bourneur ve Real Quellet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.76.

[11] Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, 1994, s.258.

[12] Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler, Gündoğan Yayıncılık, Ankara, 1990, s.24.

[13] Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler, Gündoğan Yayıncılık, Ankara, 1990, s.24-25.

[14] Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler, Gündoğan Yayıncılık, Ankara, 1990, s.24-26.

[15] Roland Bourneur ve Real Quellet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.75-80.

[16] Roland Bourneur ve Real Quellet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s. 30.

[17] E. M Forster. Roman Sanatı, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.123.

[18] Norman Freiddman, “Romanda Yapı Şekilleri” , Philip Stevick, Roman Teorisi (The Theory of the Novel), çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988. s. 112.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

[19] Wayne C., Booth “Bakış Açısı ve Kinaye Meselesi”, , Philip Stevick, Roman Teorisi (The Theory of the Novel), çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988. s.86.

[20] Norman Freiddman, “Romanda Yapı Şekilleri” , Philip Stevick, Roman Teorisi (The Theory of the Novel), çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988. s. 120.

[21] Norman Freiddman, “Romanda Yapı Şekilleri” , Philip Stevick, Roman Teorisi (The Theory of the Novel), çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988. s. 120.

[22] Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, 2002, s.26-27.

[23] Tekin Mehmet, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, 2002, s.27.

[24] Norman Freiddman, “Romanda Yapı Şekilleri” , Philip Stevick, Roman Teorisi (The Theory of the Novel), çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988. s. 120.

[25] Norman Freiddman, “Romanda Yapı Şekilleri” , Philip Stevick, Roman Teorisi (The Theory of the Novel), çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988. s. 121.

[26] Norman Freiddman, “Romanda Yapı Şekilleri” , Philip Stevick, Roman Teorisi (The Theory of the Novel), çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988. s. 122.

[27] Norman Freiddman, “Romanda Yapı Şekilleri” , Philip Stevick, Roman Teorisi (The Theory of the Novel), çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988. s. 123.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız’la ortak yayındır

Romanda Dil Ve Üslûp

Edebiyatın malzemesi dildir ve her edebi üründe dilin özellikleri o eserin üslubunu oluşturur. Ancak üslubu dilden ayrı düşünmemek, “bir metnin dilbilimin ortaya koyduğu metot ve prensiplerden hareketle incelenmesi” [1] anlamına gelmez. “Dil incelemesinde üzerinde durulacak en küçük birim kelime’dir. Bir romanda karşılaştığımız kelimelerin düzeyi, üslup düzeyini belirler.” [2] Üslup, “dilini mecazi gücünü, renk ve eylem zenginliğini, kısacası dilin anlatım dağarcığını kişisel becerileriyle söze veya yazıya dökmek, dile hayatîyet kazandırmak demektir.” [3] Eserin dilinin döneme, kahramanların sosyal ve toplumsal düzeylerine göre seçilip seçilmediği, akıcı bir üslubun tercih edilip edilmediği, terminolojik dile başvurulup başvurulmadığı, yabancı kelimelerin ve halka ait dilin bulunup bulunmadığı ve söz sanatlarından (retorik figürler) hangilerinin kullanıldığı... gibi birçok ayrıntıyı içinde barındırır.



Üslup konusu, 19.yy.da, yüksek (high), orta (middle) ve basit (low) olarak üç türde tasnif edilmiştir. Bir başka tasnifse gazete üslubu, bilimsel üslup ve edebi üslup’tur. Gazete ve bilimsel üslupta, anlaşılacak esas olduğu için, üslup açıktır. Edebi üslupta ise, mesajı dolaylı vermek amaç olduğu için, üslup imajlı ve simgesel bir yapıyla ortaya çıkar ve metnin özelliğine göre hareketlilik renk kazanır. Romanda üslup, çokluk içinde birlik anlamına gelir ve bu yüzden hareketin olduğu bölümlerde sade, müşahhas ve canlı; tasvire alt bölümlerde imajlı; tahlile ait yerlerde mücerret bir hâl arz edebilir ve biz bu durum, üslupla bir bütün olarak karşımıza çıkar. [4] Üslup incelemesinde bir metinde “devre ve edebi türe ait olan ifade biçimleriyle ferdi olanların iç içe girdiğini gözden uzak tutmamak gerekir. Bunlardan devre ve edebi türe ait olanlara Roland Barthes ‘yazı’ (écriture), diğerine de ‘üslup’ (style) adını vermektedir. Öyleyse üslup, içeriğin formudur. Yazı, dış dünyayı temsil etme şeklidir, halbûki üslup

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

yazıda bir kavramı açıklar... Üslup ferdidir, kaynağını yazarın mizacından ve tecrübesinden alır... Bütün bunlar, temelde iki türlü üslup incelemesinin olabileceğini düşündürmektedir: Birincisi dil malzemesinin metinde kullanılışı ve tanzim tarzını esas alır... İfade esastır ve buna Tasviri Üslup İncelemesi adı verilir. İkincisi ferdiyetle ifade arasındaki ilişkileri incelemeyi hedef alır. Metinde karşımıza çıkan ifade şekil ve kalıplarının ferdi planda, yani yazan ve konuşan insan seviyesinde sebepleri üzerinde durmak ister. Bu bakımdan da edebi tenkide yakındır. İşte bu ikincisine de Tekevvi (oluşuma ait) Üslup İncelemesi adı verilmektedir.”[\[5\]](#)

ROMANDA PLAN (KOMPOZİSYON)

“Romanın yapısında önemli bir unsur olan olaylar dizisi veya düzeni, yine aynı yapı içinde gelişme, dönüm, içinde karakter motivasyonlarının, karakterler arasındaki ilişkilerin açıklandığı serim veya çözülme gibi bölümler vardır.”[\[6\]](#) Bu yapısıyla da roman, sadece anlattığı olayla öne çıkan bir tür değil, kendi içinde çok kompleks bir yapıyı içeren bir bütündür. Bu bütünleme işlemi de romanın kompoze edilmesi adını taşır.

Kompozisyon romanı oluşturan parçalar içinde belki de en önemlilerinden biridir çünkü bu parçaların nasıl bütünleneceğini sorusunun cevabını verir. “Romancı kendi isteğine, kendi düşüncesine, sayfadaki anlatım hareketine uygun dengeli ve ritimli cümleler yazsa da ya da sözü edilen gereksinimlere uygun olduğu kadar epizodlar arasında bağ ve uyum, varyete ve birlik ve artikülasyon gibi problemler gösteren bir plan oluştursa da yaratıcılığının her anında ‘kompoze eder’ durumdadır... Hikâyede en küçük anlatım birimine -epizod, yani en küçük hikâyeye birimine-, hikâyenin kısımları ve birimlerine, ana hikâyeye bütünlüğüne göre romanda kompozisyon seviyeleri tespit edilebilir. Roman, kendiliğinden ortaya çıkan, değişen, birbirine karışan, yön değiştiren tema ve motiflerle çeşitli kahramanlar ihtiva eden epizodların arka arkaya sıralanmasıyla ‘yatay tarzda; her sayfada ve her epizodda bu unsurların değişik düzen ve oranda düzenlenmesiyle de ‘düşey tarzda’ kompoze”[\[7\]](#) edilir. Anlatımın tamamı ile bölümler arasındaki bağlantı önemlidir ve her ikisi de kendi içinde kendi kompozisyonunu oluştururlar. Yazarın, “eserini kendi içinde bir düzene sahip olan, birbirinden farklı ve eserin bütünüyle mukayese edildiği zaman ikinci derecede öneme sahip bölümlerden oluşturması bir mecburiyettir... Bir roman okuyucusu romanın farklı bölümlerindeki farklı desenlere tepkide bulunarak bütüne de tepkide bulunmuş olur. Uzun bir eserin bütünden farklı ve ayrı olan bölümlerini anlamaksızın eserin bütününe anlamak mümkün değildir.”[\[8\]](#)

Bir romanın kompoze edilmesinde dikkat edilecek özellikler şunlardır:

Öncelikle yazar, eserindeki bölümleri sınırlandırarak bu bölümlerdeki malzemeyi düzenlemelidir. İkinci olarak yazar, materyallerini bizce malûm olan bir düzenleme ile sunuyor görünürken, beklentilerimiz bakımından sürpriz teşkil eden yeni bir düzenlemeye dönebilir. Bu durumda yazar, bize üç nokta verir, fakat bir üçgen çizeceği yerde, aynı noktalardan bir daire oluşturur. Üçüncü durumda yazar, bize kendi ifade şeklini telkin eden materyalleri verir, fakat şekli gizler. Bu durumda yazar, bize üç nokta verir ve bizi, istersek, üçgen oluşturma sorumluluğuyla baş başa bırakır. Dördüncü durumda yazar, bize hangi şekil içinde ifade edileceğini bilmediğimiz bir materyal sunar, dağınık bir şekilde serpilmiş noktalar verir; biz, istersek, materyali içine dökebileceğimiz bazı kalıplar oluşturabiliriz. Fakat teklif ettiğimiz her şekil veya düzenleme sübjektif, keyfi ve kesinlikten uzaktır. Bu dört durumda da zaman ve mekânda yer alan olaylara bir biçim, bir düzen empoze edilmektedir. Bununla beraber uzun bir hikâyenin bölümler hâlinde sunulması, ifade ettiği mananın çok üstünde, saf bir estetik zevk verir.”[\[9\]](#)

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Her yazar romanında bölümler oluşturmak zorunda değildir. Özellikle 18.yy.da bölümleri olmayan romanlar dikkati çeker ancak bölümleri olmadan yazılan romanlarda dahi mutlaka bölüm sonları mevcuttur. Bazen de yazarlar romanlarındaki hikâyelerinin sonunu bir mektupla okuyucularına aktarma yolunu seçerler. Kimi yazarlar ise roman bölümlerini keyfi bir şekilde oluştururlar ve kompozisyona dikkat etmezler. 19.yy.da yazarlar romanları bölümler hâlinde yazmanın önemini kavramışlar ve 18.yy. romancılarından farklı bir yol izlemişlerdir. Günümüz romanında roman özellikle bölümlere ayrılır; çünkü bu, romanı anlaşılır kılmak için yapıldığı kadar romanın teknik özelliği olarak da karşımıza çıkmaktadır. Bir romanın planı sadece indeki bölümlerin düzenlenmesi olarak karşımıza çıkmaz elbette, eseri meydana getiren mekân, zaman, kişiler, anlatım özellikleri... gibi tüm parçaların estetik bir zevk ve gerçekliği yansıtan mantık düzlemi içinde verilmesi için de kompozisyon karşımıza çıkar.

[1] Şerif Aktaş, Edebiyatta Üslup ve Problemleri, Akçağ, Ankara, 1986, s.11.

[2] Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler, Gündoğan Yayıncılık, Ankara, 1990, s.26.

[3] Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2002, s.168.

[4] Mehmet Tekin, Roman Sanatı, Ötüken Neşriyat, İstanbul, 2002, s.169-173.

[5] Şerif Aktaş, Edebiyatta Üslup ve Problemleri, Akçağ, Ankara, 1986,s.58-60.

[6] Mark Schorer, “Teknik ve Öz İlişkisi”, Philip Stevick, Roman Teorisi (The Theory of the Novel), çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988. s.62.

[7] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.45-49.

[8] Philip Stevick, “Roman Bölümlerinin Dayandığı Teori”, Roman Teorisi (The Theory of the Novel), çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988. s.159.

[9] Philip Stevick, “Roman Bölümlerinin Dayandığı Teori”, Roman Teorisi (The Theory of the Novel), çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları, 1988. s.159.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız’la ortak yayındır

Romanda Gerçeklik ve Kurmaca

Gerçek dünyadaki sorun, binlerce yıldır kendimize bir mesajın olup olmadığını, bunun bulunup bulunmadığını sormamızdır. Anlatısal bir evrende o evrenin bir anlam oluşturduğunu, onun köken olarak ve okuma yönergelerinin bütünü olarak onun arkasında yetki sahibi bir varlık olduğunu kesin olarak biliriz.[1] Nesir bir uzun anlatı olan roman, kendi gerçekliğini yaratan bir hayal dünyası oluşturur. “Gerçekçilik” anlayışına edebi açıdan yaklaşımı tarihçiler ve romancılar arasında çok farklı olmuştur. Maupassant gibi kimi yazarlar gerçeğin izlendikten sonra değerlendirme süzgecinden geçirilerek aktarılmasını savunurken, Zola gerçeklerin objektif olarak aktarılmasından yanadır. Roland Borthes, dilin nesne gerçeğini tam olarak veremeyeceğini[2] savunur.

Fiktif yani itibari, gerçeğimsi denilen bu yapı, “...harici âlemin bir düşünce sistemi etrafında sanatkar tarafından yorumlanması neticesi vücut bulur.”[3]

Romanı biyografiden, otobiyografiden, yaşanılan olaydan, ifade tutanağı tarzından, seyahat yazılarından, tarihe dayalı eserlerden ayıran işte bu fiktif unsurdur.[4] Sanatla gerçeklik arasındaki bağlantı gerçekliğin doğrudan yansıtıldığı yansıtma kuralı ile karmaşık ve dolaylı bağlantı dolayım/mediation kuramı olarak iki şekilde karşımıza çıkar. Dolayım kuramı, somut gerçekliğin artistik olarak yeniden-üretimidir ve dönüştürme anlamına gelmektedir. Bu yeniden üretim görünüşün arkasındaki anlamı/içkin anlamı öykülemektir ki bu da gerçeklik kavramını bir sorun olarak ortaya çıkarmaktadır. Gerçekliğin artistik üretimi sürecinde üretim araçlarının, tekniklerin, kullanılan



Roman nedir? Nasıl Yazılır?

gereçlerin ve asıl önemlisi yazarın kurmacaya ilişkin tasarımının da belirleyiciliğini göz ardı etmemek gerekiyor.[\[5\]](#)

Fiktif bir dünyanın gerçeği tarihi ve yaşanan andan farklıdır. Aktaş'ın dediği gibi, "Gerçek dediğimiz şey, değişikliğe uğrayarak edebi eserin içine girer. Bunun için de hayatın gerçeği ile sanatın gerçeği birbirinden farklıdır. En gerçekçi olduğu iddia edilen edebi eserler dahi yaşanmış olanı değil, gerçeğe uygun olanı dikkate sunar."[\[6\]](#) Kurmaca metin tam olarak gerçeği yansıtmayacaktır ama "gerçeği birebir de yansıtırsa edebilik iddiasında olan eserler vardır, özellikle Postmodern'de."[\[7\]](#) Roman dünyasıyla gerçek dünya arasındaki bağlantı, ya taklitle(representation) ya da temsile(illustration) dayalı olarak gerçekleşir. Bazı romanlarda karakterlerin gerçek insanlara, olayların da gerçek hayattaki olaylara benzeyişleri, herhangi bir bakımdan anlamlı değildirler; bunlar, sadece roman dünyasındaki olaylara, okuyucunun dikkatini çekmek için vardılar.[\[8\]](#) Bu da okuyucu ile roman dünyası arasında bir bağ kurulmasına ve okuyucunun kendi gerçek dünyasına benzeyen bir dünyayı somutlamasına yardımcı olur. Flaubert Louise Colet'e yazılmış bir mektubunda "Emin olunuz ki bir yazarın yarattığı her şey gerçektir... Benim zavallı Bovary'm, hiç şüphesiz ki şu anda Fransa'nın her kasabasında ıstırap çekiyor ve ağlıyor." diyerek gerçeğe uygun roman karakterinin ve onun dünyasının kendi gerçek dünyamızda örnekleri olduğunu ve eserinin gerçek dünyayı temsil ettiğini ifade etmektedir. Gerçekte Bayan Bovary fiktif dünyanın bir gerçeği, gerçek dünyanın ise fiktif bir gerçeği olarak karşımıza çıkar. Roman gerçekliği konusundaki diğer bir açı da Kundera'dan gelir. "Roman gerçekliği değil varoluşu inceler. Varoluş ise bitmiş bir şey değildir; varoluş, insani olabirliklerin alanıdır, insanın olabileceği her şey, yapabileceği her şeydir."[\[9\]](#) diyerek, romancının olmuş olan üzerinden değil, olabilir olan üzerinden kendi varoluş haritasını keşfederek çezeceğini belirtir.

Gerçeğe ilişkin görüngülerin algılanışı, duyumu, tasarımı, yeniden üretimi, yazınsal dönüşümü, düşlemi... Çoğu şiirin alanında koşturmasına karşın, imgenin roman sanatında tuttuğu yer, bazen onu çözümlemeden romanın yapısal özelliklerini anlamayı güçleştirecek ölçüdedir. Roman estetiği içinde imge, gerçekliği düzenlenen görüngülerin zihinsel- düşünsel kuruluşudur. Yeniden üretilmek üzere, görsel duyular sunar roman gerçekliğine. Yazınsal gerçekliğin özgür isteminin, düşlemin, gerçeküstünün oluşturduğu yansımalar da yazınsal imgeler olarak kurmacayı oluşturur[\[10\]](#) diyen Gümüş, romanda düşselliğin yazınsal gerçekliğe taşınan yaşantısal gerçekliğin başka bir tür gerçekliğe dönüştüğünü, yeniden üretildiğini dile getirmektedir. Bunu Kundera, "Romanın gövdesine girerken, düşünceler öz değiştirir. Romanın dışında, insan doğrulamalar, kesinlemeler alanında yer alır: Herkes söylediğinden emindir; politikacısı, filozofu, kapıcısı. Roman alanında doğrulama yapılmaz. Burası oyunların ve varsayımların alanıdır... Bir kez romanın bünyesine girmeyegörsün, düşüncenin özü değişir; dogmatik bir düşünce varsayımsal olur."[\[11\]](#) şeklinde açıklamaktadır.

Kurmaca bir eserde iki önemli yapı ögesi vardır. Bunlardan birincisi, yaşantıdır. "Yaşantı, gerçek katmanın bir boyutudur ve yazarın eserini kotarmada yararlandığı ana malzemelerden biridir... Öte yandan birçok yazar, ilk ürününde kendi hayatını, kendi yaşantılarını anlatarak yaşantı edebiyatı örneği verir, ama yaratıcılıkta ilk basamağı atlayıp kendini kahramanın yerine koyma, düşünce dünyasından yararlanma düzlemine geçmemek, çoğu kez yazarın olgunlaşma yeteneği olmadığını gösterir."[\[12\]](#) İkinci yapı ögesi, okuyarak kazanılan bilgi ve düşüncelerin kurmacada kullanılmasıdır. "Eserlerini gerçek yaşantıdan çok düşünceye, okuyarak elde edilen bilgilere dayandıran yazar ve şairlerin ürünleri için düşünce edebiyatı terimi kullanılır. Kurmaca bir eserde amaç, düşünceyle gerçekliği edebiyatın somut tarzında birleştirebilme gücüdür."[\[13\]](#)

Romanda gerçeklik anlayışının karşımıza çıkardığı bazı sorunlar vardır. Rene Wellek, Edebiyat Tarihinde Realizm" adlı çalışmasında bu konuya değinirken bu sorunları dile getirir: "...realizm tuzağı,

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

teorileriyle desteklendiği için, sanat ile bilgi aktarımı veya ameli öğüt arasındaki tüm farkı kaybedebileceği ihtimalindeki kadar çok göreneklerinin ve dışladıklarının katılığında yatmaz. Romancı bir sosyolog veya propagandacı olmaya kalkıştığında, sadece kötü sanat, sıkıcı sanat ortaya koydu; malzemelerini atıl gösterdi ve kurguyu ‘haber’ (reportage) ve ‘belgeleme’ ile karıştırdı. Realizmin daha alt tabakaları sürekli olarak gazeteciliğe, risale yazmaya, bilimsel tasvire, kısaca sanat dışına yöneldi; en üst tabakasında en önemli yazarlarıyla, Balzac ve Dickens’la, Dostoevsky ve Tolstoy’la, Henry James ve İbsen’le ve hatta Zola ile devamlı olarak teorisinin ötesine geçti: Hayâl dünyaları yarattı. Realizm nazariyesi sonuç olarak kötü bir estetik bilimdir, çünkü tam sanat ‘yapmak’tır ve tek başına bir hayâl ve sembolik şekiller dünyasıdır.” [14]

Kurmaca bir gerçekliği açıklasa bile bunun “gerçekçilikle hiçbir ilişkisi yoktur. İnsan eşeklerin uçtuğu, prenseslerin bir öpüşle diriltildikleri bütünüyle gerçekdışı bir dünya kurabilir; ama katıksız bir biçimde olası ve gerçekdışı olan bu dünya başından belirlenmiş yapılara göre vardır. Bunun bir prensesin, bir prensin ya da bir cadının öpücüğüyle diriltilebileceği bir dünya olup olmadığını ve bir prensesin öpücüğünün yalnızca kurbağaları... prene dönüştürüp dönüştürmeyeceğini bilmek gerekir.” [15] Dostoyevsky, Don Quijote’de gerçeği bir yalanın kurtardığını söylemişti. Cervantes’le birlikte roman, gerçeğin temeli olan bir yalan olarak doğum hakkını elde eder. [16] Önemli olan gerçeklik değil, kurmacanın kendi dünyası içindeki gerçekliğidir.

