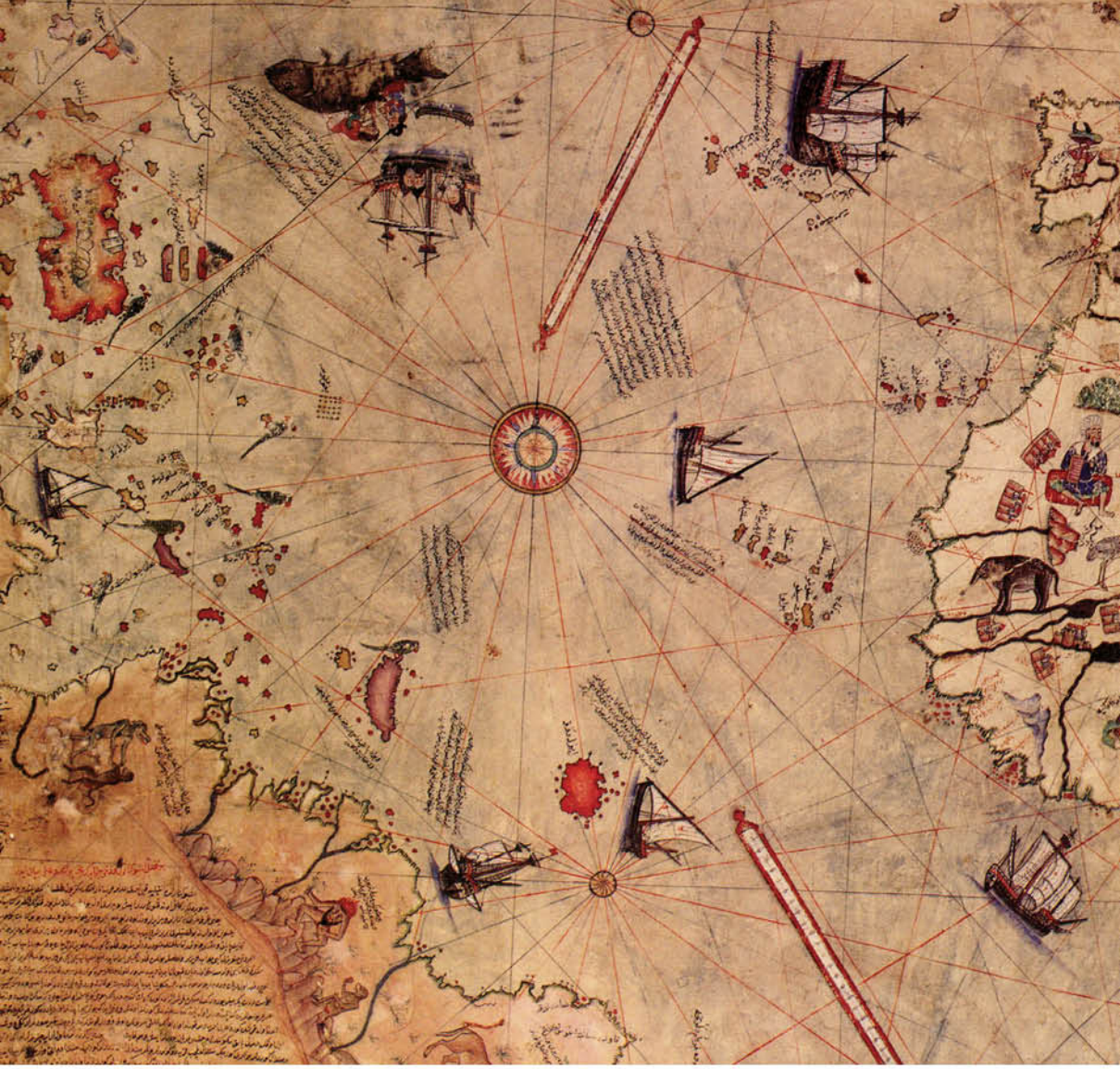


GEÇMİŞİ KİM ANLATIR

TARİH, ROMAN, HAFIZA

Editör: Hacer Selçuk

KOCAELİ
BÜYÜKŞEHİR
BELEDİYESİ
ÇALIŞIYOR OLUYOR

GEÇMİŞİ KİM ANLATIR

TARİH, ROMAN, HAFIZA

KOCAELİ
BÜYÜKŞEHİR
BELEDİYESİ
ÇALIŞINCA OLUYOR

E-ISBN :978-625-91476-0-4
© 2026 - Kocaeli Büyükşehir Belediyesi
Kültür, Sanat ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı Kültür Yayınları : 78

Yayın Sahibi
Doç.Dr.Tahir Büyükakın

Genel Koordinatör
Dr. Hayri Baraçlı

Yayın Kurulu
Doç.Dr.Ali Yeşildal
Murat Yavuz
Adil Yıldırım

Editör
Hacer Selçuk

Tasarım ve Kapak
Ali Şenocak

Kocaeli Büyükşehir
Belediye Başkanlığı:
Karabaş Mahallesi, Oramiral Salim Dervişoğlu Caddesi
No:80, 41040 İzmit/Kocaeli
Tel:0 262 318 10 00
www.kocaeli.bel.tr

Baskı ve Cilt
Matbaa Sertifika No: 40581
Semih Ofset Matbaacılık
Sek Yayıncılık Sağ. İnş. San. Tic. Ltd. Şti. Büyük
San. 1. Cadde No:74/1-2-3-4
İskitler / Ankara

© Bu kitabın her türlü basım, yayın ve telif hakları Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, Kültür ve Sosyal İşler Dairesi Başkanlığı'na aittir. Başkanlığın yazılı izni olmadan elektronik, mekanik ya da diğer yollarla basılamaz, çoğaltılamaz ve dağıtılamaz. Bu eserdeki yazıların her türlü sorumluluğu yazara aittir.

KOCAELİ BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ' nin KÜLTÜR HİZMETİDİR.
PARA İLE SATILAMAZ.
Kocaeli 2026

GEÇMİŞİ KİM ANLATIR

TARİH, ROMAN, HAFIZA

KOCAELİ BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ

İÇİNDEKİLER

Takdim.....8

Tefhim.....10

Giriş.....14

I. BÖLÜM: TARİH İLE KURMACA ARASINDA

Tarih Yazımında Anlatı, Yorum ve Hakikat: Tarih Kurmaca mıdır?
Abdülhamit Kırmızı.....23

Tarihî Romanı Yeniden Düşünmek: Kavram, Tür, Karşılaşma
Mürsade Meryem Kılıç.....38

Ankara ile *Ölmeye Yatmak* Arasında Türk Modernleşmesi
Merve Uygun.....56

Tarihi Sevdirmek mi, Tarihi Yanıltmak mı?: Popüler Tarihî Roman
Hacer Selçuk.....66

Şehir Hafızasının Envanterini Çıkarmak
Ali Sürmelioğlu.....84

II. BÖLÜM: BATI'DA TARİH VE ROMAN

Postkolonyalizm ve Postkolonyal Okuma
Bilgin Güngör.....99

Batı Romanında Sömürgecilik Söylemi:
Robinson Crusoe'dan Postkolonyal Yeniden Yazıma
Beyza Y. Üngör.....114

Tarih Romanda Geçerken Bir Mukayese: *Küçük Ağa* ve *Kaptan Mihalis*
Ertan Örgen.....124

Tarihî Roman ve İktidar: Hilary Mantel'in *Wolf Hall* Üçlemesi
Nagihan Haliloğlu.....140

Aynı Rüyanın Gölgesinde: Latin Amerika'da Romanın İşlevi Üzerine
M. Fatih Kutlubay.....155

Tarihi ve Romanı Bir Arada Okurken Bilinmesi Gereken Kavramlar Sözlüğü.....170

III. BÖLÜM: TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE TÜRK EDEBİYATINDA TARİH VE ROMAN

Geçmişin Peşinde: Türk Edebiyatında Tarihî Romanın Doğuşu ve Gelişimi
Mehmet Samsakçı.....193

2000 Sonrası Türk Romanında Tarih-Roman İlişkisi
Necip Tosun.....212

Roman İçinden Minyatürlere Bakmak
Özgür Taburoğlu.....242

Türkiye'de Kuruluş Anlatıları: Romanlardan Dizilere "Devlet", "Töre" ve "Halk"
Mesut Bostan.....262

Geçmişi Oyunsallaştıran Romanlar.....272

IV. BÖLÜM: EDEBİYATTA HAFIZA, DİRENİŞ VE ANLATMA HAKKI

Mazlumun Tarihini Kim Yazar? Edebiyatın Hafızası ve Sessiz Coğrafyaların Sesi
Ahmet Sarı.....281

Filistin Direniş Edebiyatının Hikâyesi
Peren Birsaygılı Mut.....294

Azerbaycan Edebiyatında "Tarihî Roman":
Sabir Rüstemhanlı'nın *Ölüm Zirvesi* ve *Difai Fedaileri* Romanları
İmdat Avşar.....304

Balkan Edebiyatında Rakip Hafızalar ve Anlatma Hakkı
Rıdvan Tulum.....320

Öncü Afrikalı Yazarlar "Beyaz Adamın Yükü"nü Nasıl Gördü?
Eray Sarıçam.....334

Geleceğin Tarihi ile Tarihî Gelecek Arasında Roman
Ali Oturaklı.....344

Bir Olay, İki Anlatı.....358

Bir Şehrin Edebî Hafızası: Kocaeli.....390

Yazarlar Hakkında.....396

TAKDİM

Hafıza, milletin pusulasıdır. Geçmişini unutan, yarının yönünü bulmakta zorlanır. Bu yüzden geçmişi anlatmak, geleceğe yön vermektir.

Geçmişi Kim Anlatır: Tarih, Roman, Hafıza, bu düşüncenin izini sürüyor. Tarih ile edebiyat arasındaki ilişkiye, arşivin tanıklığına ve romanın hafızayı yaşatan gücüne odaklanıyor. Batı edebiyatından Türk edebiyatına uzanan incelemeler, tarihî romanın dönüşümünü ele alıyor. Filistin, Azerbaycan ve Balkanlar üzerine metinler, farklı coğrafyaların ortak hafızasına ışık tutuyor.

Tarih kaydeder, edebiyat hatırlatır. Kimi zaman bir arşiv sayfası konuşur. Kimi zaman bir roman, tarihin sessiz bıraktığı insanın sesine dönüşür.

Şehirler de bu anlamda hafızanın yaşayan mekânlarıdır. Kocaeli'nin köklü geçmişi, geleceğe uzanan vizyonumuz için güçlü bir zemindir. Bu mirası yaşatmak, şehrin yarınını kurma sorumluluğumuzla birlikte ilerler.

Hizmet, insanın hayatına dokunan değerdir. Vizyon, bu değeri geleceğe taşıyan ufuktur. Şehrin imkânlarını büyütürken kültürünü, hafızasını ve insanını da geleceğe hazırlamak gerekir.

Bugünün hizmeti yarının hatırasına dönüşür. Bugünün vizyonu, gelecek nesillerin yaşayacağı şehri şekillendirir.

Bu eser de geçmiş ile gelecek arasında bir düşünce köprüsü kuruyor. Bize şu soruyu bırakıyor:

Bizden sonra gelenlere nasıl bir şehir, nasıl bir hafıza ve nasıl bir gelecek bırakacağız?

Esere katkı sunan değerli yazarları tebrik ediyor; çalışmanın kültür ve düşünce hayatımıza kalıcı katkılar sunmasını diliyorum.

Doç.Dr.Tahir BÜYÜKAKIN
Kocaeli Büyükşehir Belediye Başkanı

TEFHİM

Tarih ile roman arasındaki ilişki, edebiyatın en eski ve en tartışmalı konularından biridir. Bir tarafta belgeye bağlı kalan, kanıt isteyen bir disiplin; öte tarafta hayal gücüne açık, kendi iç tutarlılığından başka bir şeye hesap vermeyen bir tür. Ama ikisi de aynı işi görür: geçmişi bugüne taşımak, unutulmaya bırakılmış bir olayı yeniden gün yüzüne çıkarmak.

Bir medeniyeti ayakta tutan şey, çoğunlukla o medeniyetin insanlarının kuşaktan kuşağa anlattığı hikâyelerdir; resmî kayıtların çoğu zaman ulaşamadığı bir yerdir bu. Hatırat, yaşanmışlığın doğrudan tanıklığını taşır; roman ise o tanıklığın ulaşamadığı yeri hayal gücüyle doldurur. Avusturyalı yazar Stefan Zweig, sürgünde kaleme aldığı ve Habsburg İmparatorluğu'nun çöküşünden önceki Viyana'yı anlattığı hatıratının önsözünde "anlatacaklarım sadece benim yazgım değil, bütün bir neslin yazgısı" der; kişisel bir hayat hikâyesi, onun elinde koca bir imparatorluğun, bir kültürün ve bir kuşağın son tanıklığına dönüşür. Hatırat, böyle anlarda tarih ile roman arasındaki sınırda durur; kişisel olanı, bir milletin ya da bir çağın

ortak hafızasına dönüştürür. Aradaki fark, çoğu zaman yazarın niyetinde bile değildir; bir hatırat yazarı sadece kendi payına düşeni anlatmak ister, ama zamanın süzgecinden geçtikçe o kişisel anlatı bir toplumun ortak belleğine karışır. Romanların ve hatıratların izinde ilerleyen bir düşünce bu: her kitap, gerçekten de bir medeniyeti yaşatır. Elinizdeki kitap da tarih ile roman arasındaki bu ilişkiyi merkeze alarak aynı düşünceden yola çıktı.

Bu düşünceyle, tarih ile roman arasındaki ilişkiyi farklı açılardan ele alacak yirmiden fazla yazar, akademisyen ve eleştirmen bir araya getirildi. Kitap dört bölüm halinde ilerliyor: ilk bölüm tarih ile kurmacanın kavramsal sınırlarını tartışıyor, ikinci bölüm bunu Batı edebiyatındaki serüvenine taşıyor, üçüncü bölüm Tanzimat'tan bugüne Türk edebiyatındaki tarihî romanı ele alıyor, dördüncü bölüm ise kendi tarihini kendi ağzından anlatma hakkını arayan coğrafyaların edebiyatına yer veriyor.

Böyle bir kapsam elbette seçici olmak zorundaydı; tarih ile roman ilişkisi, tek bir ciltte tüketilemeyecek kadar geniş bir alan. Çalışmada her dönemi, her yazarı, her coğrafyayı eksiksiz kapsamak mümkün değildi; bazı konular yalnızca işaret edilmekle yetinildi, bazı coğrafyalar hacim sınırları yüzünden kısa tutuldu. Bunu, daha geniş bir tartışmaya bırakılan bir davet olarak görmek gerekir; zaten tarih ile roman arasındaki bu ilişkiyi tek bir kitapla kapatmak gibi bir iddiamız da olamazdı. Nitekim kitabın kendi içinde de tek bir ses aranmadı: Batı edebiyatını ele alan bir yazı akademik bir soğukkanlılıkla ilerlerken, mazlum coğrafyaların edebiyatını konu edinen bir yazı öfkesini, tarafını saklamıyor. Bu çeşitlilik, kitabın taşıdığı meselenin kendisinin çok sesli olmasının doğal bir sonucu.

Bu kitabın ortaya çıkmasında emeği geçen bütün yazarlara, akademisyenlere, eleştirmenlere, tasarımcılara ve bu süreçte görünmeyen ama vazgeçilmez katkılar sunan herkese buradan teşekkür ediyoruz. Kocaeli Büyükşehir Belediyesi'nin kültürel mirası yaşatma ve gelecek kuşaklara aktarma konusundaki desteği olmasaydı, tarih ile roman arasındaki bu eski tartışma yirmiden fazla sesle bir araya gelemezdi.

Geçmişi kim anlatır sorusunun tek bir cevabı yok. Bir belge de anlatır, bir roman da bir hatırat da; her biri geçmişin farklı bir yüzünü taşır elimize. Elinizdeki kitabın her sayfasında bu sorunun yeniden sorulduğunu göreceksiniz. Kitabın adının da hatırlattığı gibi, önemli olan bu soruyu sormaktan vazgeçmemek.

Hacer Selçuk
Editör

GİRİŞ

Tarih ile hikâye, dilin en eski katmanlarında aynı kökten gelir. Bir toplumun geçmişini kaydetmesiyle o geçmişi anlatması başlangıçta ayrı işler değildi; bu ayrım, tarih kendini on dokuzuncu yüzyılda bir bilim olarak kurarken ortaya çıktı. Ondan önce geçmişi konu alan her metin zaten bir anlatıydı: destan, gazavatnâme, kronik, menkıbe. Tarih bilim kimliğini kazanırken kurmacadan uzaklaşmaya çalıştı, ama tamamen kopamadı; çünkü tarihçinin işi de bir anlatı kurmaktır, olguyu seçmek, sıralamak, anlamlandırmak. Elinizdeki kitap, tarih ile roman arasındaki bu eski ve hâlâ süren ilişkiyi konu alıyor. Geniş bir okur ve izleyici kitlesi için bir dönemi tanımanın en yaygın yolu, bir tarih kitabı değil bir romandan ya da bir diziden geçer. Bu kitabın yirmiden fazla yazarı, bu ilişkinin nasıl işlediğini kendi alanlarından anlatıyor: kimi kavramsal bir tartışmayı derinleştirerek, kimi belirli bir romanı yakından inceleyerek, kimi de bir coğrafyanın edebiyatını merkeze alarak.

Tarihçi ile romancı aynı malzemeyle çalışsa da farklı bir sorumluluk taşır. Romancı, kurduğu dünyanın kendi içindeki tutarlılığından sorumludur; tarihçi ise elindeki belgeye de kendi anlatısının tutarlılığına da birden bağlı kalmak zorundadır. Belge onu sınırlar, susturur, arada yalanlar; roman böyle bir sınırla karşılaşmaz. Bu yüzden tarihçinin özgürlüğü kısıtlı, romancınınki geniştir. Üstelik tarihçinin dayandığı arşivin kendisi de tarafsız değildir. Michel Foucault, arşivi masum bir depo olarak görmenin yanıltıcı olduğunu, çünkü hangi bilginin kayda geçeceğine, hangisinin unutulmaya bırakılacağına bir iktidar mekanizmasının karar verdiğini göstermişti; tarihçi bu yüzden, zaten seçilmiş bir dünyanın içinden yeniden seçim yapar, o alanın dışına çıkamaz, romancı ise çıkabilir. Aynı olay farklı bir tarihçinin elinde bambaşka bir vurguyla, bambaşka bir anlamla karşımıza gelebilir. Modern tarih biliminin kurucularından Leopold von Ranke, tarihi diğer bilimlerden ayıran şeyin bulduğunu yeniden biçimlendirme çabası olduğunu söyler: Toplama ve araştırma yönüyle bilim olan tarih, bulduğunu bir bütüne dönüştürme yönüyle sanata yaklaşır. Filozof R. G. Collingwood ise tarihçinin işini bir düşünceyi kendi zihninde yeniden kurmak olarak tarif eder; bin yıl önce bir hükümdarın aldığı kararı, o kararın arkasındaki akıl yürütmeyi kendi zihninde yeniden canlandırmaktır bu. Romancının yaptığı da biçim değişse bile, bu yeniden kurma çabasına yakındır.

Bu ilişkinin en somut göründüğü alan, tarihin bir ulusal kimlik kurma aracına dönüştüğü dönemlerdir. On dokuzuncu yüzyıl başında Avrupa'da yükselen romantizm akımı, yeni kurulan ulus-devletlere ortak bir geçmiş kazandırma çabasının parçasıydı. Walter Scott'ın 1814'te yazarını on üç yıl boyunca gizlediği

Waverley romanı, bugün Batı edebiyatının ilk tarihî romanı sayılır; Scott'tan sonra tarihî roman, ulusların kendi geçmişini bir kahramanlık ve süreklilik hikâyesi olarak yeniden kurmasının en etkili araçlarından biri hâline geldi. Roman burada, hangi olayların hatırlanacağını, hangilerinin geri planda kalacağını da bir bakıma kendisi belirliyordu. Bu yüzden tarihî roman, yakın komşularından -anı, biyografik roman, destan- ayrı bir yerde durur. Anı, yaşayanın kendi tanıklığıyla sınırlıdır; biyografik roman, tek ve adı belli bir hayata bağlı kalır; destanın kahramanı kolektif bir hafızanın sözcüsüyken tarihî romanın kahramanı yalnız kalabilir, şüphe edebilir, yanılabilir. Macar eleştirmen Georg Lukács, türün asıl kırılma noktasını Fransız İhtilali'nde bulur: ihtilal, sıradan insanları da tarihin öznesi hâline getirince, roman artık kralları ve generalleri anlatmakla sınırlı kalmadı; bir dönemin toplumsal çelişkilerini taşıyabilecek herhangi bir kahramanı da konu edinebildi. Lukács'a göre iyi bir tarihî romanın kahramanı orta ya da alt sınıftan biri olabilirdi, yeter ki o kişi üzerinden bütün bir dönemin çatışması hissedilebilsin.

Türkiye'de bu ilişki benzer ama kendine özgü bir yoldan ilerledi. Romanın Osmanlı dünyasına girdiği on dokuzuncu yüzyıl, aynı zamanda devletin toprak kaybettiği, kurumların sarsıldığı ve toplumun "Biz kimiz?" sorusunu giderek daha yüksek sesle sorduğu bir dönemdi. Türkçenin ilk tarihî romanı sayılan *Cezmi*'yi Namık Kemal sürgündeyken ve tarihî bir hâdisenin tam ortasındayken kaleme aldı. Namık Kemal, on altıncı yüzyıldaki bir Osmanlı-İran savaşını anlatırken asıl olarak dağılmakta olan bir imparatorluğa özgüvenini geçmişteki bir direniş üzerinden hatırlatmak istiyordu. Osmanlı edebiyatının tarihle ilişkisi zaten

romandan önce de vardı; zafernâmeler, gazavatnameler, *Şehnâme* tercümeleri geçmişi bir hükümdarın ya da hanedanın şanını geleceğe taşımak için kullanıyordu. Tanzimat'la birlikte gelen roman, bu geleneği devralıp yönünü değiştirdi. Artık amaç, bütün bir toplumun ortak geçmişini kurmaktı. Tanzimat yazarları için edebiyat, toplumu eğitmenin, yeni fikirleri yaymanın başlıca araçlarından biriydi ve roman da bu görevi tarihle birlikte yüklendi. Tarihî roman Türkiye'de bu yüzden başından beri edebî olduğu kadar siyasi bir görev de üstlendi: dağılmakta olan bir topluluğa ortak bir hafıza kazandırmak, geleceğe hâlâ birlikte yürünebileceği duygusunu vermek. Kemal Tahir'in kendisi de yıllar sonra, tarihî romanda asıl derdinin, o dönemin bugüne yansıyan dinamiğini anlatmak olduğunu söyler. Tür, en başından beri bugünle hesaplaşmanın bir yoluydu. Cumhuriyet'in ilk yıllarında bir savunma ve kimlik inşası aracı olan tarihî roman, özellikle 1940'lardan sonra bambaşka bir mecraya, geniş bir okur kitlesinin gündeminde oldu; gazete tefrikalarından kitapçı vitrinlerine uzanan bu patlama, türü aydın çevrenin sınırlarından çıkarıp sıradan okurun gündemine soktu. Bu işlev, yirminci yüzyılda romanın sınırlarını aşıp televizyona da taşındı. Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'sı ile Tarık Buğra'nın *Osmancık*'ı, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu iki farklı ideolojik çizgiden anlattı: biri devleti halktan doğan, halkla barışık bir yapı olarak gördü, öteki onu neredeyse kutsal bir misyonun taşıyıcısı saydı. Bu tartışma kâğıt üzerinde de kalmadı üstelik, 1988'de *Kuruluş: Osmancık*, 2014'te *Diriliş: Ertuğrul* dizileriyle ekrana taşınarak milyonlarca izleyiciye ulaştı, her ikisi de kendi döneminin siyasi iklimini besleyen bir devlet ve toplum tahayyülü sundu.

Bu örnekler, romanın tarihi besleme gücünün aynı zamanda onu çarpıtma gücü olduğunu da gösteriyor. Tek bir ideolojik çerçeveden anlatılan bir dönem, okurun zihninde kalıcı bir tarih hâline gelebilir. Bir dönemi tek bir ideolojik çerçeveden anlatmak, o çerçeveyi okurun zihninde tarihin kendisi kadar kalıcı kılabiliyor; roman burada tarihe hizmet ettiği kadar, tarihin yerini de alabiliyor. Kazananın kaleminden yazılan tarihe bir de kazananın kaleminden yazılan roman eklenince, kaybedenin sesi iki kere kaybolur. Tarihî roman bu yüzden ne zararsız bir eğlence ne de saf bir tarih anlatısıdır; okuru besleyebilen, yanıltabilen, aynı anda ikisini birden yapma kapasitesine sahip bir türdür.

Kocaeli Büyükşehir Belediyesi'nin girişimiyle bir araya gelen yirmiyi aşkın yazar, akademisyen ve eleştirmen, tarih ile roman arasındaki bu tartışmalı ortaklığı farklı açılardan ele almak için bu sayfalarda buluştu. Kitap dört bölüm halinde ilerliyor. İlk bölüm, tarih ile kurmacanın kavramsal sınırlarını ve ortak tekniklerini tartışan teorik bir açılış sunuyor; "tarihî roman" ile "tarihsel roman" arasındaki, ilk bakışta bir imlâ meselesi gibi görünen ama türün bütün kimliğini ilgilendiren ayrım da burada ele alınıyor. İkinci bölüm, bu tartışmayı Batı edebiyatına taşıyor, türün Scott'la başlayan serüvenini, on dokuzuncu yüzyıldan bugüne geçirdiği dönüşümleri ve postmodern romanın tarihe bakışını nasıl değiştirdiğini konu alıyor. Üçüncü bölüm, Tanzimat'tan bugüne Türk edebiyatında tarihî romanın izlediği yolu inceliyor; Namık Kemal'den başlayıp popüler tarihî romanın 1946-1960 arasında yaşadığı patlamaya, oradan devlet ve toplum tartışmalarına, günümüz romanlarına kadar geniş bir yelpazede ilerliyor. Dördüncü bölüm ise sözü mazlum

coğrafyalara bırakıyor; kaybedenlerin de kendi tarihini kendi ağzından anlatma hakkı olduğunu hatırlatarak Filistinden Suriye'ye, Balkanlar'a uzanan bir edebiyata kulak veriyor. Yirmiyi aşkın kalemin bir araya geldiği bir kitapta ton birliği aramak, imkânsız olduğu kadar gereksizdi de. Batı edebiyatını ele alan bir yazı akademik bir soğukkanlılıkla ilerlerken, mazlum coğrafyaların edebiyatını konu edinen bir yazı öfkesini, tarafını saklamıyor.

Tarih bize neyin olduğunu hatırlatırken, roman o olanın nasıl hissedildiğini hatırlatır; biri belgeye, öteki hayale yaslanır ama ikisi de aynı unutma tehlikesine karşı yazılır. Bir tarihçi, tarihin kendisinin var olmadığını, yalnızca tarihçinin var olduğunu söylemişti; belki de asıl mesele, geçmişi kimin, hangi araçla ve kime karşı sorumlu olarak anlattığıdır. Elinizdeki kitap, tam da bu sorumluluğu yirmiden fazla sesle taşıyan ortak bir denemedir.





I. BÖLÜM

TARİH İLE KURMACA ARASINDA



TARİH YAZIMINDA ANLATI, YORUM VE HAKİKAT: TARİH KURMACA MIDIR?

Abdulhamit Kırmızı

Hayır, tarih kurmaca değildir. Evet, tarih kurmacadan tamamen bağımsız değildir. Geçmişten kalan veriler var ve tarih bu verileri seçme, düzenleme, anlamlandırma faaliyetlerinden doğar. Geçmişi tarih anlatısına dönüştüren bu süreçler kurmacaya bulanmadan yürümez. Tarihçi realist hikâye yazarıyla aynı biçimsel anlatı yapılarını kullanır. O halde tarihçinin muhayyilesi, imgelemi kuvvetli olmalıdır; bunun için kurmacadan beslenmelidir. Tarih kurmacaya muhtaçtır. Şimdi, çoğu metni ancak buraya kadar okuyabilen sabırsızlar okurlar için baştan söylediğim bu cevabı, kalan okurlar için temellendirelim.

"O halde tarihçinin muhayyilesi, imgelemi kuvvetli olmalıdır; bunun için kurmacadan beslenmelidir. Tarih kurmacaya muhtaçtır."

On dokuzuncu yüzyılda tarih çalışmaları bilime dönüştürülürken, birtakım eski söylem ve pratikler (mesela teoloji, felsefe, retorik, romantizm) dışarıda bırakıldı. Gerçekleri tespit ettiğini sanan profesyonel tarihçiler ile romancılar, şairler, filozoflar farklı saflara konuşlandırıldı. Modern bilim kriterlerinin keskin kılıcı altında eski dostlar düşman oldu. Tarih bilimsellik iddiasını kuvvetlendirmek için kurmacadan uzak görünmeye çalıştı.

Yirminci yüzyılda modernizm mutlaklarını, kesinliklerini kaybetti: Aydınlanma'dan beri modern insanın "ilerleme"ye olan inancının temelini oluşturan kesinlik, nesnellik, kurucu temeller ve hatta gerçeğin kendisini arayışı bitti. 1960'lardan itibaren yükselen postmodern düşünce, tarihin nesnelliğine ciddi eleştiriler yöneltti. Büyük anlatılar sorgulandı; kadınlar, işçiler, sömürgeleştirilen toplumlar ve farklı kimliklerin deneyimleri tarih yazımına dâhil edildi. Böylece tarihin yalnızca kazananların hikâyesi olmadığı anlaşıldı. Tarih daha kapsayıcı, yani özne itibarıyla daha demokratik hale geldi.

"Tarih bilgi toplama bakımından bilimdir; fakat elde edilen bilgiyi yeniden biçimlendirme bakımından sanattır."

Uzun süre tarih, geçmişi olduğu gibi aktaran nesnel bir bilim olarak görülmüştü; roman da hayal gücünün ürünü. 1970'lerden itibaren anlatı kuramı, dilsel dönüş ve postmodern tarih felsefesi bu kesin ayrımı sorgulamaya başladı. Tarih ile kurmaca arasındaki gerilimli ilişki, özellikle son yarım yüzyılda, tarih yazımında hararetle tartışılır oldu. Hayden White, Roland Barthes, Paul Ricoeur ve Lawrence Stone gibi isimlerin çalışmaları tarih metinlerinin de edebiyatta olduğu gibi belirli anlatı teknikleri kullandığını gösterdi. Bunun sonucunda "Tarih de bir kurmaca mıdır?" sorusu gündeme geldi.

Bu soru çok zaman yanlış anlaşıldı. Tarihin kurmaca yönünün olması, tarihçinin olayları uydurduğu anlamına gelmez. Tartışmanın nirengi noktası şurası olmalıdır: Geçmişe ilişkin veriler tek başlarına tarihi oluşturmaz. Tarihçi belgeleri, kayıtları, kalıntıları seçerek, ilişkilendirerek ve anlamlı bir bütün haline getirerek tarih anlatısını inşa eder. Başka bir ifadeyle yeniden söyleyelim: Tarih ne kurmacadır ne de kurmaca olmayandır. Minnetsiz görünse de tarih kurmaca tekniklerinden azade değildir. Tarih kurmacaya muhtaçtır.

Tarihçinin Anlatıya Bürünen Yorumu

Geçmiş ile tarih arasındaki ayrımı önce biraz daha belirginleştirmek gerek. Geçmiş, bir zamanlar gerçekten yaşanmış olayların ve eylemlerin bütünüyken tarih bu geçmiş hakkında üretilen anlatısal söylemdir. Geçmiş gayp alemindedir, kaybolmuştur, sadece bazı izler bırakmıştır. Tarihçi geçmişin kendisini yeniden üretmez; geçmişten kalan izler arasından seçim yaparak onun hakkında bir hikâye alanı kurar. Tahkiye geçmişin kendisi olamaz; ancak tarihçinin tespiti, tasnifi ve tahlili yoluyla geçmişteki eylemlerin yeniden temsili olabilir. Harita nasıl coğrafyanın kendisi değilse, biyografi nasıl hayatın kendisi değilse, tarih de geçmişin kendisi değildir.

O halde tarihçi "Ne oldu?" sorusuna cevap vermekle yetinmez. Asıl yaptığı, geçmişte olup bitenlerin hangi düzen içerisinde tarihsel bir anlatıya dönüştürüleceğine karar vermektir. Bu anlamda tarih, geçmişin kendisi ile onun hakkında konuşma biçimimiz arasında kurulmuş bir temsil alanıdır. Alun Munslow *Narrative and History* başlıklı şaheserinde, buna dair "tarih olarak geçmiş" kavramını kullanır: Geçmiş, tarihçinin anlatısına girdiğinde artık yalnızca olayların toplamı olmaktan çıkar, belirli bir anlatı düzeni içinde anlamlandırılmış bir "tarih olarak geçmiş"e (*past-as-history,* s. 9) dönüşür.

İyi bir tarih yazısının doğru olması yeterli midir? Hayır, tarih yazısı ikna edici olmalıdır. Okuyucu dipnotlara bakmakla inanmaz. Olayların makul bir biçimde birbirine bağlanmasına inanır. Tarih, verileri tutarlı bir anlatı olarak örgütleyen bir anlam yükleme işidir. Geçmiş bir dünyanın estetik takdimidir.

Hiçbir tarihçilik eseri arşivin kendisi değildir. Belge tarihçisini ele alalım: milyonlarca belge varken, tarihçi bunları yönetir ve arşivden çok küçük bir kısmını seçer. Daha sonra bunlar arasında sebep-sonuç ilişkileri kurar. Hangisinin esas, hangisinin tali olduğuna karar verir ve olayları okuyucunun takip edebileceği bir sıralamaya yerleştirir. Bu nedenle tarih yazmak, toplanan bilgiye düzen verip, bu bilgiler hakkında yorum yapmaktır. Geçmiş bilgisini yorumlayan tarihçi, bugün yaşayan ve gelecek hakkında fikri olan bir insandır. Bugün yazıldığı için geçmiş yorumları hep değişir. Her tarih yorumu, zamana ait çeşitli olası yorumlar arasından biridir. Beşer seçer.

Birincil kaynak araştırmasıyla hammaddeye gömülmeden elbette tarihçilik olmaz. Fakat usul-i tarih âlimi John Tosh'un *The Pursuit of History*'de belirttiği gibi (s. 170 vd.), bu araştırma deneyimine asıl anlam katan yazma eylemidir. Bir tarihsel durumun gerçekliği kaynaklarda karmaşık, hatta çelişkilidir ve ancak başı sonu





belli kesintisiz bir kompozisyon halinde ifade edilerek bağlantılar kavranabilir. Tarihçiliğin bu yaratıcı yazarlık yönünün arşivdeki dedektiflik çabası kadar heyecan verdiği, metnine özen gösteren her tarihçiye malumdur.

Demek ki tarihsel anlatının iki ayrı düzeyini birbirinden ayırmak gerekiyor: Anlatılan şey ile anlatılma biçimi. Bir tarih metninde olayların, kişilerin ve süreçlerin kendileri "ne anlatılıyor?" sorusunun cevabını oluştururken, bunların hangi sırayla verildiği, nerede başlanıp nerede bitirildiği, hangi olayların öne çıkarıldığı, hangilerinin arka planda bırakıldığı ve aralarındaki bağlantıların nasıl kurulduğu "nasıl anlatılıyor?" sorusuna karşılık gelir. Gérard Genette'in anlatıbiliminden hareketle tarih yazımına taşınabilecek bu ayrım, tarihçinin yalnızca veri aktaran biri olmadığını daha açık biçimde gösterir. Aynı olaylar farklı bir düzenleme, vurgu veya anlatım biçimiyle bambaşka bir tarihsel anlam kazanabilir. Bu nedenle tarih yazımında biçim, içeriğin basit bir taşıyıcısı olmaktan ziyade içeriğin nasıl anlaşılacağını belirleyen temel bir unsurdur.

Uzun yıllar boyunca –özellikle Annales Okulu'nun ana damarının etkisiyle- anlatı ikinci plana itilmiş, olaylardan ziyade yapılar, ekonomi ve demografi üzerinde durulmuştu. Lawrence Stone ise 1979'da "Anlatının Yeniden Doğuşu" makalesinde tarihçilerin yeniden insan hikâyelerine döndüğünü ileri sürmüştü. Stone'a göre anlatı, olayların kronolojik olarak sıralanmasından ibaret değil. Anlatı, belirli bir tema ve argüman etrafında kişileri, olayları ve alt hikâyeleri bir araya getiren bir tarih yazma biçimidir. Bu yaklaşım basit bir şekilde yapısal tarihin karşısına tahkiyeyi, "hikâye anlatma"yı koymaz. Anlatı tarihçisi de analiz yapar. Ancak analiz, anlatının kendisini ortadan kaldıran bağımsız bir çerçeve olmaktan ziyade, belirli insanların ve olayların hikâyesi içinde işler. Böylece tarih yazımı, artık toplumsal yapıların, ekonomik göstergelerin veya demografik eğilimlerin

açıklanmasının yanı sıra, insanların belirli koşullar altında nasıl hareket ettiklerine ne düşündüklerine ve ne hissetiklerine de yeniden dikkat kesilir.

Anlatının geri dönüşünün arkasında yalnızca teorik bir tercih değil, yapısal tarihin bazı sınırlarının fark edilmesi de vardı. Nicel yöntemler ve büyük ölçekli toplumsal analizler tarihçilere geçmişte "ne olduğunu" göstermede önemli imkânlar sağlamış olsa da, insanların neden belirli kararları aldıkları, geçmişi nasıl deneyimledikleri ve gündelik hayatı nasıl anlamlandırdıkları konusunda aynı ölçüde açıklayıcı değildi. Ekonomik ve demografik determinizmin zayıflamasıyla birlikte fikirler, kültür, zihniyet, bireysel irade, duygu ve davranış gibi unsurlar yeniden tarihçinin ilgi alanına girdi. Böylece tarihçinin bakışı soyut yapılardan belirli insanlara, kolektif istatistiklerden yaşanmış deneyimlere doğru kısmen kaydı. Anlatının yeniden yükselişi, geçmişteki insan deneyimini yeniden merkeze alma çabasıydı. Tarih açıklama olduğu kadar anlatmadır da. Olayların zaman içindeki akışını göstermek, insanların kararlarını, beklentilerini ve belirsizliklerini hissettirmek anlatı sayesinde mümkündür. Tarihçi okura "Ne oldu?" sorusu kadar "Nasıl yaşandı?" sorusunun da cevabını vermeye çalışır.

Bu yeni anlatı anlayışının önemli sonuçlarından biri, tarihçinin artık büyük adamların ve güçlü kurumların hikâyelerini anlatmakla yetinmeyecek olmasıdır. Böylece tarihçiler yoksulların, sıradan insanların ve daha önce tarihsel anlatının kenarında bırakılmış kişilerin hayatlarına yöneldi. Mahkeme kayıtları, suç dosyaları ve benzeri kaynaklar sayesinde tek bir kişinin, bir davanın veya dramatik bir olayın hikâyesi, kendi başına bir amaç olmaktan çıkarak daha geniş bir toplumun ve kültürün işleyişini anlamanın aracı haline geldi. Burada mikro ölçekteki bir hikâyeyi makro düzeydeki tarihsel süreçlerin alternatifi olarak görmek gerekmez. Bu hikâyeler

"Tarihçi belgelerin efendisi olduğu kadar, belgeler de tarihçinin kuraltanımaz kullarıdır."

"Her tarih yorumu, zamana ait çeşitli olası yorumlar arasından biridir. Beşer seçer."

büyük süreçlerin iç işleyişini görünür kılan bir mercektir aslında. Anlatı tarihçiliği tek bir insanın kararları, tereddütleri, beklentileri ve davranışları üzerinden bir dönemin toplumsal dünyasını kavramaya imkân verir.

Tarih yazımında betimleme, anlatı ve çözümleme bir arada bulunur. Bunlar helvadaki un, şeker ve yağ gibidir. Hiçbiri kendi başına helva etmez. İyi tarih yazısı, tahkiyenin hayatiyetini tahlilin tavzihiyle birleştirir. Dolayısıyla -önceleri bazen zannedildiği gibi- anlatı tarihin düşmanı değildir, vazgeçilmez aracıdır.

Arşiv de Bir Kurgudur

Bu arada, arşiv bile başlı başına bir kurgu değil midir? Zamane tarihçileri anlatının kurgu olduğunu kabullenmekte zorlanmayabilir belki ama asıl kurgunun arşivin kendisi olduğunu çoğu zaman ihmal ederler. Arşive neyin gireceğine devlet karar vermiştir. Neyin kaydedileceğini memur belirlemiştir. Neyin korunacağını kurum tayin etmiştir. Dolayısıyla tarihçi zaten seçilmiş bir dünyanın içinden yeniden seçim yapmaktadır.

Arşiv hangi bilginin söylenebileceğini, kimin makbul sayılacağını ve nelerin unutulmaya mahkûm edileceğini belirleyen bir iktidar sahasıdır. Özellikle Michel Foucault ve Ann Laura Stoler'in "archival grain" tartışmaları bu bakımdan önemlidir: Tarih, geçmişin sadık bir kaydı mıdır, yoksa iktidarın kendi el yazısıyla yeniden yazdı(rdı)ğı bir kurgu mu? Tarihin tozlu raflarında aslında iktidarın ruh halini görürüz. Foucault, arşivin masum bir depo olmadığını, tam aksine hangi bilginin söylenebileceğini ve nelerin unutulmaya mahkûm edileceğini belirleyen bir iktidar rejimi olduğunu öğretmiştir. Stoler ise bu fikri sömürgecilik tarihi üzerinden derinleştirerek arşivin dokusu tartışmasını literatüre kazandırmıştır. Arşiv, devletin veya imparatorluğun elleriyle, belirli kaygıları bastırmak ve kendi sağduyusunu meşrulaştırmak için bilinçli olarak

üretilmiş bir yönetişim aracıdır. Arşivin "tahıl tanesi" o malzemenin kendine has sert, pürüzlü ve işlenmemiş dokusunu simgeler. Bu dokuyu yontmadan, pürüzleriyle birlikte incelemek sömürgeci aklın ve modern iktidarın mekanizmalarını ele vermektedir.

Tarihçi genellikle arşivlere iki şekilde yaklaşır: Ya belgeyi düz okuyup içindeki veriyi mutlak hakikat beller ya da "tahılın tersine" okuyarak metnin arkasında gizlenen bastırılmış sesleri arar. Stoler ise bunlardan farklı olarak, arşivin dokusuyla birlikte *(along the archival grain)* okunmasını öneriyor. Bu yaklaşım, belgenin içinde ne yazdığından ziyade, o belgenin o şekilde neden üretildiğine odaklanıyor. Bürokratların raporlarındaki korkulara, paranoyalara ve çelişkilere bakarak devletin zihniyetini, yani o sistemin epistemik kaygılarını okumayı amaçlıyor. Dışarıdan bakıldığında pürüzsüz ve düzenli görünen resmî evrak, dokusuna yakından bakıldığında sömürgeci veya emperyal aklın panik anlarını ve kategorilerini çökerten krizlerini ele verir. Devletin aslında her şeyi kontrol edemediği gerçeğini açığa çıkarır. Kısacası arşivin dokusunu takip eden, iktidarın o verileri üretirken duyduğu kaygının izini sürebilir.

Tarihçi geçmişin verilerini toplayan mekanik bir kayıt cihazı değildir. Geçmiş değişmez olsa da onun anlamı değişebilir. Çünkü tarih her zaman bugünden yazılır, zira geçmişe yöneltilen sorular bugünün meselelerinden doğar. Bu sebeple aynı olay farklı dönemlerde farklı tarihçiler tarafından farklı şekillerde yorumlanabilir. Bu durum tarihin keyfî yazıldığı anlamına gelmez. Tarihçi belgelerin efendisi olduğu kadar, belgeler de tarihçinin kuraltanımaz kullarıdır. Tarihçinin yorum özgürlüğü belgeyle sınırlıdır. Belgeler tarihçiyi tamamen belirlemese de ona sınırlar çizer. Denebilir ki tarihçilik ne mutlakiyet ne cumhuriyet; tarihçilik meşrutiyet gibidir: Tarihçi hükmü şartlarla sınırlanmış bir hükümdar gibidir.





Müşterek Teknikler

Tarih ile kurmaca arasındaki yakınlığı anlamanın bir yolu da ikisinin içeriklerinden ziyade anlatı kurma süreçlerine bakmaktır. Tarihsel anlatının kurmaca ile ortaklığı, tarihçinin geçmişi hayalinden üretmesinde değil, her iki anlatı türünün de bir yazar tarafından belirli seçimler ve düzenlemeler aracılığıyla kurulmasında yatar. Tarihçi de romancı gibi malzemesini seçer, olayları belirli bir sıraya koyar, bazı karakterleri öne çıkarır, bazılarını arka plana iter ve anlatının ritmini belirler. Bu bakımdan tarih yazımının temel mekanizmaları ile edebî anlatının bazı mekanizmaları arasında biçimsel bir ortaklık vardır. Fakat bu ortaklık tarih ile kurmacayı özdeşleştirmez. Tarihsel anlatının geçmişte gerçekten yaşanmış olaylara ilişkin olması ve iddialarını belge, tanıklık ve sair delillerle ilişkilendirmek zorunda bulunması, dipnot ve bibliyografya gibi konvansiyonel tarihçilik tekniklerine bağlı kalması, onu kurmacadan ayıran temel sınırları oluşturur.

Tarihçi ile romancı aynı araçları kullansa da aynı amacı taşımaz. Elbette ikisi de olayları seçer, karakterler oluşturur, olay örgüsü kurar, zaman kurgusu yapar. İkisi de okuyucunun ilgisini canlı tutmak ve dili estetik biçimde kullanmak ister. Ancak romancı bunları hayal gücüyle oluştururken (ki aslında o da araştırma ve gözlem yapar, deneyim ve bellek kullanır, o taraftan da kurmaca-gerçek/olgusal metin ayrımı aşınmaya müsaittir; fakat bu yazının sınırlarını aştığı için şimdilik bu genellemeye inanalım), tarihçi belgeye/veriye dayanmak zorundadır.

Tarih anlatısının estetik olması onun bilimsel niteliğini ortadan kaldırmaz. Modern tarih disiplininin kurucusu Leopold von Ranke'nin tanımı bu noktayı anlamamızı kolaylaştırabilir: Tarih diğer bilimlerden sanat olarak ayrılır. Toplama, bulma, nüfuz etme yönleriyle bilimdir. Bulduğunu ve aldığını yeniden uyarlama, ona

biçim verme yönleriyle sanattır. Öteki bilimler bulunan şeyi kaydetmekle yetinebilirken, tarih yeniden yontma yetisi gerektirir. Başka bir ifadeyle, tarih bilgi toplama bakımından bilimdir; fakat elde edilen bilgiyi yeniden biçimlendirme bakımından sanattır. Tarihçinin görevi, belgeleri sıralamakla sınırlı kalmayıp onları anlamlı bir bütün haline getirmektir.

"Marc Bloch 'tarih yok, tarihçi var' der."

Tarih ile roman arasındaki sınır aslında belki de hayal gücünün varlığı ya da yokluğunda yatmaz, hayal gücünün kime hesap verdiğinde yatar. Romancı sadece eserinin iç tutarlılığına karşı sorumludur. Tarihçi ise hem anlatısının tutarlılığı hem de belgelerin tanıklığı hususlarında hesap vermek mecburiyetindedir. Bu nedenle tarih yazımı, kurmacanın anlatı gücü ile bilimin doğrulama disiplini arasında kurulmuş hassas bir dengedir. Bu benzersiz yazı türünde kalem oynatan tarihçinin başarısı söz konusu dengeyi ne ölçüde tutturabildiğinde yatar.

Tarihçinin hayal gücü ile romancının hayal gücü aynı değildir. Tarihçinin ihtiyaç duyduğu hayal gücü "icat etmek"ten ziyade belgelerin işaret ettiği dünyayı yeniden kurmak içindir. Mesela bir arşiv belgesi bize bir kadının mahkemeye geldiğini söyler. Fakat mahkeme salonunun atmosferini, insanların birbirleriyle ilişkisini, bürokrasinin işleyişini anlayabilmek için tarihçi yüzlerce başka belgeyi zihninde birleştirir. Bu yaratıcı faaliyet sanki kurmaca değildir.

Başka bir meşhur usulcünün, Collingwood'un "yeniden canlandırma" *(re-enactment)* fikri, tarihsel bilginin doğasını yeniden tanımlayan radikal yaklaşımıyla meseleyi daha anlaşılır kılabilir. Collingwood'a göre doğa bilimleri dışsal olayları açıklarken, tarih insan eylemlerini anlamak zorundadır. İnsan eylemleri sadece dışsal hareketlerden ibaret olmadığından, arkalarında yatan düşüncelerle anlam kazanır. Tarihsel bilgi, geçmişteki düşüncenin tarihçinin zihninde yeniden

"Tarih ansiklopedi değildir; hiçbir tarih kitabı geçmişin tamamını anlatamaz. Her anlatı dışarıda bıraktıkları sayesinde vardır."

canlandırılmasıyla mümkündür. Collingwood'a göre "tarihsel geçmiş" tamamen ölü ve yabancı bir şey değildir. Eğer Sezar Rubikon nehrini geçerken veya Napoleon bir strateji kurarken belirli bir akıl yürütme sürecinden geçtiyse, tarihçi de bin yıl sonra o düşünceyi kendi zihninde yeniden kurabilir. Burada söz konusu olan empati veya nostalji değildir. Yeniden canlandırma, saf bir akıl ve düşünce ortaklığına dayanır. Her tarihsel olay iki yüzlüdür: Dış yüzü gözlemlenebilir fiziksel eylemler, iç yüzü ise o eylemi üreten düşüncedir. Tarihçi, arşivdeki belgeleri veya kalıntıları okurken o metni yazan ya da o kararı alan öznenin zihinsel sürecini, çözmeye çalıştığı problemi ve verdiği kararın gerekçesini kendi zihninde yeniden düşünerek kavrar. Demek ki tarihsel bilginin imkânı, insan aklının zaman ve mekân sınırlarını aşarak geçmişteki bir başka akılla buluşabilmesinden gelir. "Yeniden canlandırma" ilaveten tarihin yazarı ile okurunun düşünce düzleminde ortaklaşmasıdır (*The Idea of History,* s. 282 vd.).