Bazı iyi bilinen olaylar böyle meydana gelir. Bunlardan ilki, kurmaca modeli gerçekliğe yansıtmaktır, yani daha basit bir ifadeyle kurmaca karakterler ile olayların gerçekten var olduğuna inanmaktır. Bunun en büyük örneği Scherlock Holmes’un gerçekten yaşamış olduğuna inananların hala çok olmasıdır. Michel Butor, romanın “realizmi yani kendini gerçeğin bir parçası olarak gösteren durumu, sadece bir görüştür, onu edebi tür olarak görmemizi sağlayan bir görüş. Romanda betimlenen gerçekliğin, içinde yaşadığımız gerçeklikle olan ilişkisinin bütününe bir romanın sembolizmi” [17] demektedir. Sembolizmin ve formalizmin(romanda dil, üslup, teknik, kompozisyon, yapı...) birlikteliği romandaki gerçekliğin göstergesi olarak karşımıza çıkarlar.

Çocuk nasıl oynayarak yaşamı öğreniyorsa yetişkinler de kurmaca anlatılar aracılığıyla gerek şimdinin gerek geçmişin deneyimine biçim verme yeteneğini -insan- geliştiriyor. Ancak anlatısal etkinlik günlük yaşamımıza böylesine sıkı sıkıya bağlıysa, yaşamı kurmaca gibi yorumluyor ve gerçekliği yorumlarken ona kurmaca öğeler katıyor olamaz mıyız? [18]

Kurmaca karakterlere gelirse, kurmaca metin geçerli olan gerçeklik algısı aynı şekilde tezahür eder. Kahraman, kurmaca dünyanın gerçekliği içinde değerlendirilmelidir, hatta Eco bir adım ileri giderek kurmaca bir karakteri ciddiye almanın, metinler arası bir anlatıda gerçekleşeceğini ifade eder. “Böyle bir anlatıda, bir başka romandaki karakterin bir romana girişi ya da bir oyuna girişi, neredeyse bir gerçeklik işareti işlevi görmektedir. Rostand’ın Cyrano de Bergerac’ında ikinci perde sonundaki durumu buna örnek gösterilebilir. Kurmaca karakterler bir metinden ötekine göç edebildiklerinde, gerçek dünyada yurttaşlık hakkı elde etmiş ve onları yaratan anlatıdan bağımsız hale gelmiş olurlar. [19]

Okuyucu bir eseri anlamlandırmak için eserin yazıldığı dönemi, tarihini, sosyo-psikolojik yapısını, dönemin gerçeklik anlayışını bilmeden eserin gerçekliğine yönelik net bir tavır geliştiremez. Bunu bildiğinde dahi karşısına bir problem daha çıkar. Yazarın romanında seçtiği kültür ortamı ile kendi gerçek dünyası arasındaki ilişkinin niteliği. Roman ile gerçek dünya arasındaki bağlantının taklitle ya da temsile dayandığını ifade etmiştik. Gerçeğin bir eşini yaratma taklitle dayalı, gerçeğin sadece bir yönünü ifade etme ise temsili/sembolik sanattır. Gerçekçi roman taklitle dayanmak zorundadır. Gerçek karakter ve olayları işleyerek gerçeğe ulaşmaya çalışmalıdır. Bu ise romanın değil farklı

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

alanların işidir. Gerçekçi bir karakter ve dünya yaratmak için yazar, özelden genele, fertten tipe doğru evrensel boyutlar kazandıran taklitçi/mimetik teknikleri kullanmalıdır. Bunu yaparken üç aşamayı takip eder. Yazardan geçerek romana yansıyan gerçek; belli ve sınırlı bir gerçeğin kayıt edilmesi; belli ve sınırlı gerçeğe benzeyen bir gerçeğin yaratılması ve gerçek hakkında genellemeler yapılması. Yani gerçeği ne kadar yeterli taklit edebilirseniz ona o kadar çok yaklaşabilirsiniz. Realistlerin yapmaya çalıştığı da bu olmuştur, hayatı idealize etmek yerine gerçekçi bir şekilde tasvir etmişlerdir. Gerçeğe uygun karakter çizmenin zaman ve mekan kaydı olmaksızın evrenselinsan tabiatına sadık kalmakla mümkün olacağını ifade eden Fielding'e katılan Walter Scott'un görüşüne göre gerçeğe uygun karakter çizmenin kaynağı gerçeğin kendisidir ve karakter hem ferdi hem de evrensel insani nitelikleri temsil etmelidir.

Kurmaca içinde temsili/sembolizmi kullandığınızda gerçeklik anlayışı tamamen değişir. Amaç gerçeği olduğu gibi taklit etmek değil, onun bazı yönlerini ifade etmektir. Bu da tarihi, psikolojik ve sosyolojik gerçeklerden çok metafizik ve ahlâki yönlerle ilgilidir. Bir karakteri psikolojik veya sosyolojik açıdan işlediğinizde daha fazla gerçeğe yaklaşabiliriz. Gerçekle roman dünyası arasındaki ilişki temsili olduğunda ise semboller muhafazakâr ve geleneksel oluşlarına göre veya geleneksel olmayıp kişisel oluşlarına göre farklılık gösterirler. Yine de karakterlerin gerçek karakterlere, olayların gerçek olaylara benzeyişleri çok da anlamlı değildir, bunda amaç okuyucunun dikkatini çekmektir. Bir kurmaca karakteri gerçek bir insanı ya da tipi temsil eder, ne de metafizik bir kavram ve manayı sembolleştirir. Kurmaca karakter sadece insan şekline ve niteliklerine bürünen, kurmaca olay yaşanmış ya da yaşanabilir izlenimi veren ve yazarın gerçeklik süzgecinden geçtikten sonra kayıt altına alınan, yeniden yaratılan ve hakkında genellemeler yapılan bir kavram olarak karşımıza çıkarlar. [20]

Farklı bir bakış açısı da Pospelov'dan gelir. 19.yy.da Puşkin ve Belinski ile başlayan ve 20.yy.da Toplumsal Gerçekçilikle devam eden gerçekçilik anlayışından bahsederken şu noktaların üzerinde özellikle durur.

Başlangıçta eleştirmenler, insan karakterinin gösteriminde tek yönlülüğün aşılması ve gerçekçiliğin karakteri çok yönlü gösterebilme yetisini görüyorlardı. Bu çok yönlülük Puşkin'e göre, olaylar, koşullar ve durumların içlerindeki çeşitli ve çok yönlü karakterlerin yazar tarafından açılıp geliştirilmesi ile sağlanacaktı. 19.yy.ın ortalarında insan doğasına ilişkin maddeci kavrayışla sanatsal karakterin, nesnel toplumsal-tarihsel koşullara ve durumlara bağlı bulunduğu fikri kabul gördü. Gerçekçi edebiyatta karakterler ile toplumsal durum ve koşullar arasında var olan karşılıklı etkileşimin tam ve doğru olarak açıklanabilmesi için gerekli temeli tarihsel somuttan giden ve insanın özünü toplumsal ilişkiler bütünü olarak belirleyen ve ardından bu ilişkilerin kendilerini de bilimsel olarak açıklayan bir kuram sağlayabildi. Bu noktada Engels'in görüşü, yaşamın yansıtılışındaki gerçekçilik ilkesinin özgül niteliği, meydana getirilen karakterlerin temel, asal ilişkilerinin ve özelliklerinin, tipik durum ve koşulların belirleyiciliği ve koşullayıcılığı içinde verilmesinde yatmaktadır, şeklindedir. Yani bir karakter tipik bir durum/koşul içinde ne kadar gerçeğe uygun yansıtıldıysa o kadar gerçekliğe yaklaşmıştır. Bu noktada devreye bir de yazarın dünya görüşü girmektedir. Yazarın dünya görüşü, Dobrolyubov tarafından dünyaya bakış ve kuramsal görüşler olarak ikiye ayrılmış, gerçekliğe vardırıran yazarın dünyaya bakışı olduğunu ifade etmiştir. Yazarın dünya görüşü incelenirken, bunun zorluğu göz önünde tutulmalıdır. Yazar kendi soyut kuramsal düşüncesinde, toplumun gelişim perspektifine ve belirli toplumsal katmanların bu gelişimde oynayabilecekleri role ilişkin yanlış kavrayışlardan hareket etse de bu toplumsal katmanların yaşamını, düşünsel olarak doğrudan, dolaysızca yakalamada ve değerlendirmede yani dünyaya bakışında yazar, onların gerçeklikteki yaşamlarının, zayıf ve güçlü yanlarının, daha doğru ve somut yansıtılışına da varabilir. Gerçekçilik ancak, kahramanların kişilikleri, yalnızca yazarın soyut fikirlerinin bir gösteriminden ibaret kalmayıp yaşamın yasallıklarını kendilerinde cisimleştiren figürler niteliğinde oldukları zaman vardır. Bu olsa dahi gerçekçi olmayan yansıtış da

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

yazarın kendi dünyasından, yaşam tasarımlarından kahramanını ele alması sonucu her zaman ortaya çıkmaktadır. Yaşamın yansıtılışının niteliksen düzeyi, bir eserdeki kahramanların karakterlerinin hangi düzeyde yaşamın nesnel akışıyla belirlendiğine ve yazarın öznel ve soyut görüşleriyle belirlendiğine bağlıdır. Yazarın bilimsel ve somut tarihsel bir dünya anlayışına sahip olması kurmacayı gerçekliğe yaklaştıracaktır.[\[21\]](#)

Gürsel Aytaç, roman kurgusunda nesnelliği sağlamak amacıyla en çok başvurulan yöntemin konuşmalara ve diyaloglara ağırlık vermek olduğunu, konuşmaların roman figürlerinin kişiliklerini yansıtacak özellikleri içerdiği ölçüde gerçekliğin çok sesliliğini yansıtacağını, modern romanda çok yönlü aydınlatma yönteminin/mehrfache optik -yani bir figürün / olayın birden fazla figür tarafından tanıtılması- romanda nesnelliği vereceğini buna ek olarak montaj ve alıntı teknikleri ile kurmaca dünyanın gerçek dünyanın olayları ile somut bir ilişkiye girmesi ile çağın toplumsal gerçekliğini canlandırmak için kullanılan anlatım teknikleri olduğunu ifade etmektedir. Öznel gerçekliği yakalama çabalarında ise en çok kullanılan anlatım yönteminin, iç monolog ve bilinçakımı teknikleri olduğunu belirtmektedir.[\[22\]](#)

Peki romanda kurmacanın yanında karşımıza çıkan düşsellik?

Romanda yer alan hikayenin tarih, biyografi, otobiyografi, seyahat yazısı, hatıra ve benzeri eserlerden farkı itibari oluşu yani gerçek olmayan, var sayılan, kurmaca, fiktif oluşu olduğunu belirtmiştir. Düşsellik de tam bu noktada devreye girer. Düşsel anlatı, “...gerçeğe benzerlik kaygısından sıyrılıp akılcı düşüncenin erişemeyeceği görüntüleri yakalayan imgelem”[\[23\]](#)dir. Folklor alanında (destan, halk öyküsü, masal...) karşımıza daha belirgin şekilde çıkan düşsellik, roman türünde özellikle macera, fantastik roman, bilimkurgu gibi türlerde kendisini belirgin bir şekilde gösterse de tüm roman türleri bir düşsellik ürünüdür. Dünyayı yeniden biçimleyen bu anlayış dünyayı kopya etmekten öte, kendi gerçekliği olan yeni dünyalar yaratma işidir. Bu dünya yaratılırken kullanılan malzeme yaşanan zamana, gerçekliğe aitmiş gibi görünse de bu bir imaj yani biçimlendirmedir ve dünyayı romanın malzemesi haline getirir. Bu noktada Attila İlhan’ın Sanat Sorunları: II başlıklı yazısında “...yaratma dediğimiz, toplumsal ve humain hareket noktalarından, estetik planda yeni bileşimlere girmek, orijinal terkipler yapmak demektir. Yaratan tekrar etmez, taklit etmez, tespit etmez, gözlemez, yol göstermez. Ya ne yapar? Bunların hepsini çeviren geniş bir çember içinde, kendini çevresinin ve toplumsal katının etkilerini yoğurur, estetik bir potaya döker.”[\[24\]](#) şeklinde dile getirdiği gibi yaratılan düşsel evrenin/romanın taklit ve tespit değil, her şeyi içine alan estetik bir yapı olduğunu ifade eder.

Roman iki ayrı gücün birleşimidir. “İnsanlar ve insanlar dışında kalan bir sürü değişik şeyler. Roman yazarının görevi bu iki gücü ayarlamak, birinin gereklerini ötekinin gerekleriyle uzlaştırmaktır.”[\[25\]](#) Bu düşüncenin her romanda karşımıza çıktığını söyleyemeyiz. Roman merak üzerine kuruludur ve roman da okuyucusundan kendisini merakla takip etmesini bekler. “Öykü okuyucudan merak bekler; kişiler insanca duygular ile değer yargısı, olay örgüsü ise zeka ve iyi bir bellek ister. Peki düşsellik bizden beklediği nedir? Düşsellik bizden ek bir ödemede bulunmayı bekler; ...bizi bir sanat yapıtının gerektirdiğinden öte, fazladan bir hazırlıkta, bir uyarlamada bulunmaya zorlar. Öteki romancılar duyucuya şöyle seslenir: İşte size kendi yaşamınızdan geçebilecek bir şey. Düşsel yazar ise, şöyle der: İşte size yaşamda olamayacak bir şey. Sizden istediğim, önce kitabımı tümüyle kabul etmeniz.”[\[26\]](#) Çünkü, “İster yaşamdan kitaplara olsun, ister kitaplardan konuşmalara, gerçeği bir alandan başka bir alana aktardık mı bir şeyler oluyor ve gerçekliği bozuluyor.”[\[27\]](#) Düşsellik yoğun olduğu bir romanda okuyucunun beklentisi asla romanın gerçekten olmuş şeyleri anlatması olmamalıdır. “Sanat yapıtının kendine özgü bir varlığı, günlük yaşamın yasalarından ayrı yasaları vardır. Yapıta uygun düşen her şey gerçektir; bu yüzden meleklerle, hortlaklara, ancak romana uygun düşmüyorsa karşı çıkılabilir.”[\[28\]](#) Romanda “zaman, kişiler, olasılık gibi şeylerden ve bunların uzantılarından, hatta alinyazısından öte

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

bir şey vardır: Bu öte düşsellik ve ermişlik”[29] tir. “Düşselliğin buyrukları evrenin dört bir köşesinde geçerlidir; ama yöneten güçleri etkileme; göklerin beyni olan yıldızlara, o değişmez yasalar kümesine dokunamaz. Bu tür romanların önceden tasarlanmadan yazılmış gibi bir havaları vardır. Güçlü ve cana yakın olmalarının sebebi de buradadır.”[30] Düşsellikle ermişlik birbirinden farklıdır: “Bu iki tür romanı birbirinden dayandıkları mitolojiye bakarak ayıracağız. Düşsellik adına ufak tepelerde yaşayan bütün perilere, kırsal bölgelerin ufak tefek tanrılarına, unutkanlıklara, söz oyunlarına, orta çağın özelliklerini taşıyan her şeye el açarak yardımlarını dileyebiliriz. Ermişlik konusuna geldiğimizde herhangi bir yakarıta bulunmayacağız. Ama yakaracak olsaydık kendi gücümüzün yetmediği her şey, Hint Tanrıları, Yunan Yahudi ve İskandinav Tanrıları ile şeytan olurdu.”[31] Burada düşselliğe karşı bir okuyucu grubu itiraz edecektir. Zaten düşsellik de doğaüstü olayları ya kabul etmemizi ya da reddetmemizi ister. Düşselliğin yoğun olduğu bir romanda olağanüstü durum ve olaylar üstü kapalı bir şekilde de dile getirilebilirler ancak genelde açıkça dile getirilirler.

Düşsel romanlarda dile getirilen doğaüstü işlemler şunlardır:

“Günlük yaşama Tanrı, hortlak, maymun, canavar, cüce ve cadı gibi şeyler sokmak; sıradan insanları bilinmeyen ülkelere, yerkabuğunun derinliklerine, geleceğe ve dördüncü boyuta göndermek; insan kişiliğinin derinliklerine dalmak, ya da kişiliğini bölüp parçalamak ve son olarak da uyarılma ve parodi.”[32] Parodi ya da da parodi daha önceden yazılmış bir yapıtı esin kaynağı olarak kullanıp yeni bir eser meydana getirmek için bu tür romanlarda kullanılır. Buna Lowes Dickinson’un Sihirli Flüt adlı romanının Mozart’ın dünyasını temel alması, Joyce’un Ulysses’inin Homeros’un Odysseia’sını ironik bir dille temel alması, Fielding’in Joseph Andrews adlı romanının Richardson’un Pamele adlı eserini güldürü temeli olarak alması örnek verilebilir.[33]

Nobokov’un dediği gibi, “Aslını isterseniz, bütün kurmaca kurmacadır. Bütün sanat aldatmacadır. Bütün büyük yazarların dünyaları gibi, Flaubert’in dünyası da kendi mantığı, kendi kuralları, kendi rastlantıları olan bir düş dünyasıdır.”[34] Ve bu düş gücü romanın ilerlemesine ve yeni açılımlarla kendisini yeniden şekillendirmesine olanak sağlamıştır. Romandaki kurmacayı gerçeklik açısından yargılamak nasıl romanın varlığına aykırıysa romandaki düşselliği yargılamak da düş gücü kullanılarak yazılan romanların varlığına o kadar aykırıdır. Kendisini var eden gücü yok etmeye çalışan bir roman paradoksal bir zemine oturacağı için ayrı bir incelemenin alanı içinde incelenmelidir. Joyce’un romanını ironik dille eleştirerek yeni bir dil kuran bir roman ortaya çıktığında _ironinin ironisi yapıldığında- işte tam bu söylediğimiz durum ortaya çıkacaktır.

Ve kurmaca, kendi gerçekliğiyle hayatımız içinde devridaim yaparak sadece kendi gerçekliğinin değil aynı zamanda “gerçekliğin” sorgulanmasına neden olmaya da devam edecektir.

-
- [1] Umberto Eco, Anlatı Ormanında Altı Gezinti, çev.Kemal Atalay, Can Yayınları, İstanbul, 1995,s.140.
- [2] Umberto Eco, Anlatı Ormanında Altı Gezinti, çev.Kemal Atalay, Can Yayınları, İstanbul, 1995,s.140-157.
- [3] Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Birlik Yayınları, Ankara, 1984, s.14.
- [4] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.21.
- [5] Hilmi Yavuz, Yazın Üzerine, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1987, s.23-24.
- [6] Şerif Aktaş, Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş, Birlik Yayınları, Ankara, 1984, s.14.
- [7] Gürsel Aytaç, Genel Edebiyat Bilimi, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999, s.25.
- [8] Scholes Robert- Kellogg Robert, “Hayat ve Sanat”, Philip Stevick, Roman Teorisi, çev.Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Ün. Yay.nu.130,Ankara, 1988, s.340-347.
- [9] Milan Kundera, Roman Sanatı, çev. Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul, 2002, s.55.
- [10] Semih Gümüş, Roman Kitabı, Adam Yayınları, İstanbul, 1991, s.158.
- [11] Milan Kundera, Roman Sanatı, çev. Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul, 2002, s.92-93.
- [12] Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990, s.36.
- [13] Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990, s.36.
- [14] Rene Wellek, Edebiyat Tarihinde Realizm, Copncepts of Criticism, Fifth Printing, October, 1969, çev. Sıdık Yüksel, Dinbilimleri Dergisi,Cilt5, sayı 2.
- [15] Umberto Eco, “Sonrası” Alfabet Dergisi, 1983, sayı 49, çev. Şadan Karadeniz,Gülün Adı, Can Yayınları,İstanbul, 2002,s.577.
- [16] Carlos Fuentes, “Romana Övgü”, çev.Celal Üster, Sözcükler, Temmuz-Ağustos 2006, s.29.
- [17] Michel Butor, “Arayış Olarak Roman”, çev.Hüseyin Salihoğlu, 20.yüzyıl Edebiyat Sanatı,İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1995, s.300-301

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

- [18] Umberto Eco, Anlatı Ormanında Altı Gezinti, çev.Kemal Atalay, Can Yayınları, İstanbul, 1995, s.140.
- [19] Umberto Eco, Anlatı Ormanında Altı Gezinti, çev.Kemal Atalay, Can Yayınları, İstanbul, 1995,s.142-143.
- [20] Scholes Robert-Kellogg Robert, “Gerçek (Realite) Meselesi”, Philip Stevick, Roman Teorisi, çev.Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, 1988, 339-348.
- [21] Gennadiy N. Pospelov, Edebiyat Bilimi, çev.Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1995,194-208.
- [22] Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler, Gündoğan Yayınları, Ankara, 1990, s.92-99.
- [23] Milan Kundera, Roman Sanatı, çev. Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul, 2002, s.95.
- [24] Attila İlhan, “Sanat Sorunları:II”, Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler, Gündoğan Yayınları,Ankara, 1990, s.35.
- [25] E.M. Forster, Roman Sanatı, çev.Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.150.
- [26] E.M. Forster, Roman Sanatı, çev.Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.152.
- [27] E.M. Forster, Roman Sanatı, çev.Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.150.
- [28] E.M. Forster, Roman Sanatı, çev.Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.153.
- [29] E.M. Forster, Roman Sanatı, çev.Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.151.
- [30] E.M. Forster, Roman Sanatı, çev.Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.155.
- [31] E.M. Forster, Roman Sanatı, çev.Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.154.
- [32] E.M. Forster, Roman Sanatı, çev.Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.165.
- [33] E.M. Forster, Roman Sanatı, çev.Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.165-167.
- [34] Nobokov, s.32.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız’la ortak yayındır

Roman Teorileri

Genel anlamda edebiyatın teorik tarafı sanat felsefesi içinde yoğun olarak işlenmiş, edebiyat teorisi özelde türlerle sınırlı olarak teori oluşturabilmiştir. Daha çok şiir, edebiyatı temsilen öne çıkmıştır. Şiir teorisinde edebiyatı uğraş edinenler eserler ortaya koyarken, roman sanatında Batı filolojisiyle ilgilenenler daha çok eser vermiştir. Roman nevinin, şiirde olduğu kadar bir teorisi bizde tamamlanmış değildir. Bu ifadeyle neyi kastettiğimizi biraz açmamız gerekiyor; çünkü romanın da muhakkak bir teorisi vardır. Derli toplu bir teorinin olmaması romanın derinlemesine felsefi bir ibdasının olmadığı manasında yorumlanamaz. Bizde şiirin rafinesi olgun bir düşünselliği gerektirirken, romanınki genişlemesine malumatı gerekli görmektedir. Bu malumat manasında romanın tanım ve teorisi kadar kuruluşu da oldukça yekün tutar. Bu meyanda romanın tanım, teori ve teknik hususiyetleri çokça ele alınmıştır. Ancak aslolan eserin cazibesinde saklı olduğu, onun düşünsel sebeplerini gölgede bıraktığıdır. Hakikaten bir romana muhatap insan için teori, tanım çok gerekli görünmez. Stevick haklı olarak “romanın yüksek zekaya hitap ettiğini, kültür tarihinin zenginliğini, formalist eleştirinin insana kazandırdığı görüş derinliğini, birleştirecek kadar kendi içinde tutarlı olduğunu ve en basit bir roman bile bir teoriyi ardında bırakacak kadar canlı ve edebi olduğunu, dolayısıyla romanın poetik olamayacağını” ifade eder.^[1] Ancak Stevick’te bir teorik poetik yaklaşımdan geri durmaz. İşte bu noktada daha ziyade farklı eserlerle dillendirilen roman teorisinin derli toplu elde bulundurulması gerektiği, bir ihtiyaç olduğu görülür.

Özellikle edebiyat eğitimi alan gençlerin böyle bir arayışın içinde olduğunu söylemek mümkündür. Muhtelif eserlerin tercüme problemi, konuların dolambaçlı ele alınması bu ihtiyaca cevap vermekten uzak kalmalarına yol açmaktadır. Bu çalışma böylesi bir ihtiyacı göz önünde bulundurmaya amaçlamaktadır. Diğer bir açılım ise romanın ikinci ayağı olan sosyal doku ve sosyalle olan ilişkisi kabulünden hareket ediyor. Roman sosyolojisinin güncellenme ihtiyacına cevap arıyor. Çalışmamızın ikinci bölümü bu açığa el atıyor. Belki bu asıl roman tanımlamasını ihtiyaç bilen muhataplardan biraz daha geniş bir grubun ilgisini çekecektir. Romanın sacayağında üçüncü ayak teknik veçhedir.

Avrupa’da şehirleşme ile ortaya çıkan roman, orta sınıfın, şatolarda ise derebeyler ve zengin kesimin eğlencesi olarak tüketildi. Bizde biraz gecikmeli şekilde zuhur eden roman, şehir kültürünün,

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

modernizmin sindirilmesini bekledi. Bu yolla dağılan, parçalanmış hayatın bir numune halinde seyri ihtiyacı batılı şehirli insanın imdadına yetişti. Çünkü yıpranan hayat değerlerinin yeniden sanal da olsa bir anlamlandırmaya ihtiyacı vardı. Roman yeniden yalan yoluyla hayata anlam yüklemektir. Ya da artık geri gelemeyecek düzenli huzurlu hayatın, arayışıydı. Daha ileri giderek romanın “tanrısız hayatta kurmaca dünyayla, insanın tanrı oyununu inşası anlamına geliyordu.”^[2] Ortada hakim bir düzenleyici olan, klasik çağların mutlak tanrısı yok olduğunda bu düzen karmaşasının yerine Avrupa’da burjuva sınıfının orta sınıfın ihtiyacı bir uğraşı olarak ortaya çıkan roman türü için tanımsızlık ve çok tanımlılık neredeyse eşdeğer sayılır. Bunun en önemli sebebi onun hiç şüphesiz sanat ürünü olmasıdır. Roman tanımındaki problem onun poetikasıdır. Yani romanın ne olduğu, romanın kendisi, canlı varlığı onu zaten yeterince anlatmaktadır. Romanın hikâye mi uzun hikâye mi gerçeğe uygun anlatı mı, gerçek dışı anlatılar yığını mı olduğu, bütün bu açılırları kapsayan bir geniş alana yayılması onun hakkında sayısız teoriler oluşmasına kapı aralamıştır. Zor olan nasıl zor anlatılırsa, roman da sanat ürünü olarak ele avuca sığmayan bir yapıda olduğu için tanımında zorluk çekilmiştir. Tabii bu durum romans için geçerli olmadığı gibi bizim Tanzimat dönemi romanları için de geçerli değildir. Destan ve halk masalı öykünmesi olan hikâyeler için görüş belirtmek pek zor olmasa gerek. Gerçi ülkemizde şimdilerde bile üst incelemelere konu olacak romancılık kuşağı henüz oluşmuş değildir. Bunun en önemli nedeni de Avrupa’daki ortaya çıkış aşamaları ile bizdeki çıkış aşamaları, yankı alanlarının birbirinden çok farklı olmalarıdır.

Gerek Avrupa’da gerek bizde şehirleşmeyle beraber ortaya çıkan roman türü orta sınıfa hitap ediyordu. Şatolarda, derebeyleri, zengin tüccarlar vakit geçirmek, eğlenmek için roman okuyorlardı. (Bizde durum çok daha geç ve biraz daha farklı boyutta geliyordu. Şehir kültürünün oluşması modernizm, felsefe roman için sınırsız kaynaklar dünyasının kapılarını açıyordu. Özellikle on dokuzuncu yüzyıl roman için büyük atılımların yaşandığı yüzyıl oldu. 19 yüzyılda roman o kadar önemli bir etki oluşturdu ki ünlü filozoflar (Marks) gibi romanlara bakarak, romanları inceleyerek sosyal önderlik formülleri oluşturuyorlardı. Burada Marks’ın Balzac’ın romanlarıyla ilgilenmesini hatırlayabiliriz. Peki insanlar neden romana sarıldılar? Niçin sayısız roman yazıldı, yazılıyor? İnsan neyin peşindeydi? Bir yaratma arzusunun sonucu muydu yazmak? Dünyada cenneti var etmenin bir uğraşı mıydı roman yazarlığı? Sorular uzayıp gider ve tabii sayısız soruların sayısız cevapları oluşur.

Genel yargıda bulunmak çok zor olsa da romanla ilgili değerlendirme yaparken şu nokta hep belirgindir. Bütün sanat ürünlerinde de olduğu gibi romanda da kendini gizleyemeyen ve kendini ifade etmeyi zorunluluk haline getiren, arayış içinde bir dünyanın kahramanları vardır. Romanın yazarı arayış içindedir. (ironi neden vardır?) Pek tabii insan arayış içindedir. Roman yazarı mutlu olmak amacıyla roman yazmıyor. O, evrene, varlığa kendince bir anlam vermeye çalışıyor. Ancak bu anlam verme işlevi aklımıza hemen ideolojik bakış açısına bağlı anlatıları getirmemelidir. Arayışını devam ettiren romancı neleri anlatacaktı? Anlatı, sözcükler yığını değildi şüphesiz. Cümleler topluluğu, bilgi dağarcığı değildi. Öyleyse ne olmalıydı romanın içinde? Romancının amacı ne olmalıydı? Poetikası, tanımı güç olan bu türün muhtevası hala kendini bulabilmiş değildir. Buna rağmen romanın kendine çokça bahsettirmesi insanların kaybettikleri bir şeyleri onda bulmaya çalışmasından kaynaklanıyor. Kurmaca dünyanın gerçek dünya içinde bu kadar etkin yer edinmesinde bir anlam vardı. Öyle ya, bu roman denen şey geçekleri anlatmıyorsa ne işe yarıyordu. Çok geçmeden romanın kendi gerçekliği tartışılmaya başlandı. “Gerçek” kavramı tartışılmaya başlandı. Felsefenin, felsefi akımların çığ gibi gelişmesi romana çok yardım ediyordu. Sonuçta “gerçek” kavramına -roman literatüründe- yepyeni ve makul tanımlar, açıklamalar getirildi. Artık romanda gerçek dışılık(!) bulunması insanları şaşırtmıyor; ama ayaklarımız hiçbir zaman yerden kesilmiyor. Artık roman tarihi değiştirdi diye suçlanamıyor, suçlanmamalıydı da. Felsefi roman, tarihi roman, realist, natüralist, roman, tezli roman, duygu, töre, din, ideoloji romanları derken uzununu, kısası ile roman türü ve roman yazarı insanlara şunu anlatmayı başarmıştır: Roman, yaratmaktadır. Nedir bu yaratı işi? Yazar planlayıp,

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

ortadan çekiliyor, gizleniyor. Ortada bir bazen birçok “Kâğıt varlık” anlatıcı cirir atıyor. Bir de bakıyorsunuz ki yazarın kendisi nerede, anlatıcılar, kâğıt varlıklar nerede? Romancı her anlatıcı için karakterler biçmiş, her üründe her anlatıda yeni tipler meydana getirmiştir. Hatta öyle olmuştur ki kahramanlar, karakter ve tipler (bazen yardımcı konumundaki kişiler bile) bağımsız hareket etmeye başlamış, yazarı dışlamış, isyan etmiştir. Bütün bu görünenler bu olanlar romancının birine öykündüğünü ispat etmiyor mu?

Bazı eserlerini şiire yakın olarak yorumlayan Gogol romanın da bir biçem işi olduğunu çok iyi kavramışlardandı. Çünkü iyi incelendiğinde romanın düz ve sıradan bir anlatı değil, bilinçli ve değişik bir anlatı olduğu görülmektedir. Romanda neyin ele alındığı değil, neyin nasıl ele alındığı önemlidir. Nasıl ki yüzlerce yıldır ölüm, aşk, özlem v.s. soyut temalar binlerce şair tarafından değişik biçemleriyle günümüze taşındıysa romanlar da ortak olan konularını farklı üsluplarıyla ortaya koyacaklardır. Zaten şiirin de romanın da yaşaması buna bağlıdır. Farklılaşmadan ayakta durabilmek imkânsızlaşmıştır artık.

Toplumsal yapıdaki bütün oluşumlar paraleldir. Her şey devinim halinde ve her şey birbirleriyle bağlantılı. Batı insanının hümanizme geçit vermesi bir anda olmamıştır. Batının, yönetim felsefelerinde nasıl eskinin izleri var idiyse, insan merkezli çağdaş felsefelerinde de eski sanat ürünlerinin etkisi bulunmaktadır. İnsan merkezli, hümanist söylemlere kaynaklık eden yan etkenlerin dışında asıl önemli olan sanat ürünlerinin etkisi idi. Cervantes’in anlatılarındaki özgür karakterler tüm yalın katlılıklarına rağmen batı insanına çok şeyler öğretmişlerdi. Son asır sanat ürünlerine bakıldığında ise durum daha da pekiştirici. Yani küreselleşme o kadar yaygınlaşmış durumdaki hayatın birbirleriyle ilgili olan her ögesinde olduğu gibi sanatla felsefe arasında da irtibat had safhada. Romancı kendi gerçeğini kabul ettirdikten sonra daha bir güvenle başka şeyler söyleme başlamıştır. Romancı toplumun içindedir. İnsanların yaşantısı, kabulleri, toplumsal değişimler... Romana bütün bunların anlatıcısı durumunda iken kendi söylediklerini zamanla sistematize etmeyi başarmıştır. Bunda dolayı romancılar felsefeciler zaman zaman aynı yollarda arkadaşça yürüdüler. Bu arkadaşlığın zoraki yanlarının olup olmadığı çokça tartışılabilir. Fakat şu çok iyi bilinmektedir ki roman da felsefe de aynı nesneleri hareketlendirmekte aynı varlıkları muhatap almaktadırlar. Hedefler aynı olunca, atılan oklar da birbirine yakın yerlere isabet ediyorlar, bazen aynı noktada buluşuyorlar.

Roman yazınsal bir yapıttır ve incelemesinde ele alınacak ölçütler tartışıldığında şu gerçek gözden kaçmamalıdır. Yazınsal bir yapıt, “basit bir obje değil, çok yönlü anlam ve ilişkilerle tabakalaşmış bir niteliğin çok karmaşık bir organizasyonudur”^[3] Bu organizasyonun incelemesi de kendisi kadar zor bir organizasyonu gerektirir ki, bu yüzden bir yapıtın incelenmesi adına günümüze değin, birçok kuram ve inceleme yöntemleri geliştirilmiştir. Hangi kuramı takip edersek edelim, karşımıza, asla değiştiremeyeceğimiz bir gerçek çıkar: “Bir yazınsal yapıt ne yalnızca dildir, ne yalnızca içeriktir, ne yalnızca biçimdir, ne yalnızca bildiridir, ne yalnızca anlamdır, ne de yalnızca bir iletişim aracıdır (olanağıdır) ; bunlardan yalnızca birine indirgenemez. Yazınsal yapıt bu özelliklerin (ve varsa başka özelliklerin) tümünü kendinde barındıran dilsel bir yapıdır. Yazınsal yapıt üzerine söyleyeceğimiz her şey bu özelliklerin mihenk taşına vurulur.”^[4] Yazınsal bir yapıtın incelemesi hususunda incelemeyi, muhteva ile şekil incelemesi olarak kabul etmek eseri ikiye bölmek ve ikisinden birine ağırlık vermek eserin bütünlüğünü bozmak anlamına gelecektir. Oysa “sanat eserinin modern tahlili daha karmaşık sorularla -eserin varlık tarzına, tabakalar sistemine ilişkin sorularla- başlamalıdır.”^[5]

Romanın bir teorisi olabilir mi? Olabilir ancak bilinen şudur ki, her teori eksikleriyle ortaya çıkar, romanı sınıflandırmak kolay değildir ve günümüze değin birbiri ardına gelen edebiyat kuramları da bunu desteklemektedir. Romana yönelik kuramlar aşağıda edebiyat kuramları başlığı altında verilecek

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

ve romanın bugüne değin hangi teknikler kullanılarak çözümlenmeye çalışıldığı özetlenmeye çalışılacaktır.

[1] Stevick Philip, Roman Teorisi, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniv. Yay.nu.130, Ankara, 1988, s.1-2.

[2] Milan Kundera, Roman Sanatı, çev. Aysel Bora, Can yayınları, İstanbul, 2002, s.

[3] Austin Wellek. Edebiyat Biliminin Temelleri (Theory of Literature), çev. A.E.Uysal, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara,1993, s.14.

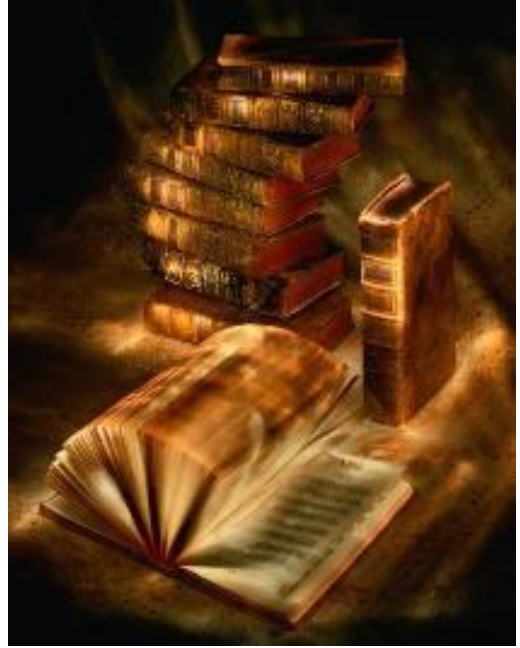
[4] Özdemir İnce, “Dilin Sanatsal İşlevi”, Adam Sanat, sayı:87, Anadolu Yayıncılık, İstanbul, Şubat 1993, s.49.

[5] Austin Wellek, Edebiyat Biliminin Temelleri (Theory of Literature), çev. A.E.Uysal, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara,1993, s.14.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız’la ortak yayındır

Roman Çeşitleri

Başlangıcından bu yana roman hem yazarlar hem de edebiyat bilimcileri tarafından çeşitli sınıflandırmalara tâbi tutulmuşlardır. Neden roman sınıflandırılmaya çalışılmıştır? Bu sorunun farklı cevapları olsa da - romanın imkânlarını görmek ve onu yorumlamak, romanda var olan genel ilkeleri ortaya koymak, roman hakkında bilgi edinmek, romanın kriterlerini belirlemek, edebiyat bilimine ve roman incelemesine yardımcı olmak^[1]- kendi kuralları konusunda sabit olmayan bu türün yorumlanması ve incelenmesinde sınıflandırmanın bize yardımcı olması bu sorunun en belirgin cevabıdır. Roman tipolojisi adı verilen bu alanda değişik kategoriler kullanılmış, “içerikle ilgili kategoriler göz önünde tutularak, oluşum romanı, tarihsel roman, gezi romanı, toplumsal roman. Biçimsel kategoriler için Kayser’in mekân, karakter ve olay roman ayrımı önerilir. Üslûp kategorileri için örnek olarak alegorik roman, satirik roman, gerçekçi, doğalcı, expresyonist roman vs. ayrımlarından”^[2] bahsedilmiştir. Tipolojide amaç birtakım ilkeler oluşturabilmektir. Bu ilkeler sayesinde tipoloji, “bir yandan romanları ortaya konulan fikirlere göre sınıflandırır diğer yandan da genel edebiyat bilimine ve eser incelemelerine katkıda bulunur. Dolayısıyla katkısı hem okuyucuya hem yazara yöneliktir.”^[3]



Tipoloji, öncelikle sistematik olan ve sistematik olmayan tipolojiler olarak ikiye ayrılır. Sistematik olmayan tipolojiler genellikle içeriğe göre tanımlanan; mektup romanı, gelişim romanı, oluşum romanı, toplumsal roman, tarihsel roman, zaman roman, geleneksel roman ve modern roman... olarak karşımıza çıkan roman çeşitleridir.

Tipolojik bir sınıflandırmaya gitmeden geleneksel romanla modern roman farklarını belirtmek gerekiyor ki çoğunlukla roman tipolojisi modern roman üzerine kuruludur. Önce modern roman

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

kavramına bakmak gerekir. Geleneksel romanda “belli bir zaman ve mekân içinde belli bir kişinin başından geçenlerin sebep-sonuç ilişkisi ve sağlam bir mantık dokusu içinde, sade bir nesir dili ile hikâye” söz konusudur. “Geleneksel roman da destan ve trajedi gibi, olaylar dizisi, karakter, düşünce unsurları, kültürel atmosfer ve dil ortamı gibi unsurlardan meydana gelir” [4] Muhteva özellikleri de farklıdır. “Romanda esas olan ferdi bir tecrübe sonunda erişilen olgunluk seviyesidir” ancak “romanı geniş anlamda tanımlarken, roman ile romans ve felsefi hikâye arasındaki farkları belirtmek romanın muhteva” özellikleri ortaya konulmalıdır. “Geleneksel romanda belli bir zaman ve mekân ve belli bir kültür ortamı içinde, belli bir kişinin yaşadığı değişme ve olgunlaşma süreci, sonunda vardığı değerler bütün kainatta olmazsa bile belli bir zaman ve mekânda, belli bir toplumun bütün fertleri için geçerli olan sosyal değerler yer alır.” [5] Modern roman bu ölçülerin tamamen dışına çıkmıştır. Ne değerlerde ne de diğer belirtili olgularda homojenlik kalmamıştır. Bu değişim anlatıcı, anlatı, anlatım tekniklerinde de farklılık gösterir. Özellikle fert, toplumun önüne geçer. Modern roman “tanrısını kaybetmiş olan çağdaş batı insanının en önemli tecrübesi, onun gerçek ve tanrı arayışıdır. Bu modern Batı romanı bu arayışın romanıdır ve bu arayışa yönelik tecrübenin yapısını taşır.” [6] Sonuçta fikir akımlarının güdümüne düşmekten kurtulamaz. Marksist, sosyalist ve liberalist görüşler, natüralizmin insan gerçeğini... kendi felsefesi doğrultusunda gerçekten kopuk olmayan ideallerine” uygun tipler yaratır. [7] Bütün bu gelişmeler romanda çok farklı konuları beraberinde getirir ve roman dallanarak bu konular paralelinde adlandırmalar kazanır.