Tarih Yazılarında Tarih-ötesi Unsurlar

Tarih ile kurmaca arasındaki ilişkiyi en radikal biçimde ele alan isim Hayden White oldu. Ona göre tarih eserleri belli miktarda veri, bu verileri açıklamaya yarayan teorik kavramlar ve bunların sunumuna yönelik bir anlatı yapısını kaynaştırır. Muhteva ise genellikle şiirsel, özelde ise dilseldir ve bir tarihsel açıklamanın ne olması gerektiğine dair eleştiri-öncesi kabul edilen *(precritically accepted)* paradigma olarak hizmet eder. Bu paradigma tüm tarih eserlerinde "tarih ötesi" *(metahistorical)* unsur olarak işler. *(Metahistory,* s. ix).

White'a göre tarih anlatıları da romanlar gibi belirli olay örgülerine göre kurulur. Tarihçiler olayları trajedi, komedi, romans veya hiciv gibi farklı kalıplar içinde düzenlerler. Böylece anlatının biçimi, tarihin anlamını da belirler. Bu kalıplar doğrudan tarihsel olayların kendisinde bulunmaz. Tarihçi seçerek ve

anlam yükleyerek olayları bu kalıplardan birine göre düzenler, bir anlatıya büründürür. Tarih metinleri edebî eserlerden daha güçlü bir hakikat iddiasına sahip değildir. Tarihçinin kullandığı mecazlar, anlatı biçimi ve dili, geçmişi nasıl göreceğimizi belirler.

White bu görüşüyle büyük tartışmalara yol açtı. Türkiye'de tartışmalarda "kurmaca" kelimesinin Türkçedeki talihsizliği galiba etkili oldu. Türkçede "kurmaca" denince çoğu okuyucu "uydurma" anlar. Oysa Hayden White'ın kastettiği "fiction" ya da "emplotment", "uydurmak" değil, "olayları belirli bir anlatı düzeni içinde örgütlemek"tir. White bu önemli katkısıyla tarihçinin görünmez rolünü görünür hale getirdi. Tarihçinin kerametinin kendinden menkul olduğunu gösterdi. Fakat onun tarih ile roman arasındaki farkı fazla küçülttüğü veya küçümsediği de sıkça dile getirilir. Halbuki tarihçinin anlatısını kurarken sahip olduğu özgürlük arşiv tarafından sınırlandırılır. Romancı ise böyle bir tahdide tâbi değildir.

Tarihsel anlatıda biçimin yalnızca üslup meselesi olmadığı herhalde açıktır. Aksi halde anlatıyı tarihçinin elindeki bilgiyi süsleyen ikincil bir teknik olarak görmek gerekirdi. Halbuki anlatı biçimi esasen epistemolojik bir tercihtir. Tarihçi geçmişi Tarihçinin görevi, belgeleri sıralamakla sınırlı kalmayıp onları anlamlı bir bütün haline getirmektir. Film, fotoğraf, müze, anıt, performans, grafik anlatı veya dijital temsil gibi farklı biçimlerde de ifade edebilir. Her bir biçim geçmişi başka türlü görünür kılar ve onunla farklı bir ilişki kurar. Bu durum, "tarih nasıl yazılır?" sorusunun aslında "geçmiş nasıl temsil edilir?" sorusundan ayrı düşünülemeyeceğini gösterir. Dolayısıyla anlatı, tarihsel bilginin okuyucuya hangi biçimde ulaşacağını belirleyen kurucu bir unsurdur.

Bu tartışma biyografi yazımında daha da belirginleşmektedir. Biyografi yazanlar ve okuyanlar bilir ki bir hayat hikâyesinin olduğu gibi bir kitaba aktarılması





mümkün değildir. Biyograf, tıpkı tarihçi gibi seçim yapar, olayları sıralar, bağlantılar kurar ve anlam üretir. Biyografi bir hayatın yorumudur. Bir hayatı olduğu gibi aktaramaz. O da seçer, düzenler, sebep-sonuç ilişkileri kurar ve okuyucu için anlaşılır bir kompozisyon oluşturur. Bu yüzden her biyografide iki kişi vardır: hem biyografinin öznesi hem de biyografın kendisi.

Aslında aynı durum tarih yazımı için de geçerlidir. Her tarih kitabında hem geçmiş hem de tarihçi vardır; geçmişe bugünden bakan, etten ve kandan mürekkep bir beşer. Tarihçi görünmez olduğunu sansa bile, iyi bir okur metnin her satırında onun tercihleri hissedebilir. Biyografın portresine düşen gölgesi gibi, dikkatle bakıldığında tarihçinin de tarih metnine sirayet ettiği görülebilir.

Sonuç

Geçmiş, bir gayp alemidir. Ondan parçalar ve izler kalmıştır; onun bazı gerçeklerine bunlar yoluyla ulaşılabilir. Geçmiş geniş, tutarsız, dağınık, parçalanmış, bağlamından kopmuş fikirler, eylemler ve olaylar yığınıdır. Bu yüzden ve bu sayede hafızanın, hayalin, fantezinin, dolayısıyla şiirsel ilhamın mekânıdır. Ne kadarı kurtarılabilecek, hayata döndürülebilecek ve az çok gerçekte olduğu gibi temsil edilebilecektir?

Bugün ChatGPT birkaç saniyede tarih metni yazabiliyor. Peki hangi olayın önemli olduğuna, hangi ayrıntının anlamlı olduğuna, hangi belgenin güvenilir olduğuna, hangi sessizliğin açıklanması gerektiğine karar verebiliyor mu? Hayır. Zira tarih yazmak bilgiyle beraber anlam da çıkarmaktır. Bu da tarihçiyi vazgeçilmez kılar.

Marc Bloch "tarih yok, tarihçi var" der. O yüzden tarih her yazıldığında, her başkası tarafından kaleme alındığında farklı veçhelere bürünüyor. O yüzden geçmişimiz sürekli tahavvül halindedir. Bugünümüz ve

yarınımız dünden çok daha öngörülebilir ve sabittir. Yaşadığımız günün zaviyesinden yazdığımız ve herkes aynı günü hiçbir zaman aynı yaşamadığı için geçmişimiz zamanla değişiyor. Hatta tarihçinin sustuğu da değişir, o da tarihin parçasıdır. Her tarih kitabı aynı zamanda yazılmayanların kitabıdır. Tarih ansiklopedi değildir; hiçbir tarih kitabı geçmişin tamamını anlatamaz. Her anlatı dışarıda bıraktıkları sayesinde vardır. Dolayısıyla sessizlikler de tarihsel tercihlerdir.

Bütün bu tartışmaların ortak noktası, tarihçinin geçmiş ile okur arasında basit bir aktarım kanalı olmadığıdır. Tarihçi geçmişi olduğu gibi yeniden sunmaz. Tarihçi geçmişten kalan izleri belirli bir anlatı düzenine sokarak okurun karşısına çıkarır. Bu nedenle tarihsel metnin hakikat iddiası, yalnızca içerdiği bilgilerin doğruluğuna değil, bu bilgilerin hangi bağlamda seçildiğine, nasıl ilişkilendirildiğine ve hangi anlatı içinde anlam kazandığına da bağlıdır. Munslow'un vurguladığı üzere, geçmişe ancak onun hakkında kurduğumuz anlatılar aracılığıyla erişebiliriz; Stone'un anlatının yeniden doğuşuna ilişkin gözlemleri ise bu anlatısal boyutun tarihçiliğin karşıtı değil, tarihsel deneyimi anlamanın vazgeçilmez yollarından biri olduğunu gösteriyor. Buradan çıkan sonuç, tarihçinin anlatıcı kimliğini gizlemesindense, kendi anlatısal tercihlerinin farkında olmasının tarihçiliği kuvvetlendireceğidir. Aksi halde bu tercihlerden kaynaklanan zaaflardan bihaber kalır. Bir yazar için, okurunun sezdiği zaaflardan habersiz olmak kadar hazin bir talihsizlik var mıdır?

Sonuç olarak tarih ile kurmaca arasındaki ilişki, karşıtlıktan ziyade yakınlık ve sınır ilişkisi olarak anlaşılmalıdır. Kurmaca tarihçiye anlatının imkânlarını öğretirken, tarih kurmacaya hakikatin disiplinini hatırlatır. İyi tarihçi bu iki alan arasındaki hassas dengeyi koruyabildiği ölçüde başarılı olur.

"Tarih ile kurmaca arasındaki ilişki, karşıtlıktan ziyade yakınlık ve sınır ilişkisi olarak anlaşılmalıdır."

TARİH KURMACA MIDIR?
ANLATI, ARŞİV VE HAKİKAT ÜZERİNE 10 KİTAP

I. E. H. CARR-*TARİH NEDİR?*

1 Tarihsel olguların kendiliğinden konuşmadığını, tarihçinin seçimi ve yorumuyla anlam kazandığını savunan temel bir başlangıç kitabıdır. Carr, katı nesnelcilikle sınırsız görecilik arasında bir yol arıyor. "Geçmiş" ile geçmiş hakkında kurulan tarih anlatısı arasındaki ayrımı açık biçimde ele alıyor.

HAYDEN WHITE-*METATARİH: ON DOKUZUNCU YÜZYIL AVRUPASI'NDA TARİHSEL İMGELEM*

2 White'a göre tarihçi olayları kronik hâlinde bırakmıyor; onları trajedi, romans, komedi veya hiciv gibi olay örgüsü kalıpları içinde düzenliyor. Anlatının biçimi, geçmişe verilen anlamı değiştiriyor. Kitap, tarih ile kurmaca arasındaki tartışmanın en iddialı görüşlerinden birini temsil ediyor.

RICHARD J. EVANS-*TARİHİN SAVUNUSU*

3 Evans, tarihçinin bir anlatı kurduğunu kabul ediyor; ancak buradan geçmiş hakkında güvenilir bilgi üretilemeyeceği sonucuna varılmasına karşı çıkıyor. Belgelerin tarihçinin yorum alanını sınırladığını savunuyor. Bu yaklaşım, tarihçinin belgelere yön verdiği kadar belgelerin de tarihçiyi sınırladığı düşüncesiyle örtüşüyor.

MICHEL FOUCAULT-*BİLGİNİN ARKEOLOJİSİ*

4 Foucault, tarihin kesintisiz ilerleyen ve kendiliğinden anlaşılabilen bir bütün olarak kurulmasına itiraz ediyor. Arşivi saklanmış belgelerin toplamı yerine, belirli bir dönemde neyin söylenebileceğini düzenleyen kurallar bütünü olarak tanımlıyor. Tarihçinin karşılaştığı süreklilikleri, kopuşları ve söylemsel sınırlamaları hangi yöntemle inceleyebileceğini tartışıyor.

MICHEL-ROLPH TROUILLOT-*GEÇMİŞİ SUSTURMAK: TARİHİN ÜRETİLMESİ VE İKTİDAR*

5 Bazı insanların ve olayların tarihten hangi aşamalarda silindiğini araştırıyor. Trouillot'ya göre sessizlik; kaynakların oluşturulması, arşivlerin kurulması, anlatıların yazılması ve geçmişe sonradan önem verilmesi sırasında üretiliyor. Her tarih kitabının, anlatılanlar kadar dışarıda bırakılanlarla da biçimlendiğini açıklıyor.

CARLO GINZBURG-*PEYNİR VE KURTLAR: BİR ON ALTINCI YÜZYIL DEĞİRMENCİSİNİN EVRENİ*

6 Ginzburg, Engizisyon kayıtlarında karşılaştığı Menocchio adlı değirmencinin düşünce dünyasını titiz bir belge okumasıyla yeniden kuruyor. Tek bir insanın hayatından dönemin kültürel çatışmalarına ulaşıyor. Sıradan insanları tarihin öznesi hâline getiren mikro tarih yaklaşımının en tanınmış örneklerindendir.

JULIAN BARNES-*FLAUBERT'İN PAPAĞANI*

7 Bir doktorun Flaubert'in hayatı üzerine yaptığı araştırma, biyografi yazmanın imkânları ve sınırları hakkında bir sorgulamaya dönüşüyor. Çelişkili hayat hikâyeleri, belgeler, listeler ve birbirine rakip iki papağan, "gerçek Flaubert"e ulaşma isteğini sürekli boşa çıkarıyor. Biyografide anlatılan kişi kadar biyografın seçimlerinin de bulunduğunu düşündürüyor.

JAVIER CERCAS-*SALAMİNA ASKERLERİ*

8 Yazarla aynı adı taşıyan anlatıcı, İspanya İç Savaşı sırasında yaşandığı söylenen bir bağışlama anını araştırıyor. Tanıklıklar birbirini tamamlamıyor; hafıza yanılıyor, belgeler susuyor, araştırmacı eksik parçalarla bir hikâye kurmak zorunda kalıyor. Roman, tarihsel hakikate ulaşma isteği ile anlatının boşlukları doldurma eğilimini birlikte ele alıyor.

LAURENT BINET-*HHhH*

9 Reinhard Heydrich'e düzenlenen suikastı anlatırken yazarın araştırma ve yazma sürecini de metne katıyor. Binet, tarihî kişilerin ne düşündüğünü veya bir odanın nasıl göründüğünü hayal etmeye başladığı anlarda kendi anlatısını durdurup sorguluyor. Romancının tarihsel boşlukları doldurma hakkının sınırlarını tartışıyor.

W. G. SEBALD-*AUSTERLİTZ*

10 Çocukken Kindertransport ile İngiltere'ye gönderilen Jacques Austerlitz'in bastırılmış geçmişi fotoğraflar, mimari yapılar, rastlantılar ve arşiv araştırmaları aracılığıyla yeniden kuruluyor. Metindeki fotoğraflar belge izlenimi veriyor; fakat onların hangi hikâyeye ait olduğunu anlatıcının sesi belirliyor. Hafıza, belge ve kurmacanın kesiştiği alanı anlatıyor.

"Bu bağlamda 'tarihî roman', tarih ile kurmaca arasındaki sınırları yeniden müzâkere eden ayrıcalıklı bir tür olarak öne çıkmaktadır."

Tarihî Romanı Yeniden Düşünmek: Kavram, Tür, Karşılaşma

Mürsade Meryem Kılıç

Takdim

1826 yılında Edinburgh' da bir yayınevi, yazarı belirsiz bir romanın ikinci baskısını hazırlarken tuhaf bir sorunla karşılaşır. Bu romanın ismi Batı edebiyatının ilk tarihî romanı olarak da kabul edilen *Waverley*'di. Yazarı Walter Scott, romanını 1814'te isimsiz olarak yayımlamış, on üç yıl boyunca kimliğini gizlemiş hatta durum sorulduğunda inkâr bile etmişti. Scott'ın neden *Waverley*'in yazarı olduğunu saklaması hâlâ bir gizem. Kimine göre Scott şiirle kazanılan bir itibarı düzyazıyla riske atmak istemedi. Kimine göre ise yazar romanın "ciddi" bir tarihçi kisvesi altında daha inandırıcı görünerek kurgusallığın dozunu düşürmek istedi. Söz konusu bu gizlilik aslında türün kendisiyle ilgili temel bir sorunsalı da beraberinde getirdi. Kurgu tarihle veya tarih kurguyla nasıl ve ne düzeyde bir karşılaşma sağlamalıydı? Böylece "tarihî roman", tarihe temas ettiği andan itibaren, kendi kimliğinden biraz utanan ya da en azından onu nasıl taşıyacağını bilemeyen bir tür olarak doğdu.

"Tarihi" yazmak mı, "tarihî" yazmak mı derken Lukács yeni bir tartışmayla "tarihsel" kavramını gündeme getirerek romanın tarih aracılığıyla dekor ve sahnesini adlandırma sorununu yeniden irdeler. İlk bakışta yalnızca bir imlâ veya terminoloji tartışması gibi görünen bu ayrım, "tarihî roman"ın mâhiyetine ilişkin temel bir kuramsal sorunu da görünür kıldı. Öte yandan gündeme getirilen üç kavram da bir noktada romanı yakalamaktadır. Örneğin meselenin yüzeyde ve tamamıyla imlâ tarafında konumlanan tam olarak nesnesi tarih olmasa da arka planına tarih"i" alan romanlar, tarihe temasta bulunarak kurgusal düzlemini sağlamlaştırdığı iddiasındadır.

"Tarihî" ve "tarihsel roman" ise daha derinlikli ve kavramsal bir tartışmanın sonucu ortaya çıkmış ifadelerdir. Metodolojik bir bilim olmanın ötesinde tarihin (history), hikâye (story) ile aynı etimolojik kökten (historia) türeyerek, anlatıyla kadim bir yakınlık kurduğu mâlumdur. Hikâye -tıpkı roman gibi- nasıl kurgunun çocuklarından biriyse tarih de hikâyenin çocuklarından biridir. Nitekim tarih, delilini belgeler üzerine kuran bir bilimdir fakat "tarihi" sadece "tarihî" belgelerle açıklamak, epistemeyi, tarihe bütünlüğünü kazandıran anlatılardan uzak kurmaya sebebiyet verir. Edebiyat olmaksızın anlatıdan yoksun bırakılan "tarih", bütünlükten uzaklaşarak salt bilgiler yığını olarak şekillenir.

Öte yandan manzum olan epopeden çıkmış, yazılışıyla edebiyata, metotlarıyla bilime bağlı olan tarih yazımı, olguların sıralamasının yanı sıra geçmişin belirli bir bakış açısıyla kurgulanmasıdır. Nitekim postmodern dönemde büyük anlatılar çözülürken ilk başta "historia" hedef tahtasına alınmıştır. Postmodern düşüncenin büyük anlatılara yönelttiği eleştiri de bu noktada tarih yazımı etrafında kümelenmiş, tarihin mutlak ve tekil bir hakikati temsil ettiği düşüncesini sorgulanmıştır. Diğer bir deyişle tarihi büyük otoritelerden biri yapan unsurlardan en önemlisi etrafını çevrelediği, boşluklarını doldurduğu ve bazen haddi olmayarak da taşırdığı anlatılardır. Bu bağlamda "tarihî roman", tarih ile kurmaca arasındaki sınırları yeniden müzâkere eden ayrıcalıklı bir tür olarak öne çıkmaktadır.

Söz konusu askıya alınmışlık, "tarihî roman" ve "tarihsel roman" kavramları arasındaki gerilimi anlamak için iyi bir başlangıç noktasını da oluşturmaktadır. Akademik literatür başta olmak üzere pek çok alanda sıkça birbirinin yerine kullanılan bahsi geçen kavramlar, belirgin bir dualiteye sebebiyet vererek örtbas edilmiş bir tartışmanın izlerini hâlâ taşımaktadır.





"Tarihî roman" anlatının tarihle daha statik bir ilişki kurduğu, tarihi çoğunlukla bir malzeme veya dekor olarak kullanan romanların genel başlığıdır. Argunşah, "tarihî roman"ın okuyucuda gerçeklik vehmi uyandırması, edebî eser halinde bir yazar tarafından kaleme alınması, anlatılanların yazarın yaşadığı dönemden önce olması gerektiğini belirtir. Bu bağlamda, en temel olarak iki unsur göze çarpmaktadır: Malzeme olarak tarih, konumlanış olarak edebiyat ve roman.

Türk romanının başlangıcı olarak Tanzimat'ta nitekim tarihî romanla ilgili birtakım kıvılcımların olduğu âşikâr fakat söz gelimi Ahmet Mithat Efendi'yi veya Namık Kemal'i tarihi sadece dekor olarak kullanan "tarihî roman" başlığı altında değerlendirmek isabetli bir yorum sayılabilir mi? Veya böylesi bir ayrıştırma, romanın tarihî olarak ilk kımıldanışların yeterince takdir edilmediğine mi işaret eder? Kavramsal adlandırmayla ilgili tartışmaları belirginleştirmek için sanıyorum 1930'lardan itibaren Türk okurunun sevgiyle tanıdığı, Abdullah Ziya Kozanoğlu'ndan Feridun Fazıl Tülbentçi'ye, Turhan Tan'a uzanan bir çizgiyi "tarihî roman" kavramıyla beraber okumak daha doğru bir sınırlandırma getirecektir. Öyle ki Tülbentçi'nin bazı romanlarında roman yazmaktan çok tarih yazmak isteyen bir tavır hatta dipnotlarla desteklenmiş bilgi notları bile görülüyor. Burada tarih, romanın hizmetkârı değil, neredeyse ortağıdır. Dekor oyunun önüne geçmiştir, roman bazen kendi kurmaca kimliğinden utanıyor gibidir. İşaret edilen ve kutsallaştırılan tarih, romana "galebe çalmak"tadır. 2000'lerin başında özellikle okur tarafında çok büyük karşılık bulan Okay Tiryakioğlu Nermin Bezmen veya İskender Pala gibi yazarlar "tarihî roman"ı popüler bir yükselişle yeniden yakalayan isimlerdir. Bağlam farklı iki "tarihî roman" anlayışını farklı düzlemlerde okumaya fırsat vermektedir.

Geçmiş yaşantının yeniden canlandırılması için disiplinize olmuş ve çok yönlü bir zihne sahip olan tarihçinin bir nevi yaratma edimi gerçekleştirdiği herkesin kabulüdür.

Fakat belirli bir çerçevede rasyonalize edici tarihsel inşa veya tarih yazımı, insanın yaratıcı başarısının bir geleneğidir. Geçmişi yeniden, sanatsal bağlamda toplumsal bir içgörüyle yaratma ise tarihsel romanın ideolojik ve politik arka planını anlamak için yeterli olmaktadır. Aralarındaki belirgin fark Lukács'ın 1937'de kaleme aldığı *Der Historische Roman* üzerinden tartışılan "tarihsel roman" kavramını gündeme getirmektedir.

Lukács'ın çok daha kuramsal bir çerçeveden değerlendirdiği "tarihsel roman" kavramı, kralları ya da generalleri değil, orta veya daha alt sınıftan bir kahramanı bile merkeze alabilecek, bu kahraman aracılığıyla bir dönemin toplumsal çelişkilerini, tarihin bir "süreç" olarak nasıl işlediğini göstermeliydi. Böylece "tarih" popülerliğinden de kurtulan bir dekor olarak değil, bizzat romanın iskeletiydi. Nitekim Lukács, Scott'un *Waverley*'ini başlangıç noktası olarak görmektedir. Lukács 17. ve 18. yüzyıllarda da türe dair romanların belirdiğini düşünse de Scott öncesi dönemin "sözde" tarihsel romanlarında kişilerin özellikleri, dönemin tarihsel özelliklerinden türetilmemiştir. Böylece Lukács'ın adlandırması tarihin tamamıyla sarıp sarmalandığı (olaylara ve kişilere hiyerarşinin uygulanmadığı) boşluklarını doldurduğu hatta kurgunun tarihle, tarihin de kurguyla tamamlandığı bütüncül bir yapıya işaret eder. Böylece "story", "history" kuramsal tartışmaları, romanın da masada olduğu ve iade-yi itibarla keskinleşir. Fakat Lukács'ın bulunduğu Marksist eleştirel zemin ve bu bağlamla genişletilen "tarihsel roman" kavramı iddia ettiği nispette kapsayıcı bir yapı sunamamıştır.

Kendi içerisinde sorunlarıyla bu ayrım gerçek mi yoksa sonradan icat edilmiş, "popüler" olanı aşağıda, "kuramsal" olanı yukarıda tutan bir sınıflandırma mıdır? Bu sorunun kesin bir cevabı yok ve belki de olmamalı. Bu yazının amacı da bu ayrımı çözülmüş bir mesele gibi sunmak yerine, bilâkis iki kavramın karşılaşmalarını, ayrışmalarını veya temas noktalarını belirleyerek kavramın nasıl bir tür haritasına dönüştüğünü yeniden düşündürmektir.

"Burada tarih, romanın hizmetkârı değil, neredeyse ortağıdır. Dekor oyunun önüne geçmiştir, roman bazen kendi kurmaca kimliğinden utanıyor gibidir."

"Bu nedenle tarihî roman ne tam anlamıyla tarihtir ne de ondan tamamen bağımsızdır -tam da bu arada kalmışlık, türün en isabetli tarifidir."

Tarihî Romanın Kavramsal Serüveni: Türün Doğuşu ve Değişen Anlamı

Batı'daki tarihsel romanın kökeni Scott'ın *Waverley* isimli romanına, 19. yüzyılda ulaşıyordu. Aynı dönemde Türk edebiyatında tarihe eğilen ilk deneme sayılabilecek eser, Ahmet Mithat Efendi'nin 1871'de *Yeniçeriler* romanı yayımlanmıştı. Bununla beraber Batılı anlamda ilk tarihî roman olarak genellikle Namık Kemal'in *Cezmi*'si (1880) gösterilir. Namık Kemal romanını bir "fikir suçlusu" olarak Mağusa'da sürgündeyken, tarihî bir hâdisenin tam ortasındayken, kaleme alır. İlginçtir ki Namık Kemal, romanını yazarken bizzat bir tarihçi gibi davranmıştır. Romanın yazılış sürecinde Hammer'in *Devlet-i Osmâniyye Tarihi,* başta olmak üzere *Tarih-i Peçevî, Sahâifü'l Ahbâr'ı* titiz bir dikkatle okuduğu mektuplarında bizzât kendisi tarafından beyân edilmiştir. Scott'ın aynı yüzyılda yaşadığı tedirginlik, Namık Kemal'de daha planlı ve cesur bir hamleyle karşılık bulmuştur.

Tarihî romanın Türk ve Batı edebiyatında iki kronolojik paralellikten doğan köken hikâyesi, Don Quijote ile 17. yüzyılda başlatılan Batılı romanın iki yüz yıl boyunca kimliği ve karakterini oluşturduktan sonra tarihe başvurması dikkatiyle birlikte okunmalıdır. Böylece Scott'ın endişeleri de anlamlı olarak görülebilir. Aynı şekilde Türk romanında romanla henüz tanıştığımız beş on yıllık bir zaman diliminde, bir "tarihî roman" yazma endişesi de anlaşılabilir bir zemindedir. Fakat söz konusu iki pencere "tarihî roman" mı "tarihsel roman" mı adlandırmasını anlamak bağlamında kilit bir noktadadır.

Türk edebiyatında roman Batılılaşma hamlesinin bir parçası olarak doğduğu için kendisiyle meşgul olacak yeterli zamanı bulamamıştır. Anderson'un "belirli bir tarzda kurgulanan tarih" atfı henüz roman üzerine düşünecek zamanı bulamamış "toy" Türk romanında, tarihî malzemeyi ulusal birliğin tesisi olarak aracı kılmak Cezmî ile mümkün olmuştur. Roman başta olmak üzere edebiyatın

milliyetçiliğin hizmetine koşulması hikâyelerin halkın toprak ve tarihle özdeşleşmesini kolaylaştırması hem de ulusal simgeleri günlük pratiğe dökme sebebiyledir. Nitekim Namık Kemal başına gelen hâdiselere rağmen Osmanlı'nın bekâsına inanan bir mütefekkirdir. Romanında Osmanlı'nın en güçlü dönemlerinden biri olan Yavuz Sultan Selim'in iktidarlığını konu alır.

Böylece Tanzimat romanının misyoner yapısı güçlenirken tarihsel romanın da temel ontolojik bir sorunlarından biri belirginleşir: Roman kişileri tarihsel gerçekliğin içinde kuruluyorsa roman kişisiyle tarihsel hakikat arasındaki ilişki nasıl açıklanmalıdır?

Bu sorunun ontolojik düzlemdeki yanıtı, kurgusal öznenin tarihe ne derece "dışsal" bir gözlemci veya "içsel" bir mâmul olarak dâhil edildiğinde saklıdır. Bir bilim olarak tarihin yöntemlerine sinmiş olan rasyonalite, anlatı bağlamında zaten var olan bir olguyu yeniden bilme veya yeni bir bakış açısıyla bilme pratiğidir. Böylece roman kişilerinin tarihle kurduğu dogmatik ilişkinin daha esnetilebilir, hayal gücüne teslim edilen sınırsızlıkları olduğu görülebilir. Nitekim Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* romanı başta olmak üzere 1980 sonrası Yeni Tarihselci bakış açısıyla kaleme alınan romanlar bahsedilen esnek alanların tanımı da dönüştürerek yeniden işlemektedir.

Anlatıbilimde tarihsellik meselesini dille ilişkilendiren Mihail Bahtin, *kronotop* (zaman-mekân) kavramı üzerinden tarihsel hakikatin, karakterin bilincine nasıl sirayet ettiğini temellendirir. Bahtin'e göre, tarihsel kurguda roman kişisi, tarihsel bir zamansallık içinde romana sadece mobilizasyonu sağlayan bir unsur olmaktan o zamansallığın ürettiği sözel, zihinsel ve sosyo-ideolojik formları kendi dilinde taşıyan, yeniden üreten, sınırları zorlayan veya tamamen yok sayan bir öznedir. Kahramanın zihniyeti ait olduğu dönemin sosyo-politik gerçekliğinden soyutlandığında, hakikat ile kurgu arasındaki diyalektik kopar ve geriye yalnızca geçmiş zamana





yerleştirilmiş modern duyarlıklar kalır. Lukács'ın "tarihî roman" ve "tarihsel roman" kavramları üzerinden yapılan ayrımı yeniden görünür kılınır.

Bağlam ve tanım aynı zamanda şu soruyu gündeme getirir: Modern hatta dijital çağın okuru, böylesi ontolojik bir problematiğin içerisine nasıl konumlanmalıdır? *Boğazkesen* romanında Osmanlı Devleti padişahını sofrasına, günlük hayatına bir anda dâhil eden yazar bu ontolojinin tam olarak hangi noktasındadır?

Gadamer'in "ufukların birleşmesi" (Horizontverschmelzung) kavramıyla, bu ilişkiyi açıklamak hususunda metodolojik bir zemin sunarak hem "tarihî roman"a hem "tarihsel roman"a hem de kavram ve tanımın kuramsal bağlamda da yeniden dönüştüğü 1980 sonrası "yeni tarihselci roman"a muazzam bir hareket alanı açmaktadır. Gadamer'e göre geçmiş, bugünün kavrayışından tamamen bağımsız bir nesne olarak kavranamaz. Geçmişin tarihsel hakikati sabit olmakla birlikte anlatı dünyasında romancının/okurun şimdiki zaman ufkuyla sürekli bir temas halindedir. Tarihî roman kişisi, tam da bu iki ufkun kesiştiği sınıra yerleşir.

Romancı geçmişteki hakikati "olduğu gibi" aktarmaz. Şimdinin sorularını geçmişin imkânlarıyla sınayarak kurgusal özneyi yaratır. "Yeni tarihselci roman" böylece aklanarak tarih-anlatı bağlamında kendine yeni bir nefeslenme alanı bulur. Ancak klâsik ve hermeneotik omurgayı asıl bozguna uğratan hamle, Julia Kristeva'nın "metinlerarasılık" *(intertextuality)* kuramıyla beliren söylemsel kırılmasıdır. Kristeva, hiçbir metnin bağımsız bir ada olmadığını aksine her metnin diğer metinlerin bir kesişimi, alıntılanması ve dönüştürülmesiyle teşekkül ettiğini öne sürer. Bu yaklaşım tarihî roman bağlamına taşındığında, tarihsel belgenin ve arşivin taşıdığı "mutlak nesnellik" zırhını söker. Tarih de tıpkı edebiyat gibi çözümlenmeye ve yeniden yazılmaya açık bir "metinler toplamı" haline gelir. Roman türü ise kurama işlerlik sağlayabilen en geniş alandır.

Kristeva'nın açtığı bu metinsel aralık, postmodern evrede Linda Hutcheon'ın "tarihsel üstkurmaca"yı *(historiographic metafiction)* kavramsallaştırmasıyla köklü ve nihai bir kırılmaya ulaşır. Hutcheon, postmodern kurgunun, tarihi dondurulmuş bir hakikat deposu olarak görmediğini belirterek öncelikle "tarihî roman" kavramına karşı çıkmaktadır. Tarihin mutlak nesnellik iddiası parodi, ironi ve Kristeva'nın işaret ettiği metinlerarasılık kanallarıyla sarsıntıya uğratılarak edebiyatın lehinde, kurmacanın şemsiyesi altında hikâye yeniden yazılır. Bu anlayışta tarihsel hakikat ile kurgusal kahraman arasındaki ilişki, "tarihi yansıtma" ilkesinden çıkıp "tarih yazımının metinselliğini ve kurgusallığını teşhir etme" yönünde niteliksel bir değişime uğramıştır.

"Roman ise tam olarak bu sükûtun içine girer, belgenin bıraktığı boşluğu 'muhtemel' olanla doldurur."

Sınırlar ve Komşuluklar: Tarihî Roman Nedir, Ne Değildir?

Tarihî romanın metodolojik ve estetik sınırlarını belirlemek, türün en yakın komşuları olan olgusal tarih yazımı *(historiography),* biyografik roman, zamandışı fantezi metinleri ve egzotik dönem kurguları arasındaki sınır hatlarını çizmekle mümkündür. Bazen kendisini sınırsızlıklara teslim de edebilen bahsi geçen sınırlar, belirli ölçütlerle yeniden düşünülmediğinde türün kendi iç dinamiklerini muğlaklaştırarak metin ya soğuk bir arşiv vesikasına ya da tarihi tamamen araçsallaştıran serbest bir fanteziye dönüşmesine sebebiyet vermektedir. Nitekim "tarihî roman" kavramı üzerine yapılan sayısız tartışmanın temel sebeplerinden biri de romana dair tâyin edilmeyen kriterlerdir.

Tarih yazıcılığı ile "tarihî roman" arasındaki temel ayrım, birinin olgusal doğrulanabilirlik, diğerinin ise imkân dahilindeki estetik hakikat ilkelerine dayanmasıdır. Tarihçinin malzemesini düzenlerken edebi anlatı troplarından (romantik, trajik, komik, ironik) yararlanması kaçınılmazdır fakat burada hakikate bağlılık, yerleştirilen sınırlar ve değerlendirme ölçütleri merkezî

"Diğer bir ifadeyle tarihçi, belgesel izin sınırlarına sadık kalmak ve boşlukları metodolojik varsayımlarla kapatmak zorundadır. Romancı ise tam da tarihçinin belgelendiremediği, sustuğu veya paranteze aldığı insanî boşluklarda devreye girer."

önem taşımaktadır. Diğer bir ifadeyle tarihçi, belgesel izin sınırlarına sadık kalmak ve boşlukları metodolojik varsayımlarla kapatmak zorundadır. Romancı ise tam da tarihçinin belgelendiremediği, sustuğu veya paranteze aldığı insanî boşluklarda devreye girer. Paul Ricœur'ün kavramsallaştırmasıyla; tarihçi geçmişi somut izler üzerinden inşa ederken, romancı bu izlerin bıraktığı imkânları kurmaca zemininde "yeniden" figüre eder. Belgesel titizlik, romanın estetik yapısını bastırdığı an metin roman olma niteliğini kaybeder. Tarihsel olgu tamamen hiçe sayıldığında ise bağlamsal gerçeklik ortadan kalkar. Böylece roman, tarihe; tarihe romana imkân sağlayarak birbirini tamamlayan iki unsur olarak görünür kılınır.

Bu metodolojik sınıra ek olarak, Collingwood'un tarih felsefesinde ifade ettiği "tarihsel tahayyül" *(historical imagination)* kavramı, romancı ile tarihçinin ampirik ayrımını da derinleştirir. Romanın muhayyel zemininde nesnel olguların ardındaki "içsel yaşantıyı" kurgularken tarih ilminin "Ne oldu?" sorusuna karşılık "tarihî roman", "Nasıl deneyimlendi?" sorusuna estetik bir cevap verir.

Geçmiş bir zaman diliminde geçen her metnin tarihsel roman olarak adlandırılamayacağı da açıktır. Bu bağlamda söz gelimi geçmişten bahseden "anı" ile "tarihî roman" arasında belirgin ayrımların olduğu ölçütler söz konusuyken 1980 sonrası türler arası esneklik bazı endişe ve tereddütlere de mahal vermektedir. Bir kurgunun tarihsel nitelik kazanması için olayların tarihsel bir kriz, dönüşüm veya toplumsal kırılma anıyla dolaylı veya dolaysız bağ kurması gerekir. Karakterlerin zihniyeti, dili ve etik değerleri yaşadıkları çağın şartlarından koparılarak günümüz okurunun duyarlılıklarıyla kurgulandığında ortaya tarihî roman değil; geçmişin dekorlaştırıldığı zamandışı bir fantezi çıkar. Tarihî roman, tarihin nesnel birikimi ile kurmaca edebiyat alanının diyalektik kesişim noktasında durarak olgusal boşlukları estetik bir içgörüyle yeniden inşa etme sorumluluğunu üstlenir.

"Tarihî roman nedir?" sorusuna cevap ararken belki de daha isabetli olan ne olmadığını da sormaktır. "Tarihî roman"ı ait olmadığı yerlerde aramak, komşularıyla arasındaki farkı netleştirmek, türün kendi hususiyetini de görünür kılar.

İlk komşuluk, tarih yazımının kendisiyledir. On dördüncü yüzyılda *Mukaddime*'yi kaleme alan İbn Haldun, tarihçinin işini haber nakletmekle (rivayet) sınırlı tutmayıp bu haberlerin doğruluğunu akıl ve toplum yasalarıyla sınayan bir tahlile de tâbi tutması gerektiğini belirtir. Bu ayrım, tarih yazımının bugün de taşıdığı temel yükümlülüğü hatırlatır: tarihçi, elindeki belgenin sınırları dışına çıkamaz; belgenin sükût ettiği yerde o da suskun kalmak zorundadır. Roman ise tam olarak bu sükûtun içine girer, belgenin bıraktığı boşluğu "muhtemel" olanla doldurur. Tarihî roman bu bakımdan tarih yazımından değil, onun bıraktığı boşluktan doğar; ama bu boşluğu doldururken kullandığı malzeme, hâlâ tarihin kendisidir. Bu nedenle tarihî roman ne tam anlamıyla tarihtir ne de ondan tamamen bağımsızdır tam da bu arada kalmışlık, türün en isabetli tarifidir. İkinci komşuluk biyografik romandır. Biyografik roman, gerçek ve adı belirli tek bir hayatın sınırlarına bağlı kalır; anlatı, o hayatın doğumuyla başlar, ölümüyle ya da anlatının seçtiği bir kesitle biter ve hakikat iddiası münhasıran o kişiye aittir.

Üçüncü komşuluk, çok daha eski bir akrabalığa işaret eden destandır. Lukács, roman kavramını felsefi olarak temellendirdiği ilk büyük çalışmasında, romanı Tanrıların terk ettiği bir dünyanın destanı olarak tarif eder. Destanın kahramanı kolektif bir hafızanın, ilahî müdahalenin ve biçimsel bir bütünlüğün içinde hareket ederken romanın kahramanı yalnızdır: Şüphe eder, kendi bilincinin sınırları içinde debelenir. Tarihî roman bu ikisi arasında tuhaf bir konumdadır: Destansı bir malzemeyi -kuruluş, fetih, kahramanlık etrafında şekillenen- romanın bireysel bilinç biçimiyle anlatmaya çalışır.





Dördüncü komşuluk, anı ve otobiyografidir. Anı, birinci tekil şahsın, kendi yaşadığı zamanın sınırları içinde kalan bir tanıklığıdır. Anlatıcı, kendi doğumundan önceki veya ölümünden sonraki hiçbir şeye dair doğrudan tanıklık edemez. Tarihî roman ise bu sınırı kolaylıkla aşar. Doğmamış bir anlatıcının ağzından henüz yaşanmamış bir ana dair sanki tanıklık ediyormuş gibi konuşabilir. Bu, türün en cüretkâr ama aynı zamanda en tartışmalı tarafıdır. Çünkü roman, tanıklık etmediği bir şeyi tanıklık edercesine anlatarak tarihin kendisine has olan "orada bulunmuşluk" iddiasını da bir bakıma gasp eder.

Sınırların bu denli geçirgen olması, türün kendi içinde de melez komşuluklar üretmesine yol açmıştır. Umberto Eco'nun *Gülün Adı* isimli romanı polisiye kurgunun mantığıyla birleşerek okuru "Kim yaptı?" sorusundan uzaklaştırır. Bunun yerine "Nasıl oldu?" sorusu romanın merkezi haline gelir. Ortaçağ manastırının belgeleri, artık bir tarihsel süreci değil, bir cinayeti aydınlatmak için taranır. Alternatif tarih ise tam ters yönde hareket eder: Philip K. Dick'in *The Man in the High Castle*'ı gibi örnekler, Lukács'ın zorunluluk olarak tarif ettiği tarihsel süreci bilerek ihlâl eder. "Ya şöyle olmasaydı" sorusuyla olmuş olanın yerine olabilecek olanı koyar. Bu iki uç örnek, "tarihî roman"ın sınırlarının ne kadar esnek süreç dâhilinde karşılaşmalar bakımından zengin ama bir o kadar da işlevsel olduğunu gösterir. Tür, her ihlalinde kendi tanımını yeniden üretir.

Peki bu esnek sınırlar tek bir coğrafyada mı kaldı, yoksa Batı'da doğan bu tür, farklı coğrafyalara taşınırken kendi sınırlarını da mı yeniden çizdi? Hikâyenin çoğunluk atıf merkezi olarak Batı ve Scott bağlamında düşündüğümüzde sorular daha de derinleştikçe "tarihî roman"ın komşuluk ve karşılaşmalar kroniği daha anlamlı bir zeminde yerleşmektedir. Scott gerçekten "tarihî romanı" mı başlattı yoksa modern Batı romanının tarih ile kurduğu belirli bir ilişki biçimini mi kurumsallaştırdı?

Sanıyorum sorunun cevabı, ilk metinlerden bu zamana tarihin anlatıyla kurduğu ilişkiyi ve "tarihî roman"ın keskinleştiği noktaları da belirginleştirmektedir. Scott'tan önce de tarih, anlatı ile iç içedir. Tarihsel olayların kişiler, çatışmalar ve dramatik örgüler aracılığıyla yeniden anlatılması, Scott ile başlamaz. "Epos", "romans", "kronik", "menkıbe", "tarihî biyografi" ve "sözlü anlatı gelenekleri", geçmişi yalnızca kaydetmekle kalmamış, onu yeniden anlatmış ve farklı anlatı ihtiyaçlarına göre dönüştürmüştür. Bu nedenle Scott'ın yeniliğini, tarihin ilk defa kurmacaya girmesinde aramak, tarih ile anlatı arasındaki çok daha eski bir ilişkiyi görmezden gelmek olur. Fakat Scott tarihsel zamanı modern romanın kendi yapısal mantığı içerisinde düşünmeye başlayarak metodoloji ve estetiği, bütüncül bir yapıda kurgulamıştır.

"'Tarihî roman' ne geçmişin üzerini kurgusal fantezilerle kapatan bir hakikat ihlali ne de roman formunu arşiv vesikalarının hizmetine sunan edilgen bir aktarımdır. 'Tarihî roman'; geçmiş ile şimdi, belge ile imge, olgu ile insan tecrübesi arasında kurulan estetik ve kuramsal bir köprüdür."

Tarihî Romanın Dünyası: Batıdan Doğuya Tarihin Kurguya Dönüşmesi

Tarihsel verinin ve toplumsal hafızanın kurmaca bir edebî metne dönüşme serüveni, Doğu ve Batı edebiyatlarında aynı tarihsel güzergâhı izlememiştir. Zaman, birey ve hakikât kavramlarına yüklenen anlamlar, toplumların kendi tarihsel tecrübeleri doğrultusunda farklı biçimlerde şekillenmiştir. Diğer bir ifadeyle, milletlerin tarihsel tecrübeleri ve bu tecrübeleri deneyimleme biçimleri farklılaştıkça edebiyatın tarihle kurduğu ilişki de kendine özgü bir nitelik kazanmıştır.

Batı edebiyatında 19. yüzyıl başlarında beliren tarihsel kurgu dalgası; Aydınlanma felsefesi, Fransız İhtilali'nin yarattığı ulusal tarih bilinci ve sanayi kapitalizminin ulus-devlet yapılarını inşa etme gereksinimiyle ivme kazanmıştır. Bu süreçte Aydınlanma sonrası Romantizm, bir yandan geleneksel komünal yapının yıkılmasıyla insanlığın zaman ve kalıcılık algısını değiştirerek geçmişe dönük nostaljik bir arzu doğurmuş, diğer yandan da yükselen sermaye-devlet düzenine karşı çağdaş bir eleştiri geliştirmiştir. Batılı romancı için tarih; insanın

"Yani açıkçası tarihî roman yazanlar, bir kuşun rengini, boyunu, posunu, pençesini anlatırlar; ben sesini anlatırım, kanat gücünü anlatırım, yatkınlıklarını anlatarım." (Kemal Tahir)

kendi eylemleriyle değiştirebildiği ve biçimlendirdiği yatay, seküler ve çizgisel bir süreçtir. Bahsi geçen süreci anlamak, kavrama dair Batılı literatürün odak noktasını kavramayı sağlamaktadır.

Buna karşın Türk ve Doğu anlatı geleneğinde tarihin kurgusallaştırılması çok daha farklı bir zihniyet ve form arayışından geçmiştir. Tanzimat öncesi Klasik Doğu ve Osmanlı anlatı dünyasında geçmiş; "destan", "gazavatnâme", "menakıbnâme", "şehrengiz" ve "siyer" gibi türler etrafında, dikey ve hikmet odaklı bir zaman kavrayışıyla ele alınmaktaydı. Zaman, çizgisel bir ilerlemeden ziyade, ilahi takdirin tecelli ettiği bir ibret sahnesidir.

Söz konusu açık bir şekilde görülen ontolojik ayrışmayı Edward Said'in *Şarkiyatçılık* bağlamında ortaya koyduğu "tarihsel temsil" eleştirisiyle okumak da mümkündür. Said, Batı merkezli tarih anlayışının Doğu'yu durağan, zamansız ve tarihin dışındaymış gibi kurguladığını öne sürer. Türk romanı Tanzimat'tan itibaren tarihi kurgularken, bir yandan Batı'nın bu çizgisel ve ilerlemeci tarih kalıplarını devralmaya çalışmış, diğer yandan kendi tarihsel ve kültürel öznelliğini bu kalıpların içerisinden yeniden inşa etme mücadelesi vermiştir. Bu sebeple Batılı anlamda ilk romanın yayımlanmasının ardından ivedilikle ilk "tarihî roman" da yayımlanmıştır.

Tanzimat'la birlikte Batılı roman formunun ve çizgisel tarih anlayışının bünyeye girmesiyle Türk edebiyatında tarihsel kurgu iki temel işlevsel kanaldan ilerlemiştir. Bunlardan ilki telafi ve kimlik inşası işlevidir. Bu bağlamda sadece romanı zikretmek şüphesiz yetersiz olacaktır. Örneğin *Vatan Yahut Silistre*'de Namık Kemal, İslâm Bey örneğiyle de vatanı uğruna kendini fedâ eden karakter inşasıyla, tarihî bir zeminde kimlik inşasının temsiliyeti olarak kurgulamıştır. *Cezmi* karakteriyle de benzeri bir girişimi, esaretteyken yeniden denemiştir. Nitekim kurgusal kahramanı ve arka planda kalan gerçek tarihî figürleriyle (Adil Giray, Şah Tahmasb, Osman Paşa)

Cezmi, Lukács'ın "tarihsel roman"ın tanımındaki orta boy kahraman etrafında kurulu modeline yüzeysel olarak yaklaşır. Ne var ki bu benzeşim biçimsel olup ilk örnek olması hasebiyle de yeterince işlevsel değildir. Lukács'ın temellendirmesinde tarihsel zorunluluk toplumsal çelişkilerin -sınıf, çıkar, üretim ilişkileri arasındaki gerilimin- bir sonucuyken, *Cezmi*'de hâkim olan temalar aşk, esaret, kahramanlık ve ahlâki sınav gibi bireysel/erdemsel bir eksende değerlendirilebilir. Böylece Osmanlı-Safevi savaşı toplumsal bir süreç olmanın ötesinde kahramanın erdemini sınayan bir dekordur. *Cezmi,* Lukács'ın tanımlamasının ziyadesiyle uzağında fakat güçlü bir ilktir. Namık Kemal'in tarihe dönüşü ise gerileyen bir imparatorluğun geçmiş gücüne duyduğu özlemden doğar. Dolayısıyla *Cezmi*'nin tarihsel bilinci, Scott'ın *Waverley*'de kurduğu devrimci kopuştan değil, telafi edici bir nostalji ve vatan sevgisinden beslenir. Biçim Batı'dan devralınmış ama biçimin taşıdığı bilinç yerlidir. Buna rağmen ilk ve başarılı örnek olması sebebiyle "tarihî roman"ın kavramsal karşılığını öğrenmenin en önemli kaynaklarından biridir.

Denilebilir ki, devletin çöküş ve çözülme krizleriyle yüzleştiği Tanzimat ve Meşrutiyet evrelerinde "tarihî roman", kaybedilen özgüvenin geçmişteki zaferler üzerinden yeniden tesis edildiği ideolojik bir sığınak işlevi görmüştür. Namık Kemal'in *Cezmi*'sinden başlayarak gayriresmî bir ulusal destan arayışına dönüşen bu çizgi, tarihi zaman zaman romantik bir meşruiyet alanı olarak da kurgulasa da türün güçlü ve derinlikli yükselişi dikkat çekicidir.

Türk edebiyatında tarihsel kurgunun ikinci kanalı ise toplumsal yapı ve devlet felsefesi tartışması etrafında biçimlenmiştir. Cumhuriyet dönemiyle birlikte "tarihî roman", salt ideolojik bir telafi aracı olmaktan çıkarak kuramsal ve sosyolojik bir hesaplaşma alanına dönüşmüştür. Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'sında ortaya koyduğu üretim tarzı ve Batı feodalizminden farklılaşan Osmanlı devlet yapısı tartışmaları, Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa*





ve *Osmancık* metinlerinde bireyin devlet inşasındaki ahlâki ve manevi konumlanışını öne çıkarması; Nihal Atsız'ın Türk tarihini sembolik bir köken anlatısı olarak kurgulaması bu dönüşümün sosyolojik tezahürleridir. Her bir yazar için "tarihî roman"ın tanımlaması farklı olsa da Kemal Tahir'in "Yani açıkçası tarihî roman yazanlar, bir kuşun rengini, boyunu, posunu, pençesini anlatırlar; ben sesini anlatırım, kanat gücünü anlatırım, yatkınlıklarını anlatarım." ifadeleri sadece romanı anlatıyor gibi görülebilir. Fakat yazarın, "Ben romanda herhangi bir tarih dönemini anlatmıyorum; bir toplumun o çağdan bu çağa yansıyan dinamiğini belirtmeye çalışıyorum." sözleri "tarihî roman"ı tanımlamada rehberlik etmektedir. İçerik tarih olarak kalsa da romanın nesnesi olarak tarihin konumlanışı, "tarihî roman"ın tanımlarını genişleterek deneyimleme biçimlerini farklılaştırmıştır.