Sistematiik tipoloji Kategorisine geçmeden önce, tamamıyla sistematiik kabul edilmeyen tipoloji denemelerinden de bahsetmek gerekir. R. Hipe’nin roman tipleri ” Bireysel Roman, Aile Romanı, Toplumsal Roman ve Olay Romanı (gezi ve macera romanları, cinayet romanları)” [8]dir. Romanı biçimsel olarak inceleyen tipolojiler tarihsel olmayan yöntemlerdir, tipten hareket ederler ve Stanzel, Gelfert, Lammert, Kayser, Petersen bu tipolojinin örneklerini sunar. “Tipolojiler, biçimsel unsurdan veya içerikten hareket eden tipolojiler olarak da sınıflandırılabilir. O zaman da Lukacs, Gelfert, Kayser gibi adlar aynı sınıfta yer alır.” Biçimsel tipolojiler Tepebaşılı’nın Edebiyat ve Roman adlı eserinde ayrıntılı olarak ele alınır. Buna göre:

Lukacs, tipolojisini tarih felsefesi üzerinde konumlandırır. Roman çağının özümleyici biçimi olarak görev yapar ve Lukacs, belli bir tarihsel konum ışığında, eserlerin sorunsallarını irdelenerek geniş anlamda tarihselci denebilecek bir yöntem önerir. Bu tipolojide, ruh ile dünya, içsellik ile macera arasındaki ilişki kurucu ilkedir. Lukacs’ın oluşturduğu roman tipleri ise Soyut İdealist Roman, Düş Kırıklığı Romanı ve Sentez Romanı’dır. Tepebaşılı, Lukacs’ın tipolojisini Avrupa tarihi ve onun sosyo-kültürel gelişmelerinden hareket eden, roman dışı unsurlarla oluşturulmuş bir tipoloji olduğunu söyler ancak oluşturulan roman tiplerinin zaman ötesi tipler olmadığını, tarihsel gelişim ile yakından ilgili olduklarını bu yüzden de bu tipolojinin ileriye dönük olmaktan çok geriye dönük olduğunu vurgular. Tepebaşılı’ya göre bu tipolojinin en önemli özelliği belki de en etkin özelliği, belli bazı tarihsel şartları kavramada vazgeçilmez bir araç konumuna sahip olmasıdır. [9]

Stanzel’in tipolojisine baktığımızda bu tipolojiyi oluşturmak için yazarın, anlatma ve gösterme kavramlarını sorguladığını görürüz. Bu kavramların tipoloji oluşturmaya temel olmayacağı sonucuna varan Stanzel’in, epik sürecin dolaylılığı ilkesini sistemine yerleştirdiğini, anlatım konumu kavramına ulaştığı, anlatım konumunun ise anlatım ediminde korunan aktarım tarzı olduğu belirtilir. Anlatım tutumunun temeli olan anlatıcı araç tipleri, anlatım konumu tiplerini belirler. Anlatık konumu tipleri Tanrısal Anlatım Konumu, Kişisel Anlatım Konumu ve Ben Anlatım konumudur. Bunlara romanın yapısal özellikleri bölümünde değinileceği için burada detaylı verilmeyecektir. Stanzel, bu anlatım konumlarından hareket ederek bir roman tipolojisi önerir. Bunlar Tanrısal Anlatım Romanı, Kişisel Anlatım Romanı ve Ben Anlatım Romanı’dır. [10]

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Kayser, Olgucu Yönteme karşı çıkan New Criticism akımından etkilenmiş ve yalnızca metnin esas alınması gerektiğini, eserin kendi içinde bütünlük taşıyan dilsel bir doku olduğunu savunmuştur. Bu yapı, yani kurmaca dünyayı yaratan üç öz olay, mekân ve figür'dür. Kayser'in tipolojisi olay, mekân ve figür'den birinin baskın olmasına ve romanın baskın olan esasa göre sınıflandırılmasına dayanır. Buna göre Kayser'in tipolojisi Karakter Romanı, Mekân Romanı ve Olay Romanı'dır. Kayser tipolojisindeki sorunlardan ilki, bu özlerden ikisinin aynı anda baskın olduğu romanlarda karşımıza çıkmaktadır. Diğer bir sorun ise anlatıcı, gerçeklik sorunu ve romanların nasıl bir bütünlük oluşturdukları sorularına verdiği cevaplarda kullandığı örneklerin 18. ve 19. yüzyıla ait olması yani onun önerdiği tipoloji de Lukacs'ın tipolojisi gibi zaman dışına yayılmayan tarihsel bir tipolojidir.[\[11\]](#)

Müller'e göre edebiyat, dilsel gerçeklik ve doğa gerçekliğidir, doğa gibi edebiyat da kendi içinde organik bir bütünlüğe sahiptir ve bütünü oluşturan her bir parça diğerini etkiler/etkilenir. Eserin her bir parçası yazar tarafından biçimlendirilir. Edebiyat zamanla doğal biçimlere dönüşür ve edebiyatta bu dönüşüm epik, lirik ve dramatik biçimlere dönüşüm şeklindedir. Roman, yazma biçimi olarak diğer türlerin altında kabul edilir. Müller, bunlara yazma biçimleri demektedir. Anlatım zamanı ile anlatılan zaman arasındaki ilişki epik türün morfolojisinin temelini oluşturur. Müller'in roman tipolojisini yönlendiren olaylar ve eylemler, durumlar ve ruh hâlleridir. Durum romanı (kahramanın psikolojik durumunu anlatan romanlar), Gelişim Romanı (kahramanın yaşadığı olayları anlatan romanlar) onun roman tipleridir.

Müller'in farklı bir tipoloji önerisi de vardır. Bu tipolojide anlatılan zaman temeldir. Anlatı ile anlatım biçiminin sıkı sıkıya bağlı olduğu bu tipolojide Ufuk Çizgisi Romanı (olayların bir saat gibi ileriye aktığı romanlar), Yanyana Romanı (Ufuk çizgisi adı verilen hattın parçalandığı ve kişilerin bilinç akışlarının aktarıldığı romanlar) ve Bilinç Akışı Romanı (olayların kronolojik sıralarının bozulduğu romanlar) tipleri vardır. Tepebaşı, üç roman tipi yan yana getirildiğinde tipolojide uyumsuzluk olduğunu, Yanyana Roman tipi ile Bilinç Akışı Romanı tipi arasındaki farkların belirsiz olduğunu hatta Yanyana Roman için verilen örneklerin Bilinç Akışı Romanı için de geçerli örnekler olmasının yadsınmadığını belirtir.[\[12\]](#)

Lammert bir eserin art arda oluş ilkesi ile yaratıldığını savunur ve zaman ilişkilerinden hareketle edebi metinlerin yapı biçimlerini çözmeyi dener. Anlatım sürecinde biteviye art ardalık ilkesi değiştirilir/bozulur/tamamen kaldırılır, böylece değişik yapı biçimleri ortaya çıkar. Lammert'in roman tipolojisi tip gruplarıyla ifade edilir ve üçlü ölçek esas alınır: Olayların Genişliği, Olayların Gruplandırılması ve Olayların Ağırlığı. Bu ölçeklere göre karşımıza Küçük öykü romanı ve büyük öykü romanı; Olayların kronolojik açısına dikkat eden ve etmeyen roman; dış olayların baskın olduğu tarihsel roman ve olay ağırlığının yok edildiği roman tipleri çıkar. Kısaca Lammert'in tipolojisi, zaman örgüsünün olayla bir arada incelendiği tipolojidir.[\[13\]](#)

Gelfert' göre roman, Richardson aracılığıyla insan ruhunu ve Fielding ile toplumu keşfetmiştir. Anlatının özü bir gerçekliği kurmacaya dökmesinde saklı ise roman tipolojisi, kurmaca dünyanın nesnel gerçeklikle ilişkisine bakmalıdır. Kurmaca dünya, nesnel gerçekliği anlatırken onun ne olduğunu (Gerçekçi Tip) veya ne olmadığını (Fantastik Tip), onun nasıl olması gerektiğini (Ütopik Tip) veya nasıl olmaması gerektiğini (Satirik Tip) sunar, böylece Gerçekçi Roman Tipi, Ütopik Roman Tipi, Fantastik Roman Tipi ve Satirik Roman Tipi ortaya çıkmış olur. Gelfert, gerçekçi roman tipiyle mimesisi ve olasılık kategorilerini temel alan romanı; ütopik roman tipiyle fantastik öyküleri, hicveden antiütopyalara ve gerçekliğin nasıl olması gerektiğini gösteren romanı; fantastik romanla gerçeklikle her türlü bağın koparıldığı romanı; satirik roman tipiyle ise olayların yetersiz yönlerini açığa vuran ve bununla nasıl olmaması gerektiğini gösteren romanı kasteder.[\[14\]](#)

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Petersen, epik eserlerin sistematik incelemesini amaç edinir ve anlatım biçimi, anlatım konumu, görüş biçimi, anlatım davranışı ve anlatım tutumuna daha sonra eklediği sunma biçimleri, üslup ve epik yüzey oluşturma kategorilerini ekleyerek anlatım kategorilerini oluşturur ve roman incelemesinin bu kategorilere göre yapılmasını önerir.[15] Petersen'in sistemi romanları bir anlatı sistemi olarak tanımlar. Petersen'in tipolojisini oluşturan kategorilerin en önemli özelliği, incelemelerde kullanılabilecek önemli bir kavramsal yapı sunmalarıdır. Çünkü anlatım biçimi, metnin anlatış biçimidir; görüş biçimi, anlatıcının kişileri anlatırken kendini dışta olanlarla sınırlandırması ve kişilerin iç dünyalarını dile getirmesidir; anlatım konumu, anlatıcının olaylar ve kişilerle zaman, mekân yönünden ilişkisi/mesafesidir; anlatım davranışı, tanrısal, kişisel ve yansız anlatım davranışlarıdır; sunma biçimi, anlatıcının olup bitenleri dil yardımıyla aktarma yollarıdır(rapor, dolaylı/dolaysız söz, iç monolog, diyalog gibi); üslup, yazarın kişileri ve anlatıcıyı konuşturmasıdır; epik yüzey oluşturma, metinlerin okurlar tarafından farklı alımlanmasıdır (bunu içerik, sorunsal, kullanılan malzeme ve tektonik unsurlar sağlar) ; anlatım tutumu ise, anlatıcının olaylara ve kişilere ait yargılarını (eleştirel veya eleştirel değil, alaylı veya duygusal tutumlardır) yansıtmaya yoludur. Bu nokta da Lammert'le Petersen'in ortak noktasıdır. Tepebaşı'nın yorumu ele alınan tüm bu tipolojilerden Stanzel'in tipolojisinin kalıcılığını koruyacağı yönündedir.[16]

Cemil Meriç, romanın türlere ayrılması konusunda, romanı tasnif etmenin başarısızlıkla sonuçlandığını ifade ederek romanları kısaca üçe ayırmış: Serüven hikâyesi, aşk hikâyesi ve fantastik hikâye. Meriç'e göre, serüven hikâyesinin başlangıcı destanlar. Bu türü ise savaş, dövüş ve felaket içerdiği için erkek hikâyesi olarak adlandırır. Serüven romanı, Avrupa'nın edebi başarısıdır. Robinson Crusoe'yu bu türün en tanınmış romanı; polis romanını da bu türün devamı kabul eder. Aşk hikâyesini hicran, ümitsizlik ve duyguların gelgitini içerdiği için daha çok kadın hikâyesi kabul eder. Yazar, psikolojinin kaynağının sevdâ hikâyesi olduğunu ve insan ruhuna ve duyguların karanlık dünyasına çağdaş psikanalizcilerden çok önce romancıların eğildiğini ve insan ruhunu ve duyguların karanlık dünyasını romancıların başarılı bir şekilde aydınlattığını söyler. Aşk hikâyesinin ilk şaheseri Meriç'te Murasaki'nin yazdığı Genji'dir. Fantastik hikâye ise, bir çeşit serüven hikâyesidir; serüven araç konumdadır ve asıl amaç, felsefi görüşleri sergilemektir. Fantastik hikâyede romanın asıl amacı olan mit'in açık olarak belirlediğini ve Nietzsche'nin Zerdüş'tü ile Kafka'nın Şato'sunun fantastik hikâye olduğunu dile getirir.[17]

Bir de romanların "edebiyatın tarihsel değişimi-gelişimi sırasında biçim-öz bakımından belli ortak noktalar gösteren eserlerin ortaya çıktığı dönemler olur. Bu dönemlere toplumsal, düşünsel ve diğer hazırlayıcılarla oluşum zemini sunulmuştur ve çoğu zaman ulusal edebiyat içinde kalmaz, başka edebiyatlara da sıçrar, onlarda da, onların ulusal tonlarıyla çeşitlemeler hâlinde varlığını gösterir. Aynı zaman dilimi içinde birden fazla akım varlığını sürdürebildiği gibi, söz konusu akımların çoğunda kesin başlama-son bulma tarihleri belirlemek güçtür. Genel olarak şu bir gerçek ki akımlarda tez-antitez gibi bir seyir görülür." [18] Bu edebiyat akımları doğrudan yazarı da etkiler ve roman bağlı olduğu akıma göre de isimlendirilir. Bu akımlar: Hümanizm, Barok, Aydınlanma, Klasizm, Romantizm, Realizm, Sosyalist Realizm, Natüralizm, Empresyonizm, Ekspresyonizm, Sürrealizm, Ünanimizm, Egzistansiyalizm, Postmodernizm, Metafiktion(Üstkurmaca).

Roman Türlerine Genel Olarak Baktığımızda:

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Serüven romanı, Polis ve Casusluk romanı, Yığın romanı, Tarihsel roman, Yaşamöyküsel roman, Politik roman, Belgesel roman, Coşumcu roman, Gerçekçi roman, Toplumcu gerçekçi roman[19], Macera romanları, Gezi Romanları, Aşk romanları, Evlilik romanları, Aile romanları, Oluşum romanları, Gelişim romanları, Eğitim romanları, Sanatçı romanları, Devlet romanları, Köy romanları, Büyükşehir romanları, Ütopya romanları, Anahtar romanları, Kadın Hakları romanları, Çağ romanları(bu tasnif Aytaç tarafından ana konuları, odak problemleri açısından sunulmaktadır)[20], Realist roman, Dramatik roman gibi adlandırmalar yapıldığı görülmektedir. Bu roman çeşitlerinden bazılarının özellikleri şunlardır:

TARİHİ / TARİHSEL ROMAN:

Tarihi roman, konularını geçmişten, tarihi bir olay ve kişiden alan roman türüdür. Tarihi romanın başlangıcı, Walter Scott'un İskoçya'da çıkan bir ayaklanmayı anlattığı 1814 yılında yayımlanan Waverley adlı romanı kabul edilir. Oysa Rousseau ve Pichois tarihi romanın başlangıcını daha da eskiye dayandırır ve tarihi roman olarak kabul edilen örnekler sunarlar: "Bütün edebi biçimler, eskilik bakımından aynı edebiyatları kapsamazlar. En yakın dönemdekiler, bizim türlerin ortaya çıkışına tanık olmamızı sağlıyorlar. Fransa'da olduğu gibi İngiltere'de de öncekilerin keşfettiği, Walter Scott'un Waverley'inden çok önceleri ortaya çıkmış görünen tarihi roman hakkında da aynı şey söylenebilir. Gomberville, La Calprenede, Mlle de Scudery'nin romanları, tarihi birer roman olarak sunulur. XVIII. Yüzyıl ortalarında Sade, Baviere'li Isabelle hakkında bir roman yazar. Fakat bu eserler tarihi ve mahalli renk lehine gelişen zevki pek tatmin edemezler. Waverley ise, aksine "antikacı"nın kuruntularını epik öğeyle birleştirerek, tarihin freskolarını canlandırmak için roman ekolüne gireceği ana dek, tarihle muhayyileyi birbiri içinde eritir. Almanya'daki bir Manzoni (Nişanlılar), bir Willibald Alexis, bir Gustav Freytag, bir C.F. Meyer, bir Fontane; İsviçre'de bir Gogol (Tarass Boulba) ve Flandres'in müstevlilerine karşı sürdürdüğü savaşın ozanlığını yapan bir Henri Conscience gibi, Cinq Mars'ın Vigny'si, Notre Dame'ın Kamburu (Notre Dame de Paris)'nın Victor Hugo'su, Üç Silahşörler (Les Trois Mousquetaires)'in Dumas'ı vb. hepsi de az çok Walter Scott'un çömezidirler. Kuşkusuz tarihi romanların tüm yaratıcılığının Walter Scott'a mal edilmemesi yerinde olacaktır. Zira tanrıtanımaz ya da Hristiyan Antikitesinde yazılan eserler, örneğin Pompei'nin Son Günleri (Les Derniers Jours de Pompei), Salammbô, Quo Vadis, birbirlerine Chateaubriand'ın Martyrler'ini salık verebilirler. Bunlar, Fenelon'un Telemaque'ı, Abbe Terrasson'un Sethos'u ve Abbe Barthelemy'nin Genç Anacharsis'in Seyahati (Voyage du jeune Anacharsis) adlı eserinin soyundan gelmektedir." [21]

Nedir tarihi roman? Tarihi roman öncelikle tarihi bir dönemi ele alan romandır. Meriç, tarihin daha renkli bir dünya yaratmak için vesile olduğunu söyler ve "Yaşayanlara kasvetli gelen bir çağ, daha sonraki nesiller için serüvenlerle dolu bir dünyadır." [22] der. O döneme ait her şey, her türlü yaşantı, dil, mekân, estetik, konuşma... romanın içinde olmalıdır. Elbette yazar "geçmiş bugüne getirecektir" ama "geçmiş bugünün gözüyle değil; o günlerin gözüyle, o günlerin havasıyla verecektir." [23] Tarihsel romanın baskın özelliği "kişileri, tip ve karakterleri çağına yerleştirmektir. Bu da tarihsel roman yazarının anlattığı çağın duyarlılığını yakalamasına ve yaşantısına girmesine bağlıdır." [24]

Semih Gümüş tarihi roman için; "tarihseli tarihi gerçekleştiren kaynaktan, ama tarihin kendisinden soyutlayarak çıkarır ve tarihsel nesnenin özünü roman gerçekliğinde yazınsal bir özneye dönüştürür." [25] der ve ekler, "Roman sanatı için tarihin anlamı nedir?" [26] Tarihi romanı açıklamak için tarih ile tarihçi ve tarih ile romancı arasındaki ilişkiden bahseder. Bu ilişki dört unsura ayrılır. "Romancı; roman tarafından değerlendirilen görece bağımsız tarihsel olgular; roman sanatının yazınsal gerçekliği ve yaratın sürecinin etkin unsurları; romancı ve tarih ile roman sanatı ve tarihsel olgular

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

arasında -birincilerin kazanacağı- eşitsiz ilişki.” [27] Semih Gümüş, tarihsel olguların tarihsel romanda yeniden kurulduğunu, düzenlendiğini ve biçimlendiğini ve biçimlenirken kurmaca anlatının bütüncü bir tarihsel imgeye dönüştüğünü, yani tarihsel dönemin romanın yazınsal gerçekliğine izdüşen bir imgesine dönüştüğünü belirtir. Çünkü tarihsel olgular, tarihsel roman içinde yeniden kurulur ve romanın dili de tarihsel retorikten apayrı bir dil kullanarak yeni bir tarih tasarımının/yorumunun ortaya çıkmasına neden olur. Tarihin kendisine benzemeyen bu yeni bilgi, tarihin öznelliğinden daha fazla nesnel bir tavrın ürünü olacaktır. Kurmaca yapıt, kazanan/kaybeden tarafın görüşünü değil, önyargılardan bağımsız, yaratıcı bir tutumla, bir tarafın bilimsel düzeyde verilen bilgilerine rağmen, bireyin, vicdanın öyküsünü anlatacaktır. Gümüş’ün tarihsel romanın nesnelliği konusundaki görüşü elbette tartışmaya açıktır ama şu unutulmamalıdır. Tarihi bir roman, tarihin herhangi bir dönemine ait bir dilenciği de anlatsa, o kişinin ardında o dönemi ‘farklı’, ‘kişiye ait’ ve ‘tarihin önemsemediğini önemseyen’ yeni bir bakış açısıyla değerlendirme imkânı doğar ki bu da tarihin yapamayacağı bir şeydir. Şu da denebilir, belki de roman, tarihin bilgi tarafı değil, insani tarafıdır. Öyleyse onda tutarlılık ve kesinlik aramak beyhudedir.

SERÜVEN ROMANI:

Bu roman türü, heyecan, gerilim ve merak ögesini temel alan, içinde olağanüstülüklerin yer aldığı serüvenleri anlatır. Olağanüstülük sadece olaylar için değil, kahramanlar için de söz konusudur. Olayların gerçekliği sorgulanmaz, bir nevi bir kaçış romanıdır serüven romanı. İnşa edilen âlem sadece eğlendirmez, iyiyle kötünün mücadelesini de temsil eder ve çoğunlukla sonuç iyilerin lehinedir. “Serüven romanlarında ruhsalimsel ya da düşünsel boyut öne çıkmaz. Öz anlatı (üslûp) kaygısı da ağır basmaz. Yazar düş gücünü kullanarak, olağanüstülükleri kamçılıyarak okuyucusunun ilgisini diri tutmaya çalışır. Bunun için de öyle ruhsal çözümlemelere, doğa ve çevre betimlemelerine geniş ölçüde yer verilmez serüven romanlarında. Önemli olan devinimdir, heyecandır, gerilimdir, vurkırdır, kıyı ve kıyıcılıktır.” [28] Bu alanın önemli eserleri Alexandre Dumas Pere’nin Monte Kristo ve Üç Silahşörler’i; Herman Melville’nin Moby Dick’i; Daniel Defoe’nun Robenson Crusoe’si; Stevenson’un Define Adası’dır.

POLİS ve CASUS ROMANI:

Serüven romanının devamı niteliğinde olan Polis ve Casus romanı da, gerilim ve merak öğelerini temel alır. Tek fark serüven romanının konu alanı daha genişken bu roman çeşitleri polislik veya casusluk ile ilgilidir. Merak unsuru o kadar etkin kullanılır ki romanın sonuna kadar tempo hiç düşmez hatta bazen romanın sonunda dahi olaylar tam olarak açıklanmaz. Amaç okuyucuyu serüvenden serüvene sürüklemek, heyecanlandırmak ve elbette eğlendirmektir. Polis romanına kıyasla casusluk romanı teknik ve içerik olarak daha başarılı bir türdür. “Tek boyutlu ve tekdüze olayların yerini karmaşık yapılı, aydınlanması güç karanlık nitelikli olay örgüsü almıştır. Öyle ki yapısına yazınsal bir tat katan Graham Green kimi romanlarıyla Somerest Maugham, polis ve casusluk roman evrenine James Bond gibi bir tip katan Fleming, bu gelişime katkısı olmuş yazarlar olarak nitelendirilebilir.” [29] Polis romanları içinse, Conan Doyle’nin Sherlock Holmes’ini; Maurice Leblanc’ın Arsene Lupin’ini; Agatha Christie’nin Hercule Poirot’unu bu roman türünün ünlü karakterleri olarak sayabiliriz. Casusluk romanlarında serüven romanındaki olağanüstülüklerin yerini alan, ana karakterdir. Tek başına tüm olayı keskin zekâsıyla çözen bu kahraman, asla yanılmaz ve hangi devlete hizmet ediyorsa mutlaka o devletin haklılığını savunur. Polis romanındaki ana karakter daha fazla insani yapı taşır; çünkü polis

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

romanlarında karakter cinayet, rüşvet, hırsızlık... gibi tüm insanları ilgilendiren suçları engellemeye çalışırken, casusluk romanında suç tanımı değişerek bir ülkenin çıkarlarına zarar veren unsurların yok edilmesi ve bu uğurda her şeyin feda edilmesi anlayışı hâkim olan unsur olarak karşımıza çıkar. Bu noktada iyi-kötü kavramının okuyan kişiye göre farklılık göstermesi veya itibari bir kahramanın gerçek bir ülke tarafından iyi veya kötü addedilmesi mümkündür ki James Bond karakterini oynayan bir aktörün 'Sir' ünvanı alması bunun en iyi örneğidir.

Genel anlamda bir çıkarımda bulunursak, polis ve casusluk romanlarında, iyiyle kötünün mücadelesinin iyi tarafı temsil eden karakteri, kurmaca gerçeklikte kötülere cevap verir ve bu cevap daima iyilerin görmek/duymak istedikleri sonucun romantik tezahürüdür denilebilir.

BİYOĞRAFİK/YAŞAMÖYKÜSEL ROMAN:

Belge ve tanıklar eşliğinde nesnel verilere dayanarak gerçekten yaşamış ve bir iz bırakmış bir insanın hayatının (bir bölümünün ya da tamamının) anlatıldığı romanlardır. Biyografik roman nesneldir ama nereye kadar nesnel olabilir? Tanıkları vardır, belgelere dayalıdır ama bir insanın hayatının yirmi dört saatini belgelendirmek, her ânına bir tanık bulmak mümkün değildir. Mutlaka boşlukları vardır anlatılan insanın hayatının ve o boşlukların doldurulması gerekir. Burada da devreye yazar girer, yazarın düşgücü. Böylece biyografik romanın -biyografik de olsa, fiktif/kurmaca yapısı karşımıza çıkar ve onu biyografi türünden ayırır. Biyografik romanın temel unsurlarından biri de bir iz bırakmış insanın bize yeniden tanıtılmasıdır. "Kişinin roman kişisi olabilmesi için dramatik öğeler ve olaylar bulunması gerekir yaşam çizgisinde. Dümdüzlüğün dışına çıkması; yaşam çizgisinin inişler, çıkışlar göstermesi gerekir. Bu da büyük ölçüde yazarın hazırlıklı olmasını, araştırma yapmasını; yaşamını romanlaştıracığı kişiyi bütün yönleriyle tanımasını zorunlu kılar." [30] Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, ilk kadın romancımız Fatma Aliye: Uzak Ülke'yi yazdığında üçüncü kişi olarak kendisinden bahsederken şu satırları dikkat çekiyor:

"Sizi yazmam mümkün mü, diye sormaya geldi. Geçmiş, hep bugünden yazılıyor; bugünden sizi yazmaya kalkarsam en ziyade sizi eksiltmekten korkarım, diye konuşmaya geldi.

Perşembe sabahı geldi işte.

İbnü'l Cezvi zihninde mihmandar.

Ölülerin haberdar olacakları zaman, diye geldi Perşembe gününe sığınıp.

Ama konuşmıyor. Ölüler duyar. İnaniyor. Ama duymaları için konuşması gerekiyor. Neden konuşmıyor? Öylesine anlatacak... Ne biriktirdiyse yıllardır. Anlatacak. 'Size rastlarken kendimi, kendime rastlarken sizi buldum' diye başlayacak. 'Sizi bulduğum noktada kaybolma hikâyelerine karıştınız.' Oraya gelmekten korkuyor. Kaybolma hikâyelerini deşmeye hakkının olup olmadığı konusunda hâlâ mütereddit...

Tarihi bir kahraman yazmak, yazarın ne kadar hakkıdır? Tarihe kaydı düşülmüş olaylara rağmen anlatıcı ne kadar, neyi anlatabilir? Yaşarken böyle bir hikâyenin bütün ağırlığını üzerinde hissetmiş Fatma Aliye...

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

‘Siz nasıl öldünüz Fatma Aliye Hanım? Yaşadığınız gibi. Nasıl yaşadığınızın izini bulmam kolay mı? Bugünden düne gitmek ya da bugünden yarına gitmek. Hangisi daha zor?! Bugünden yarına hülyalarla gidiliyor. Olması istenenlerin yol göstericiliğinde şekillenen hülyalar. Bugünden düne giderken, hep yarı yolda kalmışlık var. Yaşadığınız hikâye değiştikçe dün de değişiyor. Ama dündekiler bu kadar değişik yaşamamışlardı ki. Dün kurguya gelmeyen. Hayâle sığmayan.” [31] Fatma Karabıyık Barbarosoğlu’nun tarihin bir döneminde kalmış, iz bırakmış bir yaşamı anlatmak için o hayatla nasıl özdeşleştiğini, nasıl ciddi bir araştırma yaptığını, dünü anlatmanın daima bir eksiltme olduğunu ve anlatılan hikâyenin değişikliğinin dünü değiştirmek anlamına geldiğini ve kurgu olarak gerçek bir insanın anlatımının yazar için ne kadar zorlayıcı bir süreç olduğunu okuyucusuna aktardığı bu satırlar, biyografik romanın diğer roman türlerinden ayrılan en önemli tarafının göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Biyografik roman çalışmalarından bazıları da Oğuz Atay’ın Bir Bilim Adamının Romanı: Mustafa İnan ve Tahir Alangu’nun Ömer Seyfettin’idir.

Oğuz Atay, Mustafa İnan’ı anlattığı romanını yine onun memleketinden gelmiş bir gençle, Mustafa İnan’ı tanıyan orta yaşlı bir profesörü konuşturarak anlatmış ve Mustafa İnan’ın hayatını bölüm bölüm isimlendirerek kronolojik sırayı takip ederek, belgelendirerek ve tanıkların da görüşlerini ekleyerek anlatmayı tercih etmiştir. Zaten ilk bölümde bir montaj kullanılmış ve Mustafa İnan’a, TÜBİTAK’ın verdiği ödül, eserin başlangıç noktası olmuştur.

“Türkiye Bilimsel ve Teknik Araştırma Kurumu Bilim Kurulu, 9 Ağustos gün ve 134 sayılı toplantısında Profesör Mustafa İnan’a İstanbul Teknik Üniversitesinde 1944’lerde başlayıp, 1987’de vefatına kadar tatbiki mekanik dalındaki bilimsel çalışmaları, eşsiz hocalığı ve çok sayıda genç araştırmacı ve bilim adamı yetiştirmek suretiyle modern anlamda bir ekol kurmuş olmasını dikkate alarak 1971 YILI HİZMET ÖDÜLÜ’nün [32] verilmesini kararlaştırmıştır.” Yine romanın “Herkesin Dostu” adlı bölümünde, romanın nasıl yazıldığına dair ipuçları vardır:

“ ‘Şurada teypler var.’ dedi profesör; ‘Önce onları bir dinleyelim, sonra şu mektuplarla birleştiririz. Mustafa’nın lise yıllarını toparlayacağız böylece.’ Düğmeleri nasıl kullanacağını gösterdi genç adama: ‘Sonra da romanı yazacağız.’ ‘Ne romanı?’ Profesör güldü: ‘Mekanik romanı. Elde ettiğimiz bütün bilgileri roman kazanı içinde kaynatarak yenir yutulur duruma getirmeye çalışacağız...

‘Bu roman dediğiniz şeyi benim için yazıyorsunuz galiba’ dedi genç adam, ‘benim anlayacağım bir şey olması için titizlik gösteriyorsunuz sanki.’ Aşağı yukarı öyle. ‘Neyse bunu sonra tartışırız.’” [33] Oğuz Atay, özellikle Mustafa İnan’ın bilimsel alanının dışından, genç birini romanının merkezine yerleştirerek, ona Mustafa İnan’ın hayatını anlatan profesörün dilini akademik alandan günlük konuşma diline kaydırmış, bazı terimleri, kavramları “ekol, roman, Divan Edebiyatı, beyitler, F= m a ...” genç sayesinde açıklayarak romanını anlaşılabilirlikten ve sıkıcılıktan kurtarmış ve bunu olay örgüsüne yerleştirdiği bir karakter sayesinde, biyografik romanın belgeliğini, dilinin ağırlığını aşmayı başarmıştır.

KİTSCH ROMAN/ YIĞIN ROMANI

Romanın böylesine dallanmalara ayrılışının sebebi, roman anlayışlarının çeşitliliğidir. Dış etkenler de bu anlayışların oluşumuna sebebiyet verir. Dünya savaşları, ekonomik problemler, özgürlük anlayışındaki değişimler yazarları dolayısıyla roman içeriğini, bakış açısını değiştirmiştir. Besus “benim

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

roman dünyam, bir anekdot dünyası değil, ama anlamlı olaylar dünyasıdır” der. Çate Ayney: “dünyayı ve dünyayı ifade etme hakkımı ileri sürüyorum” [34] der. Aslında roman “karmaşıklıkların eğilimidir. Her roman okuyucuya şunu söyler: olaylar sandığından daha karmaşık! Romanın bu evrensel doğrusu sorudan önce gelen ve onu dışlayan basit ve çabuk yanıtları gürültüsü, patırtısı içinde gitgide daha az duyulmaktadır. Romanın eğilimi sürekliliğin eğilimidir.” [35] Kistch roman da bu eğilimin sonucunda ortaya çıkar. Bunların ötesinde bir tanımlama ihtiyacı ise Kitsch romana yapılmalıdır. Çünkü bu tür hem değişik hem de tartışmalıdır. Öncelikle kitsch tanımına bir açıklama getirelim. Kitsch, Hermann Broch’da sıradan zevksiz bir eserden farklı bir şey olarak kabul edilir. Kundera kitsch’i açıklarken “kitsch tavrı diye bir şey vardır. Kitsch davranışı. Kitsch-insanın kitsch ihtiyacı: Bu her şeyi güzel gösteren yalancı aynadan kendine bakmak ve orada heyecanlı bir hoşnutlukla kendini tanımak ihtiyacıdır. Broch’a göre kitsch, tarihsel açıdan XIX. yüzyılın duygusal romantizmine bağlıdır. XIX.yüzyıl Almanya’da ve Orta Avrupa’da her yerdekenden daha romantik (ve çok daha az gerçekçi) olduğuna göre, kitsch orada sınır tanımaz bir biçimde gelişmiş, kitsch sözcüğü orada doğmuştur ve bugün de yaygın olarak hâlâ kullanılmaktadır. Prag’da biz kitsch’te sanatın baş düşmanını gördük. Fransa’da öyle değil. Fransa’da gerçek sanatın karşıtı olarak eğlencelik, hafif sanat kullanılıyor. Büyük sanata karşı hafif, değersiz sanat.” [36]

Kitsch roman, popüler roman/yığın romanı anlamına gelebilecek bir tür olarak tanımlanabilir. Kitsch romanlar çok okunan sürümlü piyasa romanlarıdır. Bu eserlerde trajik sarsıntının eksikliği, karakterlerin tek boyutlu ve tip şeklinde, siyah ve beyaz biçiminde verilmesi, klişeleşmiş ideallerin savunusu söz konusudur. Popüler bir anlatı sabırsız bir ürünün vitrine hemen çıkmış hâlidir ve içtenliği değil, kendi için geçerli olmayı önemser. Bu romanlar fikri, edebi yoğunluğu umursamaz, tek fonksiyonu satılması ve bunun için, reklâm edilmesidir. Nermi Uygur, Yığın Edebiyatı kapsamına alır yığın romanını ve onu; sürükleyici konuşmaların, yığın okuyucusunu sıkmayacak nitelikte anlayışın, günlük dil, abartılı sıfatlar, acıklı, görkemli, eğlendirici ve ayrankabartıcı sahnelerin olduğu romanlar olarak niteler. [37] “Genellikle bu tür romanların başkışısı cana yakın, güzeldir. İnsanı heyecan ve gerilim içinde tutan bir olay örgüsü vardır. Çok kez mutlu sonla biter. Bu örüntü içinde konusal ve duygusal yönden kalıplaşmış gibidir bu tür romanlar. Öte yandan ticari amaçlar taşır. Sanat kaygısından çok bu yönü ağır basar. Kurgusu oldukça yalındır.” [38]

[1] Fatih Tepebaşı, Edebiyat ve Roman, Çizgi Kitabevi, 2001, s.23.

[2] Kurt Kloocke, “Formtraditionen Roman und Geschichte”, Fatih Tepebaşı, Edebiyat ve Roman, Çizgi Kitabevi, 2001, s.22.

[3] Fatih Tepebaşı, Edebiyat ve Roman, Çizgi Kitabevi, 2001, s.23.

[4] Sevim Kantarcıoğlu, Türk ve Dünya Romanında Modernizm, Paradigma Yayıncılık, s.23

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

- [5] Sevim Kantarcıoğlu, Türk ve Dünya Romanında Modernizm, Paradigma Yayıncılık, s.27-28.
- [6] Sevim Kantarcıoğlu, Türk ve Dünya Romanında Modernizm, Paradigma Yayıncılık, s. 35.
- [7] Sevim Kantarcıoğlu, Türk ve Dünya Romanında Modernizm, Paradigma Yayıncılık, s.33.
- [8] Fatih Tepebaşılı, Edebiyat ve Roman, Çizgi Kitabevi,2001, s.24-25.
- [9] Fatih Tepebaşılı, Edebiyat ve Roman, Çizgi Kitabevi,2001, s.25-27.
- [10] Fatih Tepebaşılı, Edebiyat ve Roman, Çizgi Kitabevi,2001, s.27-28.
- [11] Fatih Tepebaşılı, Edebiyat ve Roman, Çizgi Kitabevi,2001, s.28-29.
- [12] Fatih Tepebaşılı, Edebiyat ve Roman,Çizgi Kitabevi,2001, s.29-31.
- [13] Fatih Tepebaşılı, Edebiyat ve Roman,Çizgi Kitabevi,2001, s.31-32.
- [14] Fatih Tepebaşılı, Edebiyat ve Roman,Çizgi Kitabevi,2001, s.33.
- [15] Fatih Tepebaşılı, Edebiyat ve Roman,Çizgi Kitabevi,2001, s.33-34-35.
- [16] Fatih Tepebaşılı, Edebiyat ve Roman, Çizgi Kitabevi, 2001, s.33-36.
- [17] Cemil Meriç, Kırk Ambar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.135-137.
- [18] Gürsel Aytaç, Genel Edebiyat Bilimi, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999, s.169.
- [19] Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, 1994, s.265.
- [20] Gürsel Aytaç, Çağdaş Türk Romanları Üzerine İncelemeler, GündoğanYayınları, Ankara, 1990,s.28.
- [21] A.M Rousseau.- Cl.Pichois, Karşılaştırmalı Edebiyat, MEB Yayınları:2633, İstanbul, 1994, s.104-107.
- [22] Cemil Meriç, Kırk Ambar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.137.
- [23] Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994, s.271.
- [24] Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994, s.272.
- [25] Semih Gümüş, Roman Kitabı, Adam Yayınları, İstanbul, 1991,s.53.
- [26] Semih Gümüş, Roman Kitabı, Adam Yayınları, İstanbul, 1991,s.63.
- [27] Semih Gümüş, Roman Kitabı, Adam Yayınları, İstanbul, 1991,s.64.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

- [28] Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994, s.265.
- [29] Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994, s.268.
- [30] Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994, s.276.
- [31] Fatma Karabıyık Barbarosoğlu, Fatma Aliye: Uzak Ülke, Timaş Yayınları, İstanbul, 2007, s.237-238.
- [32] Oğuz Atay, Bir Bilim Adamının Romanı, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.14.
- [33] Oğuz Atay, Bir Bilim Adamının Romanı, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.50.
- [34] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.202.
- [35] Milan Kundera, Roman Sanatı, çev.Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul, 2002, s.26-27.
- [36] Milan Kundera, Roman Sanatı, çev.Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul, 2002, s.147-148.
- [37] Nermi Uygur, İnsan Açısından Edebiyat, İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Yayınları, 1969.
- [38] Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994, s.270.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız'la ortak yayındır

Roman ve Hikâye

Gerçek ne anlatılabilir ne de bir öyküdür. Tüm öyküler uydurulmuştur, bir imgelem oyunudurlar, imgedirler ancak bir imge olarak, bir yansıma olarak gerçeklik kazanırlar. Öyküler, geri dönüp bakarak geçmişe yansıttığımız tasarımlardır, geçmişmiş gibi gösterdiğimiz bir imgelem oyunudurlar. Her insan bir öykü uydurur, sonra da... bu öyküyü yaşadığına inanır. Ancak yazar bunlara inanmaz. Aradaki fark da bu işte. İsterse gerçek verilerle kanıtlanabilir olsun, anlattığım her öykünün benim tarafımdan uydurulduğunu biliyorsam, ben bir yazarım demektir.^[1]

Birçok tanımın yapıldığı ve diğer edebi türler gibi gelişim ve değişim gösteren nesir anlatı türlerinden biridir hikâye/öykü. Tanımlamalara bakacak olursak, “olmuş ya da olabilmesi mümkün olayları anlatan kısa oyumlu yazılar”, “insan yaşamından gerçeğe uygun kesitler sunan, bunu yere, zamana bağlayarak yapan yazı türü”, “olayları ve kişileri tek yönüyle ele alıp anlatan, romandan daha küçük oyumlu yazılar”^[2] olarak karşımıza çıkmaktadır.



Olay ve durum, kişi ve karakterler, yer ve zaman, anlatım yöntemi hikâyeyi oluşturan öğelerdir. Olay/Maupassant tarzı ve Durum/Kesit/ Çehiv tarzı olarak hikâyenin iki türü vardır. Günümüzde ise yeni bir tasnif yöntemi vardır ki geleneksel hikâye ve modern hikâye.

Her hikâyede anlatılan bir olay veya bir durum mutlaka vardır. Olayın başlangıcı, gelişimi ve sonuçlandırılması hikâyenin olay dizisidir. Hikâyenin okunmasındaki asıl merak unsuru da bu olayın aşama aşama çözülmesi sayesinde sağlanır. Olay hikâyesi ile durum/kesit hikâyesini birbirinden ayıran unsur da tam bu noktadır. Durum/kesit hikâyesinde bir olay ya da gerilim yoktur, olay olmadığı için çözüme ulaşması gereken bir süreç yaşanmaz. Olayın yerini izlenim, çağrışım ve betimleme alır.

Kişi ve karakterler hikâyede bir olay içinde sunulur ve biz bu karakterleri olaylar karşısında aldıkları tavır/davranışlar sonucunda tanırız. Bu yüzden karakterin özellikleri sınırlı, tek boyutuyla okuyucuya sunulur. Karakter sunumunda iki yol vardır. Karakter ya doğrudan çizim yoluyla, tensel ve tinsel

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

özelliklerinin, giyim-kuşam ve belirli davranışlarının belirtilmesi ya da dolaylı çizim yoluyla, hikâye kişinin olay içinde olaya karşı tepkisini göstererek veya hikâye içindeki başka kişilerin o kişi hakkındaki görüşlerini belirterek verilir. [3]

Hikâyede olay varsa mutlaka olayın geçtiği yer/mekân ve kısıtlı bir zaman vardır. Olay başlar, gelişir ve biter, zaman kırılması yaşanmadan düz bir zaman çizgisi içinde olay yaşanır. Mekânsa değişikliğe uğrayabilir ya da aynı mekân içinde olay sonuçlandırılabilir. Klâsik hikâye için geçerli olan zamanın doğrusalılığı modern hikâyede değişime uğramış, zaman kırılmaları roman gibi hikâyeyi de etkilemiştir.

Her öykünün bir anlatıcısı vardır. Bu kişi ya olayı kendi ağzından anlatır, bu birinci kişi ya da ben anlatım olarak ifade edilir. Ben, hikâyenin yazarı olabildiği gibi hikâyedeki olayı yaşayan karakter de olabilir. Üçüncü kişi anlatım ise hikâyenin anlatıcısının hikâyeye hakim olduğu, tüm karakterler adına konuşabildiği, hikâyeye okuyucu arasına anlatıcının girdiği anlatım yöntemidir. Yazar da hikâyenin dışındadır artık.

Anlatımda hikâye etme, betimleme ve diyalog gibi anlatı biçimleri daha çok tercih edilir.