Hitâme

Gerek kavramsal adlandırmadaki "tarihî" ve "tarihsel" ayrımının doğurduğu kuramsal gerilimler, gerekse kurgunun nesnel tarih yazımıyla kurduğu çetin diyalog göstermektedir ki "tarihî roman", anlatının kendi varoluşsal sınırlarını sınadığı kilit bir kavşaktır. Walter Scott'ın isimsiz olarak yayımladığı metinle başlayan çekingen ilk hamle, bugün tarihin nesnel bir hakikat mi yoksa kurgusal bir söylem mi olduğu yönündeki en radikal felsefi tartışmaların merkezine yerleşmiştir.

Tarih bilimi, belgelerin ve kayıtların sınırları dahilinde geçmişin ne olduğunu metodolojik ilkelerle saptamaya çalışırken roman, o metodolojik sınırların ötesine geçerek tarihsel kırılmaların ortasında kalan insanın ne hissettiğini, nasıl dönüştüğünü ve varoluşunu nasıl anlamlandırdığını gün yüzüne çıkarır. "Tarihî roman" ne geçmişin üzerini kurgusal fantezilerle kapatan bir hakikat ihlali ne de roman formunu arşiv vesikalarının hizmetine sunan edilgen bir aktarımdır. "Tarihî roman"; geçmiş ile şimdi, belge ile imge, olgu ile insan tecrübesi arasında kurulan estetik ve kuramsal bir köprüdür.

KAYNAKÇA

Anderson, Benedict, *Hayali Cemaatler,* Çev. İskender Savaş, İstanbul, Metis Yayınları, 2020.

Antakyalıoğlu, Zekiye, *Roman Kuramına Giriş,* İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2021.

Argunşah, Hülya, "Türk Edebiyatında Tarihî Roman", Yayımlanmış Doktora Tezi, İstanbul, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, 1990.

Bakhtin, Mihail, *The Dialogic Imagination,* Ed. Michael Holquist, Trans. Caryl Emerson, Michael Holquist, Austin, University of Texas Press, 1981.

Collingwood, Robin George, *Tarih Tasarımı,* Çev. Kurtuluş Dinçer, İstanbul, Gündoğan Yayınları, 2009.

Eco, Umberto, *Gülün Adı,* Çev. Şadan Karadeniz, İstanbul, Can Yayınları, 1986.

Edward Said, *Şarkiyatçılık,* Çev. Berna Ülner, İstanbul, Metis Yayınları, 2020.

Frye, Northrop, *Yaratma Yeniden Yaratma,* Çev. Kemal Atakay, İstanbul, Ketebe Yayınları, 2022.

Gadamer, Hans George, *Truth and Method,* Trans. Joel Weinsheimer, Donald Marshall, New York, Crossroad, 1989.

Hellekson, Karen, *The Alternate History: Refiguring Historical Time,* Kent, Kent State University Press, 2001.

Hutcheon, Linda, *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction,* New York, Routledge, 1988.

İbn Haldun, *Mukaddime,* Çev. Süleyman Uludağ, İstanbul, Dergâh Yayınları, 1988.

İsmet Bozdağ, *Kemal Tahir'in Sohbetleri,* İstanbul, Yaba Yayınları, 2003.

Jusdanis, Gregory, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür,* Çev. Tuncay Birkan, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.

Karatani, Kojin, *Dünya Tarihinin Yapısı,* Çev. Ali Karatay, İstanbul, Metis Yayınları, 2019.

Kristeva, Julia, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art,* Ed. Leon Roudiez, Trans. Thomas Gora, Alice Jardine, Leon Roudiez, New York, Columbia University Press, 1980.

Lukács, Georg, *Roman Kuramı,* Çev. Cem Soydemir, İstanbul, Metis Yayınları, 2003.

Lukács, Georg, *Tarihsel Roman,* Çev. İsmail Doğan, İstanbul, Telemak Yayınları, 2022.

Lyotard, Jean – François, *Postmodern Durum,* Çev. İsmet Birkan, Ankara, Bilgesu Yayınları, 2019.

Namık Kemal, *Husûsî Mektupları,* Haz. Fevziye Abdullah Tansel, Ankara, Türk Tarih Kurumu Basımevi, 1967.

Özön, Mustafa Nihat, *Edebiyat ve Tenkid Sözlüğü,* İstanbul, İnkılâp Kitabevi, 1954.

Ricœur, Paul, *Zaman ve Anlatı 1,* Çev. Sema Rifat, Mehmet Rifat, İstanbul, YKY, 2007.

Rothacker, Erich, *Tarihselcilik Sorunu,* Çev. Doğan Özlem, Ankara, Fol Yayınları, 2022.

White, Hayden, *Metahistory,* Baltimore, The John Hopkins University Press, 1979.

"Çünkü roman, tanıklık etmediği bir şeyi tanıklık edercesine anlatarak tarihin kendisine has olan 'orada bulunmuşluk' iddiasını da bir bakıma gasp eder."

TARİHÎ ROMANIN SINIRLARINI GÖRMEK İÇİN 10 KİTAP

1 GRAHAM SWIFT-*SU DİYARI*

Emekliliğe zorlanan tarih öğretmeni Tom Crick; ailesinin geçmişini, yaşadığı İngiliz bataklık bölgesinin tarihini ve dünya tarihini birlikte anlatıyor. Tarihin büyük olaylardan mı, insanların aktardığı küçük hikâyelerden mi oluştuğunu sorguluyor. "Tarih", "hikâye" ve "anlatı" kavramları arasındaki yakınlığı kurmaca içinde tartışıyor.

2 E. L. DOCTOROW-*RAGTİME*

Yirminci yüzyıl başındaki Amerika'da Henry Ford, Emma Goldman, Houdini ve Freud gibi tarihsel kişileri kurgusal ailelerle aynı anlatıya yerleştiriyor. Gerçek kişiler ile kurmaca karakterler arasındaki sınır giderek belirsizleşiyor. Tarihî romanın geçmiş hakkındaki yerleşik anlatıları değiştirebileceğini gösteriyor.

3 LEONARDO SCIASCIA-*MISIR KONSEYİ*

On sekizinci yüzyıl Sicilya'sında Giuseppe Vella adlı rahip, ilgisiz bir Arapça metni eski bir Sicilya kroniğiymiş gibi tercüme ederek sahte bir tarihsel belge üretiyor. Soyluların mülkiyet hakları bu uydurma kaynağa bağlanınca tarih yazımı siyasal iktidarın aracına dönüşüyor. Belgenin bazı durumlarda hakikati kaydetmek yerine hakikat sayılacak şeyi üretebildiğini anlatıyor.

4 PATRICK MODIANO-*DORA BRUDER*-BELGESEL ROMAN

Modiano, 1941 tarihli bir kayıp ilanında karşılaştığı Dora Bruder'in izini işgal altındaki Paris'in kayıtlarında, adreslerinde ve sokaklarında arıyor. Belgeler genç kızın hayatından küçük parçalar veriyor; aradaki büyük boşluklar kapanmıyor. Yazar, Dora adına konuşmuyor, bilinemeyenleri de anlatının parçası olarak bırakıyor.

5 JOSÉ SARAMAGO-*BALTASAR VE BLİMUNDA*

Kral V. João'nun yaptırdığı Mafra Manastırı'nın resmî hikâyesini, yapının taşlarını taşıyan isimsiz insanların hayatlarıyla karşılaştırıyor. Savaşta elini kaybeden Baltasar ile Engizisyonun annesini cezalandırdığı Blimunda, görkemli yapının altında kalan insanları temsil ediyor. Büyük tarihsel gelişmeleri sıradan kişilerin yaşadıkları üzerinden anlatıyor.

CHRISTA WOLF-*KASSANDRA*

6 Troya'nın yıkılışını destanın muzaffer erkek kahramanları yerine sözü dinlenmeyen Kassandra'nın gözünden anlatıyor. Kahramanlık destanı, bir kadının korkularına, gözlemlerine ve siyasal itirazlarına açılıyor. Anlatıcının değişmesiyle geçmişin anlamının da değişebileceğini gösteriyor.

J. M. COETZEE-*FOE*

7 Coetzee, *Robinson Crusoe* anlatısını Susan Barton ve dili kesilmiş Cuma üzerinden yeniden kuruyor. Hikâyeyi yazıya geçirecek kişiyle hikâyesi yazılacak insanlar arasındaki iktidar ilişkisi romanın merkezindedir. Cuma'nın konuşamaması, sömürgeleştirilen insanın arşivde ve edebiyatta bıraktığı sessizliği temsil ediyor.

GÜRSEL KORAT-*UNUTKAN AYNA*

8 1915 Haziran'ında Nevşehir'de geçen on günü Türk, Ermeni ve Rum karakterlerin kesişen hayatları üzerinden anlatıyor. Tarihsel felaket, sonuçları önceden bilinen tamamlanmış bir olay olarak verilmiyor; söylentiler, korkular, yanlış anlamalar ve gündelik kararlarla adım adım yaklaşıyor. Karakterlerin geleceği bilmediği, okurun ise olacakları sezdiği bir tarihsel zaman kuruluyor.

GYÖRGY LUKÁCS-*TARİHSEL ROMAN*-KURGU DIŞI

9 Lukács tarihsel romanı eski kıyafetler, savaşlar ve hükümdarlardan oluşan bir dönem dekoruyla tanımlamıyor. Roman kişisinin yaşadığı çağın toplumsal çatışmalarından doğması gerektiğini savunuyor. Walter Scott'tan Fransız Devrimi'ne uzanan incelemesi, tarihî roman ile tarihsel roman ayrımını anlamak için temel kaynaklardan biridir.

LINDA HUTCHEON-*POSTMODERNİZMİN POETİKASI: TARİH, TEORİ, KURGU*-KURGU DIŞI

10 Hutcheon'ın "tarihyazımsal üstkurmaca" kavramı, Lukács'ın modelinden sonraki önemli kırılmayı açıklıyor. Postmodern romanların belge, dipnot, biyografi ve arşivlerden yararlanırken bunların otoritesini nasıl tartıştığını inceliyor. *Ragtime, Mısır Konseyi, Dora Bruder* ve *Foe* gibi eserlerin geleneksel tarihî roman tanımına neden sığmadığını anlamaya yardımcı oluyor.

"Roman önce makbul vatandaşı hayal etmiş, sonra onun hayatını anlatmış, daha sonra da bu hayalin onda yarattığı çatlağı görünür kılmıştır. Bu bakımdan roman, modernleşmeyi anlatmakla kalmaz, onu sorgulamanın da bir biçimi hâline gelir."

Ankara ile *Ölmeye Yatmak* Arasında Türk Modernleşmesi

Merve Uygun

Batının, modernitenin evrensel olarak geçerli tek proje olduğuna batı-dışı toplumları inandırması, en büyük başarılarındandır. İmparatorluklar çağının sona ererek modernleşme adı altında yeni bir evreye girildiğine, neredeyse bütün toplumlar ikna olmuş gibiydi. Milliyetçiliğin aşırı uyarılmasıyla başlayan ulusal uyanışlar sonucunda ise, birden irili ufaklı birçok ulus bağımsızlığını ilan etti.

Modernitenin merkezi fikri, geleneksel yapılarla köklü bir kopuştu; bunun doğal sonucu da ulusların hızla yeni bir kimlik arayışına girmesi oldu. Bu nedenle de batı-dışı toplumlarda modernleşme faaliyetleri devlet eliyle ve hızlı bir biçimde uygulamaya koyuldu. Üst yapıda başlayan yenileşme hareketlerinden sanat/edebiyat da payını aldı. Bu pay alış elbette "kendiliğinden" olmadı, devlet bu alana müdahale ederek yeni "sanatın/edebiyatın" ne şekilde olması gerektiğini de ortaya koydu. Örneğin; "musiki inkılabı yapmakla vazifeli" Musiki Kongresi ardından 1936-1937 yıllarında Türkiye'ye çağrılan Paul Hindemith'i ve hazırladığı "Türk Musiki Hayatını Kurmak için Teklifler"ini anımsayalım.

Tanzimat'la başlayan saf alafranga tipin önce züppeye sonrasında da işbirlikçiye dönüştüğü süreç, Cumhuriyetin ilanıyla birlikte yeni ulusun inşası için dönemin ideallerini benimsemiş ve ülkülerini halka yaymak için çeşitli görevlerle Anadolu'ya yayılan ülkü sahibi tiplerin ortaya çıkmaya başladığı yeni bir evreye girmişti. Çünkü bir toplumun modernleştirilmesi, aynı zamanda o toplumda yaşayacak insanın yeniden

tanımlanması demekti. Nasıl giyineceği, nasıl konuşacağı, ne okuyacağı, neye inanacağı, neyi ilerleme, neyi gerilik sayacağı, kamusal alanda nasıl davranacağı, devlete ve topluma karşı hangi sorumlulukları taşıyacağı belirlenen yeni bir insan tipine ihtiyaç duyulur. Bu bakımdan modernleşme, kurumların olduğu kadar insanların da yeniden inşası anlamına geliyordu. Ulus-devletler için yalnızca sınırları belli bir coğrafya, ortak hukuk ve merkezi bir idare yaratmak yeterli değildir, zira birbirini tanımayan milyonlarca insanın kendisini aynı ulusun parçası olarak hissedebilmesini sağlayacak ortak bir ideal, ülkü de üretilmelidir. Bu idealin yaratılmasında dil, tarih, coğrafya fakültelerinin açılması, dil kurumlarının ihdas edilmesi, çeviri faaliyetleri dönemi anlamak bakımından bence tipik örneklerdir.

Sanat ve edebiyatın da bundan uzak kalması düşünülemez demiştim. Burada daha ziyade roman üzerinden meseleyi ele almak istiyorum. Çünkü roman yalnızca bir toplumu anlatmaz; okura o toplumun içinde nasıl bir insan olunabileceğini de gösterir ve okuru buna ikna kabiliyetine de sahiptir. Şöyle ki, roman, soyut bir yurttaşlık tanımını kahramanı sayesinde ete kemiğe büründürebilir. Makbul davranış, makbul aile, makbul kadın, makbul erkek, makbul aydın, makbul köylü ve nihayet makbul vatandaş, romanın dünyasında somut bir hayat tarzı kazanır. Böylece devletin yasa ve kurumlarla gerçekleştirmeye çalıştığı dönüşüm, romanın dünyasında gündelik hayatın, duyguların ve bireysel seçimlerin meselesi haline gelir. Bu noktada dikkat edilmesi gereken nokta, romanın üzerine aldığı bu görevi sadece bir propaganda gibi sunmayıp yarattığı atmosferle arzu edilen, imrenilesi bir hayatı ikna edici şekilde anlatabilme kabiliyetidir. "Yapmayacaksın," şeklindeki yasal buyruğun karşısında "böyle olabilirsin" önerisi sunulması her zaman daha ikna edicidir.





Daha da önemlisi yaratılmak istenen makbul vatandaş, yalnızca kanunlara uyan birisi değildir. O, rejimin ve toplumun kendisi için uygun gördüğü değerleri içselleştirmiş biri olmalıdır. Bu nedenle makbul vatandaşın yaratılması, yalnızca hukuki değil, kültürel ve duygusal bir süreçtir. İnsanların ne yapmaları gerektiğini söylemek yeterli değildir; onların bunu istemeleri, doğru ve güzel bulmaları, hatta kendi tercihleri olarak görmeleri önemlidir.

Bu bağlamda ilk aklıma gelen eserleri anmak isterim: Halide Edip Adıvar *Ateşten Gömlek, Vurun Kahpeye, Sinekli Bakkal, Dağa Çıkan Kurt;* Yakup Kadri *Yaban, Ankara;* Reşat Nuri *Çalıkuşu, Yeşil Gece, Kan Davası,* Aka Gündüz *Dikmen Yıldızı,* Falih Rıfkı *Çankaya*... Burada dikkat edilmesi gereken, makbul vatandaş tipini yaratırken sadece onun kuşanması gereken olumlu değerlerin öne çıkarılmayıp geleneksel değerlerin alabildiğine kötülenmesidir. Geleneksel değerler çoktan bidat, hurafe, akıl dışı, çağ dışı, gerici olarak nitelendirilmiştir bile. Romanlar önerdiği değerleri parlatmak isterken aynı zamanda önermediklerini de alabildiğine kötü göstermişlerdir. Konumuzun dışında kalsa da sırası gelmişken belirtmek isterim; bu tür bir şablonu Türk sineması da uzun yıllar işlemiştir. Örneğin, imamlar genellikle yalancı, güvenilmez, üç kağıtçı ve dalkavuktur ayrıca tipleri de alabildiğine çirkinleştirilerek gösterilir. Bunun karşısındaki öğretmen, hemşire gibi tiplerse aydınlığın, akılcılığın, gelecek güzel günlerin temsilcisidir. Dolayısıyla tipler arasında hiçbir kesişim kümesi yoktur, bu romanlarda gri alan bulunmaz; birisi siyah diğeri beyazdır.

Bu noktada farklı bir kanaldan akan romanlardan da söz etmeliyim: Başta Tanpınar'ın *Huzur*'u sonrasında ise Peyami Safa'nın *Fatih Harbiye*'si ve Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı* başımıza gelen bu hali anlayıp "bu işler nasıl olmalı" diyebileceğim bir kaygıyı öne çıkarmışlardır. Değişime evet, ama nasıl değişilip dönüşülmeli, bizi biz yapan bir

öz var mıdır, varsa bunu korumak mümkün müdür gibi sorular bu romancıları daima meşgul etmiştir.

Yazım boyunca anlatmaya çalıştığım sürece Yakup Kadri'nin *Ankara*'sı ve Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanları üzerinden bakmaya çalışacağım. Romanın, modernleşme projesinin soyut değerlerini kişiler üzerinden somutlamaya çalıştığını söylemiştim. Örneğin *Ankara* romanında "çağdaş kadın" bir kavram olmaktan çıkıp Selma Hanım gibi bir karaktere dönüşür. Böylelikle "doğu-batı arasında doğru sentez" Neriman'ın seçimi üzerinden dramatik bir çatışmaya dönüştürülerek psikolojik bir gerçeklik kazanır.

Roman yalnızca bir dönemi anlatmaz; nasıl bir Türkiye olması gerektiğine dair bir gelecek tasarımı da sunar. Bu yönüyle *Ankara* romanının bir cumhuriyet ütopyası kurmaya çalıştığını söyleyebilirim. İstanbul ile Ankara arasındaki karşıtlık, aslında iki farklı hayat ve değer düzeninin karşıtlığıdır. İstanbul, eski düzenin, çözülmenin, gösterişin ve geleneksel hayatın sembolik alanı haline gelirken Ankara yeni hayatın, millî iradenin ve Cumhuriyet'in mekânı olarak yükselir. Dolayısıyla şehirler "kendi" olmaktan çıkarak ideolojilerin gösterim aracına dönüşür. Selma Hanım da bu dönüşümün tipik gösterenidir. Bu nedenle Selma'nın yaşadığı değişim, bir kadının hikâyesi olmaktan çıkıp Cumhuriyet değerleriyle teçhiz olmuş bir kadınının "oluşum" hikâyesine dönüşür. Kadın artık yalnızca evin içinde oturan, ataerkine boyun eğen biri değildir; millî mücadeleye katılan, çalışan, üreten ve kamusal hayatın öznesi olan kişidir. Zira Selma Hanım'ın Eskişehir/Sakarya Muharebeleri sürecindeki "Beni de cepheye alın, beni de..." haykırışı doğrudan bunun göstergesidir. Kadının geleneksel rollerden kurtarılması, onun mutlak anlamda özgür bir birey haline gelmesiyle sonuçlanmayabilir. Dramatik yapısı işte bu ihtimal üzerine kurulur ve Selma, romanın üç bölümünde başka rollere bürünür.

"Ulus devlet kendisini bir 'bütünlük' olarak kurmak ister; romansa çoğu zaman bu bütünlüğün içindeki farklı sesleri duyulur hâle getirir."

"Kanon inşalarına ve kanonun meşruiyetinin de kaynağı olmasına rağmen modernleşme, uluslaşma ve makbul vatandaş yaratma bağlamında romana yüklenen rol elbette toplum üzerinde etkili olmuştur; bu durum bize romanın ne yalnızca masum bir sanat eseri ne de basitçe devletin propaganda aracı olduğunu gösterir."

"Halk için halka rağmen" girişilen bu canhıraş çaba romanın son bölümünde hayal kırıklığına dönüşür ve Yakup Kadri üçüncü bölüme şu kaydı düşer: "Bu kısımdaki Ankara ve Türkiye, yazarın o vakitler hayal ettiği Ankara ve Türkiye'dir." Romanın başındaki "Bir Not"ta da, birinci bölümdeki Millî Mücadele ruhundan hemen hiçbir iz kalmadığını; üçüncü bölümde hayalini kurduğu Türkiye'nin gerçekleşmesine doğru adımlar atılamadığını; hâlâ ikinci bölümdeki Ankara'nın içinde tepinip durduğumuzu da söylemek zorunda kalır: "Kitabın birinci bölümünde belirtmeye çalıştığım Millî Mücadele ruhundan hemen hiçbir iz bulamıyorum. Ya son bölümde hayalini kurduğum Türkiye'nin gerçekleşmesine doğru bir gelişme olmuş mudur? Ben, o zamanlar, bir gün gelip öleceğini aklımdan bile geçirmediğim Atatürk'ün öncülüğü ve rehberliğiyle bu ideal Türkiye'ye yirmi yıl içinde varacağımızı umuyordum. Şimdi, o yirmi yıl üzerinden bir yirmi yıl daha geçmiş bulunuyor: Fakat, biz, sosyal, kültürel ve ekonomik devrim şartları bakımından hâlâ romanın ikinci bölümünde verdiğim ve karikatürünü yaptığım Ankara'nın içinde tepinip durmaktayız."

Adalet Ağaoğlu'nun *Ölmeye Yatmak* romanı ise, taşrada müsamere hazırlıklarıyla açılır. "Doğdu Gün Işıkları Ülkünün" başlığıyla adlandırılan bu bölüm boyunca yeni adamlar, yeni kadınlar yaratmak gayesindeki cumhuriyetin ilk neferleri diyebileceğimiz ilkokuldan mezun olacak öğrencilerin şiirler okuduğu, piyesler oynadığı fakat en önemlisi de kız erkek karışık biçimde dans ettiği (rondolar, polkalar) müsamere ironik ve hatta alaysı bir dille anlatılır ve bu müsamerenin taşıdığı anlam vurgulanıp durulur. Papyon takılacaktır, kelebek biçiminde kesilmeye çalışılmış bir kumaş parçası beyaz lastiğe öylesine dikilmiş olsa bile papyon şarttır. *Meslekler* piyesinde romanın ana karakteri Aysel, ayaklarında

durabilsin diye içleri bezle doldurulmuş, kırık olsa da annesinin sivri ökçeli ayakkabılarını giymiştir, tiftikten örülmüş olsa da başında şapkası vardır; kentli aydın bir memuredir o.

Ağaoğlu, kasaba imamının oğlu Hasip'e, bilhassa dikkati çeker. Öğretmen, Hasip'e rahat olmasını ikaz edip durur, "kafanı ayet okur gibi sallama. Camide değilsin. Uygarlık kaynağı bir okulun sahnesindesin" der. Yazar, dansa katılmasına babası tarafından izin verilmeyen Hasip'in tiyatro oyununda bokböceği rolünde olmasını da ironik biçimde aktarır. Babasına göre kara bir kılıf içinde kimse onun Hasip olduğunu anlayamayacaktır. Fakat tersine, bu rolünden dolayı Hasip iyice dalgaya alınarak dikkatleri üzerine çeker. Sonrasında ise, Ağaoğlu adım adım Hasip karakterini derinleştirir; kaymakamın oğlu Aydın'ın günlüklerinden Hasip'e dair birçok bilgi ediniriz: Başarısız olduğunu, cumhuriyetin ilan edildiği tarihi bile zor ezberlediğini öğreniriz. Üstelik Aydın, Hasip'in hafız olduğunu öğretmenlerine ispiyonlar ve Hasip'in bu nedenle okuldan atılmasına ramak kalır. *Ölmeye Yatmak*'ta, Türk romanında eşine az rastlanır bir sistem eleştirisi vardır. Aslında sistem eleştirisi deyip anlam alanını daraltmamalıyım; yazımın başından bu yana değinmeye çalıştığım modern değerlerin ve onun uygulaması olan modernleşme faaliyetlerinin toplumda nasıl algılandığını da gösterir.

Yakup Kadri'nin *Ankara*'sında idealitenin bir göstereni olan Selma Hanım tipi Ağaoğlu'nun romanında kendi iç dünyasıyla hesaplaşan parçalı bir özneye dönüşür. Aysel, Cumhuriyet'in eğitiminden geçmiş, modernleşme projesinin vaatlerini gerçekleştirmiş, akademik bir kariyer elde etmiş bir kadındır. Fakat bütün bunlara rağmen kendi hayatıyla toplumun ondan beklediği hayat arasında derin bir çatlak oluşmuştur. *Ankara* "Nasıl bir insan yaratmalıyız"?





sorusuna cevap ararken, Ölmeye Yatmak "Yarattığımız bu insan kendi içinde neler yaşamaktadır" sorusunu sorar. Aysel'in krizi bu nedenle bireysel bir psikolojik krizin ötesine geçer; Cumhuriyet'in yeni insan projesinin birey üzerindeki sonuçlarını da taşır. İnsan, kendisine verilen kimlikle kendi varlığı arasında sıkışmıştır.

Modernleşme yolunda ulus devletlerin her imkânı seferber ettiğini söylemiştim. Bu yolda ulus devlet bir kanon inşa etmeye çalışmıştır. Kanonun, aynı zamanda kanun anlamına geldiğini hatırlarsak, bu kanon inşasına dahil edilen romanların meşru, makbul, okunası ve önerilesi olduğu aşikardır. Bu yanıyla kanonun sadece estetik bir seçki olmayıp ulusun kendisi hakkında kurduğu hikâyenin temalarını ve sınırlarını da belirlediği açığa çıkar. Nasıl geçmişin hatırlanacağı, hangi yazarların temsil gücüne sahip sayılacağı, hangi eserlerin "milli", "modern", "çağdaş" ya da "gerici" kabul edileceği kanona dahil edilip edilmediğiyle belli olur.

Ancak kanonun, kanonik varlığı inşa edildiği zemine doğrudan bağlıdır. Ülkemizde zemin kayması sıkça yaşanan bir durum olduğu için (burada on yıl aralıklarla yapılan darbeleri hatırlayalım) kanon da bu zemin kaymasına bağlı olarak sıkça değişmiştir. Kanon inşalarına ve kanonun meşruiyetinin de kaynağı olmasına rağmen modernleşme, uluslaşma ve makbul vatandaş yaratma bağlamında romana yüklenen rol elbette toplum üzerinde etkili olmuştur; bu durum bize romanın ne yalnızca masum bir sanat eseri ne de basitçe devletin propaganda aracı olduğunu gösterir.

Tipik örnek olarak *Ankara* ve *Ölmeye Yatmak*'ı seçmem, bir yandan makbul vatandaş yaratmaya çalışırken, bu çabanın sonradan insanda nasıl bir yarık oluşturabileceğini göstermek içindi. Devlet

yurttaşı tanımlayabilir; eğitim ona ne öğreneceğini söyleyebilir, kanun nasıl davranacağını belirleyebilir; ideoloji hangi değerlere inanması gerektiğini gösterebilir. Fakat roman, tüm bunların insanın iç dünyasında neye dönüştüğünü sorgular ve insanların kendilerine verilmiş kimliklerle ne yaptığını, onları nasıl taşıdığını, onlara nerede direndiğini ve hangi noktada parçalandığını anlatır. Ulus devlet kendisini bir "bütünlük" olarak kurmak ister; romansa çoğu zaman bu bütünlüğün içindeki farklı sesleri duyulur hale getirir. Ulus devletler gerçeğin tek olduğunu söyleyebilir, ancak roman kahramanın farklı bakışlarıyla gerçeğin nasıl çoğullaşabileceğini anlatır.

Roman önce makbul vatandaşı hayal etmiş, sonra onun hayatını anlatmış, daha sonra da bu hayalin onda yarattığı çatlağı görünür kılmıştır. Bu bakımdan roman, modernleşmeyi anlatmakla kalmaz, onu sorgulamanın da bir biçimi haline gelir.

"'Yapmayacaksın,' şeklindeki yasal buyruğun karşısında 'böyle olabilirsin' önerisi sunulması her zaman daha ikna edicidir."

MODERNLEŞMENİN KURDUĞU İNSAN: TÜRKİYE'DEN VE DÜNYADAN 12 ROMAN

1 YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU-*ANKARA*

Cumhuriyet'in nasıl bir toplum, şehir ve insan meydana getirmek istediğini anlatan kurucu metinlerden biridir. Selma Hanım'ın değişimi, rejimin tasarladığı çağdaş kadın kimliğini temsil ediyor. Romanın ütopik son bölümü gerçekleşmiş Türkiye'yi değil, Cumhuriyet'in kendisi için kurduğu gelecek tasavvurunu anlatıyor.

2 MÜFİDE FERİT TEK-*PERVANELER*

Yabancı okullarda yetişen gençlerin kendi toplumlarından, ailelerinden ve kültürel dünyalarından uzaklaşmasını konu ediniyor. Cumhuriyet modernleşmesinin eğitim yoluyla insan yetiştirme faaliyetinden önce yazılan roman, eğitimin kültürel kopuşa dönüşebileceğine dikkat çekiyor.

3 MEMDUH ŞEVKET ESENDAL-*AYAŞLI İLE KİRACILARI*

Yeni başkentin büyük ideallerini pansiyon odalarındaki memurlar, küçük çıkar hesapları ve gündelik ilişkiler arasından anlatıyor. Yakup Kadri'nin *Ankara*'da yukarıdan çizdiği Cumhuriyet tablosuna aşağıdan bakıyor. Tasarlanan başkentle yaşanan başkent arasındaki mesafeyi kaydediyor.

4 HALİDE EDİB ADIVAR-*TATARCIK*

Lale, diğer adıyla Tatarcık, eğitimli, çalışkan ve kamusal hayata katılan bir kadın modelidir. Roman Batılılaşmayı gösteriş olarak yaşayan çevreleri, sınıfsal kibri ve köye dışarıdan yöneltilen müdahaleleri eleştiriyor. Selma Hanım'la karşılaştırıldığında Cumhuriyet romanının ideal kadına yüklediği farklı anlamlar belirginleşiyor.

5 KEMAL TAHİR-*BOZKIRDAKİ ÇEKİRDEK*

Köy Enstitüleri üzerinden merkezî modernleşme projelerinin Anadolu'daki karşılığını tartışıyor. Aydınların köylüye ilişkin tasarılarıyla köyün toplumsal yapısı arasındaki uyuşmazlığa odaklanıyor. İyi niyetli bir eğitim projesinin yerel şartları değiştirmeye çalışırken karşılaşabileceği sorunları anlatıyor.

6 ADALET AĞAOĞLU-*ÖLMEYE YATMAK*

Cumhuriyet eğitiminin yetiştirdiği Aysel'in kendisine verilen kimlikle yaşadığı hayat arasındaki çatışmaya odaklanıyor. *Ankara*'daki ideal kadın, bu romanda kendi içinde parçalanan bir kişiye dönüşüyor. Ağaoğlu, devletin tasarladığı insanın yıllar sonra kendi geçmişiyle nasıl hesaplaştığını anlatıyor.

SEVGİ SOYSAL-*YENİŞEHİR'DE BİR ÖĞLE VAKTİ*

7 1970'lerin Ankara'sını bürokratlar, esnaf, öğrenciler, burjuvalar ve yoksullar arasında dolaşarak anlatıyor. Cumhuriyet'in planlı başkenti, sınıfsal ayrışmanın, tüketim arzusunun ve siyasal gerilimin yaşandığı parçalı bir şehre dönüşmüştür. *Ayaşlı ile Kiracıları* ile birlikte okunduğunda Ankara'nın birkaç kuşak içindeki değişimi izlenebilir.

ERENDİZ ATASÜ-*DAĞIN ÖTEKİ YÜZÜ*

8 Cumhuriyet'in kuruluş heyecanını taşıyan idealist kuşakla sonraki kuşakların hayal kırıklıklarını bir aile tarihi içinde anlatıyor. Resmî tarihin başarılarla örülü anlatısını kadınların hafızaları, suskunlukları ve kişisel kayıplarıyla tamamlıyor. *Ankara*'da kurulan geleceğin yıllar sonra nasıl hatırlandığına bakıyor.

NATSUME SŌSEKI-*SANŞİRO*

9 Taşradan Tokyo'ya üniversite eğitimi için gelen *Sanşiro,* Meiji Restorasyonu sonrasında hızla Batılılaşan Japonya'nın yeni dünyasıyla karşılaşıyor. Üniversite, şehir hayatı ve yeni ilişkiler eski kimliğini sarsıyor; fakat yerine bütünlüklü bir kimlik koyamıyor. *Ankara*'nın yeni başkent karşısındaki güvenine karşı *Sanşiro,* modern şehrin doğurduğu şaşkınlığı ve kararsızlığı anlatıyor.

PRAMOEDYA ANANTA TOER-*İNSANLARIN BU DÜNYASI*

10 Hollanda sömürgesi altındaki Cava'da yaşayan Minke, Avrupa eğitimi almış yerli bir gençtir. Eğitim ona özgürlük ve ilerleme düşüncesi kazandırırken sömürge düzeninin ırkçı hukukuyla karşılaşmasına da yol açıyor. Aysel gibi Minke de kendisine öğretilen değerlerle içinde yaşadığı toplum arasındaki yarılmayı taşıyor.

CARLOS FUENTES-*ARTEMİO CRUZ'UN ÖLÜMÜ*

11 Meksika Devrimi'ne idealist bir asker olarak katılan Artemio Cruz, zamanla devrimin sağladığı imkânlardan yararlanan zengin ve yozlaşmış bir iktidar sahibine dönüşüyor. Ölüm döşeğindeki hesaplaşması, kişisel hayatıyla Meksika Devrimi'nin boşa çıkan vaatlerini bir araya getiriyor. *Ankara* gelecekte kurulacak ülkeyi tasarlarken Fuentes, kurucu ideallerin iktidar ve servet karşısında nasıl aşındığını anlatıyor.

YU HUA-*YAŞAMAK*

12 Çin İç Savaşı'ndan Büyük İleri Atılım'a ve Kültür Devrimi'ne uzanan dönüşümleri Fugui'nin ailesi üzerinden anlatıyor. Büyük siyasal projeler; kıtlık, yoksulluk, ölüm ve gündelik hayattaki kayıplarla ele alınıyor. *Bozkırdaki Çekirdek,* modernleşmenin köye müdahalesini tartışırken *Yaşamak,* daha sert bir toplumsal dönüşümün sıradan insanlar için ne anlama geldiğini kaydediyor.

"Bu, tarihî romanın en çarpıcı özelliğidir: geçmişi anlatırken aslında çoğu zaman bugünü anlatır."

Tarihi Sevdirmek mi, Tarihi Yanıltmak mı?: Popüler Tarihî Roman

Hacer Selçuk

Bir Türü Ne Belirler?

Bir türün "popüler" hale gelmesinin pek çok nedeni vardır. Okurun geçmişe duyduğu ilgi bunun bir parçasıdır ama tek başına açıklayıcı değildir, çünkü bu ilgi hiçbir zaman yok olmamıştır; destanda, gazavatnâmede, Battalnâmede, halk hikâyesinde hep bir karşılık bulmuştur. Tarihî roman bu geleneksel anlatının modern biçimidir. Aynı ihtiyacı, artık destanın kalıbıyla değil, romanın kalıbıyla karşılar.[1] Yani soru "okur tarihi neden sevdi" değil, "bu eski sevgi neden tam da bu yıllarda, bu kadar yoğun biçimde romana döküldü" olmalıdır. Cevap tek bir yerde değil, birbirini besleyen üç noktada aranmalı: mecra, ekonomi, iklim.

Mecra meselesinden başlamak gerekir, çünkü tarihî romanın taşıyıcısı kitap değil, gazete sayfasıydı. Tefrika, biçim olarak tarihî anlatıya alışılmadık derecede uygun düşüyordu. Bir padişahın tahta çıkışından ölümüne, bir denizcinin ilk seferinden son zaferine uzanan bir hikâye, doğası gereği bölüm bölüm ilerleyen, her bölümü bir sonrakine merak bırakan bir yapıya sahipti; okur ertesi akşam gazeteyi almak için bir sebebe daha kavuşuyordu. Bu, tefrikanın yalnız tarihî romanı taşıdığı anlamına gelmez -aşk, polisiye, macera da aynı sayfalarda aynı mantıkla yayımlanıyordu- ama tarihî malzemenin bu bölümlü anlatıya diğer türlerden daha kolay yerleştiği söylenebilir: vakanın zaten bilinen bir sonu, bilinen kahramanları vardı, yazarın işi bu bilineni heyecanlandırarak uzatmaktı.

[1] Hülya Argunşah, *Tarih ve Roman, İstanbul,* Kesit Yayınları, 2016, s. 82.

Ekonomik boyut bundan ayrı düşünülemez. İkinci Dünya Savaşı'nın ardından kâğıt sıkıntısının hafiflemesi, matbaa kapasitesinin artması, şehirleşmeyle birlikte gazete okuyan kesimin büyümesi, İstanbul basınını hem sayıca hem hacimce genişletti. Genişleyen bir gazetenin doldurması gereken daha çok sayfası vardı ve tarihî roman, uzun soluklu, ucuz, tekrar tekrar üretilebilir bir doldurucuydu. Bir yazarın tek bir konu etrafında (Osmanlı padişahları, denizcileri) onlarca roman yazabilmesi, malzemenin tükenmez oluşundan geliyordu tarih zaten oradaydı, yazarın yapması gereken onu yeniden kurgulamaktı. Bu da üretimi, çeviri romana kıyasla nispeten ucuz ve hızlı kılıyordu; ne telif hakkı ödenecek bir yabancı yazar vardı, ne de çeviri sürecinin getirdiği gecikme.

Üçüncü unsur, dönemin kültürel ve siyasi iklimidir. Çok partili hayata geçiş, bir yönetim değişikliğinin yanı sıra kültürel söylemin de esnekleştiği bir dönemdi; erken Cumhuriyet'in Osmanlı geçmişine mesafeli duruşu, 1946 sonrasında yerini daha rahat bir geçmişe dönüşe bıraktı. Padişahların, denizcilerin, peygamberlerin roman kahramanı olarak sayfalarda dolaşması, bu esnekleşmenin edebiyata yansıyan yüzlerinden biriydi. Aynı yıllarda çok sayıda gazetenin peygamber ve halife hayatlarını konu alan tefrikalara yer vermesi, okur talebinin arttığını ve dinî-tarihî anlatının da artık daha rahat basılabilir hâle geldiğini gösteriyordu.

Bu üç unsur -mecra, ekonomi, iklim- ayrı ayrı hiçbiri patlamayı açıklamaya yetmez; birlikte düşünüldüklerinde tarihî romanın 1940'ların ikinci yarısından 1960'a uzanan on beş yıllık dönemde neden bu kadar yoğunlaştığını gösterirler. Lukács, tarihî romanın Avrupa'daki doğuşunu da benzer bir toplu hareketle açıklar: Fransız Devrimi sonrasında geniş kitlelerin kendini tarihin bir öznesi olarak görmeye başlaması, tarihi artık uzak bir

[2] Georg Lukács, *The Historical Novel,* Londra, The Merlin Press, 1962, s. 24-25.





seyirlik değil, herkesin içinde bulunduğu bir süreç haline getirmiştir.[2] Walter Scott'ın tarihî anlatıyı bir İskoç kimliği kurma aracına dönüştürmesi de bu değişimin erken bir sonucudur. Türkiye'deki patlama, biçim olarak farklı bir mecrada (gazete tefrikası, kitap değil) ve farklı bir kimlik meselesi etrafında (Osmanlı geçmişiyle barışma) gerçekleşti ama işleyiş mantığı benzedi.

Bu noktada bir ayrım da gerekiyor, çünkü "tarihî roman" tek bir şey değildir. Tarihi sıkı biçimde takip eden ama aynı zamanda okuru eğlendirmeyi, didaktik olmayı hedefleyen eserler bir yanda durur; tarihe daha gevşek bağlı, kurmacayı öne çıkaran postmodern örnekler başka bir yanda; tarihin kendisiyle özdeşleşmeye çalışan, roman kılığına girmiş tarih anlatıları ise üçüncü bir kategoridedir.[3] Bu yazının konusu ortadaki kategoridir: geniş bir okur kitlesine seslenen, tarihi ciddiye alırken onu eğlendirerek anlatan, gazete sayfasında büyüyen tarihî roman. Sonraki bölümlerde görüleceği gibi, bu tür bir okuma alışkanlığından çok bir üretim biçimiydi. Yazarın, gazetenin ve okurun aynı anda katıldığı bir döngüydü.

Zemin: Tanzimat'tan Millî Mücadele'ye

Osmanlı geçmişini roman formuyla ilk yoklayanlar Tanzimat yazarlarıydı, ama bu ilk denemeler bugün anladığımız anlamda tarihî roman sayılmaz. Ahmed Midhat Efendi, romanı Türkiye'de bir tür olarak yerleştirirken aynı zamanda ona bir öğretme görevi de yüklüyordu; onun elinde roman, okura ahlâk, malumat ve ideolojiyi aktaran bir derslik işlevi görüyordu.[4] Tarihe yönelişi de bu didaktik çerçevenin bir uzantısıydı; *Yeniçeriler, Arnavutlar* ve *Solyotlar ile Süleyman Muslî* gibi eserlerinde tarih, bir dönemi ve o dönemde geçen bir macerayı anlatmanın vesilesiydi, kendi başına bir

[3] Argunşah, *a.g.e.*, s. 20.

[4] Ahmet Ö. Evin, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi,* Çev. Osman Akınhay. İstanbul, Agora Kitaplığı, 2004, s. 65.

amaç değildi. Yazar önce macerayı kurar, sonra bu macerayı taşıyacak uygun bir tarihî zemin arar; sıra tersine işlemez. Namık Kemal'in *Cezmi*'si bu bakımdan bir adım öteye geçer: yazar tarihten neredeyse hiç kopmaz, dipnotlarla kaynaklarını gösterir, ama kurduğu roman yine de bir tez etrafında döner, tarihî malzeme bu tezi savunmak için kullanılır. Tarih burada da amaç değil araçtır. Ancak aracın taşıdığı içerik değişmiş, maceranın yerini düşünce almıştır. Ömer Seyfettin ise farklı bir yol dener. Forsa gibi tarihî hikâyelerinde anlatının odağı bir vakayı aktarmaktan ya da bir tez savunmaktan çıkar; tarihin içinde kalmış insanı bulup ortaya çıkarmaya yönelir. Bu küçük ama önemli kayma, tarihî anlatının vaka-merkezli bir çerçeveden karakter-merkezli bir çerçeveye doğru ilerleyişinin ilk işaretlerinden biridir; ilerideki popüler tarihî romanın kahraman kültünün erken bir provası sayılabilir. Üç yazarın üçü de tarihe farklı bir kapıdan girer -biri macera, biri tez, biri karakter kapısından- ama hiçbiri tarihin kendisini merkeze koymaz. Tarihin bizzat merkeze konması, henüz otuz kırk yıl sonrasının işi olacaktır.

Bu ilginin yönü, Millî Mücadele yıllarıyla birlikte değişti. Yeni kurulan rejim, kendi meşruiyetini toplum nezdinde sağlamlaştıracak araçlara ihtiyaç duyuyordu; bu araçların başında da "ulus" kavramı geliyordu. Edebiyat, bu ihtiyacı karşılayan alanlardan biri oldu. Halide Edip'in *Ateşten Gömlek*'i, artık yüzyıllar öncesinin değil, yazarın kendi yaşadığı, okurun da tanıklık ettiği bir tarihin romanıydı; İstiklal Savaşı'nı bir kadın anlatıcının gözünden, neredeyse bir tanıklık ediyormuşçasına aktarıyordu. Buradaki fark zaman uzaklığından ibaret değildi: yazar artık geçmişi araştırmıyor, yaşadığını yazıya döküyordu, bu da anlatıya bambaşka bir aciliyet katıyordu. Aynı yıllarda tarihî roman birden fazla yöne birden aktı. Bir yanda Nihal Atsız'ın 1946'da yayımlanan *Bozkurtların Ölümü*'nde somutlaşacak olan, Orta Asya'ya, Türklerin kadim geçmişine uzanan, milliyetçi

"Tarih artık araştırılmakla kalmıyor, paketleniyor, pazarlanıyor, tekrar tekrar tüketiliyor."

"Roman burada tarihi aktarmaz, tarihle bir hesaplaşmayı sahneler."

bir çerçevede kurulan anlatı damarı; öte yanda Osmanlı padişahlarını, büyük adamlarını konu alan, geçmişi "büyük adamların yaptığı şey" olarak sunan romanlar yer alıyordu.[5] Bu iki damar, aynı ihtiyacın iki farklı cevabıydı: biri geçmişi ne kadar geriye çekebilirse ulusun o kadar köklü olacağını varsayıyor, öteki geçmişi Osmanlı'nın büyüklüğü üzerinden meşrulaştırıyordu. İkisi de yeni devletin kendine bir soy kütüğü çıkarma çabasının parçasıydı. Bunlara üçüncü bir kol daha eklenmişti: Battalnâme geleneğinden beslenen, Battal Gazi gibi yarı efsanevi yarı tarihî kahramanları konu alan, okuru doğrudan "Türklüğe" çağıran halk anlatıları ve çocuklara yönelik, geçmişten "makbul" bir soy çıkarmayı amaçlayan tarihî hikâyeler. Kimi bilimsel bir milliyetçilikle, kimi halk hikâyesinin diliyle, kimi çocuğun terbiyesiyle konuşuyordu; ortak olan, hepsinin bir kimlik inşa etme telaşıyla yazılmasıydı.

1946'ya gelindiğinde tarihî roman en az üç ayrı katmana ayrılan bir tür haline gelmişti: yakın geçmiş (kurtuluş ve kuruluş anlatıları), Osmanlı'nın çok daha eski ve çok daha geniş malzeme deposu, ve bunların arasında dolaşan yarı efsanevi bir Türklük anlatısı. Bu üç katman, birbirinin yerini almadı, üst üste birikti; her biri kendi okur kitlesini, kendi yazar kadrosunu oluşturmuştu ve önümüzdeki on beş yıl boyunca üçü de varlığını sürdürecekti. Değişecek olan, bu birikimin ölçeğiydi. Otuz yıla yayılmış, dağınık, nispeten seyrek çıkan bu üretim, tefrika ekonomisinin genişlemesiyle birlikte önce sıklaşacak, sonra bir araya toplanacak, üstelik yeni bir dördüncü katman -denizciler, peygamberler, halifeler- bu birikime eklenecekti. Patlamayı hazırlayan, işte bu otuz yılda sessizce büyümüş, ama henüz gazete sayfasının günlük ritmine oturmamış ilgiydi.

---

[5] İsmail Uygun, *Cumhuriyet Dönemi Tarihî Romanları* 1923-1946: *"Eski" Kahramanların Yeni Söylemleri,* Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yüksek Lisans Tezi, 2014, s. 49, 76, 81.

1946-1960

1946'dan başlayarak, önceki otuz yılda birikmiş üç katman -yakın tarih, Osmanlı geçmişi, yarı efsanevi Türklük anlatısı- artık tek bir mecrada, gazete tefrikasında buluştu. Bu birleşmenin en görünür yüzü *Vatan* gazetesiydi. 1948'de gazeteye ilk yerli telif geldiğinde, iki isim öne çıktı: Halikarnas Balıkçısı'nın *Ötelerin Çocukları*'sı ve Feridun Fazıl Tülbentçi'nin *Osmanoğulları*'sı, 222 tefrika süren, gazetenin sayfalarını aylarca dolduran bir roman. Tülbentçi bundan sonra *Vatan*'ın telif tarafının ana damarı haline geldi; *Kanuni Sultan Süleyman, Sultanların Aşkı, İstanbul Kapılarında, Şah İsmail, Turgut Reis, Hürrem Sultan, Cem Sultan* bir yazarın on yıl boyunca, hemen hemen kesintisiz biçimde, tek bir gazetede aynı tarihi farklı padişahlar ve olaylar üzerinden yeniden anlatması, dönemin üretim hızının somut bir göstergesidir. 1955'e gelindiğinde gazetenin künye pratiği "kesinlikle çok düzgün" hale gelmişti telif hakları düzenli, yazar adı adlı, repertuar seçkindi; Tülbentçi'nin *Şah İsmail*'i bu düzenli dönemin son büyük tarihî tefrikalarından biriydi.

Son Posta'da aynı işlevi Ziya Şakir görüyordu. 1946'da gazetenin telif tarafı neredeyse tamamen onun tarihî romanlarına dayanıyordu: *İki Saray Cinayeti* Ocak'tan Nisan'a 113 tefrika sürdü, hemen ardından *Fatih* Nisan'dan Ağustos'a 72 tefrikada tamamlandı, yaz sonunda da *Bektaşilik Nasıl Kaldırıldı* başladı. Bir yazarın bir gazetede bu denli tekel konumunda olması, tarihî romanın o dönemde nasıl bir "doldurucu" işlev gördüğünü açıkça gösterir; Ziya Şakir'in üretkenliği yalnız *Son Posta*'yla sınırlı kalmadı, *Son Saat*'te de *Bizans Kartalı, Halid İbni Velid, Eyüb Sultan* gibi dinî-tarihî tefrikalarla sürdü. Ömrü boyunca üç yüzden fazla eser bıraktığı söylenen bu üretkenlik, tek başına bir yazarın değil, dönemin gazete ekonomisinin ne kadar çok malzeme talep ettiğinin işaretidir.