Romanla karşılaştırıldığında hikâye daha kısa, olay ya da olaylar dizisi daha az, karakterlerin tanıtımı sınırlı, tek yönlü, mekân ve zaman belirli bir çerçevenin içine çıkmış olarak karşımıza çıkar. Romanla hikâye elbette farklıdır birbirinden. Bu özellikler romanla hikâyenin birbirinden ayrıldığı en belirgin yönler. Hikâye ile roman nerede buluşurlar? Bir roman neyi anlatır? Roman, hikâye/öykü anlatır okuyucusuna. Bu yüzden de hikâye/öykü romanın temeli konumundadır. “Öykü yoksa roman da yoktur. Bütün romanların en büyük ortak yanı budur. Keşke bu olmasaydı da en büyük ortak yan gerçeğin kavranması gibi değişik bir şey olsaydı. Bu basit; ilkel nesne olmasaydı. Öykü belkemiği gibi daha doğrusu bir şerit gibi uzayıp gider. Çünkü romancının istediği yerde başlar, dilediği yerde biter. Öykünün var olması okuyucunun merak duygusuna bağlıdır. Onları uyanık tutan tek şey merak duygusudur. Evrensel bir istektir bu ve bu nedenle romanın belkemiği öykü olmalıdır. Öykü olayların zaman sırasına göre dizilerek anlatılmasıdır. Yazınsal öğeler içinde en yakinen ilkel olanıdır öykü, ama gene de roman dediğimiz o karmaşık yapıların tümünün en büyük ortak yanındır. Günlük yaşam hemen hemen ayrı iki yaşamdan oluşmaktadır. Zaman içinde sürdürülen yaşam ve değerlere göre sürdürülen yaşam. İşte öykünün yaptığı şey zaman içinde geçen yaşamı anlatmaktır. Romanın bütünün yaptığı ise, eğer iyi bir romansa değerlere göre sürdürülen yaşamı da anlatmaktır. [4]

Nesrin ritmi içinde ifade bulan edebi türe hikâye (fiction) demekle, hikâyenin gerçekle ilgisi olmadığını söylemiş oluyoruz. Her ne kadar romanda bir hikâye anlatsa da bu, hikâyenin kendisi olduğu anlamına gelmez. Hikâye ile roman arasındaki en önemli fark, karakterlerin yaratılışında kendini gösterir. Romanda gerçek insan yaratılır, onun psikolojisi, toplum içindeki yeri, beğenileri, alışkanlıkları, fikirleri, giyimi-kuşamı... en ince ayrıntıya kadar kahramanı tanıma imkanını buluruz. Yani romanın konusu insandır ve yazar, kahramanını belirli bir tarihi olaylar içinde vererek onu, yaşanan anın gerçek bir temsilcisi haline getirmeye çalışır. Roman dışadönük ve kişisel, hikâye içedönük ve kişiseldir. Roman karakterini daha objektif olarak değerlendirme fırsatını bulurken hikâyedeki bir karakteri ancak davranışları ve olaylar karşısındaki tutumu neticesinde, deriliğine inmeden tanımak zorunda kalırız. Ayrıca hikâye ve roman iki ayrı geleneği izler ve her ikisinin de kendine has bir geleneği vardır. Romanla hikâyeyi ayırdığımızda kişiler, zaman, mekân kullanımı, yapı, üslup ve diğer özellikler... farklılıkları yakalama fırsatını bize sunarlar. Roman, pek çok unsurun bulunduğu bir edebi çeşittir ve pek çok edebi türü içinde barındırabilme özelliğine sahiptir. Esnek bir yapıya sahip olduğu için saf roman tanımı yapabilmek mümkün değildir.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Roman hikâye eder, hikâye etme tekniğini kullanır ama ne bir roman hikâyedir ne de bir hikâye türü olarak romandır. Romanın kendine has bir dünyası vardır. Hatta R.Caillois için roman “tam olarak anlaşılması imkânsız bir türdür ve roman sahasına bir ‘bilim dalı sahası’ olarak bakılmalıdır.”[5]

Northrop Frye ise romanı hikâye türü edebiyatların bir devamı olarak görmekte ve her çeşidin kendine has özellikleri ve bütünlüğü olduğunu ifade ederken romanı yaygın bir şekilde kabul gören ve romanı norm olarak düşünen görüşü de yıkmaktadır.[6]

Bu da romanın ne olduğu konusunda iki ayrı düşünce yapısı olduğunu ortaya çıkarır. Diğer düşünce yapısında hikâye türünde yazılan eserler, muhtemel ve akla yatkın oldukları ölçüde başarılıdır. Her iki düşünce sisteminde de ortak olan yön romanın farklı geleneklere sahip olan, “yazarın romanda yarattığı değerler sistemindeki bütünlüğü, görüş açısındaki tutarlılığı ve biçim unsurları arasındaki ahengi” sağlayan bir tür olduğu gerçeğidir.

[1] Max Frisch, “Öyküler”, 20.yüzyıl Edebiyat Sanatı, yay.haz.Hüseyin Salihoğlu,İmge Kitabevi,Ankara, 1995, s.358.

[2] Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994,s.214.

[3] Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994,s.216-217.

[4] E.M. Forster, Roman Sanatı, Adam Yayınları, çev.Ünal Aytür, İstanbul, 1985, s.64-68

[5] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.19.

[6] Philip Stevick, Roman Teorisi, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, 1988, s.12.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız’la ortak yayındır

Roman ve Diğer Türler

Wellek-Warren tür için “hem dışsal bir biçim (özgü ölçü ya da yapı), hem de içsel bir biçim (tutum, ton, seslenilen kitle) üzerine temellendirilen yazınsal yapıtların gruplandırılması”^[1] demektedirler. Bu da türün yazıda ve öncesinde sözlü olarak kendisini gösterdiğini ortaya çıkarır. Pospelov ise, “eserin bir ana tür içinde bulunması (epik, lirik, dramatik, lirik-epik); eserin, dizeli(nazım) ya da düzyazı(nesir) biçiminde olması; eser uzunluklarındaki farklar”^[2]ın, bir eserin türünü belirleyen özellikler olarak sunmaktadır.

Edebi türleri bir de sözlü ve yazılı olarak bölümlere ayırırız. Örneğin “halk edebiyatının sözlü aktarılan epik’i içinde iki biçim vardır: Bir yanda dizeli biçim, yani şarkı ve türkü; öbür yanda nesir biçimi yani masallar. Yazılı aktarılan epik’te ise, destan, öykü ve povest(öykü ile roman arası tipik bir Rus düzyazı biçimi) bulunuyor.”^[3] Öykü küçük bir düzyazı metni iken, povest orta uzunlukta, roman ise uzun bir düzyazı metni olarak karşımıza çıkar. Yani eserin sözlü-yazılı olması; nazım-nesir olması; uzun-kısa olması onun türünü belirlememizi sağlayan en temel yapı özellikleridir.

Edebi türlerin artzamanlı varlığı, yazarlara zorla benimsetilen bir geleneğin apaçık kanıtıdır. Eserin kendi biçimini yarattığı durumlar da olabilir: Çoğunlukla eserin, Antikitenin bir mirası olan biçime girdiği görülür, ya da en azından geçmişte bu böyleydi. Destan, od, trajedi ve komedi, Avrupalı Danaides’lerin(Yunan mitolojisinde Argos kralı Danaos’un kızları) gerçek fiçıları olan ve her defasında farklı bir sıvıyla doldurulmuş yüzyılları geçtiler. Zaten bu fiçılar, taşıdıkları cevherin etkisiyle biçim değiştirmişlerdir. Andre Breton’un Charles Fourier’ye Od’u, Pindare’ın odlarıyla çok az ortak nokta sergiler. Lirik Yunan trajedyası da, Seneka’nın tiyatrosu aracılığıyla kolej trajedisine, felsefi trajediye, burjuva dramına, tarihi drama vb. dönüştü. Fakat Epikürvari(Atina’da yaşamış olan Yunan düşünürü) bir od’un kendi sevimliliğine olduğu gibi, tarihi od türü de dairevi bir ahenge, meraklı bir tona aşına kaldı. Trajediler ise Ibsen, Q’Neill ve Claudel’e kadar kutsal, mukadder ya da dini bir dünya görüşünü

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

paylaştılar. Edebi türlerin hem artzamanlı hem de eşzamanlı olarak ele alınışı, özellikle de zaman ve mekân içerisinde çok çeşitli yazarlarca ele alınan aynı konuyla ilgiliyse, genel edebiyata yararlı bir katkı sağlayabilir. Antigonlar, Amphytryonlar, milli kahramanların jestlerine adanan şiirler, temanın “bilkuvve mevcudiyetini”, çağların ve ülkelerin özelliklerini ve her yazarın dehasını açığa çıkarırlar.[4]

Edebi türlerin nazım ve nesir olarak hatta türleri çeşitli yönlerini esas alarak ayırma giden kişi ise Aristo’dur. Aristo, Art Poetique adlı eserinde türleri birbirinden ayırır. Destan, tiyatro, komedi ‘flüt’ ve ‘lir’ türlerinde olduğu gibi, renkler, resim, desen, ses, ‘ritim, dil ve melodi bir arada bulunsun ya da bulunmasın’ olayları sergileyip gösterme yöntemleridir. Anlatmak veya göstermek suretiyle ‘hareket ve eylem’ halindeki bütün kişileri taklit etmek mümkündür.[5] Gösterme durumlarında olaylar, aktörler vasıtasıyla (tiyatro, mimik, dans yöntemi) halka gösterilir; anlatma durumlarında ise ister yazarın kendisi vasıtasıyla, ister yazara sözcülük eden birisi vasıtasıyla olsun olaylar bir anlatıcıya bağlı olarak anlatılır; burada gösterilen olaylar, doğrudan idrak edemediğimiz davranışlar, aksiyonlar ve sözler olmaktan çıkar; şiir, destan veya roman sahasına girerek nazım veya nesir halinde bir yazı çeşidine dönüşürler.[6]

Roman türü, anlatıma dayalı, nesir bir tür olarak karşımıza çıkar. Burada ilk ayırım roman ile tiyatro türü arasında çıkar. Roman anlatıma dayalı bir yazı şekli iken, tiyatro göstermeye dayalı, seyirci önünde ortaya konan ve olayı doğrudan seyircisiyle paylaşan bir gösteri sanatıdır. Oysa roman olayı olduğu gibi gösteremez, olayın ya da gerçeğin taklitini veya temsiliyi yapmaya çalışır, tiyatrodan seyirci ile oyuncu arasında hiçbir engel yokken, romanda okuyucu ile eser arasında yazar/anlatıcı kişi vardır. Yazar ne kadar eserin dışında kalırsa kalsın bu sefer de okuyucusu ile okuyucusuna göstermek zorunda olduğu gerçek arasında yer alır. Yine tiyatrodan anlatım dili şiir seçilebilirken romanın anlatım dili nesirdir. Bu noktada roman destan ve bizdeki mesnevi türünden de ayrılmaktadır.

Romandaki kurmaca/fiktif yapı, yani okuyucunun ilgisini çekmek, onu etkilemek için yarattığı dünya ile biyografi, otobiyografi, anı, deneme, makale, eleştiri, fıkra, mektup, dilekçe gibi diğer düzyazı türlerinden de ayrılır. Bu türleri romandan ayıran ikinci unsur öğretici yazı türüne dâhil olmalarıdır. Öğretici yazı türleri, “bir düşünceyi açıklama, bir durumu ya da olguyu çözümleme, bir kavramı belirleme biçiminde”[7] karşımıza çıkan kısa yazılardır. Öğretici boyutlu yazıları da makale, köşe yazısı, röportaj, eleştiri, deneme, gezi yazısı... türlerini içinde barındıran öğretici olduğu kadar düşünsel de olan gazete ve dergi yazıları ve anı, günlük, biyografi, otobiyografi, mektup... türlerini içinde barındıran bir yaşam ve yaşantıdan kaynaklanan yazılar olarak ikiye ayırabiliriz.[8] Bu türlerin üçüncü farkı da romana göre çok daha kısa olmalarıdır. Anı, günlük, biyografi ve otobiyografi tek yazılı yapıları kadar bu yapıların birleştirilerek bir kitap formunda genişleyebilme özelliğiyle romana nicel olarak yaklaşırsalar da nitel olarak ve yapı bakımından romandan ayrışırlar. Mektup-roman, anı-roman ve biyografi-roman türleri de bize şunu göstermektedir ki, romanın esnek yapısı bu türleri bir anlatım yöntemi olarak kullanmaktadır. Ancak bilinmelidir ki böyle de olsa mektup-roman, anı-roman ve biyografi-roman, her şeyden önce fiktiftir ve bu türlerin belgelere dayalı, gerçeği yansıtmak amaç olduğu için düş/imge sınırlı, gerçek bir yaşamı/yaşantıyı esas alan yapısından çok uzaktır. Andı, biyografik roman üzerinden bu konuyu işler ve “Bir roman yazarı biyografik roman yazabilir. Fakat bu sefer de yazılan, bir romandır, biyografi değil. Biyografik roman, biyografi gibi, gerçeğin adım adım izini sürmek, bu izin belirsizleştiği yerde durmak zorunda değildir. Biyografik de olsa, romancı, yazdığı romanda belirsizliklerin boş bıraktığı yerleri de, romanın gerekleri çerçevesinde doldurmak zorunda hisseder kendisini. Yani hayâli olan, gerçeğin dolgu malzemeliğini yapmaya başlar...”[9] Romanda belge sunulsa hatta gerçek bir kitabın bir bölümü montajlansa bile bu, sadece okunan metnin

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

gerçekmiş gibi algılanmasını sağlamak amacıyla yapılmıştır. Okunan gerçek bir hayat değil, bir romandır, yani kurmaca bir dünyanın gerçeğidir.

Geleneksel anlatılara baktığımızda ilk mitlerle/alegorik halk hikâyesi, destan ve masallarla karşılaşırız. Bu üç türün romanla en büyük paydası düş gücüdür. En önemli ayırmda işte bu noktada ortaya çıkar, düş gücünde. Mit, destan ve masalda bütünüyle düş gücünün ürünüdür, her zaman olağanüstülüklerle karşılaşmasak da, gerçekten yola çıkarak sözlü kültürün elinde zaman içinde farklı öğeleri içeren yeni bir forma dönmüştür. Bir roman -kurmaca/fiktif olsa dahi- okuyucusuna gerçeği anlattığı izlenimi vermeye çalışır ve bunu iyi yapabildiği oranda başarılı olur. Bu türlerin dil ve anlatım özellikleri de farklıdır romandan. Destan ve mit nazımdır. Masal nesirdir ama romandan oldukça kısadır. Romanın kurmacalıktan sonra özel yapısı ve anlatımıyla da bu türlerden ayrıldığı görülür. Zaman ve mekân kullanımı, kişilerin özellikleri ve yetenekleri, anlatıcı kişilerin varlığı, planı ile bu türler romandan farklı bir yapının içinde değerlendirilirler.

Hikâye etme geleneğinden gelen bu türleri romandan ayıran diğer bir özellik de geleneksel anlatı olmalarıdır. Roman, modern bir anlatıdır. Modernizm şehirleşme ile doğru bağlantılı olduğu gibi romanda şehirle doğrudan alakalıdır. Bu yönden geleneksel anlatıdan ayrı telakki edilmelidir. Romanın geleneksel yoğunluğunu ve romandan önceki mensur eserlerde göze ve kulağa hitap eden ayrıntıları verme mecburiyetinin geleneksel eksikliği bu türleri birbirinden ayırt etme de önemli bir başka ölçüdür. Yine romanın ayrıntıyı esas kabulü de öncesi anlatılarda bariz ayırımıdır. Öte yandan romanın konuşma ritmini anlatıya taşımış olması onun önceliklerindendir. Romanın tasvir ve tahlillerde gösterdiği ayrıntı başarısı da dikkate alınmalıdır. Ancak romanı öteki edebiyat türlerinden ayırt etmek için kullanılan bütün metotları elle tutulur bir teori içinde birleştirmek mümkün değildir.^[10] Yine romanlar geleneksel olan bu türler gibi sözlü nakil yoluyla gelmezler ve okunmak amacıyla basılırlar. Romanın bütünlüğü ise onun diğer bir farklı yönüdür. Anlattığı hikâyede boşluklar olmaz ve tarihi-sosyolojik bir zemin üzerine oturur. Romanın ileri geri sağa sola dönüşümler vardır. Entrikalar ve kahramanlar boşluklara doldurulur. Romanın bu anlamda farklı bir özbiçimi söz konusudur. Her şeyden önce romanın doğuşu geleneksele başkaldırıdır. Ondan birçok şeyi miras alması bu çıkışı anlamsız kılmaz, çünkü felsefe olarak ayrı durur.

Roman diğer yönden “hemen hemen bütün edebi türleri, hatta diğer sanat türlerini de içine alabilen” bir esnekliğe sahiptir mesela; “yeni roman” musiki dalından kompozisyon tekniklerini alır... tiyatroların, hikayelerin ve masalların teknik ve içeriklerini taşır. Örneğin romancı dikkatleri toplamak ve etkiyi kuvvetli kılmak için hikâye anlatabilir. Kahramanları karşılıklı konuşturabilir. Bunları yaparken hikâye ve tiyatro tekniklerini kullanabilir. Ancak elbette roman, hikâye ve masaldan nitelik olarak farklıdır. Romanın diğer türlerle ilişkisine farklı bir bakış açısı Meriç’ten gelir. “Öteki nevilere ele almak istemediği veya ele alıp da işleyemediği ne varsa romanın malı; bir zamanlar edebiyatın bütünü yapan her türü bünyesine katıyor: destan, hiciv, panfle. Hem tekniklerini alıyor, hem mahiyet ve ruhlarını. Edebiyat bile yetmiyor ona, ilimlere el atıyor.. Hayâle hapsolmek istemiyor, gerçeği de tasvir etmek amacıyla. Yalnız tasvir mi? İzah etmek, geliştirmek de istiyor. Amacına varmak için çeşitli disiplinlerin getirdiği malzemeden faydalıyor... Tahlil, teşrih, terkip, faraziye.. teşrihanede ve laboratuarda kullanılan bütün yöntemlere sahip çıkıyor. Bazı romanlar poem, bazıları ders kitabı. Psikoloji, iktisat, sosyoloji.. her ilmin en son çalışmaları açık romancıya.”^[11] Bunu destekler nitelikteki çalışma da Hüseyin Gümüş’ün roman kavramını tanımlamaya çalıştığı incelemesinde karşımıza çıkar. “Karşılıklı mübadele imkânı veren roman türünün bilinen özelliği, birleştirme becerisi, değişik dozlarda en tutarsız unsurlar -incelenmemiş belgeler, fabllar, felsefi düşünceler, ahlâk fikirleri, şarkılar, tasvirler- bir kelimelik bir ifadeyle bunlar arasında belirli bir sınırın olmayışı, roman türünün başarısını sağlayan unsurlardır... roman türünün aşırı esnek olması, karşılaştığı buhranların alt edilmesinde kolaylık sağlar.”^[12] Bu da türler arasında bazen sınır ihlâli

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

anlamına gelir. Örneğin Voltaire'in masalları roman adı altında yayınlanır ve bazı modern yazarlar bu türler için anlatı/recit diye söz edilmesini isterler.[\[13\]](#)

Roman teorisyenleri hikâye türü edebiyata uygulanan bütün klâsik metotlardan geniş ve çok çeşitli unsurları birleştiren bir sentez oluşturmaya çalışsalar da romanı diğer edebi türlerden ayırmak için kullanılan metotların tümünü birleştirerek bir teori oluşturmaya henüz başaramamışlardır. Bu bölümdeki ayırımlar da asla tüm roman türleri için geçerli değildir. Bu yoldaki en önemli başarı, kültürel yaklaşımdır. Yani kültür tarihi ve edebiyat teorisini birleştirerek kronolojik ve milli yaklaşımların getirdiği sınırlamaları kullanmak. Romanın yapısal/structural değişimi, şekil özelliklerini tahlil eden teknikler, üslûp ve sembol gibi genel kategoriler romanın kendine has şekline göre kullanıldıklarında onu diğer edebi türlerden ayırmak mümkün olabilecektir yine de buna itiraz eden eleştirmenler her zaman olacaktır. Bu yaklaşımların hepsi, romanı oluşturan bütün unsurları organik bir bütün içinde ele almayı amaçlamayan bir teorinin geçersiz olduğunu ifade etmektedir.[\[14\]](#)

[\[1\]](#) Wellek Rene-Warren Austin, Edebiyat Biliminin Temelleri, Theory of Literature, çev.A.Edip Uysal, Kültür Bakanlığı Yay., Ankara, 1983.

[\[2\]](#) Gennady N.Pospeleov, Edebiyat Bilimi, çev.Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1995, s.510.

[\[3\]](#) Gennady N.Pospeleov, Edebiyat Bilimi, çev.Yılmaz Onay, Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1995, s.510.

[\[4\]](#) Rousseau A.M.-Pichois Cl., Karşılaştırmalı Edebiyat, MEB Yayınları:2633, İstanbul, 1994, s.104.

[\[5\]](#) Aristo, Art Poetique, 1448. Gerard Genette, "Frontieres du Recit?", Figures II, Paris, Edition du Seuil, 1969, s.49-69

[\[6\]](#) Roland Bourneur ve Real Quellet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.20.

[\[7\]](#) Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994, s.123.

[\[8\]](#) Emin Özdemir, Yazınsal Türler, Ümit Yayıncılık, Ankara, 1994, s.123.