Her Gün'ün profili biraz daha farklıydı: gazete, dinî-tarihî eksende yoğunlaşan bir kimliğe sahipti. Mehmet Figani'nin *Abdülmuttalib, Ebu Talip, Hz. Muhammed'in Risaleti, Hz. Muhammed'in Gazaları* gibi peygamber-tarihî romanları neredeyse gazetenin markası haline gelmişti; aynı sayfalarda Murat Sertoğlu'nun *Cinci Hoca*'sı ve *Neron*'u, Reşat Ekrem Koçu'nun *Fatih Sultan Mehmed*'i sürüyordu. 1952 yılı, bu yoğunluğun zirve noktasıydı: aynı anda altı yedi ayrı tefrika birden yürüyordu, hepsi yerli, hikâye köşesi tamamen terk edilmişti. Tarihî roman *(Cinci Hoca, Neron)*, millî roman *(Sakarya Toprağı)*, aşk-ihtiras romanı, dinî roman *(Ebu Talip)* ve Barbaros'un metresini konu alan *Lorenza* aynı hafta aynı gazetede peş peşe okunabiliyordu. Bu, patlamanın soyut bir eğilim değil, tek bir yılda, tek bir gazetede somut biçimde izlenebilen bir olgu olduğunu gösterir.

Son Saat'te ise Yakup Özdemir öne çıktı. Onun *Hz. Muhammed, Beni İsrail, Hz. Musa* gibi peygamber-tarihî romanları, *Yavuz Sultan Selim* ve *Kara Murat Reis* gibi Osmanlı ve denizcilik konulu eserleriyle iç içe geçti. Aynı yazarın hem dinî hem Osmanlı tarihini aynı üslupla işlemesi, okurun bu iki alanı zihninde ayırmadığını, ikisini de aynı "kahramanlık anlatısı" kalıbı içinde tükettiğini düşündürür.

Bu manzaraya akademik bir çerçeve de eklemek gerekir. İsmail Karaca, yalnız 1951-1960 arasında kitaplaşmış kırk bir tarihî romanı taramış ve bunların otuz dokuzunun Osmanlı, yalnız ikisinin Selçuklu dönemini konu aldığını tespit etmiştir.[6] Bu kırk bir roman arasında Enver Behnan Şapolyo'nun *Anadolu Fatihi Alparslan*'ı ve Zuhuri Danışman'ın *Balak Gazi*'si Selçuklu tarihine bakan tek örneklerken, geri kalanı on dördüncü yüzyıldan yirminci yüzyıla dağılır: Nihal

[6] İsmail Karaca, *Türk Edebiyatında Tarihî Romanlar (Türk Tarihi ile İlgili, 1951-1960)*, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 2004, s. 10-11.

Atsız'ın *Deli Kurt*'u, Aptullah Ziya Kozanoğlu'nun *Fatih Feneri* ve *Sencivanoğlu*'su, Reşat İleri'nin *Çakıcı Efe, Hacı Murat, Yörük Ali* gibi on dokuzuncu yüzyıl eşkıya-kahramanlık romanları, Murat Sertoğlu'nun *Bulgar Sadık* ve *Gâvur İmam*'ı bu listenin yalnız birkaç örneğidir. Karaca'nın verileri, en çok işlenen yüzyılın (yüzde otuzla) on dokuzuncu yüzyıl olduğunu, hemen ardından (yüzde yirmi bir ile) Kanuni döneminin geldiğini gösterir. Yani okurun ilgisi "altın çağ" padişahları kadar imparatorluğun çöküşü ve eşkıyalık anlatılarına da yönelmiştir. Bu tablo, söz konusu ilginin tek bir nostaljik doğrultuyla sınırlanmadığını; yükseliş ve çöküş dönemlerini, saray ve taşra hayatını kapsayan geniş bir alana yayıldığını gösterir.

Bu kadar çok yazarın aynı anda aynı üç konu etrafında dönmesi rastlantı değildi. Padişah, denizci ve dinî figür, aslında tek bir kahramanlık kalıbının üç farklı kılığıydı. Padişah anlatısı devletin gücünü, denizci anlatısı (Turgut Reis, Barbaros, Uluç Reis) bu gücün deniz ötesine taşınmasını, peygamber ve halife anlatısı ise aynı kahramanlığın dinî bir meşruiyetle taçlandırılmasını sağlıyordu. Üçü de okura aynı vaadi veriyordu: geçmişte bir büyüklük vardı, bu büyüklük yenilebilir, yeniden hayal edilebilir bir şeydi. Refi Cevad Ulunay'ın *Barbarosun Aşkı*'ndan İhsan Boran'ın Barbaros'un metresini konu alan *Lorenza*'sına, Sedat Simavi'nin (aynı zamanda *Hürriyet*'in sahibi olan) resimli *Cem Sultan*'ından Murat Sertoğlu'nun *Neron*'una kadar uzanan bu yelpaze, tek bir kahramanlık damarının farklı yüzeylerde nasıl tekrar tekrar işlendiğini gösterir.

Üretimin bu denli yoğun olması, künye pratiklerinde de kendine özgü bir dil yarattı. Bazı yazarlar kendi adlarıyla değil kısaltmalarla yayımlanıyordu; "BE-SE" imzasının aslında Mithat Sertoğlu'na ait olduğu, dönemin taramasında ancak dolaylı biçimde doğrulanabildi. Bu kısaltmalar çoğu zaman yazarı gizlemekten çok, okurun tanıdığı bir

"Aynı konunun farklı yazarlarca farklı biçimde ele alınması, tarihî romanın tarafsız bir aktarım aracı olmadığını en net gösteren yerdir."

"Popüler tarihî roman, bu geniş resmin yalnız bir köşesidir, ama belki de en çok okunmuş, en çok sevilmiş köşesidir - çünkü tarihe dair bir hikâye anlatmanın en eski, en dayanıklı yollarından birini temsil eder."

markayı hızlıca hatırlatan bir işaret gibi işliyordu. "Tarihî Büyük Roman" ya da "Büyük Tarihî Roman" üst başlıkları da benzer bir işlev görüyor, okura sayfayı açar açmaz ne bekleyeceğini söylüyordu. Bir yazarın aynı anda birkaç gazetede, bazen kendi adıyla bazen kısaltmayla, bazen de resimli tefrika biçiminde görünmesi, tarihî romanın artık tek bir yazarlık kimliğine değil, tekrarlanabilir bir formüle bağlı olduğunu gösteriyordu.

Bu formülün bir diğer önemli yanı, tarihî romanın kadın yazarlar ve kadın okurlar için de bir alan açmasıydı. Sevda Sezer'in *Rukiye Hatun*'u, Hüsniye Balkanlı'nın *Güzel Hatice*'si, bu yoğun erkek-kahramanlık anlatısının içinde yer yer farklı bir sesin de duyulduğunu gösterir; ama genel tablo, listenin büyük çoğunluğunun erkek kahramanlar ve erkek yazarlar etrafında kurulduğunu ortaya koyar. Karaca'nın kırk bir romanlık dökümünde kadın kahramanların sayıca erkek kahramanların çok gerisinde kalması, bu türün esas olarak bir erkek kahramanlık kültürü ürettiğini doğrular.

1953 yılı, bu on beş yıllık dönemin içinde ayrı bir yoğunlaşma noktası oluşturur. İstanbul'un fethinin beş yüzüncü yıl dönümü, Fatih ve fetih konulu eserlerde belirgin bir artışa yol açtı; 1952'de bir, 1953'te iki, 1954'te bir olmak üzere toplam dört roman doğrudan bu konuyu işledi. Enver Behnan Şapolyo'nun *Fatih İstanbul Kapılarında*'sı, Feridun Fazıl Tülbentçi'nin *İstanbul Kapılarında*'sı, Faik Türkmen'in *Fatih'in Zaferi*'i bunlardan birkaçıdır.[7] Bu yığılma, tarihî romanın yalnız okur talebine değil, resmî tören takvimine de duyarlı olduğunu gösterir; bir yıl dönümü, yazarları aynı konuya yöneltmeye yetiyordu.

On beş yılın sonunda tablo netti: tarihî roman artık bir yazarın tek başına ürettiği bir eser değil, gazetenin, yazarın ve okurun birlikte işlettiği bir üretim hattı haline

[7] Karaca, *a.g.e.,* s. 11.

gelmişti. *Vatan*'da Tülbentçi, *Son Posta* ve S*on Saat*'te Ziya Şakir, *Her Gün*'de Sertoğlu ve Figani, hepsi aynı anda, birbirinden habersizce değil, aynı okur talebine aynı formülle cevap veriyordu. Bu yoğunluk sonsuza kadar sürmedi. 1950'lerin ikinci yarısından itibaren gazetelerin künye pratiklerinde bir düzelme, bir "yasaya uyma" eğilimi belirdi; *Vatan*'ın 1955'teki "çok düzgün" hali bunun bir örneğiydi. Tarihî romanın kendisi de aynı yoğunlukla değil ama farklı bir kimlikle, 1960 sonrasına taşındı. Artık bir eğlence ve kahramanlık aracından öte, üzerinde tartışılan, ideolojik farklılıkların da görünür olduğu bir tür hâline gelecekti.

İkili Miras: Popülerleştirme ve Çarpıtma

Tarihî romanın en görünür başarısı, geniş bir kitleyi tarihe ısındırmasıydı. Bir padişahın adını, bir denizcinin seferini ilk kez bir ders kitabından değil bir tefrikadan öğrenen okur için tarih artık uzak ve kuru bir bilgi yığını değil, kahramanları olan bir hikâyeydi. Ama aynı mekanizma, tarihi basitleştirmenin de aracı oldu. Kadir Mısırlı'nın *Malkoçoğlu Kardeşler: Bali Bey ve Yahya Paşa* adlı romanı 1980 sonrasında bile sürmüş olan bu formülü açıkça gösterir: iyiler ve kötüler baştan belli, Türkler bir tarafta, düşman öbür tarafta yer alır, toplum içinde hiçbir çatlak yoktur, tek sorun dışarıdan gelir. Yabancı karakterler İslam'ı tanır tanımaz hiç tereddüt etmeden din değiştirir; bu, "biz"e ait olanın doğruluğunu kanıtlamanın bir yoludur.[8] Otuz yıl önce *Vatan*'da, *Son Posta*'da yazılan romanlarla aynı kalıp, yalnız yazarı ve gazetesi değişerek varlığını sürdürmüştü.

Aynı konunun farklı yazarlarca farklı biçimde ele alınması, tarihî romanın tarafsız bir aktarım aracı olmadığını en net gösteren yerdir. Kemal Tahir, Tarık Buğra ve Mustafa Necati Sepetçioğlu, üçü de Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu, üçü de Yesevî dervişlerinin Anadolu'daki rolünü konu almışlardır, ama sonuç üç

[8] Veli Uğur, *1980 Sonrası Türk Edebiyatında Popüler Roman,* İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Doktora Tezi, İstanbul, 2009, s. 550-551.





ayrı romandır. Kemal Tahir, inandığı Marksist çerçeveyi sözcüsü kılarken kurulu değerlerin çoğunu yıkar; Tarık Buğra, muhafazakâr bir çizgide insan gerçeğini önceleyip devleti bir sevgi nesnesi olarak inşa eder; Sepetçioğlu ise menkıbe, efsane ve destan malzemesini bir popüler edebiyat sanatçısı rahatlığıyla kullanır.[9] Aynı kuruluş hikâyesi, üç kalemde üç ayrı devlet, üç ayrı geçmiş halini alır. Okur hangi romanı okuduğuna göre "Osmanlı nasıl kuruldu" sorusuna bambaşka bir cevapla çıkar karşımıza.

Bu farklılaşmanın arkasında, dönemin resmî tarih söylemiyle kurulan gergin bir ilişki de vardır. 1960-1980 arası yazılan romanları inceleyen bir çalışma, yazarların Resmî Tarih Tezi'ne çoğu zaman ironik, çelişkili bir tutumla yaklaştığını, Osmanlı'nın "Türk kimliğinden ayrık" bir varlık olarak sunulmasına itiraz ettiğini, ama bu itirazı tutarlı biçimde sürdüremediğini ortaya koyar.[10] Böyle bir çelişki, okurun edindiği tarih bilgisinin ne kadar yazarın kendi ideolojik konumuna bağlı olduğunu gösterir; roman burada tarihi aktarmaz, tarihle bir hesaplaşmayı sahneler.

Mustafa Dağ'ın 1923-1940 dönemi tarihî romanları üzerine yaptığı çalışma, bu hesaplaşmanın hangi somut araçlarla yürüdüğünü gösterir: idealize edilmiş kahramanlar, idealize edilmiş zaferler, "devlet kurma şuuru" gibi tekrarlanan unsurlar, okurun zihninde geçmişe dair seçici, pürüzsüz bir resim bırakır. Toplumsal çatışmalar, yenilgiler, belirsizlikler bu resmin dışında kalır; kalan, yalnız zaferin ve kahramanlığın hikâyesidir. Bu seçicilik kötü niyetli bir çarpıtma olmak zorunda değildir -çoğu zaman türün kendi doğasından, okuru elde tutma ihtiyacından kaynaklanır- ama sonucu yine de aynıdır: okur, karmaşık bir geçmişi basit bir kahramanlık şablonu üzerinden tanır.

---

[9] Argunşah, *a.g.e.,* s. 189.

[10] Gökay Durmuş, *1960-1980 Dönemi Türk Romanında Tarihsel Algı ve Türk Tarihinin Önemli Aşamaları,* Bursa, Ekin Yayınevi, 2017.

Bu ikili mirasın en somut örneği, tek bir olayın yüz yıllık serüveninde görülebilir. İstanbul'un Fethi, 1875'ten 2013'e kadar elli üçten fazla romana konu olmuştur; aynı olay, Tanzimat'tan II. Meşrutiyet'e, Cumhuriyet'in ilk yıllarından çok partili döneme, 1980 sonrasına kadar her defasında biraz farklı bir çerçeveyle yeniden yazılmıştır.[11] Fatih Sultan Mehmed kimi zaman dinî bir kahraman, kimi zaman millî bir stratejist, kimi zaman modern bir devlet kurucusu olarak resmedilmiştir. Olayın kendisi sabit kalırken, ona yüklenen anlam her dönemin kendi ihtiyacına göre değişmiştir. Bu, tarihî romanın en çarpıcı özelliğidir: geçmişi anlatırken aslında çoğu zaman bugünü anlatır.

"Üçü de okura aynı vaadi veriyordu: geçmişte bir büyüklük vardı, bu büyüklük yenilebilir, yeniden hayal edilebilir bir şeydi."

Günümüzde bu iki yüz de sürüyor, ama daha ölçülü bir biçimde. Ahmet Ümit gibi yazarlar, tarihi artık kahramanlık şablonundan çok gizem ve soruşturma unsuruyla, polisiye kurgunun disipliniyle işliyor; okur hâlâ tarihe bir romanın içinden giriyor, ama tek yönlü bir yüceltme yerine daha sorgulayıcı bir anlatıyla karşılaşıyor. Popüler tarihî romanın mirası, işte bu iki uçta duruyor: bir yanda tarihi herkese açan, öte yanda onu basitleştiren, zaman zaman yeniden yazan bir tür.

2023 yılında bir televizyon dizisinin her bölümünü milyonlarca kişi izliyorsa, bu ilginin kökeni 1950'lerin gazete sayfalarından çok da uzakta değildir. Bugün "Diriliş" ya da "Kuruluş" adını taşıyan dizilerde aynı padişahlar, aynı sınır boyu akıncıları, aynı iyi-kötü ikiliği yeniden sahneleniyor; yalnız mecra değişmiş, tefrikanın yerini ekran almış. Jerome de Groot, tarihin böyle bir kültürel tür haline gelişini "tarihin tüketilmesi" olarak adlandırır.[12] Tarih artık araştırılmakla kalmıyor, paketleniyor, pazarlanıyor, tekrar tekrar tüketiliyor. Bu

[11] Hakan Değirmenci, *Başlangıçtan Günümüze Türk Romanında İstanbul'un Fethi,* Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Doktora Tezi, 2014.
[12] Jerome de Groot, *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture,* Londra, Routledge, 2009.

"Bu seçicilik kötü niyetli bir çarpıtma olmak zorunda değildir - çoğu zaman türün kendi doğasından, okuru elde tutma ihtiyacından kaynaklanır - ama sonucu yine de aynıdır: okur, karmaşık bir geçmişi basit bir kahramanlık şablonu üzerinden tanır."

tüketim biçimi, 1950'lerin tefrika okurunun her akşam gazeteye sarılmasıyla, bugünün izleyicisinin her hafta ekran başına oturmasıyla aynı ihtiyaçtan besleniyor: geçmişi uzak ve soyut bir bilgi olarak değil, yakın ve heyecan verici bir hikâye olarak deneyimleme isteği.

Roman cephesinde de bu ilgi hiç kesilmedi. İskender Pala'nın 2013'te yayımladığı *Efsane,* on altıncı yüzyılın deniz kahramanı Barbaros Hayreddin Paşa'yı, yüzyıllar önce yazılmış bir gazavatnâmeye göndermeler yaparak yeniden anlatıyor; tam da Feridun Fazıl Tülbentçi'nin *Turgut Reis*'iyle, Refi Cevad Ulunay'ın *Barbarosun Aşkı*'yla altmış yıl önce işlenmiş konunun bir başka yüzyıla taşınmış hali. Ahmet Ümit'in tarihi mit ve polisiyeyle harmanlayan romanları da benzer bir sürekliliğin parçasıdır, ama artık farklı bir tonla: okur tek yönlü bir yüceltmeyle değil, bir soruşturmanın parçası olarak tarihle karşılaşıyor, yazar onu şüpheye, sorgulamaya davet ediyor. Bu, altmış yetmiş yıl önceki kesin ve tek renkli kahramanlık anlatısından belirgin bir kopuştur. Belki de 1980 sonrasının, tarihi artık kuru bir övünç kaynağı olarak görmeyen, daha eğitimli ve daha sorgulayıcı okurunun bir sonucudur.

Bugüne bakınca, tarihî romanın kurduğu bu uzun çizgide sabit kalan bir şey görülebilir: tarih, hiçbir dönemde okuru kayıtsız bırakmadı. 1946'da bir gazete okuru Tülbentçi'nin bir sonraki bölümünü beklerken, bugün bir izleyici bir sonraki sezonu bekliyor; ikisi de aynı köklü isteğin, geçmişi bir hikâye olarak yaşama isteğinin farklı zaman dilimlerindeki yansımaları. Değişen, bu isteğin karşılanma biçimi ve bu karşılanmanın taşıdığı sorumluluktur. Bir tefrika yazarı otuz yıl önce bir padişahı yalnızca kahraman olarak resmedebilirken, bugünün yazarı ve senaristi aynı padişahı çok daha geniş bir eleştirel bakışın süzgecinden geçirmek zorunda. Okurun ve izleyicinin artık geçmişe dair başka kaynaklara da erişimi var, tek bir anlatıyla yetinmiyor.

Bu yazı, 1946-1960 arasının o yoğun on beş yılını merkeze koydu, çünkü tarihî romanın Türk okuru için ne anlama geldiğini en çıplak biçimde orada görmek mümkün. *Vatan*'da Tülbentçi'nin, *Son Posta*'da Ziya Şakir'in, *Her Gün*'de Sertoğlu'nun sayfaları doldurduğu o yıllarda tarih bir edebiyat türü olmanın ötesine geçmiş, günlük hayatın bir parçası haline gelmişti. Bu birikim bugün hâlâ etkisini sürdürüyor. Bazen bir dizi sahnesinde, bazen bir kitapçı vitrininde, bazen de bir kentin kendi tarihine nasıl baktığı sorusunda. Kocaeli'nin tarihle kurduğu ilişkiyi konu alan bu kitabın diğer yazıları da aynı sorunun farklı yüzlerine bakıyor: kimi bir romanın kurgusuna, kimi bir kentin belleğine, kimi de tarihin bugün nasıl anlatılması gerektiğine eğiliyor. Popüler tarihî roman, bu geniş resmin yalnız bir köşesidir, ama belki de en çok okunmuş, en çok sevilmiş köşesidir. Çünkü tarihe dair bir hikâye anlatmanın en eski, en dayanıklı yollarından birini temsil eder.



KAYNAKÇA

Argunşah, Hülya, *Tarih ve Roman.* İstanbul: Kesit Yayınları, 2016.

Groot, Jerome, *Consuming History: Historians and Heritage in Contemporary Popular Culture.* Londra: Routledge, 2009.

Değirmenci, Hakan, "Başlangıçtan Günümüze Türk Romanında İstanbul'un Fethi." Doktora Tezi, Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, İstanbul, 2014.

Durmuş, Gökay, 1960-1980 *Dönemi Türk Romanında Tarihsel Algı ve Türk Tarihinin Önemli Aşamaları.* Bursa: Ekin Basım Yayın, 2017.

Evin, Ahmet Ö, *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi.* Çev. Osman Akınhay. İstanbul: Agora Kitaplığı, 2004.

Karaca, İsmail, "Türk Edebiyatında Tarihî Romanlar (Türk Tarihi ile İlgili, 1951-1960)." Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2004.

Lukács, Georg, *The Historical Novel.* Çev. Hannah ve Stanley Mitchell. Londra: The Merlin Press, 1962.

Uğur, Veli, "1980 Sonrası Türk Edebiyatında Popüler Roman." Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2009.

Uygun, İsmail, "Cumhuriyet Dönemi Tarihî Romanları 1923-1946: 'Eski' Kahramanların Yeni Söylemleri." Yüksek Lisans Tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi Ekonomi ve Sosyal Bilimler Enstitüsü, Ankara, 2014.

TARİHİ SEVDİREN ROMANLAR: GENİŞ OKURA ULAŞMIŞ 10 TARİHÎ MACERA

1 NİZAMETTİN NAZİF TEPEDELENLİOĞLU-*KARA DAVUD*

İstanbul'un fethini Fatih Sultan Mehmed ile hayalî halk kahramanı Kara Davud arasındaki rekabet çevresinde anlatıyor. Fatih tasviri ve hareketli olay örgüsü döneminde geniş tartışma yaratmış, eser yazarının en tanınan romanı olmuştur.

2 M. TURHAN TAN-*CEHENNEMDEN SELÂM*

Kuyucu Murad Paşa'nın şiddetinden sağ kurtulan Kör Mahmut'un Elbistan'dan İstanbul'a, oradan Yemen'e uzanan macerasını konu alıyor. Saray ihtişamının karşısına devlet zulmünü, isyanı ve intikam duygusunu yerleştiriyor. Erken dönem tarihî macera romanları arasında sert tutumuyla ayrılıyor.

3 FERİDUN FAZIL TÜLBENTÇİ-*OSMANOĞULLARI*

Osmanlı Beyliği'nin kuruluşunu aşiret hayatı, Bizans tekfurları, gaziler ve sınır mücadeleleri çevresinde anlatıyor. 1948'de *Vatan* gazetesinde 222 tefrika süren eser, okurun ilgisini her bölümde yeni bir çatışmayla canlı tutuyor. Dönemin gazete merkezli popüler tarih romancılığının ana örneklerinden biridir.

4 FERİDUN FAZIL TÜLBENTÇİ-*YAVUZ SULTAN SELİM AĞLIYOR*

Şehzade Selim'in Trabzon yıllarından taht mücadelesine ve hükümdarlığına uzanıyor. Selim, fetihlerin ardındaki siyasi baskıyı ve kişisel yalnızlığı taşıyan sert bir hükümdar olarak çiziliyor. Uzun tefrika hayatı, tekrar baskıları ve 1952 tarihli sinema uyarlaması, romanın geniş bir okur kitlesine ulaştığını gösteriyor.

5 ZİYA ŞAKİR-*İKİ SARAY CİNAYETİ*

Bir saray cinayetini soruşturma ve entrika düzeni içinde işliyor. Tarihî roman ile polisiye arasındaki bağ, merakı canlı tutan hızlı bir kurguya dönüşüyor. Eser 1946'da *Son Posta* gazetesinde 113 tefrika sürmüştür.

HALİKARNAS BALIKÇISI-*TURGUT REİS*

6 Turgut Reis'in gençlik yıllarından Osmanlı'nın büyük denizcilerinden biri oluşuna kadar geçen hayatını izliyor. Akdeniz coğrafyası, gemicilik hayatı ve deniz savaşları ayrıntılı biçimde işleniyor. Halikarnas Balıkçısı'nın deniz bilgisi ve şiirli dili, romanı popüler tarih anlatılarının edebî bakımdan başarılı örnekleri arasına yerleştiriyor.

ABDULLAH ZİYA KOZANOĞLU-*FATİH FENERİ*

7 İstanbul'un fethini tarihî kişilerle kurmaca bir korsanın kesişen hikâyesi üzerinden anlatıyor. Kısa sahneler, çatışmalar ve dönem kelimeleri romana hızlı bir tempo kazandırıyor. Defalarca basılan eser, Kozanoğlu'nun macera ile tarihi birleştiren üslubunu iyi temsil ediyor.

MURAT SERTOĞLU-*CİNCİ HOCA*

8 Sultan İbrahim devrindeki saray hayatını Cinci Hoca'nın yükselişi, Kösem Sultan çevresindeki nüfuz mücadeleleri, hurafeler ve entrikalar eşliğinde anlatıyor. Sarayın karanlık ve sansasyonel tarafına yöneliyor. Tefrika romanının tarih bilgisini merak ve gerilimle buluşturan belirgin örneklerindendir.

YAVUZ BAHADIROĞLU-*SUNGUROĞLU*

9 Orhan Gazi devrindeki Rumeli'ye geçişi genç bir akıncının yetişme hikâyesiyle birleştiriyor. Açık ahlâk ayrımları, hareketli olay örgüsü ve kolay okunan dili eseri geniş bir genç okur kitlesine ulaştırmıştır. 1972'de tefrika edilen roman zamanla bir seriye dönüşmüş ve birkaç kuşağın ortak okumaları arasına girmiştir.

İSKENDER PALA-EFSANE: *BİR BARBAROS ROMANI*

10 Barbaros Hayreddin Paşa'nın hayatını Akdeniz, deniz savaşları, aşk ve gazavatnâme geleneği çevresinde kuruyor. Tarihî bilgiyi hareketli bir macera örgüsü ve günümüz okuruna uygun bir dille aktarıyor. Eser, 1950'lerin denizci-kahraman romanlarıyla günümüzün çok satan tarih anlatıları arasında doğrudan bir bağ kuruyor.







Şehir Hafızasının Envanterini Çıkarmak

Ali Sürmelioğlu

İnsan dünyaya geldiği anda ne ateşin varlığından ne tekerlekten ne de yazıdan haberdardır. Puslu bir bakışın arkasında yönlendirilmeyi bekler. Hayatının devamlılığını sağlayacak dış unsurların hiçbirini idare edemez. İnsan dış etkenlerin müdahalesine karşı savunmasız ve kuşatılmış bir vaziyettedir. İnsanın barınma, beslenme, korunma gibi temel ihtiyaçlarının neler olduğuna dair bile bir veriye sahip değildir. İnsanın dünya yolculuğunda bu temel ihtiyaçların dahi neler olduğunu bilmesi için önce bilgiye ihtiyacı vardır.

İnsan içinde yaşadığı toplumun hem parçası hem yansımasıdır. Bunun ölçeği ve boyutu değişken olsa da sonuç itibariyle insanın varlığına en büyük tesiri toplumsal dinamikler ve değerler yani mensubu olduğu ve/veya etkisi altında kaldığı medeniyetler meydana getirir. Bu düzen bir anda meydana gelmemiştir ve dünya durdukça çağın gereklerine göre değişir, dönüşür yahut bazı boyutları silinir.

Medeniyeti meydana getiren maddi ve manevi ögeler; dil, din, ahlak, ekonomi, yaşam alanları, sanat, edebiyat, tarih, mimari, siyaset, hukuk ve bilimdir.

Medeniyet ortak bir hafıza, kolektif bellek üretir. Bu toplumun farklı dönemlerde yaşayan bireyleri arasında kurulan büyük bir bağdır. Değerler, bilgiler, miraslar kuşaktan kuşağa aktarılır. Bir topluluğu nüfus kalabalığından anlamlı birlikteliğe, nesilleri soy devamlılığından öte millî bütünlüğe taşıyan budur.

Zaferler, mağlubiyetler, göç, deprem, yangın gibi travmatik büyük olaylar, darbeler, ihtilaller, rejim değişiklikleri gibi tarihsel dönüm noktaları bu hafızanın büyük kırılma noktalarını oluşturur.

İnanç ve gelenek ahlaki normların temelini oluşturur. Ritüeller, merasimler, günlük yaşama taşınan folklorik akislerdir. Sözlü kültür, efsaneler, mitler, kıssalarla bu ahlaki normları sonraki nesillere aktarılmada önem arz eder. Dilin zenginliği ve edebi metinler de bu bahsedilen ortak hafızadan beslenir. Mimari eserler, plastik sanatlar, simgeler bu ortak hafızanın somutlaşan yansımalarıdır.

"Medeniyet ortak bir hafıza, kolektif bellek üretir."

Bilgi Dairesi

Fransızca encylopedie kelimesinden dilimize geçen ansiklopedi, Latince en (-de), kyklios (daire), paideia (bilgi)'dan meydana gelen bileşik kelimedir ve "bilgi dairesi" anlamını taşımaktadır.

Ansiklopedi, Roma'da herkesin hayata atılmadan önce öğrenmesi gereken bilgileri ifade ederdi. Bilgi dairesi, yedi serbest sanat olarak kabul edilen gramer, retorik, diyalektik, geometri, aritmetik, astronomi ve müziği kapsamaktaydı.

Kelime, 1531'de Thomas Eliot tarafından İngilizce'de, 1532'de François Rabelais tarafından Fransızca'da kullanılsa da ilk defa Paul Scalich tarafından bir esere isim olarak verildi. Birçok Avrupa diline geçen kelimeye şöhretini kazandıran ise 18. yüzyılda Diderot ve arkadaşlarının Encyclopedie'yi yayımlamalarıdır. Kelime bundan sonra bir yayın türünün ortak adı olarak yaygınlaşacak ve kullanılacaktı. Ancak ansiklopedik eserlerin tarihi hem Doğu'da hem Batı'da çok daha eski devirlere kadar uzanmaktadır.

Ansiklopedi yazımları 19. yüzyıl itibariyle bütün dünyada yaygınlaşmaya başlamıştır. Özgün eser olduğu gibi yazılan büyük eserlere öykünen, o eserleri taklit eden yahut kısmen çevirerek kısmen kendinden eklemelerle "kitsch" versiyonlar ortaya çıkmıştır.

Milliyetçilik akımının Fransız Devrimi ile başladığı kabul edilir. 20.yüzyıl itibariyle modern devletlerin ortaya çıkmasıyla beraber medeniyetlerin de

"Bir topluluğu nüfus kalabalığından anlamlı birlikteliğe, nesilleri soy devamlılığından öte milli bütünlüğe taşıyan budur."

milliyetlerden beslendiği kanaati yaygınlaştı. Bu kabul ülkelerin ve toplumların hem bakışlarına hem eserlerine de sirayet etti. 20.yüzyılda yazılan ansiklopediler ve ansiklopedik çalışmalarda millî değerleri, toplumsal hafızaya tesir eden millî şahsiyetleri, filozofları, sanatçıları, sultanları, ilim adamlarını ve olayları daha çok önceledi. Bunun sonucunda her büyük millette hem evrensel hem de kendine özgü maddelerin yer aldığı millî ansiklopediler ortaya çıktı.

Beklentiler

Ansiklopediler tek kişi yahut bir kurul tarafından hazırlanır. Ansiklopediler bir alanla sınırlandırılabileceği gibi yazıldığı dönemin ilmi, kültürel, sanatsal bütün cephelerinden de bahsedebilir. Ansiklopedinin hangi usulle hazırlanacağı daha en baştan planlanılır ve ona sadık kalınmaya gayret edilir. Bir ya da birden çok alandan bahsedilecek olan bir ansiklopedinin tamamının yazımının uzun yıllara yayılacağı için genellikle tefrika yöntemi tercih edilmiştir. Alfabetik ve sistematik yöntem çerçevesinde, alanla ilişkili yerler, mekanlar, şahıslar, olaylar, kavramlar, teknikler gibi birçok unsur ansiklopedinin içeriğini oluşturabilir. Tamamlanabilmiş bir ansiklopedinin en bariz özellikleri kuşatıcı ve hacimli olmasıdır.

Bir ansiklopediden en büyük beklenti yazıldığı dönemin imkanları dahilinde tespit edilebilmiş doğru bilgiyi sunmasıdır. Bu noktada kurullar tarafından hazırlanan ansiklopedilerde maddeler alanında yetkin kişiler tarafından kaleme alınmalıdır. Maddeler yazılırken olaylara öznel bakış değil, tarafsız bir yaklaşım sergilenmelidir.

Ansiklopediler okurunun istifadesine bir bilgi saçağı değil sistematiği ve yöntemi belirlenmiş bir düzen içinde maddeler bütününü sunar. Ancak burada verilen bilgiler bir alanın tamamını kapsayacak denli uzun olamayacağı için bir anahtar ve kılavuz mahiyetindedir. Meraklısı için bir başlangıç noktası ve ilişkili güzergahların tarifi mahiyetindedir.

Madde içeriklerinde aktarılan veriler bir tarihsel sürece yayılmış ise kronoloji ve önem sıralaması yapılarak izah edilecek alanı teferruata boğmaktan kaçınılır.

Ansiklopediler insanlığın ve toplumların binlerce yıllık birikimini, ortak hafızasını, kolektif bilincini aktarma özellikleriyle zaman içre zamansız bir zemin sunar.

Tabakalar ve Anılanlar

İslam dünyasında Batı tipi ansiklopedinin ortaya çıkmasından asırlar önce yazılan iki tür eserden bu noktada bahsetmekte fayda var: Tabakat ve tezkire.

Tabakat, Arapça tabaka kelimesinin çoğuludur. Bu esereler genellikle dini ve ilmi alanlardaki isimleri konu edinmiştir. Öne çıkan alimler, fakihler ve mutasavvıflar nesiller, katmanlar olarak kronikleştirilir. (Örnek: Sahabe, Tâbiîn, Tebe-i Tâbiîn) Sade bir dil tercih edilen bu eserler oluşturdukları katmanlarla ilim zincirinin güvenilirliğini kayda almış olurdu.

Arapça zikr, anmak kelimesinden türetilen tezkire ise daha çok sanat, edebiyat ve bürokrasi gibi alanlarda iştigal etmiş isimlerin bahsedildiği eserlerdir. Bu eserlerde kronoloji değil önem yahut alfabetik sıra daha çok gözetilmiştir. (Şairler, Hattatlar, Sadrazamlar gibi konuları merkeze alan tezkireler kaleme alınmıştır.) Bu eserlerde yazım dili daha ağdalı ve övgü doludur. Kişilerin şahsiyetlerinden bahsedildiği gibi eserlerinden örnekler de verilir.

İlk Ansiklopedi Teşebbüslerimiz

Osmanlı devrinde Türkçe kaleme alınan ilk ansiklopedi denemesi Ali Suavi'ye aittir. Ali Suavi halkın içinden çıkmış, ne klasik medrese tahsili ne de düzenli bir eğitim görmemesine rağmen kendi kendini yetiştirerek edebiyat ve kültür dünyasında yer almış bir şahsiyettir. Politika, tarih, coğrafya, felsefe, iktisad, dini ilimler gibi çok geniş bir çerçeveyle ilgilenmiş, bu da ona ansiklopedisi bir





karakter kazandırmıştır. Yeni Osmanlılar'ın en ateşli figürlerinden biridir. Sarıklı İhtilalci olarak da bilinen Ali Suavi sürüldüğü Kastamonu'dan kaçarak Londra ve Paris'te yaşamıştır. Jön Türklerle de dönem dönem çatışmış ve ayrışmıştır.

Ali Suavi, Paris yılları sırasında çıkardığı *Ulûm* gazetesinde Temmuz 1870 yılında "Kâmusü'l-ulûm ve'l maarif" adında fasiküller yayımlamaya başlar. Almanların Paris'i işgaline kadar 5 fasikül yayımlanan bu ansiklopedi teşebbüsü resimli ve on altışar sayfalık formalar halindedir. Son üç fasikülü Ağustos 1870'de yayımlanan bu deneme "atabeg" maddesinde kalacaktı. Dili sade olan bu denemede sistematik ve yöntem sorunu mevcuttur.

Osmanlı devrinde ülke sınırları içinde modern usullerle kaleme alınan ilk ansiklopedilerden biri de Dâiretü'l-maârif'tir. Butrus b. Bûlus Bustanî'nin Arapça olarak kaleme aldığı eserinin adı ansiklopedinin tam karşılığıdır: Bilgi Dairesi.

Beyrutlu olan Bustanî, Hidiv İsmail Paşa'nın kendisine hediye ettiği geniş kütüphane ve Batı dillerindeki yeni ansiklopedilerden yoğun olarak istifade etmiştir. Eserin 1876'da yayımlanan ilk cildi o sırada tahta çıkan Osmanlı sultanı V. Murad'a ithaf edilmiştir. Butrus ilk altı cildi oğlunun yardımıyla çıkarmış, yedinci cildi yayımlanmadan vefat etmiştir. Yedinci ve sekizinci ciltler oğlu tarafından, dokuz, on ve on birinci ciltler akrabası Emil el-Bustanî tarafından yayımlanmıştır.

Bustanî'nin Kavalalı Mehmet Ali Paşa'nın oğlu İbrahim'i Beyrut'tan çıkarmaya çalışan bölgeyi işgal eden İngilizlerin yanında tercüman olarak çalıştığı sırada tanıştığı Amerikan misyonerlerle kurduğu dostluk hayatının dönüm noktası olacaktı. Aslen Maruni olmasına rağmen misyonerlerin etkisiyle Protestanlık mezhebine geçecekti. Kitab-ı Mukaddes çevirisiyle de uğraşan Bustanî'nin ansiklopedisinde İslam ile alakalı maddelerde Amerikan misyonerlerin yönlendirmesi ve etkisi olduğu düşünülmektedir.

Osmanlı devrinde tamamlanan ilk Türkçe ansiklopedi Yağlıkçızâde Ahmet Rifat'ın, *Lugat-ı Tarihiyye* ve *Coğrafiyye* eseridir. Yedi ciltten oluşan eser tarih ve coğrafya ile sınırlı kalmamış, fizik, kimya, botanik ve teknik cihazlar gibi konulardan da maddeler içermektedir. Eser 1883'te tamamlanmıştır.

1888'te her on beş günde bir forma olarak yayımlanan, yayım sürecinde yazılmaya devam eden *Kamûsü'l-a'lâm* meşhur lugatçı ve yazar Şemseddin Sami'nin eseridir. 1899'da tamamlanan eser altı ciltten oluşmaktadır. Eserin tamamlanması dönem matbuatında büyük ses getirmiştir.

1890'da Mehmed Süreyya Bey *Sicill-i Osman* eserini yayımlamaya başlamıştır. Dört cilt olarak farklı tarihlerde basılan ansiklopedide Osmanlı devrinde yaşamış yaklaşık 20.000 kişinin biyografisi yer almaktadır.

Osmanlı devrinin ilk genel konulu ansiklopedi çalışması Emrullah Efendi'nin *Muhitü'l Maarif* teşebbüsüdür. *İkdam* gazetesinde ancak hazırlamakta olduğu ansiklopediye dair yazılar kaleme alan Emrullah Efendi eserinin ilk cildini yayımlayabildi. Bu çalışmanın en büyük handikapı kaleme alınan madde hakkında bulunabilen her şeye içerikte yer verilmesinden dolayı hem sistematik ve yöntem sorunu hem de maddelerin hacimleri noktasında bir orantısızlık mevcuttur.

Emrullah Efendi II. Meşrutiyet döneminde iki defa Maarif Nazırı oldu. Nazırlığı döneminde ansiklopedi meselesine el attı. Ancak bir farkla. Bu kez kendisinin başkanı olduğu dokuz komisyonda 132 ilim adamı ve yazar görev aldı. Yeni *Muhitü'l Maarif* adı verilen bu teşebbüs de 1911'de çıkan tek cilt ile akamete uğradı. Bu girişimi diğerlerinden ayıran iki husus vardı: Devletin himayesinde ansiklopedi girişimi olması ve kurul tarafından hazırlanması. Daha önceki çalışmalar bireysel gayretlerin neticeleriydi.

"Ansiklopediler ortak hafızasını, kolektif bilincini aktarma özellikleriyle zaman içre zamansız bir zemin sunar."

"İstanbul tarihin hiçbir döneminde hiçbir şehre nasip olmayacak kadar diri bir şehir."

Cumhuriyet devrindeki ilk denemelerden biri olan Çocuk Ansiklopedisi 1927'de yayımlanmaya başlasa da 1928'de harf inkılabıyla sekteye uğramış, yeni harflerlerle yayımın devam edebilmesi ancak 1937'de olmuştur.

Harf inkılabından sonra yayımlanmaya başlayan ilk ansiklopedi Yunus Nadi, Turhan Tan gibi altı kişilik bir heyet tarafından hazırlanan *Hayat Ansiklopedisi*'dir. Bireysel olarak İbrahim Alaeddin Göksa'nın, *Meşhur Adamlar* ve *Türk Meşhurları Ansiklopedisi;* İbnüleminin *Son Asır Türk Şairler, Osmanlı Devrinde Son Sadrıazamlar,* dönemin tamamlanabilmiş daha çok biyografik özel çalışmalarıdır.

1944'e geldiğimizde ise Reşad Ekrem Koçu yayımlamaya niyetlendiği ansiklopedisini çalışmaya başlar.

Muhteşem İstanbul'un Muazzam Kütüğü

1905'te İstanbul'da doğan Reşad Ekrem, 1931'de İstanbul Darülfununu Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü'nden mezuniyetinin ardından sonra hocası Ahmed Refik Altınay'ın asistanı oldu. 1933'te yapılan üniversite reformundan sonra Ahmed Refik görevden uzaklaştırılınca Reşad Ekrem de istifa etti.

Reşad Ekrem'in tarihe bakışına da etki edecek olan Ahmed Refik yıllarca askeri okullarda ve Darülfünun'da hocalık yapmış; dergi ve gazetelerde tarihi araştırma dizileri yazmış, tarihi okutma ve sevdirmek için tarihi olayları ve hikâyeleri kullanmış, "Tarihi sevdiren adam" olarak anılmış bir şahsiyettir. İstanbul Belediyesi ile Surp Agop Mezarlığı arasındaki davada bilirkişi sıfatıyla Elmadağ-Harbiye arasındaki arazinin Ermeniler'in değil Sultan Bayezid Vakfı'nın olduğunu tarihi vesikalarla ispatladığı için belediye tarafından kendisine Büyükada'da bir ev hediye edilmiştir. Ahmed Refik cumhuriyet devrinin tarih anlayışıyla bağdaşamamış, üniversiteden uzaklaştırılmasından sonra resmî görev almamış, kütüphanesindeki kitapları satarak hayatını idame ettirmeye çalışmış ve sefalet içinde vefat etmiştir.

Reşad Ekrem, de hocasının izinden gitmiştir diyebiliriz. Farklı dergi ve gazetelerde tarihi şahsiyetleri anlatan hikâyeleştirilmiş monografiler kaleme almış, tarihi şahsiyetleri merkeze alan romanlar yazmıştır.

Reşad Ekrem 1944'te "Bundan sonra belki de ömrümü yıpratacağım" dediği ansiklopedi çalışmasına başlamıştır. 1944 Kasım'ında "Muhteşem İstanbul'un Muazzam Kütüğü" diye ifade *İstanbul Ansiklopedisi*'nin ilk fasikülü yayımlanmıştır. Ansiklopedi 1951'e kadar düzensiz şekilde 34 fasikül olarak yayımlandıktan sonra ekonomik sebeplerle ara verilmiştir. 1958'te yeniden başlanan ansiklopedi macerası 1973'e kadar 173 fasikül olacak şekilde devam etmiştir. Reşad Ekrem de hocası gibi tarih tutkusunun peşinde babadan kalma mülkünü, parasını ve dahası sağlığını kaybetmiş, 1975'te vefat eden Koçu'nun defnedildiği Sahrayıcedid Mezarlığı'ndaki kabrinin yeri bile daha sonra kaybedilmiştir.

Reşad Ekrem'in, *İstanbul Ansiklopedisi*'nin merkezinde İstanbul'la ilişkilendirilebilecek her şey vardır. Ancak Koçu bu çalışmasını yaparken klasik bir ansiklopedist gibi davranmamış, geleneğimizde yer alan tezkirecilik usulüyle ikisini birleştirmiştir. Maddelerin içinde konuyla ilişkili bir türkü yahut şiirle de karşılaşabilirsiniz, anlatılan şahıs, mekân yahut olayın bahsedildiği bir hatırattan yahut romandan pasaj da görebilirsiniz. Sıradan bir insan da meczup da katil de ansiklopedinin maddeleri arasında yerini alabilir. Efsaneler, gelenekler, söylenceler, rivayetler, gündelik yaşam unsurları madde yahut içerik olarak istifadenize sunulur.

Ansiklopedinin fiziksel kurgusu şöyle tasarlanmıştır. Madde, maddeyle ilişkilendirilmiş bazen bir





çizim, madde içeriğinde bahsedilen başka bir maddeye atıf yapılabilecek husus varsa bakınız notu, hatta bazen henüz yayımlanmamış yahut yazılmamış bir maddeye dair bakınız notu, referans gösterilen bir yer varsa onun detayı, içerik olarak istifade edilen bibliyografya notları, Reşad Ekrem dışında bir yazardan o maddenin kaleme alınması istenmişse yazarın adı. Reşad Ekrem, 29 yılda yaklaşık 20.000 madde yayımlamıştır. Bunun ancak %15'i başka yazarların kaleme aldığı maddelerdir.

Reşad Ekrem'in de içinde bulunduğu jenerasyon tarihin en büyük kırılımlarının sıkıştığı bir asırın şahitleriydi: II. Meşrutiyet, Cihan Harbi, işgal ve Millî Mücadele, Cumhuriyet devri, İkinci Dünya Savaşı, darbeler, ekonomik buhranlar, sosyal ve teknolojik değişimler... Eski denilen büyük bakiye ile yeni denilen baskın moda arasındaki büyük anaforda tarihi 8.000 yıl önceye dayanan, imparatorlukların beşiği, şehirlerin ecesi İstanbul'a şahitlik ve eşlik etmiş iyi bir gözlemci, araştırmaktan vazgeçmeyen bir tarihçi, güçlü bir kalem olarak Reşad Ekrem'in bıraktığı bakiye sunduğu farklı projeksiyonlarla vefatından yarım asır geçmiş olsa da hâlâ tarih severlerin, araştırmacıların başucu kaynaklardan.

Reşad Ekrem'in yazamadığı ancak tasarladığı maddelere dair birçok hazırlığı bulunmaktadır. Terekesinin devredildiği Kadir Has Üniversitesi ile SaltOnline'ın ortak çalışması ile yayımlanan ve taslak olarak kalan maddeler, taslak maddelerle ilgili Koçu'nun topladığı evraklar dijital ortama taşınmış, böylece Reşad Ekrem'in ancak Gökçınar maddesinde kalan *İstanbul Ansiklopedisi* milyonlarca insanın istifadesine sunulmuştur.

İstanbul'un Ansiklopedisi Yazmakla Biter mi?

İstanbul tarihin hiçbir döneminde hiçbir şehre nasip olmayacak kadar diri bir şehir. 8.000 sene evvel Yarımburgaz Mağaraları'na resimler çizilirken de 15 Temmuz Şehitler Köprüsü'nden metrobüs geçerken de dinamik bir hikâyeye sahip dahası sürekli yeni hikâyeler inşa edebiliyor. İstanbul, komşu şehirlerin ötesinde, ülkemizdeki ve başka ülkelerdeki nice insanı ve şehri etkilemeye devam ediyor. Kentsel dönüşümle yalnız binaları değil, sosyal dokusu ve yaşam formu da değişiyor. İstanbul'un her zaman anlatılacak bir hikâyesi, yazılacak yeni maddeleri olacaktır. 2025'ten beri bu satırların yazarı da bu muhteşem şehrin muazzam kütüğünün peşinde maddeler yazmaya devam ediyor. Eder de inşallah.

"Reşad Ekrem de hocası gibi tarih tutkusunun peşinde babadan kalma mülkünü, parasını ve dahası sağlığını kaybetmiş, 1975'te vefat eden Koçu'nun defnedildiği Sahrayıcedid Mezarlığı'ndaki kabrinin yeri bile daha sonra kaybedilmiştir."

BİR ŞEHRİ YAZMAK İÇİN 10 KİTAP

1 REŞAD EKREM KOÇU-*İSTANBUL ANSİKLOPEDİSİ*

İstanbul'un sokaklarını, yapılarını, olaylarını, efsanelerini ve insanlarını aynı kütükte topluyor. Padişahlarla kabadayıları, âlimlerle meczup ve tulumbacıları yan yana kaydeden eser, Koçu'nun tarih anlayışını bütünüyle yansıtıyor. Basılmış on bir cilt ile yayımlanamayan G-Z maddeleri bugün dijital arşivden incelenebiliyor.

2 EVLİYÂ ÇELEBİ-*GÜNÜMÜZ TÜRKÇESİYLE EVLİYÂ ÇELEBİ SEYAHATNÂMESİ: İSTANBUL*

On yedinci yüzyıl İstanbul'unu mahalleleri, çarşıları, esnafı, ibadethaneleri, eğlenceleri ve anlatılarıyla kaydediyor. Gözlem, rivayet ve hikâye anlatıcılığının iç içe geçtiği eser, şehrin erken tarihli büyük hafıza kitaplarından biri.

3 EREMYA ÇELEBİ KÖMÜRCİYAN-*İSTANBUL TARİHİ: XVII. ASIRDA İSTANBUL*

İstanbul'u şehirde yaşayan bir Osmanlı Ermenisinin gözünden anlatıyor. Semtlerin fiziksel yapısını, farklı toplulukların hayatını, ibadet mekânlarını, çarşıları ve gündelik ilişkileri kayda geçirerek şehrin çoğul yapısını aktarıyor.

4 İHTİFALCİ MEHMED ZİYA BEY-*İSTANBUL VE BOĞAZİÇİ: BİZANS VE OSMANLI MEDENİYETLERİNİN ÂSÂR-I BAKİYESİ*

İstanbul'un tarihini sokak sokak dolaşarak, yapıları ve kitabeleri yerinde inceleyerek yazıyor. Bizans'tan Osmanlı'ya kalan mimari mirası şehirdeki değişimlerle birlikte ele alıyor.

5 OSMAN NURİ ERGİN-*MECELLE-İ UMÛR-I BELEDİYYE*

Belediye teşkilatını, şehir hizmetlerini, kanunları, imar faaliyetlerini ve İstanbul'un kurumsal dönüşümünü kapsamlı belgeler üzerinden izliyor. Şehrin gündelik hayatının arkasındaki idari düzeni anlamak için temel kaynaklardan biri.