[\[9\]](#) M.Fatih Andı, Roman ve Hayat, Kitabevi, İstanbul, 1999, s.116.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

[10] Philip Stevick, Roman Teorisi, çev.Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, 1988, s.8.

[11] Cemil Meriç, Kırk Ambar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.139.

[12] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.18.

[13] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.23-24.

[14] Philip Stevick, Roman Teorisi, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, 1988, s.8-9.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız'la ortak yayındır

Roman Yazarı ve Okur

Bir roman yazarı, kurmaca bir eser meydana getirirken sorumsuz davranabilir mi? Ne kadar özgürdür ya da? Elbette yarattığı karaktere en akla gelmedik şeyler yapabilir, onu aç-susuz bırakabilir, aşktan karakterinin aklını başından aldırabilir, en olmadık trajedileri kahramanına yaşatabilir hatta onu öldürebilir... Yazara sınırı hatırlatan nokta neresidir/kimdir? Bu noktada devreye okuyucu girer. Her yazar okunmak amacıyla yazar. İster belirli bir kesim için, isterse kendisinden sonra gelecek kuşaklar için yazsın. Amacı okunmak ve etkilemektir. Bu amaç, eserini yaratırken yazarın sınırlarını belirler. Heinrich Mann, “yazarlar olarak başkalarına etki etmemizin şartı, tabii ki edebiyat yetimizdir. Çoğu yazarın sorunlara yanıt aramak için iyi niyetli bir biçimde hazırladığı bildirgeleri ya başarısız kalmış, ya da tersine yazar konuyu bizzat kendisi duyarak yaşamış, bu meseleyi kendi içerisinde yeniden yaratmış, kendine özgü sanatın aracılığıyla gözlerinizin önüne sermiştir. Bununla birlikte yazar, yalnızca günümüz okuyucu kitlesini değil, daha sonra gelecek okuyucuları da hesaba katmak isterse, işte o zaman eseri olağanüstü ve güçlü olmak zorundadır.”^[1] der. Çünkü yazar, “hayâlinde arzularını ve bunların gerçekleşmesini kurar ve bu hayâlleri edebi araçlarla öylesine işler ki okuyucuyu da burada kendi arzularını bulur ve tatmin olur, hem de utanmayacağı bir tarzda. Yazar gerçekliği, küçültülmüş bir model biçiminde kopyalar ve gerçekliği bize fark ettirir. Başka bir dünya icat eder. Davranış provası yapar ve bizim bununla daha iyi davranmamızı sağlar. Yazar dille oynar ve bu oyundan tat alır, ... o, bilinçli olarak rüya görür, çok katlı anlam taşıyan eserin, aynı bilinçsiz rüya sürecinin rüyayı oluşturmaya gibi biçimler. Potansiyel okuyucuyla içinden konuşur.”^[2]

Romancının okurla ilişkisi hem eserin doğuşu hem de pazarı açısından hep söz konusu edilmiştir. Yazar-okur ilişkisi şairler açısından daha karmaşıktır. Çoklukla şair okurunu dikkate almaz. Romancı da bir noktaya kadar yaratı esnasında özgür davranır ve çok hesaplı davranmaz ancak bu sınırlıdır. Romancı bir noktadan sonra okuru hesaba katmak durumundadır. Bu hesaba katma okuru bir öğrenci gibi eğitme şeklinde kabul edilemez. Ancak hiç gözetmez demek, bu aşamada da kabul edilmemektedir.

Okuyucu kimdir? Meriç okuyucuyu, yığın/lecteur ve gerçek okuyucu/liseur olarak ikiye ayırır. Yığın’ın vakit geçirme, dinlenme ve gündelik hayattan uzaklaşmak için okuduğunu ve okuduğunu kolayca unuttuğunu, okunanın bu okuyucu tipinin yaşantısının özünü pek etkilemediğini belirtir. Gerçek okuyucu içinse edebiyatın bir vakit geçirme aracı değil, başlıbaşına bir amaç olduğunu ifade eder. Şöyle der: “Bir romanı okumak başka, romanı yaşamak başka. Don Kişot için, romanlardaki dünya

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

hakikatin kendisidir, kucağında yaşadığı dünya ise bir büyücünün dünyası, aldatıcı ve yalan. Don Kişot, hakikat bildiği dünyayı yaşanan dünya, gerçek dünya hâline getirmek için didinir durur. Eflatun’un idealler dünyası, Kant’ın vazife dünyası nasıl hakikatin kendisi ise, romanların dünyası da öyledir Kişot’a göre.”[3] Okuyucuyu anlatırken romancının bazen ideal hayata yelken açtığını, okuyucusuna bu hayatı telkin ettiğini ve okuyucunun ruhunda bu düzeyle uyuşacak bir yan varsa, romanı az ya da çok yaşamaya başladığını; bazen de romancının okuyucu tarafından yaşanacağına emin olmak için, onun yaşamış olduğu veya yaşamakta olduğu hayatı, bir ayna gibi aksettirdiğini belirtir. Kadın okuyucu ile erkek okuyucu arasındaki farkları da belirtir Meriç. Görüşleri şöyle: ” Kadın okuyucu ile erkek okuyucu romandan başka başka şeyler bekler ve romanı başka başka görürler. Kadın umumiyetle yazarın telkinlerine tâbidir, kahramanları görür, takip eder, sever veya iğrenir onlardan. Romanı hem okur hem yaşar. Onun için realite Eugenie Grandet’dir. Okuyan kadın, romandaki erkek ve kadın kahramanlarla kaynaşır. Okuyan ve okudukları hakkında yazan erkek ise, romancının dehası ile kaynaşmak ister.”[4]

Eco, yazarın ritm, soluk ve kefaretinin okuyucu için olduğunu dile getirir. Yazarın okuyucuyu düşünerek yazdığını ve yapıt bittiğinde metinle okuyucuları arasında bir diyalog kurulduğunu ve bu andan itibaren yazarın dışarıda kaldığını belirtir. Yapıt yaratılırken iki diyalog vardır der ve bunları şöyle açıklar: ” O metinle, daha önce yazılmış bütün öteki metinler arasındaki diyalog (kitaplar yalnızca başka kitaplar üstüne ve onların çevresinde yazılır) ve yazarla örnek okuyucu arasındaki diyalog.”[5] Burada karşımıza okuyucuyla ilgili yeni bir kavram çıkıyor: Örnek okuyucu. Yazarın kafasında tasarladığı ve eseriyle biçimlendirmek istediği yeni okuyucu kitlesi olarak tanımlayabiliriz örnek okuyucu kavramını. Bu kavrama yönelik Eco’nun açıklamaları şunlardır:

“Okurlar aynı düzeyde duran statik varlıklar olmadığı gibi aynı konumda da değildirler. Bir anlatı metnini kat etmenin iki yolu vardır: Metin her şeyden önce haklı olarak öykünün nasıl sona ereceğini bilmek isteyen birinci düzey okura yöneliktir. Ancak metin, okuduğu metnin kendisinden nasıl bir okur olmasını istediğini kendine soran ve kendisine adım adım gideceği yolu gösteren örnek yazarın nasıl ilerlediğini keşfetmek isteyen ikinci düzey okura da yöneliktir. Öykünün nasıl sona erdiğini bilmek için, genellikle bir kez okumak yeterlidir. Örnek yazarı tanımak için birçok kez okumak gerekir, belli öyküleri ise sonsuza dek okumak. Örnek okur ancak örnek yazarı keşfettiğinde ve okurun kendisinden istediklerini anladıklarında tam anlamıyla örnek okur haline gelecektir.”[6] der ve Eco, okuyucu olarak Sylvie’yi nasıl okuduğunu örnek verir. Sylvie yıllardır neredeyse anatomik bir işleme tabi tutuktan sonra bu kitabın kendisi için hiçbir zaman büyüsünü yitirmediğini ve onu her yeniden okuyuşunda Sylvie ile lan’ın aşk öyküsünün ilk kez başladığını söyler ve devamla, “bu stratejinin ‘yapı’ sını, kuralını bildiğime göre bu nasıl mümkün olabiliyor? Şöyle yapı metinden çıkıldığı zaman kurulabilir; ancak okumaya dönerseniz metne geri dönerseniz ve kendinizi metnin akışına bırakırsanız, Sylvie hızlı okunamaz. (hızlı okunsa bile bu sadece bilgisayar taraması gibi bir şey olur.) Poe, yapıtını sonsuza dek soruşturabilecek bir okuru yaratmak için hangi stratejiyi kullandığını açıklamaktadır. Sanki metnin oluşturmayı istediği ideal okuru ile o ana dek hiç karşılaşmamış olduğundan bunu söylemeye karar vermiştir.”[7] der. Yazar ve okuyucu arasındaki ilişkiyi incelerken uygun okuyucu örneğini oluşturmaktan bahseder: “Bir yazar belli bir görgül(ampirik) okuyucu kitlesini düşünerek yazabilir; tüccarlar ve karıları için yazan, çağdaş romanın kurucuları Richardson, Fielding ya da Defoe’nun yaptıkları gibi. Ama ideal bir uykusuzluktan etkilenen ideal bir okuyucuyu düşünen Joyce da kitleler için yazıyordu. Her iki durumda da, insan ister cebinde parası, kapıdan çıkan bir kitleye seslendiğine inansın, ister gelecekteki bir okuyucu için yazdığını öne sürsün, yazman metin aracılığıyla, uygun okuyucu örneğini oluşturmaktadır.”[8]

Bu noktada fark okuyucu arasında değil, metinler arasında çıkar. Örnek okuyucuya yazılan metinle, okuyucuların isteklerine göre biçimlendirilmiş metinle. Biri kendi okuyucusunu yaratır, diğeri kendi

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

yazarını veya eserini. Ama “yazar yeni olanı planladığı, değişik bir okuyucu tasarladığı zaman, dile getirilmiş isteklerin listesini yapan bir Pazar araştırmacısı değil, kuşkusuz Zeitgeist kurgularını sezinleyen bir filozof olmak ister. Okuyucu kitlesine, kendisi bilmesi de, istemesi gerekeni açıklamak ister.”^[9] Eco’nun ideal olanı yansıttığı söylenebilir bu görüşünde ancak roman piyasasına baktığımızda örnek okur yaratmaktan çok, okuyucunun isteklerine göre biçimlendirilmiş eserlerin daha fazla yer tuttuğunu söyleyebiliriz. “Okuyucu kitlesinin... talebi neticesinde, belki de belki de bütün edebi türler içinde en fazla piyasaya dönük olanı, parayla ilişkisi en sıcak ve ticaret metali olmaya en yatkın olanı, yani içinde oluşarak geldiği toplumun kriterlerini ve niteliklerini en fazla yüklenen bir edebi tür olanı diye de görebileceğimiz romanın bizde de kısa sürede bir arz-talep mekanizması kurduğunu, teknolojik olarak modernleşen, Batı tarzı bir alt yapı istediğini ve basım, yayım ve dağıtım ağları içerisinde hemencecik bir ticari faaliyet alanını beslemeye başladığını görmemiz zor değildir. Roman okuru etkilemiştir, okur bu etkilenişleri neticesinde talebi büyötmüştür, bu talep ise arzın niteliğini belirlemeye doğru bir yapıyı beslemiştir.”^[10] Artık yazarı etkileyen bir okuyucu kitlesi ile yüz yüzeyiz. Yine de ne kadar etkin olursa olsun okurun durması gereken bir sınır da vardır. Bir yazarı yönlendirebilirler, ona müdahale edebilirler hatta metin hakkında yorumda da bulunabilirler ama müdahale edemedikleri bir alan vardır. “Okurlar metinlerden, metinlerin açıkça söylemediği şeyleri çıkarsayabilirler ancak metinlere söylediklerinin tersini söyletmezler.”^[11] Okurla eser arasındaki ilişki yazarla eser arasındaki ilişki bittikten sonra başlar ve söz söyleme sırası okuyucuya geçer. Eserin okunması ile, eseri unutmak veya yaşamak, metni bir defa veya defalarca okumak, örnek okur -Meriç’in ifadesiyle gerçek okur- veya kitle okuyucusu olmak... işte bu, tamamen okuyucunun tercihidir ve Eco’nun dediği gibi yazar artık dışarıdadır ve yapabileceği hiçbir şey yoktur.

Romanın basımından sonra roman yazarıyla romanı hakkında yapılan konuşmalarda romana dair her şey sorulur ve roman yazarı neden ve nasıl yazdığını, romanına yerleştirdiği yapısal özellikleri kısaca romanına dair her şeyi okuyucuyla paylaşır. Burada şöyle bir soru sorulmalıdır:

Roman yazarı romanına ilişkin her şeyi okuyucuya açıklamalı mı? “Aslında açıklamasa daha iyi olur. Çünkü böyle bir açıklama tehlikelidir. Genellikle romanda duygu düzeyinin düşmesine, düşünce ve heyecanın örölmesine yol açar” Okuyucu, romanı okuduğunda kendi düş gücüyle tamamlamalıdır. Yazarın müdahalesi her bir okurla farklı anlamlar kazanan romanın tek-tipleşmesi anlamına gelir. Kundera şöyle bir örnek verir: “Şato’yu ilk kez 14 yaşında okudum. Bu dönemde yakınımızda oturan bir buz hokeyi oyuncusuna hayrandım. K’yı onun çizgileriyle hayâl ettim. Bugüne kadar da hep öyle gördüm. Söylemek istediğim şu: Okuyucunun düş gücü otomatik olarak yazarinkini tamamlıyor.”^[12] Yazar bu riski göze almamalıdır çünkü amacı romanını okutmaktır.^[13] Yazar romanını “niçin ve nasıl yazdığını anlatabilir. Şiir sanatı üstüne yazılar yazan onları esinleyen yapıtı anlamaya yaramaz, teknik bir sorunun, bir yapıtın üretilmesi sorununun nasıl çözüldüğünü anlamaya yarar.”^[14] Yani yazar okuyucusuna eserini nasıl okuması gerektiğini değil, eserini yazarken hangi sorunlarla karşılaştığını ve bunları nasıl aştığını göstermek için nasıl yazdığını anlatmalıdır. “Bir yazar kendi yapıtı üzerine yorum yapmamalıdır, yoksa bir roman yazmamış olur; çünkü roman yorumlar üreten bir makinedir. Ama bu erdemli amacın gerçekleştirilmesinde başlıca engellerden biri, bir romanın bir adı olması gerektiğidir. Ne yazık ki bir yapıtın adı aslında yorumsal bir anahtardır.”^[15] Böyle de olsa, yazarın yorum yapmaması imkânsız da kabul edilse, “hiçbir şey bir roman yazarını, kendisinin düşünmediği, okurların ona önerdiği okunuşlar keşfetmekten daha çok sevindiremez...” Öyleyse “yazar, yazdıktan sonra ölmelidir. Metnin gidişini bozmamak için.”^[16] Okuyucuların o romanda daha önce yazar tarafından düşünülmemiş yeni anlamlar keşfetmeleri için. Okuduklarını sorgulamaları ve kendi hayâl dünyalarıyla yepyeni bir dünya yaratmaları için. Çünkü roman, roman yazarı kadar okuyucunun da yaratıcılığı ile bütünlenir, böylece hedefine ulaşır, kendisini okuyucusunun elinden yeni okuyuculara sunar.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

Roman yazarı ile okuyucu arasındaki ilişkiyi incelerken, son bir soru daha sorabiliriz. Roman okuyucuyu eğlendirmeli midir? Bu sorunun cevabı kimi yazarlarca evet iken, kimi yazarlarca da romanın değerini düşüreceği korkusuyla hayır olmuştur. Eco, her iki cevabı da sentezleyen bir bakış açısıyla şunu söyler: “Eğlence kavramı tarihseldir. Romanın her dönemi için eğlenme ve eğlendirme biçimleri vardır. Kuşkusuz, çağdaş roman konunun eğlenceliliğini, başka eğlence türlerine öncülük vermek için bastırmaya çalışmıştır. Aristo sanat kuramının büyük bir hayranı olan ben, her şeye karşın bir romanın - üstelik her şeyden önce konu aracılığıyla- eğlendirmesi gerektiğini düşünmüştümdür. Kuşkusuz, bir roman eğlendiriyorsa, kitlenin onayını sağlar. Belli bir dönemde, okuyucunun onaması olumsuz bir gösterge sayıldı. Bir roman onaylanıyorsa, bunun nedeni yeni bir şey söylememesi ve okuyucu kitlesine zaten beklediğini vermesidir. Ama ben, ‘bir romanın okuyucuya beklediğini veriyorsa onaylanacağını’ söylemekle, ‘bir roman onaylanıyorsa, bunun nedeninin okuyucuya beklediğini vermesi olduğunu’ söylemenin aynı şey olmadığına inanıyorum.” Eco’nun tavrı, bekleneni verse hatta yeni bir roman aşamasının başladığının delili olsa bile romanın bazen okuyucu kitleleri tarafından onaylanmayabileceğini, oysa roman okuyucu kitlesi tarafından onaylanmışsa, romanın bekleneni verdiğini söyler. Kısaca bir roman okuyucusunu eğlendirirken de yeni şeyler söyleyebilir, eğlendirmesi onun kışkırtıcı yapıt olmasına engel değildir.

[1] Heinrich Mann, “Roman Üzerine Düşünceler”, 20.yüzyıl Edebiyat Sanatı, Yay.Haz. Hüseyin Salihoğlu, İmge Kitabevi, Ankara, 1993, s.100.

[2] Gürsel Aytaç, Genel Edebiyat Bilimi, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999, s.32.

[3] Cemil Meriç, Kırk Ambar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.145.

[4] Cemil Meriç, Kırk Ambar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.146.

[5] Umberto Eco, “Sonrası” Alfabeta Dergisi, 1983, sayı 49, çev. Şadan Karadeniz, Gülün Adı, Can Yayınları, İstanbul, 2002, s.586.

[6] Umberto Eco, Anlatı Ormanında Altı Gezinti, çev. Kemal Atalay, Can Yayınları, İstanbul, 1995, s.35.

[7] Umberto Eco, Anlatı Ormanında Altı Gezinti, çev. Kemal Atalay, Can Yayınları, İstanbul, 1995, s.53.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

[8] Umberto Eco, “Sonrası” Alfabeta Dergisi, 1983, sayı 49, çev. Şadan Karadeniz, Gülün Adı, Can Yayınları, İstanbul, 2002, s.587.

[9] Umberto Eco, “Sonrası” Alfabeta Dergisi, 1983, sayı 49, çev. Şadan Karadeniz, Gülün Adı, Can Yayınları, İstanbul, 2002, s.588.

[10] M.Fatih Andı, Roman ve Hayat, Kitabevi, İstanbul, 1999, s.70.

[11] Umberto Eco, Anlatı Ormanında Altı Gezinti, çev.Kemal Atalay, Can Yayınları, İstanbul, 1995, s.104.

[12] Milan Kundera, Roman Sanatı, çev. Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul, 2002, s.44-45.

[13] Umberto Eco, Anlatı Ormanında Altı Gezinti, çev.Kemal Atalay, Can Yayınları, İstanbul, 1995, s.127.

[14] Umberto Eco, “Sonrası” Alfabeta Dergisi, 1983, sayı 49, çev. Şadan Karadeniz, Gülün Adı, Can Yayınları, İstanbul, 2002, s.571.

[15] Umberto Eco, “Sonrası” Alfabeta Dergisi, 1983, sayı 49, çev. Şadan Karadeniz, Gülün Adı, Can Yayınları, İstanbul, 2002, s.568.

[16] Umberto Eco, “Sonrası” Alfabeta Dergisi, 1983, sayı 49, çev. Şadan Karadeniz, Gülün Adı, Can Yayınları, İstanbul, 2002, s.568.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız’la ortak yayındır

Roman ve Yazar

“Yazarın malzemesi gerçeklik ve hayâldir. Gerçeklik, sosyal, bireysel olduğu gibi tarihsel de olabilir. Hayâl gücü, yaratıcı yazarın kullandığı yapı taşlarının ikinci öbeğini oluşturur...” [1] Yazarın romandaki tutumu onun ele aldığı gerçekliğe karşı tutumunu yansıtır ki “bu da bir ve tek değil, çeşitlidir. Gerçekliği kendi ruhsal merceğinden geçirmektir yaratıcı yazarın yaptığı iş. Ve bu mercekten geçtikten sonra da gerçeklik, nitelik değiştirir ve kurmacaya dönüşür.” [2] İşte romanın bu yönü, toplumların yazara bakış açısında değişik tepkilerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. “Yazarı, ileriye gören, bir kâhin, bir yol gösterici sayanlar olduğu gibi onu, işi kurmaca olduğu için boş şeylerle uğraşan, hayâlcî, hatta toplumun asalak kişisi olarak niteleyen dönemler olmuştur.” [3]

Kimdir yazar, bir kahin mi, bir yol gösterici mi yoksa yalnızca bir hikâye anlatan kişi mi?

Yazarlar farklı toplumların, farklı çağların, farklı dillerin... üstünden okuyucuya ulaşan sanatçılardır. Hepsinin en önemli noktası, yaratma eyleminin içinde olmalarıdır. Olayı, insanı, nesnesi, zamanı... insanın dış ve iç yapısı, davranış, düşünce ve duyguları... ile kendi eliyle kurmaca bir dünya yaratır romancı. Forster, yazarı bir yaratıcı olarak alır ve “Eğer Tanrı evrenin öyküsünü anlatabilseydi, o zaman evren bir romana dönüşürdü.” [4] der ve devam eder “Çünkü romanda temel ilke, yaratıcı ile yazarın aynı kişi olmasıdır.”