AHMET RASİM-*ŞEHİR MEKTUPLARI*

6 On dokuzuncu yüzyılın sonundaki İstanbul'u sokaklar, eğlenceler, ulaşım, basın hayatı ve insan tipleri üzerinden anlatıyor. Gazetecilik dikkatiyle edebî anlatımı buluşturan Ahmet Rasim, Reşad Ekrem Koçu'nun şehir tarihçiliğini besleyen başlıca isimlerden biri.

SERMET MUHTAR ALUS-*İSTANBUL KAZAN BEN KEPÇE*

7 1938-1939 yıllarında kaleme alınan yazılar, eski İstanbul'un semtlerini, kıyafetlerini, eğlence biçimlerini, geleneklerini ve kendine özgü insanlarını anlatıyor. Alus'un ayrıntılara yönelen dikkati, Koçu'nun ansiklopedisindeki gündelik hayat merakıyla doğrudan birleşiyor.

ABDÜLHAK ŞİNASİ HİSAR-*BOĞAZİÇİ MEHTAPLARI*

8 Boğaziçi'nde artık kaybolmuş bir hayat biçimini mehtap gezintileri, yalılar, musikî ve eski aileler çevresinde hatırlıyor. Şehir tarihinin belgelerin yanında duyular, alışkanlıklar ve kişisel hatıralar aracılığıyla da yazılabileceğini gösteriyor.

EKREM IŞIN-*İSTANBUL'DA GÜNDELİK HAYAT*

9 İstanbul'un toplumsal tarihini insan, kültür ve mekân arasındaki ilişkiler üzerinden inceliyor. Kahvehanelerden mezarlıklara, tarikat hayatından eğlence kültürüne uzanan konularla Koçu'nun açtığı gündelik hayat alanını çağdaş tarihçilik içinde sürdürüyor.

ORHAN PAMUK-İSTANBUL: *HATIRALAR VE ŞEHİR*

10 Kişisel hatıraları fotoğraflar, yıkılan yapılar, eski gazeteler ve İstanbul yazarlarıyla bir araya getiriyor. Reşad Ekrem Koçu'ya ayırdığı bölüm, *İstanbul Ansiklopedisi*'ni bir bilgi kaynağı kadar kişisel bir merak ve tuhaflık koleksiyonu olarak da değerlendiriyor.





II. BÖLÜM

BATI'DA TARİH VE ROMAN



POSTKOLONYALİZM VE POSTKOLONYAL OKUMA[1]

Bilgin GÜNGÖR

Postkolonyalizmin Kavramsal Çerçevesi ve İçkinlik Düzlemi

Postkolonyalizm *(postcolonialism*/sömürgecilik sonrası); kavramsal ve kronolojik düzlemde kolonyalizm çağı sonrası ortaya çıkan küresel dünya düzenini imlemekle birlikte, özü ve yöntemi itibarıyla sınırları son derece geniş bir teorik alanı ifade eder. Kavram, tarihsel bir döneme işaret etmenin ötesinde, özellikle Frantz Fanon'un *Yeryüzünün Lanetlileri* ile Edward W. Said'in *Şarkiyatçılık* adlı başyapıtlarında temelleri atılan sömürgecilik eleştirilerinden beslenen[2] ve 1980'li yıllardan itibaren sosyal bilimlerin merkezine yerleşen[3] disiplinlerarası bir kuramlar bütününe verilen genel isimdir. Bu geniş entelektüel şemsiyenin altında, postkolonyal felsefe kuramından postkolonyal siyaset kuramına, kültür eleştirisinden sosyolojik analizlere kadar uzanan pek çok tikel ve alt kuramsal yaklaşım konumlanır.[4]

Postkolonyal teori, her şeyden evvel, sömürgecilik pratiğinin doğrudan muhatabı veya faili olmuş kolonyal öznelerin tarihsel akislerini; başka bir ifadeyle kolonize edenler (sömürgeciler) ve kolonize edilenlerin (sömürgeleştirilen) toplumsal, siyasal ve kültürel yaşamlarındaki sömürgeci süreçlerin, bu süreçlerin ürettiği

"Bu yaklaşım, Batı'nın Doğu'yu yahut genel anlamda kendi sınırları dışında kalan tüm coğrafyaları, halkları ve medeniyetleri ötekileştiren, yok sayan veya ikincilleştiren epistemolojik bakışını sorunsallaştırmaya yönelir."

[1] Bu metin, Bilgin Güngör'ün Doç. Dr. Mehmet Güneş'in danışmanlığında hazırladığı *Türk Edebiyatında Sömürgeciliğe Bakış* (1876-2014) adlı doktora tezinin (2017) "Giriş" kısmından hareketle oluşturulmuştur.

[2] Peter Barry, *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory,* Manchester, Manchester University Press, 2002, s. 192.

[3] Frederick Cooper, *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History,* Berkeley, University of California Press, 2005, s. 33.

[4] Elem Eyrice Tepecikliоğlu, "Postkolonyal Kuram/Uluslararası İlişkiler Disiplinini Dekolonize Etmek", *Ege Stratejik Araştırmalar Dergisi,* Cilt 4, Sayı 2, 2013, s. 80-81.

"Böylece, kolonize edilmiş ülkeler ile kolonici güçler arasındaki tarihsel ve mevcut ilişki biçimlerine radikal ve alternatif bir perspektiften bakmaya çalışarak düşünsel alanda sömürgecilik karşıtı güçlü bir anti-tez inşa eder."

kurumların ve olguların derin izlerini ampirik ve teorik düzeyde ele almayı hedefler. Postkolonyal düşüncenin bu hususta temel felsefi mantalitesi veya Gilles Deleuze ile Félix Guattari'nin kavramsallaştırmasından hareketle ifade etmek gerekirse "içkinlik düzlemi",[5] kolonyalizmi ve onunla ilintili olguları ısrarla merkeze taşımasıdır. Bu yaklaşım, Batı'nın Doğu'yu yahut genel anlamda kendi sınırları dışında kalan tüm coğrafyaları, halkları ve medeniyetleri ötekileştiren, yok sayan veya ikincilleştiren epistemolojik bakışını sorunsallaştırmaya yönelir. Böylece, kolonize edilmiş ülkeler ile kolonici güçler arasındaki tarihsel ve mevcut ilişki biçimlerine radikal ve alternatif bir perspektiften bakmaya çalışarak düşünsel alanda sömürgecilik karşıtı güçlü bir anti-tez inşa eder.

Nitekim Edward W. Said'in, doğrudan sömürgecilikle sarmallanmış olan şarkiyatçılık meselesini tahlil ederken Doğu ile Batı arasındaki tarihsel ve kültürel farklılıkları reddetmeyip kabul etmekle birlikte, bu farklılıklardan üretilen düşmanlıkları ve tahakküm biçimlerini -en azından kuramsal ve söylemsel düzeyde- anlamayı, bunların önüne geçmeyi amaçladığını belirtmesi (ki bu bir eleştirel ve antikolonyalist yaklaşım biçimi olarak görülmelidir), postkolonyal teorinin söz konusu temel mantalitesini kavramak bakımından açıklayıcı ve genel bir kanaat sunar:

> *Daha önce de söylediğim gibi, amacım farklılığı ortadan kaldırmak değildi; insanlar arasındaki ilişkilerde kültürel farklar gibi ulusal farkların da kurucu bir rol oynadığını kim yadsıyabilir ki? Farklılığın düşmanlığı, donmuş ve şeyleşmiş bir karşıt özler öbeğini, bu şeyler üzerine kurulmuş bir muhalif bilgiler bütününü ima ettiği düşüncesine karşı çıkmaktı amacım. Şarkiyatçılık'ta*

[5] Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Felsefe Nedir?,* Çev. Turhan Ilgaz. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015, s. 42-

ulaşmaya çalıştığım şey, nesiller süren düşmanlıkların, savaşın, emperyalist denetimin kışkırtıcısı olan ayrılmaları, çatışmaları kavramanın yeni bir yolunu bulmaktı.[6]

Bu hususla doğrudan bağlantılı olarak, bütüncül bir incelemeler dizgesi niteliği taşıyan postkolonyalizmde görülen bir diğer ayırt edici nitelik, onun bir anlamda Batı ile Doğu (veya genel Batı dışı coğrafya) arasında tarihsel olarak kurgulanmış olan yapay ilişkiyi, bir diğer ifadeyle ikili karşıtlıkları yapıbozuma uğratmak ve bu karşıtlık düzenini, yarattığı somut ve soyut sonuçlarıyla birlikte nesnel ve bilimsel bir perspektif dâhilinde yeniden kurgulamaktır. Zira bilimsel ve etik anlamda nesnel bir tutum benimsemek de tam olarak bunu gerektirmektedir. Said, postkolonyal incelemeler alanında yaşanan bu epistemolojik kırılmayı ve dönüşümü son derece kıymetli bir gelişme olarak yorumlar. Ona göre buradaki temel amaç "(…) mecelle haline gelmiş kültürel ürünleri, yerlerinden etmek ya da günah keçisi yapmak üzere değil, bunları ikili efendi-köle diyalektiğinin bir değişkesine hapsetmenin ötesine geçerek bazı kabulleri yeniden incelemek üzere yeniden okumak"[8] şeklinde tecelli etmektedir.

Yöntemsel Dayanaklar: Söylem Analizi, Foucault ve Metodolojik Heterojenlik

Postkolonyalizm yahut genel anlamda postkolonyal düşünce perspektifi, teorik hatlarının bir boyutunda, Fransız postyapısalcı düşünür Michel Foucault'nun söylem kavramı ve rejimleri üzerine geliştirmiş olduğu kuşatıcı vurgunun etkisiyle, daha çok metinsel, kültürel ve sosyal alanlara ait materyallerin söylem analizine tabi tutulması esasına dayanır. Söylem analizinin postkolonyalizmin merkezine yerleşmesi, aslında bu kuramsal

[6] Edward W. Said, Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları, Çev. Berna Ülner. İstanbul, Metis Yayınları, 2013, s. 56-57.

[7] Said, *a.g.e.,* s. 367.





geleneğin en hayati metodolojik niteliklerinden birini görünür kılar. Söylem analizi, teorik kaynağını Foucault'nun bilgi, iktidar ve özne ilişkisini sorunsallaştıran arkeoloji ve soykütük araştırmalarından alan bütüncül bir yöntemdir.

Bu metodolojik yaklaşım, genel itibarıyla, bir toplumdaki bütün bilgi biçimlerini, geleneksel yapıları, kurumları ve davranış kalıplarını bünyesinde barındıran söylem[8] ile iktidar mekanizmaları arasında koparılamaz bağıntılar öngörür. Foucaultcu yaklaşım, iktidarın söylemleri sürekli olarak ürettiği, üretilen bu söylemlerin de iktidarın mevcudiyetini, meşruiyetini ve devamlılığını besleyerek ona katkı sağladığı önermesinden hareket eder.[9] Açıkça görülebileceği üzere bu bakış açısı, klasik Marksizm'de karşılığını bulan altyapı ve üstyapı arasındaki diyalektik ilişki modeline paralel, fakat onu aşmayı hedefleyen yeni, dinamik ve alternatif bir toplumsal diyalektik fikrini temel kabul eder. Söylem analizi yöntemi, bu doğrultuda metinleri ve olguları incelerken söylemleri içsel bağlamlarıyla birlikte, onları üreten tarihsel, kurumsal ve siyasal dışsal bağlamları dâhilinde de analize tabi tutar.

Söylem analizinin sunduğu zengin teorik ve pratik verilerden geniş ölçüde yararlanan postkolonyalizm araştırmacıları, gerek sömürgecilik dönemine (kolonyal devir) gerekse sömürgecilik sonrasına (postkolonyal devir) ait metinlerin söylemsel kurgularını; sürecin hem sömüren hem de sömürülen yakasına yönelik boyutlarıyla tarafsız, nesnel ve eleştirel bir gözle irdelerler. Bu araştırma disiplini sayesinde kolonyal sürecin, toplumsal yapı üzerindeki bütün karmaşık etkileriyle, kurumlarıyla ve zihniyet kalıplarıyla birlikte ortaya konulması

[8] Michel Foucault, *Bilginin Arkeolojisi,* Çev. Veli Urhan. İstanbul, Birey Yayıncılık, 1990, s. 34-35.
[9] Ania Loomba, *Kolonyalizm/Postkolonyalizm,* Çev. Mehmet Küçük. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000, s. 56-57.

hedeflenir. Loomba, postkolonyal araştırmalardaki bu söylemsel çözümleme niteliğini, sömürge dönemi Hindistan'ında var olan ve dul kadınların ölen kocalarının cesetleriyle birlikte canlı canlı yakılması esasına dayanan sati geleneğine sömürgeci ve yerel öznelerin söylemsel düzeydeki bakış açıları üzerinden şu şekilde örneklendirir ve detaylandırır:

> *Örneğin, Hindistan'da dul kalan kadınların ölen kocalarıyla birlikte yakılmaları söylemini ele alalım. Bu söylem, bu konudaki bütün bir yazım ya da sözce yelpazesini içerecektir: Dulların kurban edilmelerinden bu yana karşı olanlar, Hindu reformcular ile milliyetçiler, Hindu ortodoksisi ile Britanyalı yöneticiler. Bu grupların hepsi de birbirleriyle sürtüşmeye girerek tartıştılar, ama aynı zamanda bu grupların hepsi de kadınların yakılmasının Hindu geleneğinin parçası olarak görüldüğü ve kadınların, çıkarları erkekler tarafından temsil edilmesi gereken birer yaratık olarak düşünüldüğü müşterek bir kavramsal düzen içerisinde hareket ediyorlardı.*[10]

Bu durumla doğrudan ilintili olarak postkolonyal incelemelerde göze çarpan bir diğer asli nitelik, onun sahip olduğu metodolojik heterojenliktir. Yukarıda da ifade edildiği üzere, bünyesinde birden fazla tikel kuramı barındıran bir dizge niteliğindeki postkolonyalizm, yöntemsel bakımdan da tek bir ekole bağlı kalmayıp birden fazla kuramın kesişim kümesinde yer alır ve dolayısıyla bu kuramların temel teorik niteliklerini kendi bünyesinde harmanlar. Bu metodolojik bileşenler arasında -Foucaultcu söylem analizi dışında- büyük bir önem arz eden kuramlardan bir tanesi, Loomba'nın sömürgecilik tarihini ve aşamalarını sınıflandırmada temel bir dayanak noktası olarak işaret ettiği Marksizm'dir. Doğa

"Farklılığın düşmanlığı, donmuş ve şeyleşmiş bir karşıt özler öbeğini, bu şeyler üzerine kurulmuş bir muhalif bilgiler bütününü ima ettiği düşüncesine karşı çıkmaktı amacım." (Said'in kendi ifadesi)

[10] Loomba, *a.g.e.,* s. 59-60.

"Şarkiyatçılık'ta ulaşmaya çalıştığım şey, nesiller süren düşmanlıkların, savaşın, emperyalist denetimin kışkırtıcısı olan ayrılmaları, çatışmaları kavramanın yeni bir yolunu bulmaktı." (Said'in kendi ifadesi)

olaylarını olduğu kadar toplumsal, siyasal ve tarihsel olayları da diyalektik-materyalist bir felsefi perspektiften okuyan; temelde kapitalizmi bütün evreleriyle (tüccar kapitalizmi, sanayi kapitalizmi, emperyalizm) kapsamlı bir kritiğe tabi tutarak sömürüsüz yeni bir toplumsal düzeni hedefleyen Marksizm; postkolonyal incelemelerin metodolojik yapısına özellikle ideoloji, sınıf, sermaye birikimi ve tarihsel materyalizm kavramları üzerinden eklemlenir.

Diğer taraftan, postmodern dönemin temel felsefi ve yöntemsel zeminini oluşturan postyapısalcılık *(poststructuralism)* da postkolonyalizmi metodolojik açıdan derinden etkileyen bir başka teorik kaynaktır. Dilden siyasete, felsefeden sanata kadar Batı medeniyetinin ve rasyonalizminin inşa ettiği tüm ikili karşıtlıkları *(binary opposition:* doğu/batı, medeni/vahşi, merkez/çevre, özne/nesne) söylemsel düzeyde sarsmayı ve ortadan kaldırmayı amaçlayan postyapısalcı teori; postkolonyalizmin Doğu ile Batı arasındaki yerleşik, konvansiyonel hiyerarşik örüntüyü yıkma hedefi bakımından vazgeçilmez bir kavramsal araç işlevi görür.

Bunun yanı sıra, toplumda ve kültürde kadınların temsili, ötekileştirilmesi ve sessizleştirilmesi meseleleri üzerine yoğunlaşan; postkolonyal araştırmalarda özellikle ezilen kadın imgesi ve sömürgeci patriyarka üzerine incelemeler yürütülürken temel bir kuramsal dayanak olarak ele alınan feminizmi de bu çerçevede anmak gerekir. Dikkatle incelendiğinde kolayca anlaşılacağı üzere, bu sayılan farklı kuramların (Marksizm, postyapısalcılık, feminizm) her birinin ortak paydası, tıpkı postkolonyalizmin kendisi gibi, kolonyalist ve emperyalist Batı uygarlığının çeşitli kurumlarına, epistemolojisine ve pratiklerine yönelik eleştirel bir tutum ve mesafe barındırmalarıdır. Dolayısıyla bu kuramsal yaklaşımların postkolonyal araştırmalarda birer metodolojik dayanak ve analiz aracı olarak belirmeleri asla tesadüfi bir durum değildir.

Postkolonyal Teorilere Yöneltilen Eleştiriler

Postkolonyal çalışmalara ve kuramcılara yöneltilen temel teorik eleştirilerden de bu noktada kısaca bahsetmek yerinde olacaktır. Bu eleştirel dalganın başını, Terry Eagleton ve Ella Shohat gibi tanınmış Marksist ve materyalist düşünürlerin teorik müdahaleleri çeker. Eagleton ve Shohat, postkolonyalizmin kültürel, metinsel ve söylemsel süreçlerle aşırı derecede ilgilenirken; arka plandaki somut emperyalist ilişkileri, küresel sermaye hareketlerini perdelediğini ve dolayısıyla günümüz dünyasındaki aktüel ekonomik sömürüyü, sınıf çatışmalarını adeta paranteze aldığını iddia ederler. Benzer şekilde Henry Louis Gates Jr. ve J. Jorge Klor de Alva gibi önemli düşünür ve eleştirmenler de, postkolonyal metodolojide söylemin tamamen merkeze alınması, her şeyin metinselleştirilmesi ve analizlerin zaman zaman yalnızca metinsel düzlemde sıkışıp kalması hususundaki ciddi kuşkularını dile getirirler.[11]

Ayrıca Marksist eleştirmen Arif Dirlik de postmodernizm gibi doğrudan "postmodernizmin bir çocuğu" olarak gördüğü postkolonyal söylemin, küresel kapitalizmin yeni aşamasına adeta yardakçılık ettiğini vurgulayarak son derece sert bir eleştiri getirir; ona göre postkolonyal teori, sömürgecilik sonrasındaki somut kapitalist ilişkileri ideolojik olarak gizemlileştirmekte ve görünmez kılmaktadır.[12]

Postkolonyal Okuma yahut Edebiyat Eleştirisi: Kuram, Yöntem ve İşlev

Postkolonyalizm veya postkolonyal araştırmalar üzerine buraya kadar yapılan genel ve metodolojik açıklamaların ardından, söz konusu teorik gövdenin en dinamik ve üretken parçalarından birini oluşturan



[11] Loomba, *a.g.e.,* s. 13-14.

[12] Loomba, *a.g.e.,* s. 275.



postkolonyal edebiyat eleştirisi *(postcolonial literary criticism)* alanına geçebiliriz. Postkolonyal edebiyat eleştirisi yahut postkolonyal okuma, kuramsal ve yöntemsel olarak genel postkolonyal çalışmalarda vurgulanan ilke ve kabulleri aynen bünyesinde barındırır; bu doğrultuda hem kolonize edilmiş (sömürgeleştirilmiş) ülkelerin hem de kolonici (sömürgeci) ulusların edebiyatlarına, kanonik metinlerine ve yazınsal miraslarına odaklanır.

Ancak postkolonyal edebiyat eleştirisi, özü itibarıyla, Batı'nın sömürgeleştirdiği coğrafyalarda ve kültürlerde bırakmış olduğu derin izleri, travmaları ve dönüşümleri edebi eserler üzerinden incelemek; eserlerin özellikle söylemsel dokusuna yansıyan kolonyalist izdüşümleri, stereotipleri araştırmak ve kalıplaşmış, kolonyal klişelerden örülü yapay Batı-anti Batı zıtlığını yapıbozuma uğratmak suretiyle temel estetik ve politik görevini yerine getirir. Şüphesiz bu eleştirel okuma faaliyetini icra ederken de söylem analizi, Marksizm, postyapısalcılık ve feminizm gibi disiplinlerarası kuramsal araçların verilerinden eş zamanlı olarak faydalanır. Loomba, postkolonyal edebiyat eleştirisinin metne yaklaşım biçimini ve söz konusu metodolojik hususiyetlerini şu ifadelerle özetlemektedir:

> *Eleştirel analiz, ilkin nasıl bir araya getirildiklerini görebilmek için, edebi ya da tarihsel olsun, herhangi bir metnin örgüsünü ve dokusunu çözerek ayrıştırır. Bu okuma tarzlarına göre, kolonyalizm, hem temsiller hem de maddi pratiklere göre düzenlenmiş olan ve bilimsel, ekonomik, edebi ve tarihsel yazılar, resmi belgeler, sanat ve müzik, kültürel gelenekler, popüler anlatılar ve hatta söylentiler gibi çok çeşitli söylemler aracılığıyla karşımıza çıkan birer metinmişçesine analiz edilmelidir.*[13]

[13] Loomba, *a.g.e.,* s. 118.

Burada vurgulanması gereken son derece hayati bir diğer nokta, söz konusu eleştiri ekolünün edebi metinlerdeki kolonyal olguları ve söylemsel stratejileri hem metnin yüzeyinde (yüzeysel yapıda) hem de metnin derin katmanlarında (derin yapıda) aramayı hedeflemesidir. Başka bir şekilde ve göstergebilimsel terminolojiden hareketle ifade edecek olursak, postkolonyal okuma; kolonyal olguların ve çatışmaların estetik ve kurmaca bir düzlem içerisinde eritildiği, gizlendiği edebi eserlerin ilk bakışta görünen yüzeysel düzeyini olduğu kadar bilinçaltını ve derin düzeyini de titizlikle tahlil eder. Loomba'nın bu konudaki şu tespiti son derece ufuk açıcıdır: "(…) Kolonyal temas yalnızca edebi metinlerin dilinde ya da mecazlarında 'yansıtılmaz', bu temas yalnızca insani dramların anlatıldığı bir dekor ya da 'bağlam' değildir. Kolonyal temas bu metinlerin kimlik, ilişkiler ve kültür hakkında söyleyeceklerinin merkezi bir boyutudur".[14]

"Söylem analizinin postkolonyalizmin merkezine yerleşmesi, aslında bu kuramsal geleneğin en hayati metodolojik niteliklerinden birini görünür kılar."

Buna bağlı olarak, postkolonyal okumanın özgün ve karakteristik niteliklerinden bir diğeri de kolonyalizmin ve ona bağlı olguların yansıdığı edebi metinlerdeki metaforik, simgesel ve mecazi yapıyı deşifre etme, çözümleme amacıdır. Bilindiği üzere, Johann Wolfgang von Goethe ve Friedrich Schiller gibi Romantik dönemin dev isimlerinden, Paul de Man ve Jacques Derrida gibi postyapısalcı ve yapıbozumcu düşünürlere kadar pek çok teorisyen, edebi metnin metaforik dokusunu her zaman ön planda tutmuş; dolayısıyla edebiyatın kendisine özgü, özerk ve içkin bir niteliği ile dili olduğunu vurgulamışlardır. Kolonyalizm ile ilintili edebi metinlerin de kaçınılmaz olarak metaforik, imgesel ve sembolik bir boyutu olduğu ön kabulüne dayalı olarak, bu boyutun dekonstrüktif bir okumayla çözümlenmesi ve metinde gizlenen imgesel örüntünün berrak bir biçimde açığa çıkarılması mümkündür. Postkolonyal

[14] Loomba, *a.g.e.,* s. 95.

"Kolonyal temas yalnızca edebi metinlerin dilinde ya da mecazlarında 'yansıtılmaz', bu temas yalnızca insani dramların anlatıldığı bir dekor ya da 'bağlam' değildir. Kolonyal temas bu metinlerin kimlik, ilişkiler ve kültür hakkında söyleyeceklerinin merkezi bir boyutudur." (Loomba'nın ifadesi)

edebiyat eleştirisi tam olarak bu derinlemesine okuma pratiklerini gerçekleştirerek, metnin dokusunda görünmeyeni görünür hale getirir.[15] Edward Said'in, edebi ve edebi olmayan eserleri şarkiyatçılık ve emperyalizm açısından incelerken ayrıntıya, üsluba ve biçeme yönelmenin hayati önemini vurguladığı şu cümleleri, bu metodolojik tutumun yetkin bir açımlanması ve örneği olarak okunmalıdır:

> *(…) Şarkiyatçılığı, tek tek yazarlar ile bu yazarların düşünce ve imgelem topraklarında yazılarını ürettikleri üç büyük imparatorluk -İngiltere, Fransa, Amerika- tarafından biçimlendirilen yaygın siyasal kaygılar arasındaki devingen bir alışveriş olarak inceliyorum. Nasıl Lane, Flaubert ya da Renan gibi bir yazarda bizi asıl ilgilendiren, Garplıların Şarklılardan (Renan'a göre) tartışılmaz biçimde üstün olduğu gerçeği değil de, bu gerçek tarafından açılan geniş uzamda (Renan'ın) ayrıntılı çalışmalarının -esaslı değişimlerden, uyarlanmalardan geçmiş- tanıklığıysa, bir araştırmacı olarak beni en çok ilgilendiren de, kaba siyasal gerçek değil, ayrıntılardır. Burada söylediğimin anlaşılması için, Lane'nin Modern Mısırlıların Gelenek ve Görenekleri Üzerine'sinin tarih ile antropoloji incelemelerinde bir temel yapıt olmasının, kitabın ırksal üstünlüğün basit bir yansıması olmasından değil, biçeminden, zekice, dahice ayrıntılarından kaynaklandığının anımsanması yeter.*[16]

Estetik Kolonyalizm ve Estetik Antikolonyalizm Söylemleri

Kolonyal ve antikolonyal (sömürgecilik karşıtı) söylemlerin estetik kurgu düzleminde somutlaştığı

[15] Loomba, *a.g.e.,* s. 104.
[16] Said, *a.g.e.,* s. 24.

edebi eserlere odaklanan postkolonyal edebiyat eleştirisi veya postkolonyal okuma, buraya kadar yapılan detaylı tahlillerden de anlaşılabileceği üzere, metinlerde temelde iki ana tür söylem biçimiyle karşılaşır ve onları çözümlemeye girişir:

1. Estetik Kolonyalizm Söylemi: Bu söylem türü, kolonyal zihniyetin ve söylemin; kurgu, metafor, sembol, imge, üslup ve karakter çizimi gibi estetik düzlemin temel yapıtaşı olan unsurlar aracılığıyla edebi metin içerisinde örtük veya açık bir şekilde yeniden-üretilmesini ifade eder. Bu tür bir söylemsel kurguda yazar yahut metni üreten sanatçı; bilinçli, yarı bilinçli veya tümüyle bilinçdışı bir biçimde sömürgeciliğin ürettiği ikili karşıtlıkları (Doğu/Batı, medeni/vahşi, rasyonel/irrasyonel) sanatsal ve estetik bir boyutta yeniden inşa eder. Metnin kurgusal dünyası öyle tasarlanır ki, okurun da bu söylemi estetik hazzın ve metinsel diyalektiğin doğal bir sonucu olarak olumlaması ve benimsemesi beklenir.

2. Estetik Antikolonyalizm Söylemi: Bu söylem türü ise, genel sömürgecilik karşıtı (antikolonyal) siyasal ve zihinsel söylemin, yine sanatın ve edebiyatın estetik imkânları dâhilinde yoğrulmuş, biçimlendirilmiş halini temsil eder. Burada yazar, yine bilinçli veya eleştirel bir farkındalıkla antikolonyal duruşun ortaya koyduğu yapıbozumu ve özgürleşme imkânını metnin içsel yapısında yeniden kurgular; böylelikle okur, metindeki bu özgürleştirici ve hiyerarşi yıkıcı çabayı olumlamaya yönelir.





Hemen belirtmek gerekir ki, metinler üzerinden tanımlanan bu iki temel söylem kategorisi, yalnızca edebiyat alanı ile sınırlı kalmayıp sanatın ve görsel kültürün diğer alanlarında da sıklıkla tezahür eder. Örneğin, vahşi ve barbar olarak resmedilen Kızılderililere karşı "medeni ve kurtarıcı beyazların" adil savaşını konu edinen Hollywood yapımı klasik Western filmleri yahut ezilen ulusların antikolonyalist/antiemperyalist mücadelelerini işleyen tablolar, söz konusu iki tür söylemin edebi alan dışındaki sanatsal disiplinlerde de varlık kazandığının somut ve açık birer göstergesi olarak okunmalıdır.

İşte postkolonyal okuma, tam da bu noktada işlevselleşerek, edebi ve sanatsal eserlerdeki bu iki tür söylem biçimini sorunsallaştırır; bu yapıtların gerek metin içi (estetik) dinamiklerine gerekse metin dışı (toplumsal, tarihsel ve siyasal) bağıntılarına ışık tutmaya çalışır.

Sonuç ve Kuramsal Miras

Postkolonyal okumanın kuramsal açıdan ilk, en nitelikli ve yetkin örneklerini, hiç şüphesiz postkolonyalizmin genel teorik çerçevesini de çizen Fanon ve Said vermiştir.[17] Fanon, sömürgeleşmiş ve bağımsızlığını kazanmakta olan ulusların edebiyatlarındaki millileşme, özgürleşme ve kimlik inşa süreçlerini psikolojik ve sosyolojik boyutlarıyla ele almıştır. Said ise başta Alphonse de Lamartine, François-René de Chateaubriand, Gustave Flaubert, Rudyard Kipling, Joseph Conrad ve Henry James olmak üzere pek çok kanonik Batılı şair ve yazarın eserlerini postkolonyal metin okuma stratejileriyle, şarkiyatçılık ve emperyalizm/kolonyalizm ekseninde çözümlemiştir.

[17] Barry, *a.g.e.*, s. 192.

Daha sonraki dönemlerde Ania Loomba, Gayatri Chakravorty Spivak, Homi Bhabha gibi çağdaş kuramcıların orijinal katkılarıyla zenginleşen, metodolojisini sürekli tazeleyen postkolonyal okumalar; günümüz akademik dünyasında, edebiyat teorisinde ve kültür araştırmalarında derin etkisini hâlâ güçlü bir biçimde sürdürmektedir.

"Postkolonyal edebiyat eleştirisi tam olarak bu derinlemesine okuma pratiklerini gerçekleştirerek, metnin dokusunda görünmeyeni görünür hale getirir."

KAYNAKLAR

Barry, Peter, *Beginning Theory: An Introduction to Literary and Cultural Theory,* Manchester, Manchester University Press, 2002.

Cooper, Frederick, *Colonialism in Question: Theory, Knowledge, History,* Berkeley, University of California Press, 2005.

Deleuze, Gilles, Guattari, Félix, *Felsefe Nedir?,* Çev. Turhan Ilgaz. İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2015.

Eyrice Tepeciklioğlu, Elem, "Postkolonyal Kuram/Uluslararası İlişkiler Disiplinini Dekolonize Etmek", *Ege Stratejik Araştırmalar Dergisi,* Cilt 4, Sayı 2, 2013, s. 80-97.

Foucault, Michel, *Bilginin Arkeolojisi,* Çev. Veli Urhan. İstanbul, Birey Yayıncılık, 1990.

Güngör, Bilgin, *Türk Edebiyatında Sömürgeciliğe Bakış (1876-2014),* Marmara Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Enstitüsü, Doktora Tezi, 2017.

Loomba, Ania, *Kolonyalizm/Postkolonyalizm*, Çev. Mehmet Küçük. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2000.

Said, Edward W., *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları,* Çev. Berna Ülner. İstanbul, Metis Yayınları, 2013.

POSTKOLONYAL OKUMA İÇİN 10 ROMAN

1 DORIS LESSING-*TÜRKÜ SÖYLÜYOR OTLAR*

1940'ların Güney Rodezya'sında beyaz çiftçi Mary Turner'ın siyah hizmetkârı Moses tarafından öldürülmesiyle başlayan roman, cinayetin gerisindeki sömürge toplumunu anlatıyor. Irkçı düzen çiftlik ekonomisine, gündelik davranışlara, dile ve kişilerin birbirlerine bakışına işlemiştir. Irk, sınıf ve cinsiyet ilişkileri aynı iktidar yapısı içinde birlikte ele alınıyor.

2 NADINE GORDIMER-*JULY'IN İNSANLARI*

Apartheid yönetiminin kurgusal bir iç savaş sonunda çöktüğü Güney Afrika'da beyaz Smales ailesi, eski hizmetkârları July'ın köyüne sığınıyor. Ev, otomobil, silah ve konuşma hakkı üzerindeki denetim el değiştirdikçe efendi-hizmetkâr ilişkisi de bozuluyor. Beyaz liberallerin eşitlik düşüncesi, ayrıcalıkları ortadan kalktığında sınanıyor.

3 ARUNDHATI ROY-*KÜÇÜK ŞEYLERİN TANRISI*

1960'ların Kerala'sında yaşayan Hristiyan bir aile üzerinden kast sistemini, sınıfsal eşitsizliği, ataerkil düzeni ve İngiliz sömürgeciliğinin kültürel mirasını işliyor. Roy, İngilizceyi çocukların söyleyişleri, kelime oyunları ve bozulmuş cümlelerle yeniden biçimlendiriyor. Sömürgecinin dili, sömürgecilik sonrasındaki toplumun kendi deneyimini anlatmak için değiştirdiği bir malzemeye dönüşüyor.

4 AHDAF SOUEIF-*AŞKIN COĞRAFYASI*

Romanın bir anlatı kolu yirminci yüzyılın başında İngiliz işgali altındaki Mısır'da, diğeri yaklaşık yüz yıl sonra geçiyor. Eski mektuplar ve günlükler aracılığıyla İngiliz Anna Winterbourne ile Mısırlı milliyetçi Şerif el-Barudi'nin hikâyesi yeniden kuruluyor. İngilizlerin ve Mısırlıların aynı olaylara verdiği farklı anlamlar karşılaştırılıyor; arşivin kime ait olduğu ve tarihi kimin yazdığı tartışılıyor.

5 EKA KURNIAWAN-*GÜZELLİK BİR YARADIR*

Endonezya'nın Hollanda sömürgesi olduğu dönemden Japon işgaline, bağımsızlık savaşından 1965 katliamlarına uzanan tarih, Dewi Ayu'nun ailesi çevresinde anlatılıyor. Hayaletler, halk hikâyeleri ve aile söylenceleri resmî tarihle iç içe geçiyor. Birbirini izleyen yönetimlerin şiddeti özellikle kadınların hayatlarında ve bedenlerinde sürüyor; sömürge yönetimi sona erse de tahakküm yeni biçimler alıyor.

KIRAN DESAI-*KAYBIN TÜRKÜSÜ*

6 Hindistan'ın Kalimpong bölgesindeki Gurka ayaklanmasıyla New York'ta kaçak çalışan Hintli göçmenlerin hayatlarını aynı anlatıda buluşturuyor. İngiltere'de eğitim gördükten sonra kendi ülkesine yabancılaşan emekli yargıç, sömürgeci eğitimin insanın kendisine bakışını nasıl değiştirdiğini taşıyor. Göçmen işçilerin hayatı ise sömürgecilik sonrasındaki sınıfsal ve ekonomik eşitsizlikleri anlatıya dâhil ediyor.

CHIMAMANDA NGOZI ADICHIE-*YÜKSELEN GÜNEŞİN ÜLKESİNDE*

7 1967-1970 arasındaki Biafra Savaşı'nı hizmetkâr Ugwu, akademisyen Odenigbo, Olanna, Kainene ve İngiliz Richard'ın kesişen hayatlarından anlatıyor. İngiliz yönetiminin belirlediği sınırlar ve kurduğu siyasal düzen, bağımsızlık sonrasında etnik çatışmaya ve savaşa zemin hazırlıyor. Felaketin kitabını İngiliz Richard'ın değil Ugwu'nun yazması, tarih üzerindeki anlatma hakkının el değiştirdiğini belirtiyor.

MOHSIN HAMID-*GÖNÜLSÜZ KÖKTENDİNCİ*

8 Pakistanlı Cengiz, Lahor'da karşılaştığı isimsiz bir Amerikalıya Princeton'daki eğitimini, Amerikan şirketler dünyasına girişini ve 11 Eylül sonrasında yaşadığı değişimi anlatıyor. Amerikalı dinleyicinin hiç konuşmaması, Batı'nın değerlendiren ve tanımlayan taraf olduğu alışılmış düzeni tersine çeviriyor. Kültürel ötekileştirme; küresel sermaye, şirket iktidarı ve Amerikan müdahaleciliğiyle birlikte ele alınıyor.

VIET THANH NGUYEN-*SEMPATİZAN*

9 Fransız ve Vietnamlı bir ailenin çocuğu olan isimsiz anlatıcı, komünistler adına çalışan çift taraflı bir ajandır. Saygon'un düşmesinden sonra Amerika'ya gittiğinde hem Vietnamlı mültecileri hem Amerikan toplumunu izliyor. Bir Hollywood filminde Vietnamlıların kendi savaş hikâyelerinden çıkarılması, sömürgeci temsilin sinemada sürmesini; anlatıcının "iki zihinli" oluşu ise parçalanmış kimliği ve kültürel melezliği anlatıyor.

LOUISE ERDRICH-*GECE BEKÇİSİ*

10 1953 yılında Amerikan yönetiminin Chippewa halkının kabile statüsünü ve toprak haklarını sona erdirmeyi amaçlayan tasarısına karşı verilen mücadeleyi anlatıyor. Gece bekçisi Thomas Wazhashk, Erdrich'in aynı mücadelede görev alan büyükbabasından hareketle yazılmıştır. Yerleşimci sömürgecilik; hukuk, bürokrasi ve zorunlu asimilasyon politikalarıyla sürüyor. Roman, klasik Western'ın ilerleme hikâyesinin karşısına yerli halkın hukuk ve toprak mücadelesini koyuyor.

"İmaj, yeterince uzun süre dolaşıma girdiğinde, tarihsel bir güç haline gelir."

Batı Romanında Sömürgecilik Söylemi: *Robinson Crusoe*'dan Postkolonyal Yeniden Yazıma

Beyza Y. Üngör

Batı'nın kendi geçmişini anlatma biçimine yakından bakan herkes, bir noktada aynı soruyla karşılaşır: Bu anlatı bir gerçeği mi aktarıyor, yoksa bir imaj mı inşa ediyor? Soru ilk bakışta kışkırtıcı görünse de aslında tarih felsefesinin en eski tartışmalarından birine dayanır. Tarihçi Hayden White, yirminci yüzyılın son çeyreğinde yazdığı çalışmalarda, tarih yazımının hiçbir zaman doğrudan olgulara dayanmadığını, her tarih metninin bir muhakkak olay örgüsüne ihtiyaç duyduğunu, yani edebiyatla aynı anlatı kalıplarını kullandığını ileri sürmüştü.[1] Yani arşivdeki belgenin onu seçen, sıralayan, başlangıç ve son tayin eden, kahraman ve figüranları belirleyen bir anlatıcıya ihtiyacı vardır. Bu anlatıcı ne kadar objektif olursa olsun, neyin merkeze alınacağına, neyin dipnota itileceğine, neyin hiç anılmayacağına birileri karar vermiştir. Bu karar anları, tam da gerçek ile imajın ayrıştığı yerlerdir bana kalırsa. Batı, kendi yükselişini anlatırken keşifleri, bilimsel devrimi ve aydınlanmayı öne çıkarmış; bu yükselişin maddi zeminini oluşturan köle ticaretlerini, sömürgeyi ve savaşları aşağılara itmiştir. Roman da gerçekle imajı tersyüz edebilmek için etkili araçlardan biri olarak görülebilir. Çünkü roman, okuruna bir dünyayı anlatıp geçmez, o dünyayı yaşatır, doğallaştırır, "böyle olması gerekirmiş zaten" gibi çıkarımlara götürebilir. Tarihi, roman üzerinden okumak bu yüzden faydalıdır: Resmî tarih neyi savunduğunu bilir ve savunmasını ona göre kurarken, roman savunma halinde olmadığı için, bir toplumun ne düşündüğünü değil, neyi düşünmeye gerek bile görmediğini, hangi varsayımların artık soru olmaktan çıktığını ele verir.

[1] Hayden White, *Metatarih: On Dokuzuncu Yüzyıl Avrupası'nda Tarihsel İmgelem*, çev. Mehmet Küçük, Ankara, Dost Kitabevi, 2008.

Romanın Batı'da bir tür olarak yükselişi ile denizaşırı imparatorlukların yükselişi aynı yüzyıllara denk gelir, elbette bu tesadüf değildir. Ian Watt'ın klasikleşen tezine göre roman, on sekizinci yüzyıl İngiltere'sinde yükselen orta sınıfın türüdür: Bireyi, gündelik hayatı ve iktisadi aklı merkeze alan yeni bir gerçekçilik anlayışının ürünüdür.[2] Bu yeni bireyin edebiyattaki ilk büyük örneği Daniel Defoe'nun 1719'da yayımladığı *Robinson Crusoe*'dur. Crusoe genellikle bir hayatta kalma hikâyesi olarak okunur; oysa dikkatle bakıldığında elimizdekinin aynı zamanda bir tür sömürge olduğu görülür. Crusoe ıssız bir adaya düşer; ama adayı bir sürgün yeri olarak değil, bir mülk olarak görür. Toprağı ölçer, çitler, eker; kendine bir krallık kurduğunu söyler. Ada, sahipsiz toprak varsayımının, yani "orada kimse yoksa orası benimdir" ilkesinin edebi provasıdır. Sonra Cuma gelir. Crusoe onu kurtarır, ona kendi dilini öğretir, ona bir isim verir, kendi ismini sormaz ve ona önce "efendi" demeyi öğretir. Cuma'nın hikâyeye kendi diliyle, kendi geçmişiyle, kendi adıyla girmesine izin yoktur. Bu yeni birey kendini kurarken, karşısındakini de kurar: dilsiz, tarihsiz, minnettar bir yardımcı olarak. Burada kurgunun gücü, propaganda gibi görünmemesinde gizlidir. Defoe kimseyi sömürgeciliğe ikna etmeye çalışmaz; yalnızca çalışkan, dindar, aklı başında bir adamın makul davranışlarını anlatır. Ama tam da bu makullük içinde, başka toprakların ve başka insanların Avrupalı özneye doğal birer kaynak gibi sunulması normalleşir.

Tarihî Roman veya Tarih ve Roman

Roman, gerçeklerin kurguya yedirilerek yeni imajların oluşturulması ile sınırlı kalmaz; on dokuzuncu yüzyılın başında doğrudan geçmişi anlatmayı da kendine iş edinir. Walter Scott'ın, 1814'te yayımlanan *Waverley*'siyle başlayan tarihî roman dalgası, Avrupa okuruna yepyeni bir alışkanlık kazandırır: Geçmişi kronolojik olarak öğrenmek



[2] Ian Watt, *The Rise of the Novel: Studies in Defoe, Richardson and Fielding,* Londra, Chatto & Windus, 1957.



yerine sıradan insanların kostümleriyle, konuşmalarıyla, gündelik ayrıntılarıyla canlandırılabilir bir dünya olarak görmek. Georg Lukács'ın da bahsettiği gibi, tarihî roman geniş kitlelere ilk kez tarihin bir süreç olduğunu, bugünün geçmişten doğduğunu ve bütün ulusların bir hikâyeye sahip olduğunu göstermiştir.[3] Scott'ın İskoçya'sı, kaybolmakta olan klan dünyasını hem yasını tutarak hem de Britanya bütünlüğü içinde eritilmesini onaylayarak anlatır; roman, yenilen tarafın hatırasını estetize ederken kazanan tarafın düzenini de gerekli görür, ikisi arasında tercih yapmaz. Bu model bütün Avrupa'ya yayılır. Uluslar kendi geçmişlerini büyük ölçüde romancıların kurduğu sahnelerde, romancıların seçtiği kahramanlar üzerinden hayal etmeye başlar. Bugün bile ortalama bir okur, Ortaçağ'ı, Fransız Devrimi'ni ya da Napolyon savaşlarını zihninde canlandırırken tarih kitaplarından ziyade romanlardan yararlanır. Tarihî roman, tarihi halka sevdirmek gibi faydalarının yanı sıra gerçekleri yazarın kalemine teslim etmek gibi handikaplara da sahiptir. Geçmişin böyle "canlandırılabilir" bir sahneye dönüşmesi, sıra başka halkların geçmişine geldiğinde çok daha büyük sorunlar doğurur. Kendi geçmişini istediği gibi yeniden kuran akıl başkalarının geçmişi için de aynı şeyi yapmakta beis görmez.

Roman, bireyi biçimlendirdiği gibi toplulukları da biçimlendirir. Benedict Anderson'ın ünlü kavramıyla söylersek uluslar bir nevi "hayali cemaatler"dir: Birbirini hiç görmeyecek milyonlarca insanın kendini aynı "biz"in parçası sayması, ancak ortak bir tahayyülle mümkündür. Anderson bu tahayyülü ortaya çıkaracak iki önemli teknik araca işaret eder: Gazete ve roman.[4] Roman, farklı hayatları aynı toplumsal zemin üzerinde eşzamanlı olarak kurgulayarak okuruna şunu öğretir: *Sen, hiç tanımadığın insanlarla aynı hikâyenin içindesin.* On dokuzuncu yüzyılın gerçekçi romanları bu anlamda birer ulusal envanterdir; topluma

[3] Georg Lukács, *Tarihsel Roman,* çev. İsmail Doğan, Ankara, Epos Yayınları, 2008.
[4] Benedict Anderson, *Hayali Cemaatler: Milliyetçiliğin Kökenleri ve Yayılması,* çev. İskender Savaşır, İstanbul, Metis Yayınları, 1993.

kendine gösteren, sınıflarını, taşrasını, başkentini tek bir anlatı evreninde toplayan aynalardır. Ne var ki bu ayna yalnızca ulusun içe dönük değildir. Ulusal "biz"in kurulduğu her yerde, örtük bir "onlar" da kurulur. İngiliz romanı İngilizliği anlatırken, İngilizliğin hükmettiği coğrafyaları da anlatıya dahil eder. Böylece roman, ulusal kimliği emperyal bir ufukla birlikte tahayyül etmeyi öğretir: Britanyalı olmak, dünyanın dört bir yanında toprakları, gemileri ve tebaası olan bir bütünün parçası olmaktır. Bu ufuk o kadar doğallaşır ki çoğu romanda ayrıca savunulmasına gerek bile kalmaz.

Ulusal Tahayyül ve Emperyal Bilinç: Edward Said'in Eleştirisi

Bu doğallaşmayı doğrudan teşhis eden isim Edward Said olmuştur. Said'in, 1978 tarihli *Şarkiyatçılık*'ı, Batı'nın "Doğu" hakkında ürettiği bilginin masum bir merak değil, bir iktidar pratiği olduğunu göstermişti: Doğu, Batı metinlerinde kendisi için değil, Batı'nın kendini tanımlayabileceği bir karşıtlık olarak kurulur.[5] On beş yıl sonra yazdığı *Kültür ve Emperyalizm*'de ise Said, bakışını doğrudan Batı'nın kendi edebi kanonuna, özellikle romana çevirdi ve Batı roman geleneğinin emperyalizmle ilişkisini inceledi: Roman ile imparatorluk arasında kaba bir emir-komuta zinciri yoktur; ama romanların içine işlemiş, sömürgeyi metropolün doğal uzantısı sayan bir "tutumlar ve referanslar yapısı" vardır.[6] Said'in en çarpıcı örneği, siyasetle en ilgisiz görünen romancıdan gelir: Jane Austen. *Mansfield Park*'ta anlatının bütün ahlaki düzeni, görkemli bir taşra malikânesinin etrafında döner; ev, terbiyenin, ölçünün ve İngiliz erdeminin mekânıdır. Ama bu evin geçimi, ailenin reisi Sir Thomas Bertram'ın Atlantik köle ticaretinden gelir. Roman bunu gizlemez; birkaç cümleyle geçiştirir. Genç Fanny bir akşam köle ticaretini sorduğunda,

"Koca bir medeniyetin, ancak bir paragrafa sığdırılması; sömürgeciliğin epistemolojik şiddeti bundan daha yalın özetlenemezdi."

[5] Edward W. Said, *Şarkiyatçılık: Batı'nın Şark Anlayışları,* çev. Berna Ülner, İstanbul, Metis Yayınları, 1999 (özgün baskı: Orientalism, 1978).

[6] Edward W. Said, *Kültür ve Emperyalizm,* çev. Necmiye Alpay, İstanbul, Hil Yayın, 1998. "Tutumlar ve referanslar yapısı" kavramı için özellikle kitabın birinci bölümüne bakılabilir.

"Tarih kimin anlattığına göre değişen bir kurgudur; kurguyu değiştirmek, tarihi değiştirmenin ilk adımıdır."

odaya yalnızca sessizlik yayılır ve konu bir daha açılmaz.[7] Mansfield Park kötü niyetli bir kitap değildir; tam tersine, inceliğin romanıdır. Mesele şudur: İnceliğin kendisi, kaynağını sormamayı öğrenmiş bir dünyada mümkün olmaktadır. Tarihi, roman üzerinden okumanın belki en önemli kuralı buradan çıkar: Metnin söyledikleri kadar sustuklarını da okumak ve anlatılmadığına dikkat kesilmek.

On dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısına gelindiğinde ilişki örtük olmaktan çıkar; roman, sömürüyü açıkça anlatmaya, hatta pazarlamaya başlar. Macera romanı bu dönemin en yaygın türlerinden biridir. Rider Haggard'ın *Kral Süleyman'ın Hazineleri* gibi kitaplarında Afrika, beyaz kahramanların erginlenme sahnesine dönüşür: Kıtanın içi haritasız, tarihi belirsiz, hazineleri sahipsizdir; anlam, oraya ancak Avrupalı kaşifle birlikte gelir. Erkek çocuklarına yönelik dergiler ve okul hikâyeleri, Batı'yı bir kariyer, oyun alanı ve erkeklik sınavı olarak sunar. Kuşaklar boyunca milyonlarca genç okur, dünyayı bu kitaplarla hayal etmiştir. Bu yalnızca İngiliz edebiyatına özgü de değildir: Jules Verne'in dünyayı seksen günde dolaşan, denizlerin altına inen, Afrika'nın üzerinden balonla geçen kahramanları da yerkürenin tamamını Avrupalı bilimin ve iradesinin nüfuz alanı olarak sunar. Bu kitaplarla büyüyen okurların bir kısmı, yetişkinliklerinde gerçekten sömürge memuru, subay ya da tüccar olarak o hayal ettikleri coğrafyalara gitmiş; kurgu, biyografilere dönüşmüştür belki de kim bilir. Türün en yetenekli kalemi ise kuşkusuz Rudyard Kipling'dir. *Kim* (1901), Hindistan'ı şaşırtıcı bir sevgiyle, renkleriyle, dilleriyle, yollarıyla anlatır; Kipling'in Hindistan'ı gerçekten yaşayan bir dünyadır. Ama romanın ufku yine de nettir: *Kim*, İngiliz istihbaratının Rusya'ya karşı yürüttüğü "Büyük Oyun"un neferi olur ve anlatı, İngiliz yönetiminin Hindistan için en doğal, hatta en hayırlı düzen olduğunu bir an bile tartışma konusu yapmaz.

[7] Jane Austen, *Mansfield Park* (1814). Said'in bu romana ilişkin çözümlemesi için: Kültür ve Emperyalizm içindeki "Jane Austen ve İmparatorluk" bölümü.

Sevgi ile sahiplenme iç içedir: Hindistan sevilir, çünkü "bizimdir". Kipling örneği, meselenin şahsi çıkarlarla ilgili olmadığını gösterir; en içten, en yetenekli anlatıcı bile, çağının tutumuna uymuştur.

Teşhir: *Karanlığın Yüreği*

Peki roman yalnızca taşıyıcı ve meşrulaştırıcı mıdır? Hayır; aynı tür, imparatorluğun en sarsıcı teşhirlerini de üretmiştir. Joseph Conrad'ın *Karanlığın Yüreği* (1899), Kongo'daki Belçika sömürgeciliğinin dehşetini; zincirlenmiş bedenleri, keyfî şiddeti, uygarlık söyleminin altındaki yağmayı, Avrupalı okurun gözüne sokan ilk büyük metinlerdendir. Anlatıcı Marlow, dünyanın fethi denen şeyin, yakından bakıldığında pek de güzel bir manzara olmadığını; onu ancak arkasındaki "fikrin" kurtarabileceğini söyler ve roman boyunca o fikrin de çürüdüğünü görürüz. Kurtz'un raporunun kenarına düşülmüş not, uygarlaştırma misyonunun maskesinin düştüğü andır. Üstelik Conrad, bunu sıradan bir taşra vahşeti hikâyesi olmaktan çıkarıp anlatının kendisini sorunlaştırarak yapar: Marlow'un hikâyesi Londra'da, Thames üzerinde demirlemiş bir teknede anlatılır ve metin, karanlığın Kongo'da değil, oraya giden geminin yola çıktığı limanda başladığını ima eder. Gelgelelim Conrad'ın teşhiri de kendi için belli sınırlar taşır. Nijeryalı romancı Chinua Achebe, 1975'te verdiği ünlü konferansta *Karanlığın Yüreği*'ni tam bu noktadan eleştirdi: Roman, Avrupa'nın vahşetini gösterirken Afrika'yı yine konuşan özneler ülkesi olarak değil, beyaz adamın ruhsal çöküşünün arkasındaki karanlık bir sahne olarak kullanmaktadır; Afrikalılar metinde çoğunlukla dilsiz gölgelerdir.[8] Achebe'nin itirazı, edebiyat tarihinin en verimli tartışmalarından birini açtı. Çünkü sorun artık "imparatorluk savunuldu mu, eleştirildi mi" sorusunun ötesine geçmişti: kimin anlattığı, kimin adına konuşulduğu, kime hiç söz verilmediği sorusuydu.



[8] Chinua Achebe, "An Image of Africa: Racism in Conrad's Heart of Darkness"; ilk kez 1975'te Massachusetts Üniversitesi'nde konferans olarak sunulmuş, 1977'de The Massachusetts Review'da yayımlanmıştır.



E. M. Forster'ın *Hindistan'a Bir Geçit*'i (1924) gibi, sömürge düzenini içeriden sorgulayan romanlar bile son tahlilde İngiliz vicdanının romanlarıdır; sömürülenin iç dünyası, kendi kaleminden henüz yazılmamıştır.

O kalem, ancak yirminci yüzyılın ortasından itibaren konuşmaya başladı. Sömürgecilik çözülürken, eski sömürgelerin yazarları Batı romanının kurduğu imajı tersine çevirmeye giriştiler; eleştirmenler bu dalgayı, yerinde bir ifadeyle, "imparatorluk geri yazıyor" diye adlandırdı.[9] Achebe'nin *Parçalanma*'sı (1958), *Karanlığın Yüreği*'nde dilsiz bırakılan insanları içeriden anlatır: İngilizler gelmeden önce de orada hukuk, din, şiir, siyaset, trajedi vardır. Romanın son sayfası, Batı tarih yazımına dair yazılmış en acı ironilerden birini içerir: Kahraman Okonkwo'nun bütün hayatı, olayları kayda geçiren İngiliz yöneticinin yazmayı tasarladığı kitapta belki bir paragraf edecektir. Koca bir medeniyetin, ancak bir paragrafa sığdırılması; sömürgeciliğin epistemolojik şiddeti bundan daha yalın özetlenemezdi.

Benzer bir hesaplaşmayı Jean Rhys, *Geniş Geniş Bir Deniz*'de (1966) yapar. Jane Eyre'in tavan arasına kilitlenmiş "deli" Kreol kadını Bertha'yı alır, ona hikâyesini, gençliğini ve gerçek adı Antoinette'yi geri verir; İngiliz romanının kenar figürünü kendi romanının merkezine taşır.[10] Cezayirli Kamel Daoud ise *Meursault, Karşı Soruşturma*'da (2013) Camus'nün *Yabancı*'sında adı bile anılmadan öldürülen "Arap"a bir isim, bir anne, bir hayat hikâyesi verir: Musa.[11] Bu romanların her biri aynı şeyi yapar. Batı anlatısının figüran, dekor ya da sessizlik olarak kodladığı insanları özne konumuna geri çağırmak. Ve her biri, farkında olarak ya da

[9] Bill Ashcroft, Gareth Griffiths ve Helen Tiffin, *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatur*es, Londra, Routledge, 1989. Başlık, Salman Rushdie'nin bir yazısına göndermedir.

[10] Jean Rhys, *Wide Sargasso Sea,* Londra: André Deutsch, 1966. Türkçesi: *Geniş Geniş Bir Deniz, çev.* Pınar Kür, İstanbul: Can Yayınları.

[11] Kamel Daoud, *Meursault, contre-enquête,* Cezayir, Barzakh, 2013. Türkçesi: *Meursault, Karşı Soruşturma,* çev. Ayça Sezen, İstanbul, Everest Yayınları, 2015.

olmayarak, White'ın tezini doğrular: Tarih kimin anlattığına göre değişen bir kurgudur; kurguyu değiştirmek, tarihi değiştirmenin ilk adımıdır. Üstelik bu karşı-anlatılar bugün dünya edebiyatının kanonuna girmiş durumdadır; yani Batı romanının kurduğu imaj ile o imajı söken romanlar artık aynı kütüphane rafında yan yana durmaktadır.

Baştaki soruya dönelim: Batı kendi tarihini yazarken bir gerçeği mi aktarıyordu, yoksa bir imaj mı inşa ediyordu? Roman üzerinden bakıldığında cevap, ikisinin zamanla birbirinin içine geçtiğidir. Roman gerçek malzemeyle çalışır, gerçek şehirler, gerçek gemiler, gerçek servetler, gerçek savaşlar. Ama bu malzemeyi kendine ait bir bakış açısının içinden işler. *Robinson Crusoe*'nun adası da *Mansfield Park*'ın malikânesi de Kim'in Hindistan'ı da gerçeğin üzerine kurulmuş imajlardır ve bu imajlar, kuşaklar boyunca milyonlarca okurun dünyayı algılama biçimini, dolayısıyla gerçeğin kendisini biçimlendirmiştir. İmaj, yeterince uzun süre dolaşıma girdiğinde, tarihsel bir güç haline gelir.

Bu yüzden edebiyatı bu sürecin ne tamamen dışına ne de tamamen hizmetine yerleştirmek doğru olur. Roman, imparatorluğun basit bir propaganda aygıtı olsaydı, *Karanlığın Yüreği* yazılamaz, *Mansfield Park*'taki susulan meseleler bugün bize bu kadar çok şey söyleyemezdi. Ama romanı bütünüyle masum saymak da mümkün değildir; nihayetinde roman ayna gibi nereye tutulacağına kendisi karar vermiş, yüzyıllar boyunca hep aynı yöne bakmıştır. En objektif konum belki şu olabilir: Roman, Batı'nın kendisi hakkında güçlü anlatılar kurmasını sağladı bu doğru ve tam da bu güç yüzünden, o anlatının yamalarını, deliklerini, eksiklerini en iyi gösteren belgeler de romanlar oldu. Tarihi, roman üzerinden okumak, ders kitaplarında görünmeyen şeyi yani bir çağın vicdanını, körlüklerini ve bastırdıklarını ortaya serer. Okura düşen, hikâyenin büyüsüne kapılmakla hikâyeye soru sormak arasında gidip gelmeyi göze almaktır. Bu dünyayı bana kim gösteriyor, nereden gösteriyor ve göstermediği yerde kim yaşıyor.

"Bu ufuk o kadar doğallaşır ki çoğu romanda ayrıca savunulmasına gerek bile kalmaz."

SÖMÜRGECİ BAKIŞTAN KARŞI-ANLATIYA YENİDEN YAZILAN HİKÂYELER: 10 ROMAN

DANIEL DEFOE-*ROBİNSON CRUSOE*

1 Issız ada, Crusoe için sığınılacak bir yerden önce ölçülecek, işlenecek ve sahiplenilecek bir mülktür. Cuma'ya kendi adını sormadan yeni bir ad ve dil vermesi, aynı sahiplik anlayışını insan ilişkilerine taşıyor. Roman; mülkiyet, emek, din ve efendi-köle ilişkisinin sömürgeci özne tarafından nasıl doğal kabul edildiğini anlamak için seçkinin başlangıç noktasıdır.

MICHEL TOURNIER-*CUMA YA DA PASİFİK ARAFI*

2 Tournier, Defoe'nun romanını yeniden kurarken Cuma'yı itaatkâr yardımcı konumundan çıkarıyor. Crusoe'nun ölçüye, çalışmaya ve mülkiyete dayalı ada düzeni Cuma'nın gelişiyle bozuluyor; değişen kişi giderek Crusoe oluyor. Anlatıcı hâlâ Avrupalıdır, ancak sömürgeci kurucu mit bu kez kendi içinden tersine çevriliyor.

UWE TIMM-*MORENGA*

3 1904-1907 yıllarında Alman Güneybatı Afrikası'nda, bugünkü Namibya'da yaşanan sömürge savaşını konu alıyor. Herero ve Nama halklarının direnişi, Alman ordusunda görev yapan veteriner Gottschalk'ın gözünden anlatılıyor; askerî emirler, resmî raporlar, mektuplar ve tarihî belgeler de anlatıya giriyor. Sömürgecilik; cephedeki şiddetin yanı sıra bürokrasisi, ırkçı dili, toprak siyaseti ve "medenileştirme" iddiasıyla ele alınıyor.

E. M. FORSTER-*HİNDİSTAN'A BİR GEÇİT*

4 1920'lerin Britanya Hindistanı'nda Hintli doktor Aziz'in İngiliz bir kadın tarafından suçlanması çevresinde gelişiyor. Dava süreci, sömürge memurlarının kapalı dünyasını, ırksal hiyerarşiyi, İngiliz adaletinin taraflılığını ve iki toplum arasındaki güvensizliği ortaya seriyor. Aziz ile Fielding'in dostluğu, sömürge yönetiminin kurduğu eşitsizlik yüzünden kişisel iyi niyetle sürdürülemiyor.

JEAN RHYS-*GENİŞ, GENİŞ BİR DENİZ*

5 Rhys, Jane Eyre'de "deli kadın" olarak tanıtılan Bertha'ya Antoinette adını, çocukluğunu ve kendi anlatısını geri veriyor. Köleliğin kaldırılmasından sonraki Jamaika'da beyaz Kreoller, eski köleler ve İngilizler arasındaki gerilim Antoinette'in hayatını belirliyor. Rochester'ın anlattığı delilik, bu romanda sömürge düzeninin, zorla değiştirilen kimliğin ve kapatılmanın sonucudur.

JOSEPH CONRAD-*KARANLIĞIN YÜREĞİ*

6 Marlow'un Kongo yolculuğu, Belçika sömürgeciliğinin zorla çalıştırma, yağma ve keyfî şiddet üzerine kurulu düzenini anlatıyor. "Uygarlaştırma" iddiasının arkasındaki ekonomik çıkar belirgindir; buna karşılık Afrikalıların çoğu adı ve hikâyesi olmayan bedenler olarak kalıyor. Roman, Avrupa'nın ahlaki çöküşünü anlatırken Afrika'yı büyük ölçüde bu çöküşün sahnesi olarak kullanıyor.

GEORGE ORWELL-*BURMA GÜNLERİ*

7 İngiliz sömürge memurlarının Burma'daki kulüp hayatını, yerli halka karşı üstünlük duygusunu ve sömürge yönetiminden çıkar sağlayan çevreleri anlatıyor. Flory düzenden tiksiniyor, fakat bu düzenin sağladığı ayrıcalıklardan vazgeçemiyor. Bu çelişki, kişisel vicdanın sömürgeci kuruma karşı çıkmaya yetmediğini gösteriyor.

MARYSE CONDÉ-*BEN, TİTUBA: SALEM'İN KARA CADISI*

8 Tarih kayıtlarında hakkında çok az bilgi bulunan siyah köle Tituba, romanda kendi hayatını anlatıyor. Barbados'tan Salem'e uzanan hikâye; köle ticaretini, ırkçılığı, dinî baskıyı ve kadınların cadılıkla suçlanmasını aynı hayatın parçaları olarak ele alıyor. Resmî belgelerde suçlamanın nesnesine indirgenen Tituba, burada konuşan, seven, öfkelenen ve direnen bir kişiye dönüşüyor.

ABDULRAZAK GURNAH-*CENNET*

9 Yirminci yüzyıl başı Doğu Afrika'sında Yusuf, babasının borcu karşılığında tüccar Aziz'in yanına veriliyor. Afrika, Arap ve Hint ticaret ağları, farklı inançlar, borç köleliği ve yerel iktidar ilişkileri iç içedir; Alman sömürgeciliği bu yapının içine giriyor. Roman, Avrupa gelmeden önce tarihsiz ve bütünüyle masum bir Afrika bulunduğu düşüncesine de mesafe koyuyor.

AMITAV GHOSH-*HAŞHAŞ DENİZİ*

10 Birinci Afyon Savaşı öncesinde İngiliz Doğu Hindistan Şirketi'nin Hindistan'daki haşhaş üretimini ve Çin'le yürüttüğü afyon ticaretini anlatıyor. Köylüler, denizciler, mahkûmlar, eski köleler ve sözleşmeli işçiler Ibis adlı gemide buluşuyor. İngiliz ticaret tarihinin "serbest ticaret" diye kaydettiği süreç, roman kişilerinin hayatında borç, zorunlu göç, bağımlılık ve yurt kaybıdır.

"Roman bu anlamda yeni dünyanın ideolojisini yüklenir."

TARİH ROMANDA GEÇERKEN BİR MUKAYESE: *KÜÇÜK AĞA* VE *KAPTAN MİHALİS*

Ertan Örgen

Modernlik sonrası insan tarihle bağını azaltır, yerine bugünü fazlasıyla koyar. Bu destanın geçmiş zamanlı anlatımından ve şiirin geniş zamanlı kabullerinden sıyrılan metin, doğrudan güne mahsus bir zaman algısıyla yeni bir dünya hedefler. Robenson'un yerlileri dönüştürmesi, onlara ad vermesi, Dickens'ın şehrin içinde sıkışıp kalması, Conrad'ın günah çıkarması gibi bir zemin oluşur. Buna Fransız klasiklerinin sınıf atlama sevdasındaki kişileri eklenirse dar bir yerde, zamanda dönüşüp duran bir kitle anlatımı belirir. Rus klasikleriyle iki dünya arasında bocalayan bir yansıma ortaya çıkar. Roman çok açıktır ki metafiziğin yerine konulmuş seküler ahlaktır. Bugüne sıkışmış zamandır. Kendi hırslarıyla, modernliğin küçülten imajıyla ve toplumu dönüştürecek iletişim diliyle yücelme arzusundaki insanın hikâyesidir. Roman bu anlamda yeni dünyanın ideolojisini yüklenir. Ötesinde kendi estetiğini ideal sunarak üstün hayat örneği biçiminde gösterir. Bu onun tarihten daha gelişmiş bir yapı oluşunu da içermekle kalmaz daha zeki, daha seçkin bir tür evrilmesi taşıdığı iddiasını da getirir.

Gelenekteki anlatmalar, inanılması gerekli bir dünyanın sesleri iken modern anlatmalar yaşanılacak bir zamanın örnekleri olarak yerini alır. Buradan tarih ve roman ilgisine geçilecek olursa geçmişteki tarih yazımları ile yeni tarih yazımları arasında da benzer bir geçişin olduğunu fark ederiz. 19. yüzyıl tarihle edebiyatın yollarının da ayrıştığı bir süreç demektir. Eski tarih yazıcılığı kendi içinde bir roman kurgusu taşırken muzaffer olanı yücelten üsluplarıyla destan, gazavatnâme, cenknâme gibi işaret ettikleri

yerleri bir çeşit tarih bilgisi olarak aktarmaktaydı. Ancak nesnel ve belgeye dayalı süreçleri izleyen yeni tarih, olanı yazmak kadar bir kısmını da atlamak suretiyle yine bir muktedir tarihi kurmaktaydı. Aralarındaki fark metafiziğin eksikliği ve de üslubun niteliğiydi. Bu üslup eksikliğini roman ya da doğru ifadesiyle tarihî roman yüklendi. Metafiziğin yerine ise modernin kendi kurgusu getirildi. Bir başka ifadeyle seküler romantizm devreye girdi. Bu da bugünden geçmiş zamana bakmak demektir. Başka bir ifadeyle yeni bir tarih kurulurken yeni muktedirleri göstermek, geçmişi eksik anlatmak eğilimidir.

Roman figürlerini geniş bir toplumdan almakla birlikte bir kahraman modeli de taşır. Modernin figürü bir sınıfın örneği olmak dışında bir ahlak dayatmasının da temsilidir. Bu doğrudan yazarın sosyolojisi ve iktidar bağıyla meşru hale gelen bir ahlaktır. Bilimsel ahlak ve buna dayalı tarih aslında doğrudan mağdurların, gariplerin hikâyesinin de tarihe girmesini sağlamalıdır. Ancak 20. yüzyıl Avrupa romanındaki orta sınıfın anlatımı ile Amerikan romanındaki geniş işçi toplumunun anlatılması aynı sosyolojinin birebir işlemediğini gösterir. Amerikan romanının geriye dönüp tarih yazma alternatifi çok sınırlıdır, denilebilir. Bir etken olarak günü yazmaları doğal görünebilir. Bunun yanında fütüristik kahramanlara yönelmesini de bir tarih kurma biçiminde değerlendirmek gerekir. Bunun da doğrudan bir imaj kurma yoluyla muktediri tanımlama olduğu açıktır.

Bu geniş değerlendirmeyi Türk romanı iktidar ilişkisine çevirdiğimizde iki unsur dikkat çekicidir. İlkinde roman, kendi sosyolojisini kuracak sürece varana kadar halk hikâyeleri ile küçük bir çevrenin anlatımında yerini bulamamıştır. İkincisi Türk romanı, dünya romanı ölçeğiyle kendisini bulduğunda soğuk savaşın bütün izleriyle dolmuştur. Başlangıçta roman sosyolojisi, eğitimli burjuva kahramanı





bulmak için epey zaman harcamış, kendisiyle ironik bir ilişki kurmuştur. Bu da tarihin bu evresinde olup biteni hemen her zaman yabancılaşma ile açıklama alışkanlığı getirmiştir. Tanzimat ve Servet-i Fünûn romanında bunu görürüz. Berna Moran'ın haklı tespitiyle "1920'lerde (...) alafranga züppe artık toplumda az rastlanan alay konusu bir adam değil, Batılılaşmış bir zümredir."[1] Değişim farklı bir insan tipinin tarihle hesaplaşmasını getirir. Cumhuriyet'in kurulmasıyla birlikte yenilik vurgusu etrafında kendisini tanımlayan bir tür evrilmesi vardır. Süreç ilerledikçe alay ve eleştirinin yerini kuvvetli bir savunma refleksi alır. Bu savunma yeninin gücü kadar bilginin metafizikten uzak tutulmasını da getirir. Ardından gelen ideolojiler dönemi savunmayı daha da güçlendirir, ciddi bir tarihle buluşma duygusu yücelir. Bu dönem içerisinde çizilen kahramanlar da Türk toplumuna daha çok benzemiş ve sosyal hayat daha sahici çizgiler içerisinde yansıtılmıştır. Kemal Tahir'in, Tarık Buğra'nın roman kişileri, çok katı anlatılsalar bile köy romanındaki figürler böylesi bir çoğullaşmayı yansıtırlar. Tarih ve bugün içerisinde daha sağlıklı nefes alıp verme fırsatı yakalanmış olur. Nihayetinde postmodern hiza dünyayı eşitlerken roman da baştaki tez ve tarih anlayışını yitirir. Türk romanı da bu liberal rüzgâra kendisini kaptırır. Söylem ve postyapısalcılık özellikle dile yerleşmiş mevcut bir iktidarı eleştirirken tarihe bakış da kaçınılmaz biçimde değişmiştir. Onların bu yapı eleştirileri romanı ve bütün edebiyatı bozguna iterken yerine bir şey koymamaları tarihi bir yağma alanı haline getirir ve esası olmayan fantastikle dolu simülatif bir tarih ortaya çıkar. Bu artık inanmayı, bir yol, çıkış aramayı dikkate almamaktır. Burada roman kendisini dönüştürecek bir sınıra kadar gelir.

[1] Berna Moran, *Türk Romanına Eleştirel Bir Bakış*, C. 1, İstanbul, İletişim Yayınları, 1991, s. 197.

Romanın tarihle ilişkisi ve onu inşa edişi bu genel çerçevenin içinde kabul edilebilir. Roman kendi zamanına mahsus bir tarih kurarken içinden geçilen süreçlerin modernlikle bağı etrafında anılan değişiklikleri yedeğine alır, yolunu çizer. Buradan modernliğin içinde birbiriyle ünsiyeti daima olagelmiş Türk ve Yunan toplumlarının roman örneklerinde yakın tarihte birbirlerine nasıl baktıklarını birer örnek üzerinde değerlendirmek iki açıdan yerinde olur. Birincisi toplumsal aktarım süreçlerinde başkasına nasıl baktıkları tespit edilebilir. İkincisi yazarların eleştirel bir tarih fikrine ulaşıp ulaşmadıkları görülebilir.

"Roman çok açıktır ki metafiziğin yerine konulmuş seküler ahlaktır."

Bir Mukayese: *Küçük Ağa* ve *Kaptan Mihalis*

İktidar ve roman ilgisinde modernin tarihi yeni muktedirlerin inşasıdır. Örneğin, Cumhuriyet döneminde özellikle Yakup Kadri'nin romanlarında günün politik olaylarına bağlı bir perspektiften yakın tarihin kurgulandığı açıktır. Bunun dönem içerisinde bir müddet sürdürülerek yeni bir zihniyet oluşturduğu birçok araştırmada kaydedilmiştir. Zaman içerisinde yeni isimler gerçekçi olmayan bir tarihin kurulduğuna ilişkin itirazlarını yükseltirler. Bu yazarlar, iktidarın meşru gördüğü tarihi değil kendi veri ve tanıklıklarını esas alarak romanlarını yazarlar. Benzer bir durumun farklı bir edebiyatta da yer alabileceği düşüncesiyle bu yazıda bir mukayese denemesi gerçekleştirilecektir. Türk romanında yeni bir kimlik inşa süreci içinde yazılanlardan rahatsız olan Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa*'sı (1963) ve kendilerine aşılanan Türk nefretini Yunan kültüründe kısmen sorgulayan Nikos Kazancakis'in *Kaptan Mihalis*'i (1953) anılan çerçeve dairesinde ilgi çekici görünüyor. Yakın bir zaman aralığında yayınlanan bu romanların yazarları milliyetçi vurgulara sahiptirler. İlginç olan birinin antikomünist diğerinin komünist

"Bu üslup eksikliğini roman ya da doğru ifadesiyle tarihî roman yüklendi. Metafiziğin yerine ise modernin kendi kurgusu getirildi."

olmasıdır. Buğra 1920'li yılları Kazancakis 1889 yılını anlatırken yaşadıkları dönemden yola çıkıp ilgili zamana dair gördükleri eksiklikleri arka planda ele alırlar. Öncelikle romanlardaki yapıya bakmak, ardından kültürel benzeşmelere işaret etmek tarih ve inşa tespitleri için sağlıklı bir yöntem olarak görünmektedir.

Tarık Buğra, büyük bir cihan devletinin varisi olarak yakın tarihe bakar, daha geniş bir kültürel hacme bağlı "vatan, devlet ve din" bayrağı için yaşanan trajediyi Küçük Ağa kişiliğinde canlandırır. Kazancakis ise Osmanlı karşıtlığı ve onların "Tourkokratia" dedikleri egemenlik baskısının üzerinden romanı kurar. Bolca Türk, Müslüman, Osmanlı, Karamanlı, Muhammet, İsa isimleri geçmesi sebebiyle Türksüz bir roman yazamadığı da dikkati çeker. Çünkü Girit'te 400 yıl süren bir Osmanlı hakimiyeti vardır. Dolayısıyla birisinde efendilik diğerinde kendi dar milliyetçiliği söz konusudur. Ancak yazarlar kendilerine öğretilen tarihin dışına çıkarlar çünkü eleştirdikleri inşa edilen yakın tarihtir.

Roman temelde yazarın amacı dolayısıyla basit veya karmaşık bir yapıya yaslanır. Öncelikle konuyu takdim hedefiyle bir figürün ya da mekânın anlatımı vardır. Burada özün temsil edilmesi açıktır. Yazar romana, kim veya neyle başlarsa o dönüşümü, mesajı iletecek demektir. Gerilimin yükseldiği kısım gelişmedir ve daha ayrıntılı bir olay dağılımı ile yazar kişi ve olay çatışmasını yükseğe çıkartır. Final ise bilindiği üzere romanın başındaki dönüşüm işaretlerinin nereye bağlandığını gösterecektir. Ayrıca bütünü görme bakımından yazarların tarihe nereden baktıklarını anlama noktasıdır. Bu çizgiler dâhilinde iki romanın mukayesesi ve benzerlikleri dikkate alınırsa başlıktaki tarih romanda nasıl geçiyor sorusu da yerine oturacaktır.

Başlangıç: Tarık Buğra, Büyük Cihan Harbi'nin sonuyla başlatır romanı ve Çolak Salih kişiliğinde yenilen, yarım kalan hatta can çekişir halde bulunan bir insanla manzarayı kurar. Çolak Salih, savaşta bedelini ödemiş, teslim olan devletle yurduna dönmüş ne yapacağını bilmeyen, savrulan bir kişi olarak Rum arkadaşının yardımıyla yaşarken onlardaki devlet kurma aşkını görünce kendini sorgulamaya başlamıştır. Romanın asıl kahramanı padişaha ve hilafete bağlı Mehmet Reşit Efendi'dir ve kurtuluşun, özgürlüğün büyük tarihe sahip devletle olacağına inanmaktadır. Olaylar geliştikçe Buğra'nın deyişiyle yeniden doğuş ortaya çıkar: "Kurtuluş ümidi, altı asırlık yaşama geleneğinin karşısında idi. Hiçbir milletin tarihi bu kadar trajik bir çelişme görmemiştir. Bu çelişmede doğru yolu seçmek bir fazilet işi olmaktan çıkıyor, herkesten beklenemeyecek bir görüş üstünlüğü gerektiriyordu." (s. 6). Aslında bu kişi bir bütün olarak halktır ve halkın durumunu yazar sık sık dile getirir. Yazar tezini; millet bunun topyekûn bir varlık mücadelesi oluşunu bilinç düzeyinde zamanla fark edecektir, biçiminde kurmuştur: "Bunu onlara ne Balkan, ne 93 ne de Cihan Harbi anlatabilmişti. Canlarında kendilerinden başka bir şeyin de payı bulunduğunu büyük payın bu olduğunu ancak şimdi anlıyorlardı.

Ordunun yenilişi, bir harbin kaybedilişi başka, artık nefes aldıkları havaya sinen bu durum başka idi. Yepyeni, yüzyıllar ve yüzyılların yarattığı kan'a, ruh'a ve kafa'ya yabancı, zamana, tarihe yabancı bir durumdu bu." (s.134).

Kazancakis ise roman kişisi Kaptan Mihalis'i ve onun öfke halini Girit'in kısa tarihiyle birlikte tanıtarak girer. Ardından Büyükkale'nin yöneticisi Nuri Bey'le hikâyelerini aktarır. Onun nefret dolu sözlerle konuşması ise romanın odaklanacağı yeri verir: "Böyle mi küçülecektin, böyle mi yozlaşacaktın Osmanlı celladı Deli Mihal soyu!" (s. 7).





Romanlar zemin olarak işgali kullanırken birisi bunu yaşamamış Anadolu'yu, diğeri neredeyse 400 yıldır alışık olunan Girit'teki durumu anlatır. İkisi de bu durumu kabul etmez. Buradan doğallıkla milliyetçi söylem gelişecektir.

Gerilim: *Küçük Ağa*'da olaylar, Anadolu insanının şaşkınlık düzeyinden çıkıp Kuvayı Milliye etrafında birlik oluşuyla gelişir. Arkasında eşkıyalar, isyanlar, padişaha bağlılık, işgal sıkışması vardır ve yazarın, halkın doğruyu görmesi bir feraseti aşar tezi kendisini belli eder. *Kaptan Mihalis*'te ise zaman zaman gerçekleşen ayaklanmalar sebebiyle zaten var olan bir olay dizisinin bir parçası söz konusudur. *Küçük Ağa*'da İstanbullu Hoca adıyla bilinen Mehmet Reşit'in padişaha bağlılığı ve halkı onun etrafında toplamaya çalışması ile başlayan gerilim, Kuvayı Milliye'nin onun bu ifsad faaliyetine karşı ölüm emri çıkarmasıyla son noktaya ulaşır. Zaman zaman kendisini de sorgulayan Hoca, bu samimi yapıya önceleri şiddetle karşı çıksa da bir eşkıyanın yanına gelince meseleyi tamamıyla kavrar. Âli Osman'dan millî devlete doğru evrilen bir yapıyı temsil eder. Ancak o, samimi Müslümanlığı içinde bir devlet tasavvuru taşır. Dönüşüm, yeniden doğuş bu romanın iskeletidir. Yazar bu kişi üzerinden kendi yaşadığı zamana ait eksik gördüğü tarihsel derinliği kurar. Çünkü İstiklal Harbinin motivasyonu Müslümanlık ve Türklüktür: "Dinç mi dinç, genç mi genç bir beden, eşine çok az rastlanır bir kafa... Evleneli yıl olmamış, bugün yarın çocuk bekleyen bir adam! Türkse Türk, hem de en katıksızından, Müslümansa Müslüman, hem de en inanmış ve en bileninden! Doğru'yu bulmak, doğruyu üste çıkarmak, doğru'da buluşmak ille trajediler mi isteyecekti? Doğru'nun bu yeryüzü cennetinin, doğru'da anlaşmak denilen cennetin yolu neden böyle çetini?" (s.193). Yazar, benzer bir söylem biçimini Akşehir'in önde gelenlerinden

Ali Emmi'ye de söyletir. Ancak onun sözlerinde mücadelenin kendi zamanı vardır ve Mehmet Akif'in "Bülbül" şiirinin bariz etkisi sezilir: "-Ne sanırdın dangalak, harp ya... Hem de cihad, cihad-ı ekber len... Aç gözünü. Tövbe estağfurullah. Serseme bak, len Yunan gelmiş Osman Gazinin, Yıldırım Han'ın mezerini çiğner, bununla da kalmaz adını defterden silmek ister, topumuzun din ocağına, iman ocağına kasteder, vatanımızı elimizden almak ister. Ermenisi şarkta, Pontus'u şimalde ümmet-i Muhammed'in ırzına, namusuna, canına kıyar. Yalan mı len, hepinize soruyorum, yalan mı?" (s.113). Mehmet Akif, "erkek irade"nin (s.112) her yerde doğan kuvvet temsilidir. Özellikle Kurtuluş Savaşı sonrası birçok ismin kenarda kalması onun adı üzerinden dile getirilmiş olur. *Küçük Ağa*'nın önce Kuvayı Milliye ardından Ankara Hükümetine desteği, Çakırsaraylı ve Çerkez Ethem'in adamlarının bir kısmını bin bir zorlukla dönüştürmesi romanın tarihte adı anılmayan kahramanlarına saygı gösterilmesidir.

Kaptan Mihalis'te gerilim, 1826 ayaklanmasını önemseyen yeni kuşak Giritlilerin ara ara coşup Türkleri kesmekten söz etmeleri ve bunun gerçekleşip gerçekleşemeyeceği üzerinedir. Şiddet ifadelerinin en sert dozunun yer aldığı konuşmalarda bunun kadar şarap, ekmek kokusu, baharat ve meyve lezzetleri de bulunur. Bu yönüyle roman yaşamak aşkını da kuvvetle dile döker. Yan hikâye ise Nuri Bey'in Çerkez eşi Emine Hanım'ın güç tutkusunun Kaptan Poliksingis'le birlikte olmasıyla ve Kaptan Mihalis'in de ona ilgisinin tuhaflığıyla geliştirilir. Neticede gerilim isyanın başlaması köylerin, evlerin basılması, Giritlilerin bir kısmının dağa çıkmasıyla yükselir. Kendi kısıtlı tarihlerini dedelerin intikamıyla bilen, çeşitli öldürme eylemlerindeki vahşetle övünen kişiler anılan yaşama iştahıyla beraber anlatılır. O sebeple romanda yazarın ölüm

"Roman kendi zamanına mahsus bir tarih kurarken içinden geçilen süreçlerin modernlikle bağı etrafında anılan değişiklikleri yedeğine alır, yolunu çizer."

"İki yazarın da milliyetçi refleksleri öne çıkmış olsa bile insanların verdikleri emeğin tarihte görünmez hâle gelişini anlatmaları değerlidir."

kadar hayatı da yüceltmesi, Rumları övdüğü kadar Türkler için de güzel sözler etmesi hem bir kararsızlık hem mevcut kabule eleştirel bakıştır. Biraz daha geniş ifadeyle romana yüklenen tarih Girit'in romantik yalnızlığıdır. Metropolit, İsa peygamberin doğuş gününde duygu coşkunluğuyla konuşur ve bütün Giritlileri heyecanlandırır. "Başında dikenli çelenk, Türklerin elinde işkenceler altında çarmıha gerilmeye giden Girit'i gördükçe yüreği paralanıyordu." (s.187). Meydana gelen depremi bile Kaptan Mihalis, Girit'in özgürlüğüyle birleştirir. "Deprem işte Bertoldo,' dedi, önemli değil, Girit de canlı yaratık, kıpırdıyor, günün birinde, göreceksin, gidip Yunanistan'a yapışacak!" (s.107). Onlara göre İsa peygamberin çarmıha gerilmiş vücuduna yalvaran Girit'e, İsa peygamber bir yüzük göstermiş ve bunun özgürlük mü yoksa kölelik mi olduğunu ise söylememiştir. Burada İsa peygambere benzetilen ada, kopmuş bir parça olarak annesine kavuşacak yavru imajıyla genel beklentinin bütün Rumlar tarafından tekrarlanıp durmasıdır. İsyan sonrası, Osmanlı askerlerinin adaya çıkmasıyla yavaş yavaş teslim olup eski düzene uymaya çalışırlar.

Final: Küçük Ağa kendi dünyasından vazgeçip karısı Emine'yi ve bebeğini bırakıp vatan yoluna düşmüş, yararlılıklar gösterdiği için Ankara'da haklı bir üne kavuşmuştur. Ancak yazarın roman boyunca çeşitli kişilere söylettiği savaş sonrası ne olacak sorusu bugünün tarihinden ifadeye dökülür. Hoca kendi dönüşümünü yaşarken bir gelecek endişesini de mantıklıca iletir. Bu doğrudan yazarın romana koyduğu ikinci tarihtir yani yazma zamanının tarih algısıdır ve önceki alışılmış kurguya itirazdır: "Bir millet mezarının kıyısında boğuşuyor, yeniden hayata katılmak için dişini tırnağına katıyordu. Bu trajik savaşta yenilişin hesabını yapmak kolaydı. Fakat zor olan, Küçük Ağa'yı terleten, diken üstün-

de gibi tedirgin eden zaferdi, zaferden sonrasıydı. Zira, o inanıyordu ki, başlangıç bu günler değildi, başlangıç zafer denilen şey olacaktı. Başlangıç, yani Türkiye'nin hayatıyla ilgili asıl savaşın başlangıcı. Ve bu savaş zaferden sonra başlayacak iyilerle kötüler, mideciler ve budalalarla vatanseverler arasında geçecekti." (s. 280). Bir başka cepheden olup bitenler Doktor Haydar Bey'in gözünden aktarılır: "Ve Doktor, Taşhan'ın önünden geçerken, düşünüyordu ki, bugün, Ankara denen bu ölü şehire ayrı hatta destani bir hava veren binlerce insanın, politikacısı dahil, askeri dahil, ne idiği ve ne istedikleri bilinmeyenleri dahil, kaç tanesi İstanbullu Hoca'nın Küçük Ağa olmak için göze aldığı tehlikeleri, feragati ve didişmeyi göze almıştı veya alabilirdi?" (s. 367).

Kaptan Mihalis romanında final, Giritliler için felaketler dizisidir. Yunanistan'daki torun Kozma, büyükbaba Kaptan Sifaka'ya mektup yazar ve bu isyanın bir işe yaramayacağını anlatır: "Diyeceğim o ki, Yunanistan'dan bir fayda gelmez, umut yok, çaresiz, Zavallı Ana ne donanması var ne bir şey, üstüne üstlük, daha da kötüsü, Frenklerden de yardım görmüyor. Girit'in büyük değeri var, büyüklerinse çıkarı şimdilik Sultanın çanağında kalması yönünde. Sultan ölür de mirasın bölüşülmesine sıra gelirse, her büyük, Girit'ten kendine düşen payı alacağı umudunda; oysa Yunanistan'la birleşirse bir daha ne Tanrı ne de iblis onları birbirinden ayırabilir." (s. 407). Metropolit, Büyük Paşa ile anlaşır, köylüler evlerine döner. İsyan hikâyeleriyle büyüyen Kaptan Mihalis ve birkaç kişi dağlarda biraz daha kalsa da sonları ölüm olur. Kazancakis, Kozma'nın mektubundaki net bilgiyi, yazma zamanı aralığından görür ve bu olaya yerleştirir. Finale ilişkin önemli bir sahnede Kaptan Mihalis'in olup bitenleri sadece kendisiyle sınırlandırması ve ölmesi varken *Küçük Ağa*'da çok geniş bir tarih içerisinde kendini idrak





eden kahramanın mücadeleyi her türlü cepheden düşünmesi ve ayakta kalması söz konusudur.

Benzeşme: Gregory Jusdanis, "Milli Edebiyatın İcat Edilişi" alt başlıklı kitabında Batı'nın daha kısa adıyla Avrupa'nın kendi değerlerini evrensel sunarak başka toplumlarda yeniden üretilmesini sağlamasını hatta bunu edebiyat eleştirisinde estetik ölçütler biçiminde dayatmasını, başka türlü düşünmeye izin vermemek olarak tespit eder.[2] Bu çok yerinde tespitin kültürel emperyalizm olduğu Türkiye'de çokça tartışılmıştır. Buna ek olarak Fredric Jameson'ın Üçüncü Dünya romanlarında milliyetçi refleksin çok açık görüldüğünü[3] söylemesiyle romanın tarihle ilgisi bir başka boyuta taşınır. Aslında Jameson'ın haklı tespitinde görülmeyen taraf bu üstün diye dayatılan estetiğe milliyetçi bir tepki verilmesidir. Yanı başında Jameson'un deyimiyle "ulusal alegoriler" taşıyan bu milletlerin romanlarına daha yakın bakılırsa geniş bir uzlaşmanın varlığı fark edilir. O da kültürel alışverişin getirdiği benzeşmedir. Ele alınan iki romandaki kurgunun baskın taraflarının ardına geçildiğinde milletlerin birbirlerine benzeyişi, ötekileştirilmenin varlığına rağmen hoşgörünün yaygınlığı dikkat çekicidir.

Küçük Ağa'da Salih'in arkadaşı Niko gibi birlikteliğin manasını kavrayamayan yeni kuşaklar şiddetli bir düşmanlığa evrilirken Kirye Vasili gibi Pontus işini doğru bulmayanlar da vardır. "Devlet galip gelince bir kötülük görmedik, üstelik makamlar, unvanlar aldık. Fakat yenilince biz kötülüğe kalkıştık. Ne için? Yakışır mı bu? İşte işitiyoruz. Bizim dediğimiz Atina ordusu girdiği yerde bize

[2] Gregory Jusdanis, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, Milli Edebiyatın İcat Edilişi,* İstanbul, Metis Yayınları, Çev. Tuncay Birkan, 1998, s. 16.

[3] Jameson, Fredric "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı", *Modernizm İdeolojisi Edebiyat Yazıları,* (Hazırlayanlar: Orhan Koçak, Tuncay Birkan, Çevirenler: Kemal Atakay, Tuncay Birkan), İstanbul, Metis Yayınları, 2008, s. 372.

köpek gibi bakıyormuş. Halbuki siz bayram yaptınız geliyorlar diye (...)" (s. 86). Bu vefanın söze dökülüşünün sosyal hayattaki yansıması ise Doktor Minas tarafından dile getirilir. Ali Emmi'nin gavur diye takıldığı adam "Üzme kendini üzme; ben Osmanlıyım Ali Emmi, Osmanlı." (s. 305) diye konuşur. Yazar, toptancı bir alegori içinde değildir, kendi sınırlarında doğal bir hayatın modernlikle beraber tarihi ayıkladığını işaret etmektedir. Suların durulmayacağını anlayan Reis Bey ise olacakları düşünür. "Ve Reis Bey, Akşehir'de tam bir minyatürünü bulan büyük trajediyi düşündü. Bir vakitler Agop, Yorgo, Hristaki yoktu. Aynı hava, aynı su ve aynı nimetler, aynı haklarla eşit olarak, hem de aynı selamlaşmalar, aynı gülümseyişlerle paylaşılıyordu. Gelenek, görenek, inanç ayrılıkları için, dağsal köylerin giyim kuşam, ağız ve oturup kalkma özelliklerine gösterilen hoşgörürlük, hatta fazlasıyla vardı. Asıl doğru söylenişi ile bu ayrılıklar mesele değildi. Eşsiz İslâm kalbinin ve kafasının yarattığı Osmanlı düzeni içinde bütün münasebetler insana yakışan halini buluyordu. Reis Bey içinden geçirdi:

"Biz öyle sanırmışız..." Bu aldanışta zehirden acı bir tad vardı. Temellerdeki sarsıntı ile birlikte akrep akrepliğini -Agoplar Agopluklarını, Yorgolar Yorgoluklarını bulmuştu. Hiç olmazsa aralarından Doktor Minas'lar, manifaturacı Eftim'ler çıkmasaydı!" (s. 306). Burası Tarık Buğra'nın birlikte yaşama kültürünün yavaşça çekileceğini görüp işaretlediği noktadır. Aynı zamanda Jameson'ın tezine bir cevaptır. Alegori sınırına hapsedilme tepkisidir.

Kaptan Mihalis, Türk ve Yunan mukayesesine daha çok yer verir. İsa ve Muhammet adları o kadar çok geçer ve bazen saygı bazen atışma ifadelerinin deyimleri gibi kullanılır. Örneğin Rumlar, Hz.

"Esas olan 20. yüzyıl tarih anlayışını ve sonrasında kemikleşecek bilgiyi eleştirmeleridir."

"Burası Tarık Buğra'nın birlikte yaşama kültürünün yavaşça çekileceğini görüp işaretlediği noktadır. Aynı zamanda Jameson'ın tezine bir cevaptır. Alegori sınırına hapsedilme tepkisidir."

Muhammet'e bakarken bazen çok saygılı bazen de saygısızdırlar. Hatta bu çok sevdikleri İsa peygamber için de geçerlidir. "Muhammetleri de meraklıydı, iyi Osmanlıydı, ağaların sevdiklerini o da severdi, müminlerini azizliğe, ruhaniliğe, evliyalığa zorlamazdı; elinde çarmıh taşımazdı, çarmıha gerilsinler istemezdi İsa gibi; cebinde hep bir şişe gülyağı taşırdı, ufak bir ayna, bir tarak; o bir Tanrı değildi, ne mutluydu Müslümanlara, bir insanoğluydu o! Müminler için ölüm, solucan ve kurt demek değildi, yemyeşil bir kapıydı ölüm, açılınca geniş, sonsuz bir bahçenin içinde bulurdu insanoğlu kendini!" (s.152). Kaptan Mihal, Nuri Bey'le kan kardeşi olurken "İsa ve Muhammet aşkına" der.

Bir başka husus herkesin saygı ve sevgisini kazanmış Ali Ağa ve eczacılık işi yapan Mustafa Baba gibi Türklerden söz edilmesidir. "Evliya adamdı Mustafa Baba, para da almazdı yaptığı iş için, bir lokma ekmek, bir yudum suyla yaşayıp giderdi." (s. 213). Birbirini öldürmekle yaşayan bu iki milletin alışveriş sebebiyle giderek benzeşmeleri romanda ağır bir yer tutar. Bu nedenle Kazancakis, Girit'teki isyanda kimi haklı bulur sorusu kolayca cevaplanamaz. Bilindiği kadarıyla ilk zamanlarında Yunan milliyetçisi olan ancak Avrupa'yı gezdikçe bu duygudan uzaklaşan yazar için romanın sonunda ortaya çıkan Kozma adlı kişi bir çeşit doğal olanı ve olmayanı dile getirme vazifesi görür. Metropolit'in Frengistan'da neler gördüğü sorusuna "İnançlılar, yeni bir dine inanıyorlar, yeni bir tanrıya, amansız, gaddar, güçlü, bir gün her şeye kadir duruma gelebilir." (s. 455) cevabını verir. Anlamayan muhatabına "Bilim tanrısına" der. "Ruhsuz bir akıl, buna şeytanın ta kendisi denir." "Akrep burcuna girdi insanlık Despot Hazretleri, İblis burcuna, korkunç." (s. 455). Bu da Kazancakis'in kanaatimce Batıya ve onun edebiyat eleştirindeki alegoriye Tarık Buğra gibi verdiği bir cevaptır. Aynı

zamanda Kazancakis'in "her şeye kadir bilim" eleştirisi, bugün insana kendisine ait söz bile söyletmeyecek bir aşamadadır. Bunun tarihin yeniden inşası anlamına geldiği açıktır. İki yazarın da milliyetçi refleksleri öne çıkmış olsa bile insanların verdikleri emeğin tarihte görünmez hale gelişini anlatmaları değerlidir. Buğra, mücadele sonrası sessiz faziletlerin ne olduğunu, Kazancakis, inanmakla gerçeğin arasında insanın yersiz kalışını dikkate sunmuştur.

Romanın yeni insan destanı olduğundan yola çıkarak modern zamanın tarihinde birey ve toplumun nerede durduğunu gösteren önemli bir tür olduğunun altını tekrar çizmek gerekir. Kurgu planında kalsa bile nitelikli romanların geleceğe bırakacağı çok iz olduğu imaj, ortak kanaat, duygu dolayısıyla iddia edilebilir. Ele alınan iki roman millî meseleler karşısında iki yazarın genel tavrını bize belli işaret noktaları etrafında gösteriyor. Tarık Buğra, Müslüman Türk kültürüne tarihsel doğru bir bakış açısı sunma amacıyla değerli bir eser kaleme alırken Kazancakis eski Yunan miti üzerinden yaratılan Avrupa'daki romantizmin sadece onların çıkarlarına uydurulduğunu ortaya koyuyor. İki romanın elbette ait oldukları sosyolojiye ilişkin perspektifleri farklıdır. Esas olan 20. yüzyıl tarih anlayışını ve sonrasında kemikleşecek bilgiyi eleştirmeleridir.



KAYNAKÇA

Buğra, Tarık, *Küçük Ağa,* İstanbul, Ötüken Neşriyat, 1997.

Jameson, Fredric, "Çokuluslu Kapitalizm Çağında Üçüncü Dünya Edebiyatı", *Modernizm İdeolojisi Edebiyat Yazıları,* Haz. Orhan Koçak, Tuncay Birkan, Çev. Kemal Atakay, Tuncay Birkan. İstanbul, Metis Yayınları, 2008.

Jusdanis, Gregory, *Gecikmiş Modernlik ve Estetik Kültür, Milli Edebiyatın İcat Edilişi,* Çev. Tuncay Birkan. İstanbul, Metis Yayınları, 1998.

Kazancakis, Nikos, *Kaptan Mihalis,* Çev. Nevzat Hatko. İstanbul, Can Yayınları, 1993.

TARİH KİMİN GÖZÜNDEN GEÇER? FARKLI CEPHELERDEN 10 ROMAN

1 REA GALANAKİ-*İSMAİL FERİK PAŞA'NIN HAYATI*

Giritli bir Rum çocuğunun kaçırıldıktan sonra Müslümanlaştırılması, Mısır'da yükselmesi ve Osmanlı ordusunun paşası olarak doğduğu adaya gönderilmesi üzerine kuruluyor. Aynı kişide Rumluk, Müslümanlık, Osmanlılık ve sürgünlük çatışıyor. Girit meselesini kesin millî kimlikler yerine parçalanmış bir aidiyet üzerinden gösteren güçlü bir romandır.

2 NİKOS KAZANCAKİS-*KAPTAN MİHALİS*

1889 Girit ayaklanmasını Rum-Ortodoks toplumunun içinden anlatıyor. Roman belirgin biçimde Yunan milliyetçi hafızasına yaslanıyor; Türkler çoğunlukla karşı kuvvet olarak yer alıyor. Eserin önemi de bu taraflılıktan geliyor: Bir toplumun geçmişini kahramanlık, fedakârlık ve kurtuluş hikâyesi halinde kurma biçimini açıkça sergiliyor.

3 NAHİD SIRRI ÖRİK-*SULTAN HAMİD DÜŞERKEN*

1908 Devrimi'ni ve II. Abdülhamid düzeninin çözülüşünü kahraman İttihatçılar üzerinden anlatmıyor. Eski rejimle birlikte mevkiini kaybetmek üzere olan Mehmet Şahabettin Paşa ile iktidar değişimini kişisel yükseliş fırsatına çevirmeye çalışan kızı Nimet'i merkeze alıyor. Meşrutiyet, yüce ideallerin zaferinden çok nüfuzun, servetin ve sadakatlerin el değiştirdiği karanlık bir iktidar pazarlığına dönüşüyor.

4 GÜRSEL KORAT-*UNUTKAN AYNA*

1915 yılında Nevşehir'de geçen roman, tehciri devlet merkezinden ve sonradan kurulmuş büyük tarih anlatılarından uzaklaşıp aynı kasabada yaşayan Türklerin, Ermenilerin ve Rumların gündelik hayatından izliyor. On günlük dar zaman dilimi, büyük felaketin sıradan insanların evlerine, dostluklarına ve korkularına sızışını belirginleştiriyor. Eser, unutma ve hatırlama yoluyla yeniden kurulan tarihle hesaplaşan çağdaş Türkçe romanların dikkat çekici örneklerinden biri.

5 DİDO SOTİRİYU-*BENDEN SELAM SÖYLE ANADOLU'YA*

Türkçede yayımlandığı adla tanınan roman, 1919-1922 dönemini Anadolu Rumlarının gözünden anlatıyor. Buna rağmen basit bir Türk düşmanlığı kurmuyor; milliyetçi siyasetlerin iki halkı nasıl birbirinden kopardığı üzerinde duruyor. Aynı savaşın Türk hafızasında "Kurtuluş", Yunan hafızasında ise "Küçük Asya Felaketi" adını almasının edebî karşılıklarından biridir.

LOUIS DE BERNIÈRES-*KANATSIZ KUŞLAR*

6 Geç Osmanlı döneminden Türk-Yunan Savaşı'na uzanan roman, Anadolu'daki hayalî Eskibahçe kasabasında Müslümanların ve Hristiyanların iç içe geçmiş hayatlarını anlatıyor. Tek bir millî anlatıya bağlanmak yerine çok sayıda kişinin sesini yan yana getiriyor. Savaş, cephedeki askerlerin yanında komşuların birbirine yabancılaşması ve ortak hayatın parçalanması üzerinden de okunuyor.

KEMAL TAHİR-*KURT KANUNU*

7 Romanın merkezinde 1926 İzmir Suikastı girişimi ve ardından eski İttihatçılara yönelen tasfiye vardır. Cumhuriyet'in kuruluş yıllarını kazanan kadronun içinden değil, yenilmiş, saklanan ve devlet tarafından takip edilen Kara Kemal ile Abdülkerim'in gözünden görüyoruz. *Yorgun Savaşçı*dan farklı olarak bir kurtuluş mücadelesini değil, devrim sonrasında eski yol arkadaşlarının birbirine düşmesini ve yeni rejimin kendi muhaliflerini belirleme sürecini anlatıyor.

FERİDE ÇİÇEKOĞLU-*SUYUN ÖTE YANI*

8 Mübadeleyle Türkiye'den Yunanistan'a gönderilenlerin hikâyesiyle 12 Eylül sonrasında Türkiye'den kaçmak zorunda kalanları aynı anlatıda buluşturuyor. 1920'lerin nüfus politikalarıyla yakın dönemin siyasal sürgünleri arasında beklenmedik bir bağ kuruyor. "Vatan"ın doğulan yer mi, yaşanan yer mi, yoksa artık dönülemeyen bir hatıra mı olduğu sorusunu iki kıyıdan birden düşündürüyor.

YAŞAR KEMAL-*BİR ADA HİKÂYESİ DÖRTLEMESİ*

9 *Fırat Suyu Kan Akıyor Baksana, Karıncanın Su İçtiği, Tanyeri Horozları ve Çıplak Deniz Çıplak Ada* romanlarından oluşan dörtleme, savaşlar ve zorunlu göçlerden sonra bir adada yeni hayat kurmaya çalışan insanları anlatıyor. Türk, Rum, Kürt, Çerkes ve başka toplulukların acıları tek bir millî hafızaya teslim edilmiyor. Tarihi kahraman komutanlar yerine yersiz yurtsuz bırakılanlar üzerinden yeniden kuruyor.

YILMAZ KARAKOYUNLU-*GÜZ SANCISI*

10 6-7 Eylül 1955 pogromunu İstanbul'un Rum, Ermeni ve Yahudi sakinlerinin yaşadığı korku üzerinden ele alıyor. Roman, olayı kendiliğinden gelişmiş bir kalabalık öfkesi saymıyor; siyasal tahrike, basının rolüne ve komşuluk ilişkilerinin şiddetle bozulmasına ağırlık veriyor. Tartışmalı ve yer yer melodramatik yapısına rağmen Cumhuriyet dönemindeki Türk-Rum kopuşunun popüler romandaki karşılığını incelemek açısından değer taşıyor.



Tarihi Roman ve İktidar: Hilary Mantel'in *Wolf Hall* Üçlemesi

Nagihan Haliloğlu

"Tarihî roman" diğer tüm roman türleri gibi sınırları kolayca çizilemeyecek bir türdür. Türün sınırlarıyla ilgili benim aklıma ilk gelen soru bir anlatının tarihi sayılabilmesi için yayınlandığı tarihten ne kadar zaman önce geçiyor olması gerektiğidir. Örneğin ilk destanlardan *İlyada* Homeros'un ağzından dinlenmeye başlandığında 500 sene önce yaşanmış olayların hikâyesini anlatmaktaydı. Buna karşın "Seksenler" adlı bir dizi gençlere tarihi gibi gelse de 70'lerde doğan biri için bu hikâyeyi "tarihi" olarak adlandırmak zor olacaktır.

Türün adlandırma ve sınıflandırma sorunlarını kabul ettikten sonra, özellikle "tarihi roman" olarak pazarlanan ve kapaklarıyla bu türün birer parçası olduğunu ilan eden romanlara yönelebilir ve yine bir dönemlendirme iddiasına girerek, tarihi romanın özellikle 2000'lerden sonra halkı bilgilendirme ve tarihi bir bilinç kazandırma amacından çok "bilinmeyen ve saklanan" gerçekleri açığa çıkarma gayesiyle yazıldığını söyleyebiliriz. Bu yaklaşımın "yukarıdakiler"dense "aşağıdakiler"in tarihini anlatmaya yönelen "Annales" tarih yazma geleneğinin bir mirası olduğunu söylemek mümkün. Henüz "Annales" tarihçilerinin hoşuna gidecek şekilde 1500'lü yıllarda yaşayan bir çiftçinin hayatını anlatan romanların peynir ekmek gibi sattığını söylemek mümkün değil. Yine de 2000'li yıllara gelindiğinde tarihi sultanlar ve kralların başrol oynadığı romanlardansa, eşlerinin, sevgililerinin ve katlettikleri rakiplerinin üzerinden anlatan bir hikâyecilik revaçta diyebiliriz.

Bu akımın güzel bir örneği, 2000'lerde İngiliz edebiyatının taçsız kraliçesi ilan edilen Hilary Mantel'in *Wolf Hall* adlı romanla başlayan ve Tudor hanedanı-

nın hikâyesini 8. Henry'nin vezirlerinden birinin gözünden anlattığı üçlemeedir. Tarihte kimin baş, kimin yan karakter olduğu elbette tarihi anlatan kişiye göre değişir. Şimdi söyleyeceğimi ne derece bir gösterge olarak alabiliriz bilmiyorum ama Mantel'in romanının kahramanı olarak seçtiği Thomas Cromwell (postkolonyal) İngiliz Edebiyatı yüksek lisansına sahip olduğum halde 2000'lerin başında benim bile o zamana kadar duymadığım bir isimdi.

Mantel'in kahramanı Thomas Cromwell (1485-1540), ismi daha çok bilinen diğer Cromwell'in, İngiliz Parlamentosu'nun bahçesinde heykeli olan Oliver Cromwell'in (1599-1658) büyük büyük amcasıdır. Ve bir yüzyıl sonra gelecek olan yeğeni gibi o da zekasıyla devlet mertebelerinde çok yükselecek ve bu hızlı yükselmenin sonunda, tarihin hep yazdığı gibi, idam edilecektir. Bu durumda Thomas Cromwell'in hikâyesini yazmak edebi manada bir trajedi, yani devletli bir adamın çöküş hikâyesini yazmaktır. Mantel Cromwell'in yükselişini, İngiliz devleti ve 8. Henry'yi nasıl şekillendirdiğini anlatırken diğer tüm romanlarında da olan melankolik bir dil kullanır. Mantel'in eserlerinde görülen, Rönesansın "memento mori" olarak adlandırdığı "ölümü hatırlama" havası tam da Rönesans döneminde geçen bu hikâyede iyice belirgin hale gelir.

Bir milletin bugünkü tanıdığımız hali alması tarih boyunca katedilen bir takım kilometre taşları sonucu gerçekleşir. İngiliz tarihi de Anglosaksonların adaya gelmesi, sonra Vikinglerin istilasına uğraması, sonra Roma'nın hakimiyetinde kalması, daha sonra 1066'da Fransızlaşmış Vikingler olan Normanların adayı tekrar istila etmesi gibi kilometre taşlarıyla doludur. Tam olarak ne zaman başladığı elbette tarihçiler tarafından tartışılan Rönesans ve ardından gelen Reform da sadece İngiltere değil, tüm Avrupa ülkelerinde önemli bir dönüm noktasıdır.

"Tarih bize bu kadar fantastik hikayeler sunarken yeni hikayeler kurgulamaya gerek yoktur."

"Tarihte kimin baş, kimin yan karakter olduğu elbette tarihi anlatan kişiye göre değişir."

Martin Luter'in "Doksanbeş Tez"ini yayınladığı ve bir manada Protestanlığı başlattığı 1517 tarihinden itibaren Avrupa büyük bir dini ve kültürel değişim içine girer. Thomas Cromwell, Avrupa ve İngiltere'de bir takım "bankacılık" işleriyle uğraştıktan sonra 1517 senesinde kendisini Roma'da, Londra'da satılacak endüljansları, yani cennetteki villaları onaylatmaya çalışırken bulur. Bu cümle 1517'ye gelindiğinde Katolik Kilisesi'nin nasıl bir hal aldığının en güzel göstergesidir. Nitekim Cromwell de bu dönemde Vatikan'da şahit olduğu yozlaşmanın yanında bir de Erasmus'un yeni İncil edisyonları okur ve Papalık kurumuna olan saygısını yitirir.

2009'da *Wolf Hall*'la prestijli Booker ödülünü kazanan Mantel, hatıratında tarihi roman yazmaya olay örgüsü kurmakta zorlandığı için başladığını söyler.[1] Tarih bize bu kadar fantastik hikâyeler sunarken yeni hikâyeler kurgulamaya gerek yoktur. Bu durumda Mantel edebi hünerini hikâyenin giriftliği üzerinden değil, hikâyeyi anlatırken seçtiği bakış açısı ve anlatı diliyle gösterecektir. Mantel romanı için becerikli ellerde psikolojik derinliği çok iyi veren, ama bir yandan da tüm yaşanılanların kaderin bir oyunu olduğu hissini uyandıran, bir karakterin bakış açısının öne çıktığı tanrısal bakış açısını seçer. Anlatıcı tüm karakterlerin zihinlerinde dolaşabilmektedir ama en çok Cromwell'inkine uğradığı için diğer karakterleri de onun bakış açısından görür gibi oluruz.

Mantel'in, Tudor Hanedanını anlattığı *Wolf Hall* Cromwell'in Londra'da şiddet eğilimli bir demircinin oğlu olarak geçirdiği çocukluk yıllarıyla başlar. Mantel tarihi araştırmasında -kıyafetler, renkler, şehrin dokusu- İngiltere'ye odaklanmış, Cromwell'in Avrupa'daki eğitim ve iş hayatına geri dönüşler şeklinde değinmiştir. Cromwell'in daha sonra İngiltere'nin birinci düşmanı

[1] Hilary Mantel, *A Memoir of My Former Self: A Life in Writing*, Ed. Nicholas Pearson. New York, Henry Holt and Company, 2023, s. 1.

olacak Papalık kurumunu çok yakından tanıma fırsatı edindiğine dair bu geri dönüşler karakter inşasını güçlendirir, ileride atanacağı önemli görevler için bir zemin teşkil eder.

Cromwell Avrupa'da eğitimini tamamladıktan sonra zengin ve nüfuzlu, para yönetimde mahir, avukatlık bilgisi olan, danışman ve müzakereci bir beyefendi olarak Londra'ya döner. Papalığı yakından tanıması hasebiyle Cromwell o zaman İngiltere'de Papalığın temsilcisi olan Kardinal Wolsey'nin yanında çalışmaya başlar. Bu, Mantel'in üç roman boyunca yakından inceleyeceği bir ilişkinin başlangıcı olacaktır. Cromwell'i oğlu gibi benimseyip sırdaşı yapan Wolsey'nin İngiltere kralı 8. Henry ve Papa arasında kaldığında takındığı tutum Cromwell'e devralacağı bu rol için bir örnek teşkil edecektir. Fakat bu deneyim, seküler ve dini güçler arasında sıkışan bu Rönesans devlet adamının ihanetle suçlanmasına engel olamayacaktır.

Mantel'in romanları en çok da bu bağlamda, sürekli ahlaki seçimler yapmak zorunda kalan devlet adamlarının iç dünyasını yansıtmakta başarılıdır. Bu yaklaşım okurlarda akıl almayan tarihi gelişmeleri bir nebze daha iyi anladıkları hissini yaratır. Papanın temsilcisi olan Wolsey en nihayetinde Katolik bir din adamıdır ve sürekli kralı tarafından İngiliz tahtının iyiliğine olacak "seküler" kararlar vermesi istenmektedir. Bunların en zoru 8. Henry'nin eşi Aragonlu Katerina'yla olan evliliğini geçersiz ilan etme talebidir.

8. Henry bu noktaya kadar kafanızda hayal meyal bir şeyler uyandırdıysa, evliliğini geçersiz ilan ettirmeye çalışan bir kral olarak popüler kültürden biraz daha tanıdık gelecektir. Evet, 8. Henry bir türlü istediği erkek çocuğu bulamadığı için eşlerinin kellelerini alan ve türlü yöntemlerle boşamaya çalışan meşhur İngiliz kralıdır. Rönesans ve Reform'un Avrupa'yı çalkaladığı bu dönemde 8. Henry istediklerini yapmanın en kolay





yolunun yeni bir Kilise icat etmek olduğuna karar verir, Anglikan Kilisesi'ni kurar ve ilk başkanı olur. Günümüzde hâlâ İngiltere kralı İngiliz Kilisesinin başkanıdır. Anglikan Kilisesi'nin Protestan görünümlü Katolik bir kilise olduğu konusunda hemen herkes hemfikirdir. Nitekim Anglikan Kilisesi boşanmaya izin verse de boşanan kişinin eski eşi hâlâ sağken (8. Henry'nin eski eşlerini sağ bıraktığı nadirdir) tekrar evlenmesini yasaklar. Bunun sonucu 1927'de ortaya çıkan taht karmaşası da roman ve filmlere konu olmuş (bkz. *Zoraki Kral* (2011)) ve günümüzün İngiliz kraliyet ailesi olan Alman kökenli Saxe-Coburg ve Gothaların eline geçmesiyle sonuçlanmıştır.

Cromwell, 8. Henry'nin bir varis edinmeye çalışırken tüm kuralları yerle bir etmesi ve yeni kurallar vazetmesi sürecinde ona bazen yardım etmeye, bazen de onu frenlemeye çalışan bir saray görevlisidir. Mantel'in bize Cromwell'in iç sesiyle yansıttığı üzere İngiltere'nin Roma'dan uzaklaşma sürecinin sebebi bir yandan bir oğlan veliahta ihtiyacı olan İngiliz devletinin bekası, bir yandan da iyice çürüyen Katolik Kilisesinden ayrılma isteğidir. Kıta Avrupası'nın İngiltere üzerindeki baskıcı hakimiyetine baş kaldırma serüveni 8. Henry döneminde İngiliz halkının gündemine oturmuş, sonraki yüzyıllarda dünya savaşlarından dolayı birtakım ortaklıklara girilse de 21. yüzyıl başlangıcında aynı 8. Henry zamanındaki söylemler kullanılarak Brexit'le taçlandırılmıştır.

Mantel Cromwell'i baş kahramanı yapmak suretiyle İngiltere'yi şekillendiren 8. Henry'nin kararlarını tek başına almadığını, etrafında sürekli ona yön vermeye çalışan ve bunu çokça başaran insanlar olduğuna dikkat çeker. Henry'nin ahlaki ikilemlerini biz Cromwell'in ikilemleri olarak okuruz. Belki de büyük devlet adamlarının dehasının bir parçası da budur: "duygusal emek" denen şeyi kendi adamlarının omuzlarına yüklemek.

Cromwell Henry ile ilişkisini, hamisi Kardinal Wolsey'nin bu yük altında nasıl çöktüğünü gözlemleyerek inşa eder. Kralın Katerina'dan boşanma isteğini yerine getirmeyen Wolsey önce York'a sürgüne yollanır. Cromwell Henry'nin nabzına göre şerbet vererek Wolsey ile aralarını bulmaya çalışır. Roma'nın kurallarına bağlı kalmakta ısrar eden Wolsey bu sefer ihanetle yargılanmak için Londra'ya çağrılır. Ve tam prensip sahibi bir roman kahramanına yakışacak şekilde Londra'ya götürülürken ölür. Böylece dünyevi kral sultasını göklerdeki krala hizmet eden Wolsey'ye uygulayamaz.

"Belki de büyük devlet adamlarının dehasının bir parçası da budur: 'duygusal emek' denen şeyi kendi adamlarının omuzlarına yüklemek."

Henry Wolsey'nin adamı olmasına rağmen yaptığı aracılığı beğendiği ve rüyalarını ona güven verecek şekilde tabir ettiği için Cromwell'i Has Oda'sına alır. Senelerini Avrupa'da geçirmiş olan Cromwell için dar bir çerçevede büyüyüp yaşamış Has Oda üyelerinin içinde sivrilmek çok kolay olur. Kralla yakınlaştığı bu dönemde Cromwell Henry'nin âşık olduğu Anne Boleyn adlı nedimeyi de tanıma fırsatı bulur. Henry'nin boşanmayı bu kadar çok istemesi, Anne'in onun metresi olmayı reddetmesinden kaynaklanmaktadır. İngiliz kraliyetinde metreslerin çocuklarının sonradan "meşru" ilan edilmesi görülmemiş şey değildir (bkz. şu anki kraliyet ailesinin de kendilerini İngiliz kraliyet soyuna bağlarken ilintilendirdikleri Beaufort Ailesi). Anne'in cariye rolünü kabul etmeme sebebi aslen kraliçe olmak istemesidir.

Katolik Kilisesi'nde bir "çıkış maddesi", Katoliklikten arkadaşça ayrılma maddesi yoktur; İngiltere için bu ayrılış yavaş yavaş krallığın aldığı farklı idari kararlarla gerçekleşecektir. Mantel de bu kararların hepsini bize Cromwell'in veçhesinden verir. İlk olarak baş piskposluğa kralın isteklerini yerine getirecek Thomas Cranmer atanır ve Cranmer 1533'te Henry'nin ilk evliliğini geçersiz sayıp Anne Boleyn'le

"Mantel bu sonla, neredeyse tasavvufi bir şekilde tüm olan bitenin merkezinin aslında insan kalbi olduğunun altını çizer."

olan evliliğini onaylar. Mantel dine dair gelişmeleri anlatırken Cranmer'i merkezi bir karakter yapmaktansa ünlü *Ütopya* (1516) eserinin yazarı ve Roma'nın İngiltere'deki gücünü temsil eden Thomas More'a ve More'un Cromwell'le olan ilişkisine odaklanır. More, Wolsey'den sonra kralın en önemli danışmanlarından biri olmuştur. Eski tüfek More eski dünyanın, yani Katolik dünyanın düzeninin bir şekilde devam edeceğine, Henry'nin geçici isteklerinin hüküm sürmeyeceğine inanmaktadır. Cromwell More'u entelektüel kapasitesi ve bilgisi yüzünden gıptayla izler. Fakat bir devlet adamı olarak More kralı nasıl "idar" edeceğini bilememektedir.

Cromwell More'un, Wolsey'le aynı trajik yolda ilerlediğine şahit olur. Nitekim Henry sonunda istediklerini yapmadığı için More'u da hain ilan eder. Bu sefer kısa da olsa bir mahkeme olur. Mantel, gayet İngiliz bir yaklaşımla, anlatısının merkezine mahkemedeki prosedürü koyar. Sanık nerede oturacaktır, tanık kimdir, notları kim tutacaktır. Mantel bir milletin mezhep değiştirme hikâyesini anlatırken meselenin felsefi ve teolojik kısmına çok az değinirken bunun devletin ve toplumun yapısını nasıl değiştirdiğine odaklanır. Mantel böylelikle günümüzde hâlâ devam eden, İngiliz ve Fransızların dünyaya bakışları arasındaki temel farkı göz önüne serer. İngilizler zihnen daha seküler olsalar da bunu yasalarla uygulamaya çalışmazlar. Fransızlar felsefe ve dinin içeriğine gereğinden fazla kafa yordukları için bunu sekülerlikle dengelemek isterler. İngilizler Henry döneminde Katolik kilisesinden ayrılıp Kralı kilisenin başına getirerek dini daha 1500'lerde dünyevileştirmişlerdir. Romanda İngiltere'deki reformun, ya da İngiliz kilisesinin inşasının nasıl gerçekleştiğini, meydanlarda yapılan konuşmalardan değil, tutanaklardan, tanıklıklardan ve devlet görevlilerinin aldığı küçük ama geri dönülmez kararlardan anlamamız beklenir.

More'un da ortadan kalkmasından sonra sarayda Anne Boleyn dönemi başlar. Mantel nedime olarak başladığı sarayda kraliçe olarak devam eden Anne ile kariyerine bir muhasebeci olarak başlayıp Has Oda azası olan Cromwell arasındaki arkadaşlığa odaklanır. Cromwell Başpiskopos Cranmer ile parlamentoyu Henry'nin ilk evliliğinin geçersizliğine ikna etmekten başka Anne Boleyn'in, Henry Percy adlı başka bir aristokratla olan evliliğini de geçersiz kıldırtmayı başarır. Mantel böylelikle soyluluk kavramını sorgulamaktadır. İngiliz kraliyet ailesi sürekli bu tür entrikalar sonucu çeşitli evlilikleri ve akrabalıkları geçersiz sayıp yenilerini inşa etmektedir.

Nitekim yazarın bu Tudor üçlemesinden sonra en fazla okunan ve ses getiren eseri, yazının yazıldığı 2013 senesinde hâlen Galler Prensesi, şu anda Cambridge Düşesi olan Kate Middleton'ı konu alan "Royal Bodies" (Kraliyet Bedenleri) adlı makalesidir. O senelerde her gittiği yer ve giydiği elbise ile konu olan Kate Middleton da saraya sonradan gelmiş, yüksek-orta sınıftan bir kadındır. Prensi beraber okudukları Saint Andrew Üniversitesi'nde nasıl tavladığına dair söylentiler dedikodu gazetelerinde sık sık yer bulmuştur. Bu bakımdan Anne Boleyn'e benzeyen Kate (ki aslen hiç tanıyamadığı kayınvalidesi Prenses Diana Anne Boleyn'in sonuna uğramıştır) yazıda "konu mankenine" benzetilir. Mantel bu benzetmeyle kraliyet ailesinin kadınlarına ister doğurganlıkları ister üstüne ne giydikleri üzerinden, sürekli birer "beden" olarak bakıldıklarını söylemektedir. Aristokrasi dışından gelen Kate üzerine yazılıp çizilenlerin çok daha fazlası elbette küçük prens Harry'nin beyaz sınıfın dışından gelen eşi Megan Markle hakkında söylenmiştir. Günümüzde Saxe-Coburg ve Gotha (Windsor) hanedanı hakkında çıkan dedikodu köşe yazıları, belki de 500 sene sonrasının tarihi romanlarının temelini oluşturacaktır.





Wolf Hall romanında Tudor hanedanın belki babasından da önemli (ve kaderin cilvesine bakın ki son) üyesi, kaşiflerini Amerika'ya ve Hindistan'a gönderecek olan Elizabeth'in doğumundan sonra Anne doğurgan olduğunu kanıtlamış, kraliçeliğini biraz daha meşrulaştırmış olur. Fakat beklenen oğlan bir türlü gelmeyince bu meşruiyet giderek azalır.

Üçlemenin ilk romanının sonunda, hikâye en sonunda kitabın adını aldığı malikâneye uğrar. Henry asillerini ziyaret ettiği, bir manada yokladığı bir gezi sırasında Seymour ailesine ait olan Wulfhall'da konaklar. Burada, sarayda nedimelik yapmış olan ve Anne'den çok daha sakin ve uysal Jane dikkatini çeker. Jane'in dikkat çektiği de doğal olarak Anne ve Cromwell'in dikkatini çeker. Anne kendisi de bir zamanlar nedime iken kraliçeyi tahtından indirmemiş midir? Birinci roman bu gibi sorularla biter. Jane Seymour da kendi evi olan Wulfhall'dan, yani kurtlar sofrasından çıkıp Londra'daki kurtlar sofrasına gidecektir.

Bu hikâyenin gelişmesi dizinin ikinci romanı olan *Bringing Up the Bodies*'de işlenir. "To bring up the bodies" Mantel'in sürekli bize ince noktalarını aktardığı Tudor hukukunda, sanıkları mahkemenin önüne getirmek, özellikle de idam edilecek ya da yargılanacak kişileri huzura çıkarmak manasına gelen eski bir ifadedir. Romanda aynı zamanda Anne Boleyn ve çevresindekilerin birer birer ölüme götürülmesini, cesetlere dönüşmesini de çağrıştırır. Yani "body" hem "mahkeme önüne çıkarılan beden" hem de "ceset" olarak okunabilir. Aynı Katerina'ya yapıldığı gibi Anne'in de yavaş yavaş meşruluğunun altı oyulur ve Anne yerinden ettiği Katerina'dan çok daha kötü bir sonla saraydan ayrılır. Mantel özellikle idam edilmek için Tower'a götürüldüğü sahneyi çok dokunaklı işlemiştir. Nitekim romanın 2015'te BBC'de yayınlanan uyarlamasında Claire Foy Anne Boleyn'in bu idam yolculuğunda kariyerinin belki de en iyi oyunculuğunu sergilemiştir.

Bu romandaki tarihi olaylar, Philippa Gregory'nin 2001'de yazdığı ve Türkçe'ye *Boleyn Kızı* adıyla çevrilen *The Other Boleyn Girl* (Diğer Boleyn Kızı) adlı romanda işlenmiş ve geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmıştır. Mantel'in Cromwell'inin yerine Gregory bu romanda başkahraman ve anlatıcı olarak Henry'nin sarayındaki başka bir karakteri, Mary Boleyn'i seçer. Mary, Anne'in ablası ve Henry'nin ilk gözdelerinden biridir. Kahramanımız ve Mantel'in Cromwell'inden farklı olarak aynı zamanda anlatıcımız, çocukluğundan başlayıp Henry ile olan ilişkisini ve daha sonra kralın Anne ile olan evliliğini anlatır. Nitekim İngiliz sarayında da gözdelerin aristokratlarla evlendirilmesi âdettendir. Artık evli bir kadın olan Mary çok daha güvenli bir yerden kız kardeşinin evliliğini gözlemler. Belki de Gregory Mary'yi uzun uzadıya kaleme aldığı için Mantel roman serisinde ona pek değinmez. Halbuki Mary Anne'in özellikle kaçınmış olduğu bir hizalanmayı temsil etmektedir: Henry'ye asla eş olamayacak gözde. Anne tam da ablasının örneğini düşünerek Henry'nin metresi olmayı reddetmiş, ancak gözde olmazsa kraliçe olabileceğine hükmetmiştir. Öngörüsü her ne kadar doğru çıksa, ablasına ve bütün İngiltere'ye üstten bakma şansına sahip olsa da Anne'in bu saltanatı uzun sürmez ve Gregory'nin de altını çizdiği gibi Mary'nin akıbeti daha hayırlı olmuş olur.

Hırs ve kanaatkarlığın karşı karşıya getirildiği romanda farklı kadınlık rolleri sergilenir ve roman da buna göre bir demografiğe hitap eder. Nitekim o demografikte kazandığı popülarite sonucu roman 2008 yılında, Mantel *Wolf Hall*'un ilk kitabını yazmadan önce, Natalie Portman ve Scarlett Johansson gibi yıldız dolu bir kadroyla filme çekilir. Belki de Gregory'nin bu "harem" yaklaşımı Mantel'ı hikâyeyi kadın merkezinde tekrardan anlatmanın bir manasına olmayacağına ikna etmiş, bu yüzden tecrübeli ama alt sınıftan bir devlet adamını kahramanı yapmaya karar vermiştir.

"Yazarın elinde tarihi roman türü insanın bütün mümkün dünyevi başarıların sonunda ölüme yenileceğini hatırlatan bir memento moriye dönüşür."

"Günümüzde Saxe-Coburg ve Gotha (Windsor) hanedanı hakkında çıkan dedikodu köşe yazıları, belki de 500 sene sonrasının tarihi romanlarının temelini oluşturacaktır."

Mirror and the Light (Ayna ve Işık) adlı üçüncü bölümde ise artık Katolik kilisesinin otoritesini tanımadığını tamamen açık eden Henry, kilisenin İngiltere'deki varlığına el koymaya başlar. Mantel bu sahneleri de Cromwell'in soğuk kanlı gözünden aktarır. Roma'da kaldığı yıllarda kiliseye akan kaynakların kiliseden sarayın sandıklarına doğru taşınması bir bakıma İngiliz epistemolojisinde laikleşmenin en güzel ifadesidir. Paranın akışını belirleyen güç, elbette bu dünyaya hâkim olan güçtür ve bu güç, kral ne kadar İngiliz kilisesinin başı olsa da artık tamamen dünyevidir.

Ve tarih, yine Mantel'in tespiti doğrultusunda bize roman gibi bir olay örgüsü sunmaya devam eder. Yıllar boyu Henry'nin isteklerini tahmin etmiş ve bir nebze yönlendirebilmiş olan Cromwell yorulur, hata yapmaya başlar. Birinci hatası Henry'nin 3. eşi Jane Seymour'ın ölümü üzerine kıtadan getirttiği gelin Cleves'li Anne'dir. Henry'nin kanı bir türlü bu ikinci Anne'e ısınmaz. Nitekim Mantel anlatıcısı da Henry'nin Anne Boleyn'den sonra sürekli onun kurnazlığını ve neşesini aradığını ima eder. Henry Anne'in idamıyla aslen kendi yaşam sevincini yok etmiştir. Cromwell'in Henry'nin zevkini tahmin etmekteki bu hatası krala diğer kusurlarını da daha görünür kılar. Henry'nin isteği üzerine idam edilen diğer devlet adamlarının güç alanları da birer birer Cromwell'in eline geçmiş, Putney'li demircinin oğlu devlet kademelerinde gereğinden fazla yükselmiştir. Cromwell bu süreçte doğal olarak birçok düşman edinmiştir. Kral da sağ kolundan kurtulmak istediğinde bu düşmanların kinini kullanacaktır.

Sonunda Cromwell de Tower'a, yani yüzyıllar boyunca İngiliz kraliyetinden insanların katledildiği zindana gönderilir. Kendisi de Henry'yi memnun edebilmek için buraya onlarca insan göndermiştir. Nitekim Mantel Shakespeare'in 3. Richard (8. Henry'den 2 önceki kral) oyununda olduğu gibi Cromwell'e de idamından önce

zulmettiği insanların ruhlarını gönderir. Yine de kahramanımızın en sonunda yüzleştiği ruh kendi ruhudur:

> *Ayağı şimdi darağacının basamağında. Zihni sakin ama beden kendi işini görüyor ve bu işe titreme de dahil. Başını tekrar çeviriyor. Af beklemiyor. Kralın evlenmekle meşgul olduğunu biliyor. Sadece sesin kaynağını bulmaya, dindirmeye çalışıyor. Çünkü kalbinin sesini dinleyerek ölmek istiyor, lafız ve dua kaybolup, kalp sükût diyene kadar.*[2]

Seri Tudor iktidarın yükselişinin ve iktidarın geçiciliğinin hikâyesini anlattıktan sonra Cromwell'in bu son anlarıyla noktalanır. O kadar farklı insan, hırs ve entrika anlatısından sonra Cromwell, kendiyle baş başadır. Mantel bu sonla, neredeyse tasavvufi bir şekilde tüm olan bitenin merkezinin aslında insan kalbi olduğunun altını çizer. Yazarın elinde tarihi roman türü insanın bütün mümkün dünyevi başarıların sonunda ölüme yenileceğini hatırlatan bir memento moriye dönüşür.



[2] Mantel, Hilary, *The Mirror & the Light*, New York, Henry Holt and Company, 2020, s. 784. (Kendi çevirim.)

KAYNAKÇA

Hilary, Mantel, *A Memoir of My Former Self: A Life in Writing*, Ed. Nicholas Pearson. New York, Henry Holt and Company, 2023.

Hilary, Mantel, *The Mirror & the Light*, New York, Henry Holt and Company, 2020.

İNGİLTERE TARİHİNİ KURMACA ÜZERİNDEN OKUMAK İÇİN 10 ROMAN

1 BERNARD CORNWELL-SON KRALLIK SERİSİ

Dokuzuncu yüzyılda Viking istilaları karşısında Wessex'in direnişini ve İngiltere'nin siyasal birliğe doğru ilerleyişini anlatıyor. Sakson doğup Danlar arasında yetişen Uhtred sayesinde olaylar iki tarafın sınırında duran bir savaşçının gözünden aktarılıyor. Büyük Alfred'in kurucu hükümdar olarak öne çıktığı anlatıya paganlık, Hristiyanlık ve kimlik çatışması eşlik ediyor. On üç romandan oluşan serinin Son *Krallık, Ölüm Süvarisi, Kuzeyin Efendileri, Kılıcın Şarkısı* ve *Yanan Topraklar* adlı ilk beş cildi Türkçede yayımlandı.

2 WALTER SCOTT-*IVANHOE*

I. Richard döneminde geçen roman, Normanlarla Saksonlar arasındaki çatışmayı İngiliz milletinin kuruluş hikâyesine dönüştürüyor. Orta Çağ İngiltere'sini şövalyelik, sadakat, din ve kahramanlık üzerinden romantikleştirdiği için tarihsel gerçekliğin yanında on dokuzuncu yüzyılın milliyetçi tahayyülünü de yansıtıyor. Rebecca karakterinin maruz kaldığı antisemitizm, bu kuruluş anlatısının dışarıda bıraktığı toplulukları belirginleştiriyor.

3 WILLIAM SHAKESPEARE-İNGİLİZ TARİHİ OYUNLARI

Bu başlıkta özellikle *II. Richard, IV. Henry I-II, V. Henry, VI. Henry I-II-III, III. Richard* ve *VIII. Henry* birlikte düşünülmelidir. Krallığın meşruiyeti, tahtın zorla ele geçirilmesi, Güller Savaşı ve Tudor iktidarının kuruluşu birbiriyle bağlantılı bir tarih sahnesine dönüşüyor. Shakespeare'in *III. Richard*'ı zalim ve biçimsiz bir hükümdar olarak kurması, Tudor döneminin rakip hanedan hakkındaki görüşlerini sonraki yüzyıllara taşıyan en etkili örneklerden biridir.

4 JOSEPHINE TEY-*ZAMANIN KIZI*

Shakespeare'in ve Tudor tarihçilerinin şeytanlaştırdığı *III. Richard*'ın gerçekten anlatıldığı kadar zalim olup olmadığını araştırıyor. Hastanede yatan bir dedektif; tarih kitaplarını, belgeleri ve tanıklıkları bir cinayet dosyası incelercesine karşılaştırıyor. Tarihsel hakikatten çok, belirli bir tarih yorumunun nasıl egemen anlatıya dönüştüğünü anlattığı için bu seçkinin en önemli kitaplarından biridir. Shakespeare'in *III. Richard*'ıyla arka arkaya okunmalıdır.

5 HILARY MANTEL-THOMAS CROMWELL ÜÇLEMESİ: *KURTLAR HANEDANI, ÖLÜLERİ GETİRİN, AYNA VE IŞIK*

VIII. Henry dönemini kralın ya da kraliçelerin yerine Thomas Cromwell'in zihninden anlatıyor. İngiliz Reformu; dinî fikirlerin ötesinde hukuk, mülkiyet, para, bürokrasi ve kişisel sadakatler üzerinden şekilleniyor. Geleneksel anlatıların karanlık saray görevlisi Cromwell, Mantel'in yorumunda modern devletin dilini kuran zeki ve karmaşık bir siyasetçiye dönüşüyor.

PHILIPPA GREGORY-BOLEYN ROMANLARI: *BOLEYN KIZI VE BOLEYN MİRASI*

6 Mantel'in devlet adamı üzerinden anlattığı Tudor sarayı, Gregory'de kadınların bulunduğu yerden görülüyor. Evlilik, doğurganlık, aile nüfuzu ve kralın ilgisi, kadınların kaderini belirleyen siyasal araçlara dönüşüyor. Romanların duygusal ve entrikaya dayalı yapısı yer yer tarihi melodramlaştırsa da tam bu özelliği, Tudor tarihinin popüler kültürde nasıl temsil edildiğini incelemek için onları önemli kılıyor.

DAPHNE DU MAURIER-*KRALIN GENERALİ*

7 İngiliz İç Savaşı'nı Cornwall'da yaşayan Honor Harris'in gözünden ve kralcı cepheden anlatıyor. Parlamento ile monarşi arasındaki mücadele, savaş meydanlarından çok ailelerin parçalanması, malikânelerin kuşatılması ve gündelik hayatın bozulması üzerinden hissediliyor. Kralcı dünyaya yakın duran roman, taraflı bir tarihsel anlatının edebî bakımdan ne kadar güçlü olabileceğini gösteriyor.

CHARLES DICKENS-*ZOR ZAMANLAR*

8 Sanayi Devrimi'nin İngiltere'de meydana getirdiği sınıfsal ve insani yıkımı kurgusal Coketown üzerinden anlatıyor. Fabrika düzeni, işçi sınıfının yoksulluğu, faydacı eğitim anlayışı ve insanı sayılara indirgeyen iktisadi zihniyet Dickens'ın açıkça taraf olduğu bir toplumsal eleştiriye dönüşüyor. Saray ve hükümdarlar çevresinde ilerleyen önceki eserlerden sonra İngiliz tarihini aşağıdan görmek için gereklidir.

KAZUO ISHIGURO-*GÜNDEN KALANLAR*

9 İki dünya savaşı arasındaki İngiliz aristokrasisini, hayatını bir malikâneye adamış başuşak Stevens'ın güvenilmez hafızasından anlatıyor. Nazizm karşısındaki yatıştırma siyaseti, aristokrasinin gerileyişi ve eski İngiliz düzeninin çözülüşü hizmet ilişkileri ve bastırılmış hatıralar içinden anlatılıyor. İmparatorluk çağının sona erişini fark edemeyen bir sınıfın iç dünyasını gösteriyor. Roman 1989 Booker Ödülü'nü kazanmıştır.

ANDREA LEVY-*KÜÇÜK ADA*

10 İkinci Dünya Savaşı'nın öncesini ve 1948 Londra'sını iki İngiliz ve iki Jamaikalı karakterin sesinden anlatıyor. İngiltere kendisini savaştan zaferle çıkmış medeni bir ülke olarak görürken, sömürgelerden gelen Britanya yurttaşları ırkçılık ve dışlanmayla karşılaşıyor. İngiliz tarihi, merkezdeki beyaz İngilizlerin mülkiyetinden çıkar ve imparatorluğun öteki tarafında yaşayanların ortak tarihine dönüşüyor.



AYNI RÜYANIN GÖLGESİNDE: LATİN AMERİKA'DA ROMANIN İŞLEVİ ÜZERİNE

M. Fatih KUTLUBAY

"Unutmak bazen bir teslimiyettir, hatırlamaksa küçük, inatçı bir isyan."

I. Rüyayı Görenler

Kristof Kolomb gemileri ile Karayip kıyılarına yanaştığında dünya tarihinin en büyük hikâyelerinden birinin de ilk satırları yazılıyordu. Kendisine biçtiği "efendi" rolünün ortaya çıkışı sayılabilecek bu yeni hikâyede Avrupa, ötekini figüran mesabesine indirgeyip topraklarını da bir dekora çevirdi. Latin Amerika'nın hikâyesini önce Avrupalı kâşifler yazdı, ardından misyonerler, sonra da kralların vakanüvisleri. Yakın tarihe geldiğimizde ise diktatörler yapay bir geçmiş kurguladılar. Kıta bir türlü kendi cümlelerini kuramadan hafızalarda yarım bir hikâye olarak yaşaya geldi. Böylece işgalden de derin bir yıkıma uğramış, kültürel belleği alaşağı edilmişti. Bu yüzden Latin Amerika'nın tarihi biraz da unutmaya zorlanmış, hafızası defalarca sıfırlanmış insanların tarihidir. Márquez, kıta gerçekliğinin üstünde tuhaf bir kader dolaştığını, muz işçileri katliamı gibi en sarsıcı olayların bile zamanla söylenceye dönüşmekten kurtulamadığını söylerken aynı noktaya işaret ediyordu.

Eduardo Galeano, *Latin Amerika'nın Kesik Damarları*'nda kıtanın altını ile gümüşünün talan edilmesinin yanında başka bir yağmanın izini de sürer: Hafızanın yağması. İspanyol gemileri nüfusu iki yüz bini aşan, döneminin Londra'sıyla kıyaslanabilecek Tenoçtitlan gibi Amerika şehirlerinden Avrupa'ya kıymetli madenleri taşımakla kalmayıp kıtanın kendine has hikâyelerini de yağmaladılar. Maya, Aztek, İnka tapınaklarındaki altın ve gümüş yontular parçalanıp külçeye dönüşürken yerel halkın elinde kalan sözlü gelenek, efsane, mitler de Avrupa resmî anlatısının gölgesinde sessizce

"İmge, çoğu zaman okurun hafızasında okuma eyleminden arda kalan tek şey olabilir. Geri kalan her şey unutulsa da imge direnir."

silindi. Galeano, kitabında daima diri tuttuğu öfkeden dem vururken aynı zamanda kıtanın kendi hikâyesini anlatma hakkının elinden alınmasına duyulan yası da hatırlatıyor. Peki hikâyesi bu denli gasp edilmiş, kültürel belleği talana uğramış bir topluluğun üyeleri hâlâ ortak rüyalar görebilirler mi? Yağmalanan hafızanın enkazından yeni bir düş devşirilebilir mi? Bu soruları sormadan önce ortak rüya görmenin ne işe yarayacağı meselesine kısaca uğramak istiyorum.

Bir topluluğun üyelerine hafızanın kanatları altında aynı rüyayı göstermenin birliktelik hissi doğurabileceği fikri, kulağa naif gelebilir ama bütünüyle yabana atılacak bir tez de değil. Anderson, ulusların hayalî cemaatler olduğunu söylerken aslında basit ve insani bir şeyi anlatmaya çalışıyordu: Yüz yüze temasın mümkün olduğu ilkel köyler dışındaki bütün topluluklar aslında hayalîdir, varsayıma dayanır ve organik değildir. Ulus da bu anlamda milyonlarca yabancının birbirine duyduğu sessiz bir güven duygusuna dayanır. İnsanlar birbirini hiç tanımadan aynı cemaatin üyesi olduklarına inanabilirler. Aynı gazeteyi okumak, aynı haberleri izlemek, aynı romandan etkilenmek, insanları ortak bir düşün içine yerleştirebilir. Onlara kendi hikâyelerini geri verip aynı rüyayı gösterdiğinizde ise bir ulus hayalîni büyütme şansınız olabilir.

Evet, devletler kanun çıkarabilir, ordular kurabilir, sınırlar çizebilir. Ulus siyasi mekanizma eliyle organizasyona kavuşur ama ortak geçmiş duygusu vermek onların işi değildir, insanları aynı rüyanın gölgesinde tutan başka tutkallar vardır. Buradan bakınca kişinin kendisini bir topluluğun mensubu saymasına yarayan araçlar içinde dil ve onunla yapılan edebi üretim, ortak aidiyeti besleyen en sabırlı araçlardan biri olabilir. Bunu üstlenebilecek enstrümanlardan birisi ise elbette anlatılardır. Daha derinleştirip tür özelinde konuşacak olursak da tıpkı ulus fikri gibi modern bir ürün olan

romanı ele alabiliriz. Roman okuru, birbirinden habersiz birçok karakteri, birçok olayı aynı anda takip edebildiği için tekil zaman algısı kırılmaya yatkındır. Romanın getirisi olan "bu sırada" ifadesi ise her şeyin aynı anda gerçekleşebileceği bir dünya tasavvuruna katkı sağlayabilir. Bu sayede topluluğa mensup milyonlarca insan, adını dahi bilmediği başkalarıyla aynı anda ortak bir hayatı sürdürdüğünü hissedebilecektir.

II. Kıtanın Romanı

Tek bir halktan oluşmayan, yine de özdeşliğin aralarına sızdığı Latin Amerika kıtası, romanın ulus inşası fikrine katkı sağlaması anlamında ele alınabilecek çarpıcı bir laboratuvar. Meksika'dan Arjantin'e uzanan coğrafyada birbirinden uzak iklimler, tarihler, etnik kökenler ve yüzlerce yerli dil var. Keza And Dağları'nın köyleriyle Buenos Aires'in caddeleri arasında kilometrelerle birlikte yüzyılların biriktirdiği fark da malum. Yine de bugün Latin Amerika dendiğinde binlerce kilometre öteden ortak bir yazgı hissedebiliyorsam bunun arkasında ortak bir hafıza, benzeri tarihsel süreçler, aynı rüyayı fısıldayan hikâyeler yatıyor olmalı. Doris Sommer, on dokuzuncu yüzyıl Latin Amerika romanlarını incelediğinde çoğu zaman aşk hikâyesinin altında aslında yeni doğan ulusların kuruluş masalının anlatıldığını söyler. Roman kahramanlarının kavuşamayan aşkları çoğu kez farklı bölgelerin, ırkların, sınıfların bir araya gelme hayalî sayılabilir. Belki de bir halk kendi aşk hikâyesini yazmadan ulus olmaz. Latin Amerika romanına aynı nazarla bakıldığında roman türü ile üst kıta ulusu kurma fikri sonraki süreçte de hâlâ canlılığını korumuş olabilir. Bu yazıyı edebiyatın bu ortaklığı tek başına kurabileceğine kesin olarak inandığım için değil kurmaya yardım edip edemeyeceğini merak ettiğimden yazıyorum. Edebiyat uluslar üstünde bir ulus kurabilir mi diye sormaktansa belki daha dürüst bir soru şu olabilir: Edebiyat en azından bu hayalî kurmaya yardımcı olabilir mi?





İşin doğrusu soruya roman üzerinden yaklaşırken elimizde Latin Amerika gibi bir örnek olması işi kolaylaştırıyor. Latin Amerika romanı, Avrupa romanından farklı olarak bir ulusun derdi yerine kıtanın bütün derdiyle dertlenmesi sebebiyle kıta ulusu fikrini de derinleştiriyor. Kıtada siyasal olarak kurulmuş devletler varsa da uluslar birbirini kültürel olarak tamamıyla tanımıyordu. Roman bu boşluğu doldurmak için seferber olmaya kalkıp aynı kahramanlar etrafında toplanan, aynı acıyı paylaşan, aynı geçmişi hatırlayan insanlar yaratmaya koyuldu. Özellikle Boom kuşağı yazarları, ulus fikrinin özdeşlikten beslendiğini bildiklerinden okurun tam da bam teline dokunmakta ısrarcıydılar. Márquez, Latin Amerika gerçekliğinin çok yüzlü doğasında her romancının kıtanın bir yüzünü yazarak sonunda total bir kıta romanı örüldüğünü söyler. Bu denklemde Márquez, Fuentes, Llosa toplumsal gerçekçi bir yerden; Cortázar daha sembolik bir yerden; Borges ise daha niş, gerçeküstü bir yerden işi sırtlar.

Unutmak bazen bir teslimiyettir, hatırlamaksa küçük, inatçı bir isyan. Latin Amerika romanında da bilhassa Boom ile birlikte esas mesele kıtanın ortak hafızasını korumak, aynı rüyayı hep birlikte görmek arzusu oldu. Bu tavır, Latin Amerika romanında hem bir estetik seçime hem de bir politik eyleme dönüştü. Unutmayı sömürgeciliğin en sinsi silahlarından sayan romancılar aynı bilinçle topluma âdeta hafıza aşısı yapmaya çalıştılar. Sanki her yazar kendinden önce kaybedilmiş bir şeyi, adını dahi bilmediği bir eksiği tamamlamaya çalışıyordu. Bu yüzden Latin Amerika'nın büyük romanlarında hafıza durmadan geri dönen ve kendini tekrar eden bir motif olarak yer alır. *Ruhlar Evi*'nde, *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta, *And Dağlarında Terör*'de, *Koca Gringo*'sunda kimi zaman yaşlı bir kadının anlattığı efsane, kimi zaman kuşaktan kuşağa geçen bir aile hikâyesi, kimi zaman eski bir el yazmasının satırları arasına gizlenmiş bir sır olarak görülür. Yazarlar tarihin

insanların birbirine anlattığı hikâyelerde yaşadığını hatırlatıp dururlar, onların işi hikâyeyi umuma teşmil edip herkesi aynı rüyanın gölgesinde toplamaktır. Carlos Fuentes'in *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı Latin Amerika'nın İncil'ine benzetmesi bu açıdan hep sarsıcı gelmiştir.