Roman yazarına yüklenen anlamlar çok farklıdır. Modern romancılar romancıyı “gerçeğin dışına sürüklenen; ama bu gerçeği yakalayan, hafızasında tutan, tespit eden ve özellikle bu konudaki anlayışımızı değiştiren büyücü” [5]ye benzetirler. Walter Allen aynı paraleldeki görüşü, “romancı da her sanatçı gibi bir yaratıcıdan ancak romanın muhtevasını oluşturan sosyal gerçek pek tabidir ki, romancının kendi hayat görüşünü kendi felsefesini temsil eder. Böyle bir hayat görüşünü aksettirebilmek için romancının seçtiği değerleri ve vardığı sonuçları, romanında yarattığı karakterler, durumlar ve seçtiği kelimeler ifade eder” [6] şeklindedir. Forster ise “Romanda iki ayrı güç vardır: İnsanlar ve insanlar dışında kalan bir sürü değişik şeyler. Roman yazarının görevi bu iki gücü ayarlamak, birinin gereklerini ötekinin gerekleriyle uzlaştırmaktır.” [7] diyerek romancıyı dengeleyici bir unsur olarak görmeyi tercih etmektedir. Yazarın kim olduğu ile ilgili en değişik belki de en subjektif görüş Robert Musil’e aittir. Musil, yazar hakkında şunları söyler: “ Toplumsal bir kimlik olarak değerlendirildiğinde yazarın ya bir entelektüel, ya da kendini çevresindekilerden soyutlayan bir duygu insanı olduğu görülür. Yazar gerçek bir entelektüele, yani ortalama bir bilgene göre de duygu yüklü görünümüyle zekâ seviyesi düşük izlenimi verir, gerçek bir duygu insanı üzerinde ise duyguları zayıf, kararsız ve gerçek dışı bir entelektüel etkisi bırakır. Yazar konuşurken zorlanır, hiçbir şeye kolayca karar veremez ve bu yüzden de sözlerinde, kararlarında ve duygularında ısrarlıdır. Her ikisi de bir araya getirilirse ve deneyimlerle desteklenirse, duygularıyla zekâsını veya zekâsıyla duygularını

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

yönlendiren tipleri aslında birbirinden ayırmak güçtür, ama yazar olarak kanaatlerinde kararsız olan, mantıksal kararlarına pek güvenilmeyen ve bilgileri sınırlı olan, ancak bu eksikliği de etkileyici bir şekilde esnek, çabuk, geniş bir yelpazede tamamlayan ve aktör yeteneğine benzer bir yetenek ve hazır bulunma durumuyla yabancı yaşam ve düşünce alanlarına uyum sağlayabilen insan ortaya çıkar.”[8] Musil, yazısında bununla sınırlı bırakmaz görüşünü, yazarın yeni bir şey ortaya koyamadığını ve doğallığın ve bireysel anlamın ancak lirik şiirde kendini göstereceğini söyleyerek yazısına devam eder. Bu görüşlerin aşırı genellemeci ve bilimsel dayanaktan yoksun oluşu Musil’in görüşlerinin subjektif ve yanlı oluşunu göstermektedir.

Romanda anlatıcı ile romanın yazarı aynı kişi midir? Romanda bir anlatıcının varlığı ve yazardan ayrışması oldukça uzun zaman almıştır. Anlatıcı olgusunun kabulü bir noktaya kadar yazarı romandan uzaklaştırmıştır. Ancak bu ayırmadan önce kim romancıdır, romanın yazarıyla ilgisi veya tanımlanması gerekir. Kundera Flaubert’ten bir düşünceyle bu konuya açılım getirmeye çalışır; “romancı yapıtının arkasında kaybolmak isteyendir. Yapıtının arkasında kaybolmak bir halk adamı rolünden vazgeçmek demektir.”[9] Kundera bir adım daha ileri giderek, “Romancı hiç kimsenin sözcüsü değildir ve bu görüşü kendi düşüncelerinin bile sözcüsü olmadığını söyleyecek kadar ileri götüreceğim.” [10] der. Bu tanımlar romancının kendi dünya görüşünden yeri geldiğinde rahatlıkla sıyrılmasını öngörür. Daha ileri giderek yazarı unutturur. Romancının “roman dünyasını ve karakterlerini yukarıdan ve dışarıdan gözleyen ve yönlendiren bir tanrı olduğu söylenebilir.”[11] Aslında romancının roman dünyasından ve karakterlerinden yukarıda ve dışarıda oluşu romancının realizmi yakalamak ve objektif olmak için izlediği bir yöntemdir. Bir romantik yazarın eserinde oluşuyla bir realist yazarın eserinde oluşları iki zıt ucu simgeler. Eser realist de olsa bir şekilde yazar eserin içindedir. “Tolstoy’un benzetmesinde olduğu gibi, gerçeği gören, fakat bekleyen bir tanrı gibidir. Hayâlcî karakter, gerçeğe hayâli birbirinden ayıramayan kişidir; gerçekçi karakter ise, onu yönlendirendir.”[12] Wayne C. Booth’un açıklaması ise dikkat çekicidir. “Hiçbir hikâyecinin şahıslandırılmadığı romanlarda bile, sahnenin arkasında gizlenen yazarın kişiliği mevcuttur. Roman dünyasının dışında kalan yazarı, bir oyun yönetmenine, kuklalarına ses veren bir sanatçıya veya roman dünyasında olanlara bigâne, tırnaklarını törpüleyen bir tanrıya benzetebiliriz. Yazarın bu sanatçı kişiliği, daima onun insan olarak kişiliğinden ayrı ve farklıdır. Yazarın sanatçı kişiliği, eseri yaratırken, kendisinde aslından daha üstün bir kopyasını yaratır. Herhangi başarılı bir roman, yazarın bu kendisini aşan kişiliğine bizi inandıran bir eserdir. Yazarın sanatçı kişiliği, ekseriya, aslından çok duygulu, akıllı, seçkin, arınmış ve algılama gücü daha fazla bir kişiliktir. Bir romanda yazarın bu sanatçı kişiliğinden söz edilmedikçe, yazarın kendisiyle bu şahıslandırılmamış sanatçı kişilik arasında hiç fark yoktur.” Booth, birinci tekil ve üçüncü tekil anlatımlı(yazarın şahıslandırılma dediği kavram) romanlarda anlatıcının yazar olmadığını, yazarın dışarıda kaldığını, anlatıcının sanatçının kişiliğinden farklı olduğunu ve yazarın kişiliğiyle kahramanların ayrı kişi olduklarını özellikle vurgulamaktadır. Elbette anlatıcı, yazarın kendisi olan romanlar da vardır. Oysa “bugünkü roman, reeli realistler gibi görmez. Ama kendini, anlatanın kişiliğine de hapsetmez. Eser mümkün olduğu kadar geniş, mümkün olduğu kadar ciddi bir dünya görüşü ifade etmelidir. Flaubert’ten bu yana öznelliğe itibar edilmez. Yazarın doğrudan doğruya işe karışması bir zaaf alâmeti sayılır. Romancı kendi adına konuştuğu, kıssadan hisse çıkardığı, kahramanları hakkında hüküm verdiği, aksiyonu her şeyi bilen imtiyazlı bir şuurun varlığını belli edecek tarzda çekip çevirdiği zaman; okuyucunun elinden tutup izahlara giriştiği, yorumlar yaptığı, onu hazırladığı zaman; olayların doğrudan etkisi yerine hikâyenin ve tasvirin suni mantığını ikame ettiği zaman, eser inandırıcılığını geniş ölçüde kaybeder.”[13] Max Frisch’in belirttiği gibi, “Önemli olan; söylenemeyendir, sözcüklerin arasında kalan boş alanlardır. Aslında çoğu zaman sözcüklerin anlattıkları bizim söylemek istemediğimiz önemsiz şeylerdir. Asıl söylemeyi amaçladığımız şey ise yalnız dolaylı olarak gösterilebilir, bu da tam anlamıyla söylemek istediklerimizin yakınından geçmektir. Çevresinde dolaşmaktır. Bir şeyler anlatırız gerçi, ama gerçek yaşantımız anlatılanların içinde yoktur... Sanırım asıl amacımız söylenebilecek her şeyi dile getirmektir; dil, sanki çelikten bir taşçı kalemi gibi gizli olmayan

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

her şeyi yontar atar ve böylece de söylemek, söylenmek istenenden uzaklaşmak anlamına gelir. Anlatılan yaşamın kendisi değildir. Ama anlatmak istediğimiz yaşamdır.”^[14]

Neden roman yazılır? Defoe, kendisini gerçekten yaşamış olayların savunucusu; Richardson, kendisini ahlakçı; Trollope kendisini adi bir yazar olarak takdim etmiş; Dickens ise, eğlendirmek için yazdığını söylemiştir. Mark Twain ve Hemingway, Huckleberry Finn’in önsözünde güzel bir biçimde ifade edildiği gibi, utangaç tavırlar takınmışlardır. Mark Twain ” Bu hikayede gerçek bir motif bulmaya çalışanlar takibata uğrayacaklar, ahlak dersi arayanlar ülkeden kovulacaklar; diyerek sanatçı olarak ciddiyetini gizlemiştir.^[15] Karaalioğlu bu soruya şu cevabı verir: “Yazar; yazılarını okutmak, okuyanlarca beğenilmek; kendini tanımak; çağının adamı olarak, öteki insanların sorunlarıyla ilgilenmek; okuru ile kendisi arasında iki yakayı birleştiren bir köprü ödevini görmek; insanların içine bakacakları bir ayna tutmak için yazar.”^[16] Naci Çelik bu sorunun cevabını toplumsal olayların anlatılması olarak vermiş, dünya edebiyatlarından şu örnekleri sıralamıştır: “Gogol, Dostoyevski Çarlık Rusya’sındaki çürümeyi karayerici bir dille anlatmışlardır. Sanatın özünde çarpıtılmış gerçeği, gerçekliğiyle yansıtmak amaç olduğuna göre, bu yazarlar da, Rusya’da yozlaşanı aramışlardır. Çünkü dönemleri, yozlaşanı aramayı gerektiriyordu... Aynı biçimde Folkner, Amerikalının meselelerini romana sokmuştur. Amerika’daki olaylar Amerikalının gözünden verilmiştir... Kafka ezilmişiği, teknik gelişmelerle insan hayatında değişeni, değişenin yarattığı tedirginliği, karabasanla gerçeğin içiçeliğinde çözümlemiştir. Ulusunun efsanelerle örülü ağır geçmişi, sürekli bir haksızlığa uğradığı kanısı Kafka’nın romanlarında karabasan-gerçek, yargılanma-umut karşıtlıklarıyla çizilir. Gerek Gogol ve Dostoyevski, gerekse Folkner, Kafka eserlerine ulusal birikimi koymuşlardır.”

Aslında öyle çetrefilli bir sorudur ki bu, her roman yazarının sebebi farklı farklıdır. Hüseyin Gümüş, Roman Dünyası ve İncelemesi adlı eserinde birçok yazarın görüşlerini tek tek sıralamıştır. Bunları özetlersek: Yeni bir dünya yaratmak için, gerçek dünyadan kaçmak için, zamanına tanık olabilmek için, dünya ile uyum yakalayabilmek için, özgürlük için, şuurlandırmak için, değişmek ve aksiyona geçmek için, dünyayı ve dünyayı ifade etme hakkı için, tanrısal bir yönü olduğu için, dünyaya ve insanın kendisine bir anlam verebilmek için, eğlendirmek için, bir yabancı hâline gelmemek için, ölümsüz olmak için, kendini yeniden yaşamak için, yıkmak için, hayâl etmek için...^[17] Roman yazma nedeni her çağda ve her toplumda değişiklikler arz eden ve her yazarla yakın da olsa farklı bir nedene dayanır.

Yazar, hangi noktada eserinden kopar? Son noktayı koyduğunda mı ya da eseri basıldığında mı, eseri hakkında konuşmalı mıdır ya da hayatından bahsetmeli midir içinde yaşadığı toplumda? Yazar, ne yapmalıdır ya da ne yapmamalıdır?

“Flaubert, ‘Sanatçı gelecek kuşakları, kendisinin yaşamamış olduğuna inandırmalıdır.’ demiştir. Maupassant ünlü yazarlara ayrılmış bir seride kendi portresinin görünmesini engellemiştir: ‘Bir insanın özel hayatı ve resmi halka ait değildir.’ Hermann Broch kendisi hakkında, Musil hakkında, Kafka hakkında: ‘Bizim üçümüzün de gerçek biyografisi yoktur.’ der. Bu, onların hayatlarının olaylar açısından fakir olduğunu değil, hayatlarının ortaya dökülmesine, kamuya mal olmasına, biyografi haline gelmesine gerek olmadığı anlamına gelir. Has romancının ayırt edici özelliği: ‘Kendinden söz etmeyi sevmez. Nabakov, ‘Burnumu büyük yazarların değerli hayatına sokmaktan nefret ederim ve benim hayatımın üzerindeki perdeyi de hiçbir zaman hiçbir biyografi yazarı kaldıramayacaktır.’ der. Italo Calvino uyarır: Özel hayatı üzerine kimseye tek kelime etmeyecektir. Faulkner ise ‘arkasında basılı kitaplarından başka hiçbir iz bırakmayan, tarihten silinmiş, kazınmış bir insan olmayı’ arzu eder. Ünlü bir metafora göre, romancı yaşadığı evi yıktırıp tuğlalarıyla başka bir ev yaptırmış: romanının evini. Bundan da şu çıkıyor ki, bir romancının biyografisini yazarlar romancının yaptığını bozuyor, bozduğunu yeniden yapıyorlar. Sanat açısından bakıldığında tamamen olumsuz olan çalışmaları bir

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

romanın değerini de, anlamını da aydınlatmaz. Kafka, Joseph K.'dan daha fazla ilgi çektiği an, Kafka'nın ölümünden sonraki ölüm süreci başlamıştır.^[18]

Kundera'nın bu tespiti dikkate şayandır, çünkü biz yazarın en önemli eseri olan romanı değil de yazarı merak etmeye başladığımız an, yazarın kurduğu evreni yıkmaya başlıyor ve onu yaşatacak olan romanını arka plana atıyoruz demektir. Yazara olan ilgimiz azaldığında yazar bizler için gerçekten ölmüş olacaktır. Yazarı yaşar kılan kendisi değil, eseridir. Hatta eser yazarının gizini korumalıdır. Mehmet Serdar'ın dediği gibi: "Yazısı okunduktan sonra da yazarın hâlâ gizemli bir yanı kalmalı. Yazı yazarını saklayabilmeli. Yazının okur tarafından anlaşılması, çözülmesi, benimsenmesi yazarın saydamlaşması aşamasına kadar gitmemeli. Yazı yazarını açığa çıkarmamalı. Okurla yazı dışında karşılaşmak büyüünün bozulmasına yol açabilir. Hele okur yazıyla özdeşleşmişse yazarın yapabileceği, anlatabileceği bir şey yoktur."^[19]

Roman nasıl yazılır? Eskinin hayâl gücüne dayanan romanının yerini bugün gerçeği, insan tabiatını en yoğun şekilde veren roman almıştır. George Sand gibi önüne kağıt alarak aklına gelen ilk fikirden başlayıp hayâl gücünün rüzgarına kapılıp yazılmıyor roman. Artık roman, günümüz roman yazarları tarafından "üzerinde yürümeleri gereken zemini çok dikkatli bir şekilde inceledikten ve mümkün olan bütün kaynaklardan gereken bilgiyi aldıktan ve ihtiyaçları olan materyali elde ettikten sonra, oturup yazmaya karar verirler. Eserin plânı, toplanan materyal tarafından tayin edilir; çünkü gerçekler, kendilerini mantıki bir sınıflandırmaya tabî tutarlar. Neyin, neden sonra geleceğini mantık tayin eder. Eser böylece mantıki bir şekilde oluşur. Hikâye, bir araya toplanmış gözlemlere, notlara dayanarak geliştirilir; karakterlerin hayatları birbirleriyle ilişki içinde düşünülür ve hikâyede dönüm noktası, sadece tabii ve kaçınılmaz bir sonuçtan başka bir şey değildir."^[20] Eco da roman yazarının çok çalışması konusunda Zola'yla aynı görüştedir. "Yazar esinine kapılarak yazdığını söylüyorsa yalan söyler." der ve "Deha, yüzde yirmi esin, yüzde seksen alıntıdır." cümlesini örnek verir.^[21] Yazma sürecinden bahsederken de şu açıklamaları yapar: "Yazar, sürecin kurallarını düşünmeksizin çalıştığını söylediği zaman, yalnızca kuralı bilmeden çalıştığını anlatmak ister. Bir çocuk ana dilini çok iyi konuşur, ama dilbilgisini yazmayı bilmez. Ancak dilbilimci dilin kurallarını bilen tek kişi değildir, çünkü bunları çocuk da çok iyi bilir, ama bildiğini bilmez: dilbilimci, çocuğun dili niçin ve nasıl bildiğini bilen kişidir yalnızca. Nasıl yazıldığını anlatmak, iyi yazıldığını kanıtlamak anlamına gelmez. Poe, 'eserin sonucuyla yazma sürecinin bilincinin başka başka şeyler olduğunu' söylüyordu... Bazen sanatsal süreçler üstünde en parlak sayfalar, alçakgönüllü sonuçlar ortaya koyan, ama yaratma süreçleri üstüne düşünmeyi iyi bilen daha önemsiz sanatçılar tarafından yazılmıştır."^[22] Yani yazmak ne sadece esinti ne de çalışmadır. Bu da tek başına yeterli değildir, romancı ne yazdığını ve bunu nasıl yazması gerektiğini de iyi bilmeli, kendi doğal yasaları olan metnin kendi kültürünün izini yüklediğini bilerek araştırmalar yapmalı ve okuyucusunun metinle kuracağı diyalogu unutmadan ve yazdıktan sonraki sürecin metinle okuyucu arasında başlayacağını düşünerek bir eser meydana getirmelidir.

^[1] Gürsel Aytaç, Genel Edebiyat Bilimi, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999, s.32.

^[2] Gürsel Aytaç, Genel Edebiyat Bilimi, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999, s.32.

^[3] Gürsel Aytaç, Genel Edebiyat Bilimi, Papirüs Yayınları, İstanbul, 1999, s.33.

Roman nedir? Nasıl Yazılır?

- [4] E.M.Forster, Roman Sanatı, çev. Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.96.
- [5] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.203.
- [6] Sevim Kantarcıoğlu, Türk ve Dünya Romanında Modernizm, Paradigma Yayıncılık, s.26
- [7] Forster E.M., Roman Sanatı, çev.Ünal Aytür, Adam Yayınları, İstanbul, 1985, s.150.
- [8] Robert Musil, “Yazar ve Yazın”, çev. Ayten Genç, 20.yüzyıl Edebiyat sanatı, Yay.Haz. Hüseyin Salihoğlu, İmge Kitabevi, Ankara, 1995, s.104-105.
- [9] Milan Kundera, Roman Sanatı, çev.Aysel Bora, Can Yayınları,İstanbul, 2002, s.179.
- [10] Milan Kundera, Roman Sanatı, çev.Aysel Bora, Can Yayınları,İstanbul, 2002, s.180.
- [11] Maurice Z. Shroder, “Edebi Bir Çeşit Olarak Roman”, Philip Stevick, Roman Teorisi, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları:130, Ankara, 1988, s.24.
- [12] Maurice Z.Shroder, “Edebi Bir Çeşit Olarak Roman”, Philip Stevick, Roman Teorisi, çev. Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi Yayınları:130, Ankara, 1988, s.24.
- [13] Cemil Meriç, Kırk Ambar, İletişim Yayınları, İstanbul, 1998, s.283-284.
- [14] Max Frisch, “Yazarlık Üzerine”, çev. Nilüfer Kuruyazıcı, 20.yüzyıl Edebiyat sanatı, Yay.Haz. Hüseyin Salihoğlu, İmge Kitabevi, Ankara, 1995, s.186.
- [15] Philip Stevick, Roman Teorisi, çev.Sevim Kantarcıoğlu, Ankara, 1988, s.3.
- [16] Seyit Kemal Karaalioğlu, Edebiyat sanatı, İnkılâp ve Aka Kitabevleri, İstanbul,1980, s.153.
- [17] Roland Bourneur ve Real Quillet, Roman Dünyası ve İncelemesi, çev. Hüseyin Gümüş, Kültür Bakanlığı Yayınları:1085, Tercüme Eserler Dizisi, Ankara, 1989, s.201-208.
- [18] Milan Kundera, Roman Sanatı, çev. Aysel Bora, Can Yayınları, İstanbul, s.161-163.
- [19] Mehmet Serdar, “Yazarından Okuruna”, Sözcükler, Şefik Matbaası, Temmuz-Ağustos 2006, İstanbul, s.136.
- [20] Emile Zola, “Tecrübe ve Natüralist Roman”, Philip Stevick, Roman Teorisi, çev.Sevim Kantarcıoğlu, Gazi Üniversitesi yayın No:130, Ankara, 1988, s.360.
- [21] Umberto Eco, “Sonrası” Alfabet Dergisi, 1983, sayı 49, çev. Şadan Karadeniz,Gülün Adı, Can Yayınları,İstanbul, 2002,s.572.
- [22] Umberto Eco, “Sonrası” Alfabet Dergisi, 1983, sayı 49, çev. Şadan Karadeniz,Gülün Adı, Can Yayınları,İstanbul, 2002,s.572.

Abant İzzet Baysal Üniversitesi Öğretim Üyesi Mustafa Ayyıldız'la ortak yayındır