"Roman böylece yalnız geçmişi anlatmakla kalmaz onu yeniden yaşanabilir kılmaya çalışır."

III. Büyülü Gerçekçilik

İmge, çoğu zaman okurun hafızasında okuma eyleminden arda kalan tek şey olabilir. Geri kalan her şey unutulsa da imge direnir. Dünya okuru çoğu zaman Latin Amerika romanını gökten yağan sarı çiçeklerle, göğe yükselen kadınlarla, yüzyıllarca yaşayan karakterlerle özdeşleştirdi. Kıta romanını büyülü gerçekçilik üzerinden okumak gerekli elbette ama onu yalnızca göz kamaştıran bir oyun sanmak yarım bir okuma sayılır. Büyülü gerçekçiliğin asıl işi sömürgeciliğin parçaladığı hafızayı yeniden bir araya getirmektir. Büyük romancılar için gerçekle masal arasındaki sınırın bulanıklaşması yalnız hayal gücünün sınırsızlığından gelmez. Kıtanın tarihi zaten akılcı bir anlatıyla açıklanamayacak kadar çılgındır çünkü. Terimin kendisi bile ilginç bir geçmişe sahip. Alejo Carpentier, 1940'larda Haiti'yi dolaşırken gördüğü ritüelleri, inançları, gündelik hayatın büyüyle iç içe geçmişliğini anlatmak için "lo real maravilloso" yani "olağanüstü gerçek" dediği bir kavram önermişti. Bu ilk kuşak için Avrupa sürrealizmi yapay olarak kurarken Latin Amerika buna zaten sahipti. Bu ayrım sayesinde biri icat edilen bir akım iken öbürü zaten orada duran bir gerçekliğe dönüştü.

Kıtanın post-kolonyal geçmişinin payını da unutmamak gerek tabi. Büyülü gerçekçilik, birbirine uzlaşmaz görünen dünyaların iç içe geçmesine izin veren büyüyü, kültürel, dinsel ve politik ötekiliği bir araya getirirken aralarındaki çelişkiyi de uzlaştırmaya çabalamaz. Hatta belki tam da bu yıkıcı potansiyeli yüzünden dünyanın dört bir yanındaki post-kolonyal yazarların ilgisini çeker. Mehmet Fikret Arargüç, her

"Edebiyat bir Latin Amerika ulusu kuramaz ama bir ulusun kurulabileceğine dair inancı diri tutabilir."

türlü farklılığı, aralarında hiyerarşi kurmadan bir arada sunabildiği için büyülü gerçekçiliğin Boom yazarlarının ülkelerinin gerçekliğine farklı açılardan bakma çabasının önemli bir bileşeni olduğunu söylüyor. Bu yüzden de büyülü gerçekçi tutum yeni bir edebiyat anlayışından fazlasını taşır içinde. Avrupa merkezli tarih fikrine sessiz ama inatçı bir itirazdır bu. Sömürgeci tarih anlayışı yerli halkın efsanesini tarih dışı sayar, onu folklora indirger. Büyülü gerçekçilik ise ısrarla tam tersini söyler. Yerli halkın efsanesi, gündelik hayata sinmiş inançlar, tevatürler de tarih kadar gerçektir. Çünkü insan başına gelen olaylara yüklediği anlamla yaşar. Bir halkın hafızası, resmî belgelerden çok mırıldandığı masallarda saklıdır. Bu yüzden Latin Amerika romanlarında mitoloji ile siyaset, din ile gündelik hayat, ölüler ile diriler aynı dünyanın parçası olur.

Buradan bakılınca büyülü gerçekçiliğin yalnızca estetik bir moda olarak kalmadığı anlaşılıyor. Onu uçan insanlar ya da olağanüstü olaylar üzerinden okumak, Latin Amerika'nın en büyük edebi hamlesini yanlış okumak olur. Büyülü gerçekçilik, post-kolonyal toplumların gündelik gerçekliğini yeniden tanımlama girişimidir bir bakıma. Avrupa'nın gerçek dediği dünyanın dışındaki gerçeklik biçimlerinin de var olduğunu savunur. Yerli mitolojisi, sözlü kültür, halk inancı, tarihsel travma aynı anlatının içinde buluşabilir. Roman böylece yalnız geçmişi anlatmakla kalmaz onu yeniden yaşanabilir kılmaya çalışır. Belki de bu yüzden Macondo ve Comala gibi hayalî şehirler bugün birçok gerçek şehirden daha canlı gelir. Bu kurmaca mekânlar milyonlarca insanın ortak hafızasının simgesi olunca bir ulusun bazen haritadan önce bir romanda doğduğunu görebiliriz. Latin Amerika'nın büyük romancıları belki de bunu sezdikleri için insanların kendini aynı hikâyenin içinde görebileceği bir dünya kurmayı denediler.

IV. Birkaç Opus Magnum yahut Nation Maker

Latin Amerika romanı denilince akla gelen büyük örnekler üzerinden gitmek sorgulamamın derinliği ve açısından da faydalı olabilir. İlk olarak *Yüzyıllık Yalnızlık*'ı ele alacak olursak; onun Buendía ailesinin hikâyesi olmanın ötesinde bir kıtanın yükünü taşıdığı hep söylenegelmiştir aslında. Zira kitap, Latin Amerika'nın ortak hafızasının romanıdır, Fuentes'in deyişiyle kıtanın yeni İncil'i. Macondo bugün kıtanın en gerçek şehirlerinden biri haline geldiyse bu Márquez'in kendi düşlerine koca bir kıtayı da katmayı başarması sayesinde. Macondo artık Kolombiya'nın olduğu kadar Peru'nun, Meksika'nın, Guatemala'nın, kısacası bütün Latin Amerika'nın. Romanın ilk sayfalarındaki yeni yerleşim kurma çabası yeni dünyanın kuruluş mitine; ardından gelen iç savaşlar, iktidar mücadeleleri, dış müdahaleler de kıtanın iki yüzyıllık tarihinin sembolüne dönüşür. Márquez'in başarısı tarihi kronolojik biçimde değil fakat onu yaşayan insanların hafızasının içine yerleştirerek anlatmasında yatıyor.

Romanın kıta geçmişine dair söylediği en çarpıcı şeylerden biri de hafıza üzerinde. Unutma hastalığı yüzünden Macondo halkı önce nesnelerin adını unutur, sonra ne işe yaradıklarını da hatırlayamaz. İlk bakışta fantastik görünen bu kısım en gerçekçi bölümlerden aslında. Kıtanın sömürüsü, talanı, kültürel yıkımı ve hepsinin unutuluşu estetize edilir böylece. Tarihini unutan toplum, zamanla kendini de unutmaya başlar. Bellek ortadan kalkınca da geriye yalnız başkalarının yazdığı hikâyeler kalır. Márquez bu yüzden romanın sonunda Melquiades'in el yazmalarını merkeze koymuş gibidir. O el yazmaları bütün Macondo'nun kaderini taşır. Yazı bilgi aktaran bir araçtan çıkar ve hafızanın son sığınağına dönüşür. Tıpkı romanlarla kurulmaya çalışılan ortak hafıza ve gösterilmeye çalışılan rüyalar gibi.





Macondo'nun yükselişi ve çöküşü de Latin Amerika'nın ekonomik tarihinin bir alegorisi sayılabilir. Muz şirketinin kasabaya gelişi dış sermayenin vaat ettiği refahı simgelerken çok geçmeden şirketin gerçek yüzü ortaya çıkar. İşçiler ağır koşullarda çalıştırılır, grev bastırılır, yüzlerce insan öldürülür. Bu bölüm doğrudan 1928'de Kolombiya'da United Fruit Company işçilerine yapılan katliama gönderme yapar. En sarsıcı an ise katliamdan sonra gelir. Devlet böyle bir şeyin hiç yaşanmadığını söyler. Cesetler ortadan kaldırılır, belgeler yok edilir, tanıklar susturulur. İktidarlar çoğu zaman hafızayı yönetmek ister. Bu yalnız Kolombiya'ya has değil hafızayla derdi olan her ülkenin hikâyesi biraz da. Resmî tarih, yaşanmamış sayılan olaylarla dolu olduğunda edebiyat devreye girerek gücün susturduğu tanıklığı korur. Bu yüzden Latin Amerika'da roman aynı zamanda tarihin yeniden yazımına katkı sağlamayı dener. Márquez'in tuhaf kader dediği makûs talihe karşı romanla bir isyan bayrağı açılır.

Juan Rulfo'nun *Pedro Páramo*'su yine benzer bir bellek mücadelesinin romanı. Rulfo'nun başarısı, ölümü doğaüstü bir olay olmaktan çıkarıp tarihsel metafora çevirmesinde yatıyor. Çünkü Latin Amerika'nın geçmişi aslında ölmemiştir ancak konuşması engellenmiştir. Comala'nın sessizliği kıtanın susturulmuş hafızasıdır. Her karakter eksik kalmış bir hikâye anlatır. Kimi toprağını, kimi sevdiğini, kimi adalet umudunu yitirmiştir. Romanın yapısı hafızanın parçalılığıyla da örtüşür çünkü insan geçmişi doğrusal biçimde hatırlamaz. Rulfo da romanını bu yüzden parçalamış gibidir. Bu sayede okur, tarihle yüzleşen bir toplum gibi eksik parçaları kendisi bir araya getirmek zorundadır. Rulfo parçalı teknikle bize romanın ulusal belleğin parçalı yapısını yansıtabileceğini gösterir. Latin Amerika'nın hafızası da böyledir. Arjantin'deki askerî darbeler, Guatemala'daki iç savaş, Şili'deki diktatörlük, Peru'daki yerli

isyanları birbirinden kopuk olaylar gibi görünür. Oysa edebiyat bütün bu deneyimleri ortak bir kader duygusunda birleştirmeyi dener, yan yana getirir, birbirine bakmalarını sağlar. Anderson'ın hayalî cemaati de yine bu yöntemle genişler, yayılır. İnsanlar kendilerini yalnız aynı ülkenin vatandaşı olmaktan öte aynı kıtanın vatandaşı olarak düşünmeye başlar.

Isabel Allende'nin *Ruhlar Evi* de bu zincire eklenebilir. Roman *Yüzyıllık Yalnızlık*'ta olduğu gibi ailenin kuşaklar boyu süren hikâyesi üzerinden ülkenin yakın tarihini taşır. Toplumsal çalkantılar, baskı dönemleri ailenin içinden geçerek okura ulaşır. Karakterlerin sezgisel, neredeyse gizemli yönleri ilk bakışta fantastik bir unsur gibi görünse de aslında resmî anlatının göremediğini görebilen bir bakışı temsil ediyor gibidir. Márquez'de unutma nasıl bir hastalıksa burada da hatırlama örtük bir sorumluluk olarak işlenir. Yazılı kayıtların, günlüklerin tekrar tekrar gündeme gelmesi tıpkı diğer örneklerde gördüğümüz gibi yazının tanıklık biçimine, hafızanın son sığınağına dönüştüğünü düşündürür.

Aile, siyasi çalkantılarla doğrudan yüzleşir; şiddet ve baskı, uzak bir haber olmaktan çıkarak ailenin kendi bünyesinde yaşanan bir gerçeklik haline gelir. Bu da iktidarın kendi kurduğu düzenin sonuçlarıyla er ya da geç yüzleşmesi motifini akla getiriyor. Aynı örüntü muz şirketi katliamındaki devlet inkârıyla da benzeşir. Resmî tarih acı veren olayları yok saymaya eğilimlidir, tanıklıklar bastırılır. Allende'nin farkı susturulmaya karşı bireysel ve özellikle kadın belleğini bir direniş biçimi olarak öne çıkarması. Acının parçalı biçimde hatırlanması da Rulfo'nun anlatı tekniğine yakın bir yön. Genel olarak roman, aile tarihiyle kıta tarihini iç içe geçirerek Latin Amerika edebiyatının tanıdık jestini tekrarlıyor: Resmî belleğin sildiğini kurmacayla geri getirmek. Bu durum kıtanın sınırlarını aşıp her ülkede kendine kolaylıkla yer bulabiliyor.

"Bir halkın hafızası, resmî belgelerden çok mırıldandığı masallarda saklıdır."

"Sömürgecilik haritayı nasıl yeniden çizdiyse edebiyat da hafızayı yeniden çizmeye çalışır bu kıtada."

V. Boom Kuşağı

Boom çoğu zaman yalnız estetik bir devrim olarak anlatılır. Márquez'in büyülü gerçekçiliği, Cortázar'ın deneysel ve sembolik anlatımı, Vargas Llosa'nın çok katmanlı roman tekniği ya da Fuentes'in tarihsel kurgusu dönemin biçimsel yenilikleri sayılır sadece. İyi niyetle söylesek bile bu bana hep eksik bir okuma gibi geliyor. Boom kuşağını yalnız anlatım teknikleriyle değerlendirmek, asıl başarılarını gözden kaçırmaya yol açar. Bu kuşağın ortak hayalî, roman sanatını yenilemenin ötesinde Latin Amerika'yı dünyanın gözünde dağınık ülkeler topluluğu olmaktan çıkarıp ortak bir tarihsel özneye dönüştürmekti. Kıtaya dair üst bir ulus bilinci, ya da en azından onun taslağını kurmaktı. Márquez'in total roman ısrarı da bu açıdan okunduğunda, kuşağın aynı amaca hizmet ettiği söylenebilir. Ulusal sınırların içine kapanmayı reddeden yazarlar, tek bir ülkeden öte ortak bir tarihsel deneyimi yazıya geçirmeyi denediler. Márquez Kolombiya'yı yazarken yalnız Kolombiya'yı anlatmaz. Vargas Llosa Peru üzerinden bütün kıtanın siyasal çelişkisini tartışır. Fuentes'in Meksika'sı, Arjantinli ya da Şilili bir okura da tanıdık gelir. Aralarında savaş yaşamış, farklı rejimlerden geçmiş ülkeler bile aynı romanları okuyarak birbirinin tarihine yaklaşır. Macondo ile Comala'nın, Lima ile Buenos Aires'in, Santiago ile Havana'nın aynı kültürel cümlede buluşabilmesi siyasetin çoğu zaman kuramadığı birlik duygusuna zemin hazırlar. Roman böylece hayalî cemaati ulusal sınırların ötesine taşıyarak hayal edilen topluluğu Meksikalı, Perulu, Arjantinli olmaktan öte Latin Amerikalı üst kimliğiyle birbirine yaklaştırmaya çalışır. Tam bir ulus kurmasa bile en azından o ulusun hayalîni ortaklaştırır.

Boom kuşağının bir diğer başarısı da Avrupa edebiyatını reddetmek yerine onunla eşit düzeyde konuşmaya başlaması. Daha önce Latin Amerika

romanı, Avrupa'nın gölgesinde, ara sıra haber alınan uzak akrabanın sevimli çocukları gibi görülürdü. Boom yazarları bu ilişkiyi tersine çevirdi. Artık Paris ya da Madrid, Latin Amerika için merkez olmaktan çıkıyordu. Kıta edebiyatı kendi merkezlerini kurmuştu - bazıları fiziken hiç var olmayan yerlerdi üstelik: Macondo ya da Comala gibi hayalî şehirler, dünya edebiyatının merkezlerinden biri haline geldi. Uruguaylı eleştirmen Ángel Rama, Latin Amerika'da yazının tarihsel olarak hep iktidarla iç içe geçtiğini, yazarların şehirlerin ve devletlerin kurucu sesi olduğunu söylerken haklıydı sanırım ama Boom kuşağı bu geleneği devralıp romanı iktidarın yerine hafızanın hizmetine soktu. Bu değişim kıtanın Avrupa'dan kültürel bağımsızlığının da işaretiydi. Boom kuşağının asıl başarısı ise bunlardan öte Latin Amerika'nın kendini yeniden hayal etmesine, aynı rüyayı görmesine katkıda bulunmasıydı. Katkı kelimesinde ısrar ediyorum çünkü bunu tek başına yapabileceklerine emin değilim. Bu hayal ortak acıların, ortak sömürge deneyiminin, ortak direnişlerin, ortak umutların ördüğü tarihsel bir bilince yaslanıyor. Romanlar bu bilinci görünür kılarak ona düşünsel bir zemin kazandırmayı deneyebilir ancak. Kıta böylece edebiyat üzerinden birleşip aynı düşü görmeye, en azından aynı düşü görmeyi hayal etmeye başlayabilir.

VI. Edebiyat Üst Bir Kıta Ulusu Kurmaya Yardımcı Olabilir mi?

Bazı sorular hiç eskimez, çünkü her kuşak onu yeniden kendi yarasından sorar. Bir ulusun nasıl kurulduğu sorusu, modern siyaset düşüncesinin en temel meselelerinden. Klasik tarih anlatıları bu soruyu genelde savaşlarla, devrimlerle, anayasalarla, siyasal kurumlarla şeklinde yanıtlar. Ulusun doğuşu çoğu zaman bir bağımsızlık bildirgesine, bir kurucu lidere, belirli bir dönüm noktasına bağlanır. Oysa Anderson'ın gösterdiği gibi ulus, yalnızca hukukla ya





da siyasal güçle kurulmaz. Onu asıl kuran, birbirini hiç tanımayan insanların aynı hikâyeye ait olduklarına inanmasıdır. Bu yüzden ulusun önce hayal edilip sonra kurumlaşması gerekir. Bir topluluk, kendini anlatmadan önce zaten hayal edilmiş olmalıdır. Aynı sınırlar içinde yaşayan insanları ortak bir geçmişin, ortak bir geleceğin parçası kılan şey ortak kültürel anlatılardır çoğunlukla.

Latin Amerika deneyimi bu düşünceyi doğrularken onu aynı zamanda karmaşıklaştırır da. Çünkü kıtanın tarihi, ulusların kuruluşundan çok daha çetrefil bir hikâye. İspanyol ve Portekiz sömürgeciliği, yerli uygarlıkların tasfiyesi, Afrika'dan getirilen milyonlarca kölenin büyük trajedisi, bağımsızlık savaşları, askerî darbeler, ekonomik bağımlılık ve dış müdahale, ortak bir tarihsel hafıza yaratır. Ne var ki bu hafıza hiçbir zaman tek bir sese veya tek bir kimliğe sığmaz. Octavio Paz, kıtasının tarihini bir yalnızlık labirenti olarak tarif edip bu ortaklığın aynı zamanda derin bir yalnızlıktan da beslendiğini sezdirmişti. Ortak yara bazen ortak bir dil değil ortak bir sessizlik doğurur. Sınırlar halkları ayırmıştır ama Latin Amerika'da insanlar aynı kaderin çocuklarıdır. Bu ortak kader duygusunu görünür kılmaya çalışan en sabırlı ve velut alan belki de edebiyat. Kıta edebiyatının en büyük başarısı farklı hikâyeleri aynı büyük hafızanın parçalarına dönüştürmeye çalışmasında yatar. Macondo ile Comala, And Dağları'nın köyleriyle Buenos Aires'in caddeleri, Amazon ormanlarıyla Karayip kıyıları aynı edebi cümlede buluşabilir. Bu buluşma, siyasal birlikten çok daha kırılgan ama bir o kadar da inatçı bir kültürel yakınlık üretir. Çünkü insanlar bazen aynı bayrağın altında yaşamadan da aynı geçmişe ait hissedebilir. Latin Amerika romanları bu özdeşliği yıllardır üretmeye ve ortak geçmişi durmadan yeniden hatırlatmaya çalışır. Edebiyatın koruduğu hafıza, resmî tarihin susturduğu yerli kültürün hafızasıdır çoğu zaman.

Buradan bakılınca, Latin Amerika edebiyatının salt bir estetik üretim alanı olmaktan çıkıp bir kültürel direniş biçimine yaklaştığı görülebilir. Sömürgecilik haritayı nasıl yeniden çizdiyse edebiyat da hafızayı yeniden çizmeye çalışır bu kıtada. Sınırların ayırdığı halklar, romanın sayfaları arasında yeniden yakınlaşabilirler birbirine. Belki de bu yüzden Latin Amerika'nın gerçek birliği, siyasal örgütlenmelerden önce edebiyatta filizlenebilir. Onun gücü, siyasal iktidarın tek başına başaramadığına yaklaşabilmesinde yatar: Kıta halklarına ortak bir hayal, ortak bir hafıza, ortak bir duygu dili önermek.

Yazının başındaki soruya tek cümleyle yanıt vermek mümkün değil. Edebiyat bir Latin Amerika ulusu kuramaz ama bir ulusun kurulabileceğine dair inancı diri tutabilir. Bu da sandığımızdan daha büyük bir şeydir. Hatta asıl mesele ulusun kendisinden çok o hayalî sürekli diri tutabilmektir belki de. Çünkü Latin Amerika'nın bize gösterdiği, kalıcı olanın insanların kendini aynı hikâyenin kahramanı sayabilmesi, birbiriyle özdeşlik kurduğunda aynı rüyayı görebilecekleri ihtimalidir. Çünkü koca bir ulus söz konusu bile olsa yalnız hissetmek insan soyunun en büyük ıstırabı olabilir. Ve biliyoruz ki "*Yüzyıllık yalnızlığa mahkûm edilen soyların, yeryüzünde ikinci bir deney fırsatları olamaz.*"

"Çünkü Latin Amerika'nın bize gösterdiği, kalıcı olanın insanların kendini aynı hikâyenin kahramanı sayabilmesi, birbiriyle özdeşlik kurduğunda aynı rüyayı görebilecekleri ihtimalidir."

LATİN AMERİKA'NIN ORTAK HAFIZASINI KURAN 10 ROMAN

1 ALEJO CARPENTIER-*BU DÜNYANIN KRALLIĞI*

Haiti Devrimi'ni kölelerin, sömürgecilerin ve devrim sonrasında iktidara gelen yöneticilerin bakışından anlatıyor. Ti Noël için Afrika inançları ile tarih birbirinden ayrılmıyor. Carpentier'nin "harikulade gerçek" anlayışı, Avrupa merkezli tarih kavrayışının karşısına Karayipler'e özgü bir gerçeklik çıkarıyor. Roman, büyülü gerçekçiliğin karşı-tarih kurma imkânını gösteren başlıca örneklerdendir.

2 MIGUEL ÁNGEL ASTURIAS-*SAYIN BAŞKAN*

Adı belirtilmeyen bir Latin Amerika ülkesini diktatörün kurduğu korku düzeni içinden anlatıyor. İhbar, işkence ve siyasi kumpas, iktidarın gündelik hayata kadar ulaşmasını sağlıyor. Asturias, başkanı çoğu zaman sahneye çıkarmadan onun yarattığı korkuyu romanın diline ve kişiler arasındaki ilişkilere yerleştiriyor. Latin Amerika'nın darbeler ve diktatörlüklerle biçimlenen ortak hafızasını anlamak için güçlü bir başlangıç romanı.

3 JUAN RULFO-*PEDRO PÁRAMO*

Juan Preciado'nun babasını aramak için geldiği Comala'da ölülerle yaşayanlar, geçmişle şimdi iç içe geçiyor. Meksika Devrimi'nin vaat ettiği toplumsal dönüşümün taşrada neden gerçekleşmediği, bir toprak ağasının çevresinde biriken parçalanmış sesler aracılığıyla anlatılıyor. Resmî tarihin susturduğu insanlar, romanda ölümün içinden konuşuyor.

4 JOSÉ MARÍA ARGUEDAS-*DERİN IRMAKLAR*

Peru'nun İspanyolca konuşan yönetici çevreleriyle Keçuva kültürü arasındaki gerilimi, iki dünyanın arasında büyüyen Ernesto'nun gözünden anlatıyor. Yerli halk folklorik bir unsur olarak kullanılmıyor; romanın dilini, tabiat anlayışını ve ses düzenini belirliyor. Latin Amerika'nın ortaklığı, tek bir İspanyolca kimlikte değil, bastırılmış dillerin ve kültürlerin birlikte varlığında aranıyor.

5 CARLOS FUENTES-*ARTEMİO CRUZ'UN ÖLÜMÜ*

Meksika Devrimi'ne katılan Artemio Cruz'un zamanla zengin ve yozlaşmış bir iktidar sahibine dönüşmesi üzerinden devrimin geçirdiği değişimi sorguluyor. Birinci, ikinci ve üçüncü kişi arasında bölünen anlatım, Cruz'un kişisel hafızasındaki çatlaklarla Meksika'nın siyasal hafızasındaki kırılmaları bir araya getiriyor. Devrimin kahramanlık döneminden sonra neye dönüştüğü üzerinde duruyor.

6 GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ-*YÜZYILLIK YALNIZLIK*

Macondo'nun kuruluşundan dağılışına uzanan Buendía ailesi tarihi; iç savaşları, modernleşmeyi, yabancı sermayeyi, muz şirketi katliamını ve katliamın inkârını kapsıyor. Unutkanlık hastalığı, tekrarlanan isimler ve dairesel zaman, geçmişi hatırlayamama hâlinin anlatıdaki karşılığıdır. Kolombiya'daki bir kasabanın tarihi, Latin Amerika'nın tarihsel yalnızlığıyla birleşiyor.

7 JORGE AMADO-*MUCİZELER DÜKKÂNI*

Roman, seçkiye Brezilya'yı ve Portekizce konuşan Latin Amerika'yı dâhil ediyor. Bahia'nın Afro-Brezilya kültürü, halk inançları ve gündelik hayatı; ırkçı seçkinlerin ve akademik kurumların kurduğu resmî Brezilya imgesiyle çatışıyor. Pedro Archanjo'nun hikâyesi, bilginin üniversitenin dışında da sokakta, törende, müzikte ve halkın hafızasında üretildiğini anlatıyor.

8 ISABEL ALLENDE-*RUHLAR EVİ*

Trueba ailesinin birkaç kuşağa yayılan hikâyesi aracılığıyla Şili'nin toprak düzenini, sınıf çatışmalarını, siyasal kutuplaşmasını ve askerî darbeye giden süreci anlatıyor. Erkek egemen iktidar tarihinin karşısında Clara'nın defterleri ile kadınların kuşaktan kuşağa aktardığı aile hafızası vardır. Kişisel hatırlamanın toplumsal unutmaya karşı nasıl direnebildiğini gösteriyor.

9 TOMÁS ELOY MARTÍNEZ-*SANTA EVİTA*

Eva Perón'un ölümünden sonra mumyalanmış bedeninin askerî yönetim tarafından kaçırılması çevresinde belge, söylenti, tanıklık ve hayal iç içe geçiyor. Evita'nın bedeni, farklı siyasal kesimlerin sahip olmak istediği bir millî hafıza nesnesine dönüşüyor. Arjantin tarihi belgeler kadar halkın sevgisi, korkusu, efsaneleri ve saplantılarıyla da biçimleniyor.

10 MARIO VARGAS LLOSA-*TEKE ŞENLİĞİ*

Dominik Cumhuriyeti'ni otuz yılı aşkın süre yöneten Rafael Trujillo diktatörlüğünü diktatörün çevresi, ona suikast hazırlayanlar ve yıllar sonra ülkesine dönen Urania Cabral üzerinden anlatıyor. Siyasal şiddet sona erdikten sonra da aile ilişkilerinde, bedende ve hafızada yaşamayı sürdürüyor. Çoklu bakış açısı, diktatörlük tarihini tek bir kahramanlık veya mağduriyet hikâyesine indirgemiyor.

TARİHİ VE ROMANI BİR ARADA OKURKEN BİLİNMESİ GEREKEN KAVRAMLAR SÖZLÜĞÜ

Anakronizm:

Yunanca "ana" (geriye/karşı) ve "khronos" (zaman) köklerinden türeyen anakronizm, bir nesnenin, sözcüğün, düşüncenin veya kurumun ait olmadığı bir zaman dilimine yerleştirilmesi anlamına gelir. Kurguda bilinçsiz yapıldığında metni baştan aşağı çürüten bir acemilik sayılır; Fatih Sultan Mehmet'in patates yemesi veya bir Roma lejyonerinin bileğinde saat taşıması, okurun o ana kadar kurulan tarihsel inandırıcılığı bir çırpıda dağıtır. Ne var ki edebiyat tarihi, aynı kavramı tam tersi bir amaçla kullanan örneklerle doludur. Postmodern yazar, anakronizmi kazara düşülen bir tuzak değil, bilinçle kurulan bir oyun alanına çevirir. İhsan Oktay Anar romanlarında 17. yüzyıl İstanbul'unu inşa ederken araya modern felsefe tartışmalarını, olmayacak mekanik icatları veya çağdaş kavramları sızdırır; bunu yaparken tarihi taklit etmekten vazgeçip kurgunun kendi yapaylığını okura sezdirir ve aradaki mesafeyi bir estetik ilkeye dönüştürür. Georg Lukács ise tarihsel roman kuramında bambaşka bir anakronizm türünden söz eder: yazarın, dönemin henüz kelimelere dökemediği toplumsal gerilimleri, bugünün okuruna anlaşılır kılacak netlikte dile getirmesi. Bu "gerekli anakronizm", nesne hatasından ibaret olan sıradan anakronizmden temelden ayrılır; kusur değil, yöntemdir. Çağdaş Türk tarihi romanlarında da bu ayrım geçerlidir: bir yazarın Osmanlı sarayını betimlerken günümüz Türkçesinin argosunu sızdırması sıradan bir anakronizmken, aynı sarayda modern bir adalet tartışmasının tohumlarını sezdirmesi bilinçli bir gerekli anakronizm örneği olabilir; ayrımı belirleyen, yazarın niyeti ve okurun bunu bir hata değil bir çağrışım olarak algılamasıdır.

Georg Lukács ve Klasik Tarihî Roman Kuramı:

Macar felsefeci Georg Lukács, 1937'de kaleme aldığı *Tarihsel Roman* adlı incelemesiyle türün ilk sistemli kuramını ortaya koyar. Lukács'a göre modern tarihi romanın kurucusu Walter Scott'tır ve Scott'ın büyük yeniliği, anlatının merkezine kralları veya komutanları değil, iki karşıt tarihsel gücün arasında sıkışıp kalan, kurgusal ve "vasat" bir kahramanı yerleştirmesidir. *Waverley* romanındaki genç İngiliz subayı, İskoç Jakobit ayaklanmasının içine sürüklenirken hem hükümetin hem isyancıların dünyasını aynı anda tanır; okur, tarihin

büyük çatışmasını bu sıradan insanın gözünden, gündelik hayatın somutluğu içinde kavrar. Lukács bu yöntemi, döneminin popüler tarihi romanlarını süsleyen kostüm ve dekor merakından ayırır: ona göre gerçek başarı, geçmişin yalnızca dış görünüşünü değil, o dönemi yaşayanların zihniyetini ve toplumsal çelişkilerini canlandırmaktır. Kuram ilerleyen onyıllarda eleştirilere de uğradı; özellikle Lukács'ın gerçekçi roman anlayışını mutlaklaştırdığı ve modernist ya da postmodern tarihi kurguları dışarıda bıraktığı öne sürüldü. Yine de "vasat kahraman" ve "gerekli anakronizm" kavramları, tarihi romanı bir kostümlü drama olmaktan çıkarıp toplumsal bir tanıklık biçimine dönüştüren yazarları anlamak için bugün de başvurulan bir çerçeve sunar. Lukács'a göre 1848 devrimlerinden sonra burjuvazi kendi geçmişiyle yüzleşmekten kaçındığı için tarihi roman da gerileyip dekoratif bir maceraya dönüştü; bu yüzden kuram, türün en güçlü örneklerini 19. yüzyılın ilk yarısına, yani Scott ve onun izinden gidenlere yerleştirir.

Tarihyazımsal Üstkurmaca: (Historiographic Metafiction)

Kanadalı kuramcı Linda Hutcheon'ın 1988'de yayımladığı *A Poetics of Postmodernism* adlı çalışmasıyla edebiyat eleştirisine kazandırdığı tarihyazımsal üstkurmaca, geçmişi konu edinirken tarihyazımının kendisinin de kurgusal ve özenle inşa edilmiş bir anlatı olduğunu ısrarla hatırlatan roman türüdür. Bu tarz kurgularda resmî tarihin mutlak hakikat iddiası sarsılır; yazar metne bizzat müdahale ederek arşiv belgelerinin güvenilmezliğini, hafızanın yanılabilirliğini ve geçmişin tek bir anlatıcıya teslim edilemeyeceğini açıkça sergiler. Umberto Eco'nun *Gülün Adı*'nda anlatıcı Adso, olayları elli yıl sonra, bulunmuş ve kaybolmuş bir elyazmasının katmanları arasından aktarır; okur böylece tarihe değil, tarihin bir kaydına, hatta o kaydın da bir çevirisine erişir. Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale*'sinde ise Venedikli tutsak ile Osmanlı hocasının kimlikleri öylesine iç içe geçer ki roman, Doğu-Batı ayrımının kendisinin de sonradan çizilmiş bir çizgi olduğunu sezdirir; kitabın önsözünde anlatılan elyazması bulma hikâyesi bu kurgusal-tarihsel oyunu ikiye katlar. Tür, okuru pasif bir tanık olmaktan çıkarıp geçmişin nasıl yazıldığını sorgulayan eleştirel bir ortağa dönüştürür. Hutcheon'a göre bu tür 1980'lerden itibaren dünya edebiyatının en yaygın postmodern biçimlerinden biri haline geldi, çünkü hem geçmişe duyulan merakı hem de büyük anlatılara duyulan kuşkuyu aynı anda karşılıyordu; Türk edebiyatında da Pamuk'un yanı sıra pek çok yazar, tarihi kurgularına benzer bir öz-bilinçli katman ekler.

Yeni Tarihselcilik: (New Historicism)

Amerikalı eleştirmen Stephen Greenblatt'ın 1980'lerde şekillendirdiği Yeni Tarihselcilik, edebî metni tarihsel bağlamından, tarihi de kendisi çözümlenecek bir metinden ayrı görmeyen bütüncül bir yaklaşımdır. Geleneksel tarihyazımının krallara, savaşlara ve resmî antlaşmalara odaklanan doğrusal çizgisini reddeder; dönemin mahkeme tutanaklarını, vasiyetnâmelerini, tıp risalelerini ve edebi kurgularını aynı düzeyde geçerli birer söylem sayar. Tarihi roman kurgusunda yazar, büyük siyasi kararların ardındaki toplumsal zihniyet katmanlarını kazır ve iktidar ilişkilerinin gündelik dilde nasıl üretildiğini ortaya koyar. Kemal Tahir, Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu veya Meşrutiyet sürecini büyük siyasi kararların gerisine sızarak, dönemin iktisadi yapısı ve toplumsal dokusu üzerinden yeniden okur. Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* ve *Resimli Dünya* gibi romanları da akademik incelemelerde sıkça bu çerçeveden okunur: yazar, İstanbul'un fethi veya II. Meşrutiyet gibi resmî tarihin abartılı biçimde anlattığı olayları, dönemin gündelik ayrıntıları ve çelişkili tanıklıkları üzerinden yeniden kurar, böylece tek sesli tarih anlatısının çatlaklarını gösterir. Yaklaşımın en tartışmalı yanı, tarihsel "gerçeğin" kendisinin de iktidar ilişkileri içinde üretildiğini varsaymasıdır; bu, bazı eleştirmenlere göre tarihi tümüyle göreliliğe indirgeme riski taşır, ama roman sanatına, resmî belgenin arkasındaki sessiz çıkar çatışmalarını arama cesaretini kazandırır.

Palimpsest:

Antik Çağ'da parşömen pahalı ve kıt olduğu için üzerindeki yazı kazınıp yeniden yazılırdı; ama silinen ilk metnin izi bütünüyle yok olmaz, kimyasal döküntüler halinde alttan sızmaya devam ederdi. İşte bu fiziksel nesneye palimpsest denir ve edebiyat, kavramı bir şehrin, bir mekânın veya bir toplumun üst üste yığılmış tarihsel katmanlarını anlatmak için ödünç alır. Kurgu içinde zaman çizgisi tek yönlü akmaz; geçmişin silinmeye çalışılmış katmanları bugünün anlatısının hemen altından yüzeye vurur. Ahmet Hamdi Tanpınar'ın romanlarında ve *Beş Şehir* denemelerinde İstanbul, Roma, Bizans, Osmanlı ve Cumhuriyet miraslarının aynı sokakta, aynı çeşmede, aynı caminin duvarında iç içe geçtiği bir şehir olarak resmedilir; yazar bir kubbeye bakarken üç farklı çağın izdüşümünü aynı anda görür. Palimpsest okuması, tek bir "gerçek" geçmiş arayışını terk edip geçmişin hep bir öncekinin üzerine yazıldığını kabul eder. Bu yüzden tarihi romanda mekân tasviri süs değildir; her taş, altında sakladığı önceki katmanları da taşıyan bir belgeye dönüşür. Kavram mekânla

sınırlı kalmaz, kimlik için de kullanılabilir: bir tarihi roman kahramanının konuşma biçiminde, inançlarında veya adında bile önceki kuşakların izleri fark edilmeden sürebilir, tıpkı bir şehrin duvarındaki eski bir yazının yeni sıva altından belli belirsiz sezilmesi gibi.

Mikrotarih: (Microhistory)

Mikrotarih, büyük devlet olaylarını, zaferleri ve tarihe yön veren hükümdarları bir kenara bırakıp kıyıda kalmış bir sıradan insanı, küçük bir kasabayı veya tozlu bir mahkeme dosyasını mercek altına alan yaklaşımdır. Odak iyice daraltılır, ama bu dar çerçeveden dönemin bütün zihniyet dünyası, toplumsal baskıları ve inanç yapısı çözümlenir. İtalyan tarihçi Carlo Ginzburg'un 1976'da yayımladığı *Peynir ve Kurtlar*'da, 16. yüzyıl İtalya'sında yaşayan bir değirmenci olan Menocchio'nun Engizisyon önündeki sorgusu, tek başına bütün bir dönemin evren algısını, halk kozmolojisini ve okuma kültürünü ortaya çıkarır. Roman kurgusunda aynı yöntem, resmî kroniklerin görmezden geldiği sıradan bireylerin tanıklığını merkeze alarak tarihe aşağıdan yukarıya bakmayı mümkün kılar; kahraman artık bir kral değil, adı hiçbir devlet kaydına geçmemiş bir köylü, bir hizmetçi veya bir mahalle esnafı olabilir. Yöntemin çekiciliği tam da buradadır: küçük bir hayatın ayrıntılarına inildiğinde, büyük tarihin soyut kategorileri aniden et ve kemik kazanır. Yöntem, 1970'lerde İtalya'da Ginzburg ve Giovanni Levi'nin öncülüğünde "microstoria" adıyla bir okul haline geldi ve tarih yazımını, büyük istatistiksel eğilimlerden çıkarılan soyut sonuçlardan kurtarıp tek bir hayatın somutluğuna geri döndürdü; roman sanatı da zaten hep bu somutluğun peşinde olduğu için iki disiplin burada doğal bir müttefik bulur.

Ukroni ve Karşıt-Olgusal Tarih: (Counterfactual History)

"Tarihteki şu dönüm noktası farklı sonuçlansaydı bugün nasıl bir dünyada yaşardık?" sorusu etrafında biçimlenen ukroni (alternatif tarih olarak da anılır) ve karşıt-olgusal kurgu, bilinen tarihsel kırılmaları tersine çevirerek alternatif evrenler tasarlar. Gerçekleşmiş olanı tek olası sonuç saymak yerine, rastlantıları ve kırılma noktalarını tartışmaya açar. Philip K. Dick'in 1962 tarihli *Yüksek Şatodaki Adam* romanı türün en bilinen örneğidir: Kitapta, İkinci Dünya Savaşı'nı Nazi Almanyası ve Japonya kazanmış, Amerika Birleşik Devletleri ikiye bölünerek işgal altına girmiştir. Dick bu kurguyu bir macera aracı olarak değil, kurgunun içindeki karakterlerin de kendi gerçekliklerinin gerçek olup olmadığını sorguladığı bir roman-içi-roman yapısıyla derinleştirir. Ukroni,

tarihsel zorunluluk fikrini temelinden sarsar; savaşların, seçimlerin, suikastların hiçbirinin kaçınılmaz olmadığını, her birinin arkasında binlerce başka olasılığın sessizce durduğunu okura duyurur. Bu bakımdan tür bir düşünce oyunundan ibaret kalmaz; geçmişin ne kadar kırılgan dengeler üzerine kurulu olduğunu göstererek bugünün kesinliklerine de kuşkuyla bakmayı öğretir. Türün Türk edebiyatındaki karşılığı henüz sınırlı olsa da dünya kurgu geleneğinde 1836 gibi erken bir tarihte Louis Geoffroy'un Napolyon'un Waterloo'yu kazandığı bir dünyayı tasarlamasıyla başlayan bu damar, günümüzde tarihe meraklı okurlar arasında giderek geniş bir kitle buluyor.

Zeitgeist: (Zamanın Ruhu)

Almanca "zaman" (Zeit) ve "ruh" (Geist) sözcüklerinin birleşiminden doğan zeitgeist, belirli bir tarihsel döneme damgasını vuran düşünsel iklimi, ahlak anlayışını, duyarlılıkları ve genel zihniyet dünyasını karşılar; kavram, 18. yüzyıl sonunda Alman İdealist felsefesinde, özellikle Herder ve Hegel'in tarih anlayışında kök salar. Başarılı bir tarihsel roman inşa etmek, karakterlere yalnızca o dönemin kıyafetlerini giydirmekle bitmez; onların düşünme biçimlerini, korkularını ve ahlaki sınırlarını dönemin zihniyetine uygun kurgulamak gerekir. Lev Tolstoy'un *Savaş ve Barış*'ında 19. yüzyıl başı Rus aristokrasisinin Napolyon işgali karşısında yaşadığı zihinsel çalkantı, salon sohbetlerinden askerlik anlayışına kadar her ayrıntıda hissettirilir; karakterler modern insanın reflekslerini taşımaz, kendi çağlarının zihniyet kalıpları ve inanç dünyası içinden hareket eder. Zeitgeist kavramı, tarihi romanın en sinsi tuzaklarından birine karşı bir uyarı niteliği taşır: yazarın kendi çağının değerlerini fark etmeden geçmişe giydirmesine. Kavramın tuzağı, yazarın araştırdığı dönemin zihniyetini bulmak yerine kendi çağının önyargılarını o döneme yansıtmasıdır; bu yüzden zeitgeist'ı doğru kurmak, dönemin mektuplarını, günlüklerini ve gazetelerini didik didik aramayı gerektirir, kıyafet kataloglarına bakmak tek başına yeterli olmaz.

Kronotop: (Chronotope)

Rus dilbilimci ve edebiyat kuramcısı Mihail Bahtin'in 1930'larda geliştirdiği kronotop kavramı, kurgu içinde zaman ve mekân boyutlarının birbirinden ayrılmaz bir bütün oluşturarak anlatıyı biçimlendirmesini ifade eder. Bahtin, belirli mekân türlerinin kendine özgü zaman akışları ve olay örgüleri doğurduğunu öne sürer ve bunlara adlar verir: yol kronotopu rastlantısal karşılaşmaları ve yolculuk süresini, eşik kronotopu ise ani karar anlarını ve kriz zamanını temsil eder. Tarihi romanlarda bu ayrım somut bir karşılık bulur; bir kervansaray

mekânı rastlantısal karşılaşmaları ve yolculuk zamanını çağrıştırırken, eski bir konak geçmişin sırlarını, kuşak çatışmalarını ve durmuş bir zamanı imler. Olayların cereyan ettiği mekânlar sıradan birer fon olmaktan çıkar; anlatının hızını, karakterlerin psikolojisini ve kurgusal gerilimi doğrudan belirleyen birer zaman-mekân düğüm noktasına dönüşür. Bir yazarın bir sarayı mı yoksa bir meyhaneyi mi seçtiği, aslında hangi zaman deneyimini anlatacağına dair sessiz bir karardır. Bahtin'in kataloğuna sonradan eklenen "taşra kasabası kronotopu" ve "şato kronotopu" gibi kavramlar da tarihi romanda sık kullanılır: taşra kasabası zamanın neredeyse durduğu, dedikodunun ve tekrarın egemen olduğu bir döngüsellik sunarken, şato geçmişin gölgesinin bugünü hâlâ ağırlıkla bastırdığı bir mekân olarak işler.

Metinlerarasılık: (Intertextuality)

Fransız kuramcı Julia Kristeva'nın 1966'da, Bahtin'in diyalojik dil anlayışından yola çıkarak ortaya attığı metinlerarasılık, bir romanın kendi içine kapanmak yerine daha önce yazılmış tarihsel belgeler, kronikler, seyahatnameler, fermanlar veya edebî eserlerle bilinçli bağlar kurmasını, onlardan alıntılar taşımasını ve bu metinlerle konuşmasını ifade eder. Kurgu, geçmişin yazılı mirasını emerek kendi bünyesine katar. Orhan Pamuk'un *Kara Kitap*'ta Şeyh Galib'in *Hüsn ü Aşk* mesnevisinden ve Ferîdüddin Attâr'ın *Mantıku't-Tayr*'ından mülhem izler sürmesi bu tekniğin tipik bir uygulamasıdır; roman, bu klasik metinlerin alegorik yapısını modern İstanbul'un gizemli bir kayıp hikâyesine taşır. Yazar bu yolla metnini tarihin ve edebiyatın devasa külliyatına eklemler; okura, tek bir kitabı değil, o kitabın içinde saklı bütün bir geleneği okuma deneyimi sunar. Tarihi romanda metinlerarasılık, dönemin gerçek belgelerinden alıntı yapmakla sınırlı kalmaz; aynı zamanda o dönemin edebî ve dinî metinlerinin dünya görüşünü de kurguya taşır. Bu teknik yazarın özgünlüğünü zayıflatmaz; tersine, geçmişin sesleriyle kurduğu diyalog ne kadar ustaca örülürse romanın kendi sesi de o kadar belirginleşir, çünkü okur eski metinle yeni metin arasındaki farkı fark ettiği anda yazarın müdahalesini de görür.

Pastiş ve Parodi:

Fransızca "pastiche" sözcüğünden gelen pastiş, geçmiş bir dönemin dilini, üslubunu ve anlatı formunu öykünme yoluyla saygıyla yeniden üretmektir; parodi ise aynı biçimsel yapıyı mizahi, ironik veya eleştirel bir amaçla ters yüz eder. Tarihsel roman yazarı, 17. yüzyıl Osmanlı divan nesrinin ağır, ağdalı üslubunu ustalıkla taklit ederek bir kurgu kaleme aldığında pastiş yapmış olur.

İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası*'nda kadim anlatı dilini ve Osmanlı dönemi üslubunu büyük bir titizlikle yeniden kurması, pastişin Türk edebiyatındaki en parlak örneklerinden biridir; roman, sahte bir Osmanlıca değil, o dilin ritmini ve mecaz dünyasını çağdaş bir kurgu içinde diriltir. Aynı üslup malzemesi komik veya absürt durumları aktarmak için kurgulansaydı parodileşmiş olurdu; aradaki fark niyet ve tondadır, teknik neredeyse aynı kalır. İki teknik de yazarın geçmişin sesini taklit etme becerisini sınar, ama biri o sese hayranlık duyarken diğeri ona gülmeyi seçer. Bu iki teknik arasındaki sınır öyle incelebilir ki aynı sahne bir okurda saygıyla karışık bir hayranlık, başka bir okurda kahkaha uyandırabilir; bu da pastiş ile parodinin, teknik olarak neredeyse ayırt edilemez, ama duygusal etkileri bakımından taban tabana zıt iki kardeş sanat olduğunu gösterir.

Karşı-Hafıza ve Gayriresmî Tarih: (Counter-Memory)

Fransız filozof Michel Foucault'nun "contre-mémoire" kavramından beslenen karşı-hafıza, egemen iktidarların ve resmî kurumların inşa ettiği tek sesli tarih anlatısına karşı, unutturulmuş veya bastırılmış toplumsal belleğin edebiyat aracılığıyla ortaya çıkarılmasıdır. Roman, büyük zafer taklarının gerisinde kalan yoksulların, azınlıkların, kadınların ve tanıklığı yok sayılanların gözünden geçmişi yeniden anlatır. Resmî nutukların ve kitleleri yönlendiren zafer kroniklerinin karşısına bireysel acıları ve unutulmuş trajedileri koyar. Bu yaklaşımda tarih artık tek bir merkezden yazılmış bir metin olmaktan çıkar; birbiriyle çatışan, birbirini tamamlayan veya birbirini yalanlayan çok sayıda anlatının bir arada durduğu bir alan haline gelir. Kurgu, resmî tarihin üzerini örttüğü boşlukları doldurarak toplumsal hafızada alternatif bir adalet ve hatırlama alanı açar; bu yüzden karşı-hafıza anlatıları çoğu zaman mağdur konumundaki toplulukların kendi diliyle konuştuğu, resmî arşivde yer bulamayacak sahneler içerir. 1980'lerden itibaren dünya edebiyatında yükselen bu eğilim, resmî tarih yazımının kurumsal arşivlerde sakladığı ayrıntıları -bir mahalle kadınının günlüğü, bir işçinin mektubu- bir romanın merkezine taşıyarak, tarihin kimin sesiyle yazıldığı sorusunu doğrudan okura yöneltir.

Polifoni: (Çokseslilik)

Mihail Bahtin'in Dostoyevski'nin romanlarını incelerken kavramsallaştırdığı polifoni, kurguda tek bir mutlak anlatıcı sesi yerine, kendi dünya görüşü ve kendi hakikati olan çok sayıda özgür karakterin sesinin eşit güçte duyulmasıdır. Tarihsel roman kurgusunda olaylar tek bir nesnel doğru olarak sunulmaz; kralın, celladın, tüccarın veya bir isyancının bakış açısı aynı anlatı zemininde çarpışır ve hiçbiri

diğerine üstün kılınmaz. Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı* romanında bir cinayetin ve bir tarihsel kesitin katil, maktul, ressamlar, bir kadın ve hatta kırmızı rengin kendisi tarafından sırayla anlatılması, çoksesli yapının kusursuz bir kurgusal uygulamasıdır; okur her bölümde bir öncekini yalanlayan veya tamamlayan yeni bir gerçeklik parçasıyla karşılaşır. Polifonik roman, yazarın kendi görüşünü karakterlerin ağzından tek taraflı biçimde dayatmasını engeller; tarihin kendisi de böylece tek bir kahramanın hikâyesi değil, birbirine karışan seslerin toplamı olarak belirir. Bahtin bu yapıyı, yazarın kendi ideolojik konumunu gizlemesi olarak değil, kurgunun demokratik bir mimarisi olarak görür: her karakter kendi hakikatinde ısrar ettiği için roman, tek bir ahlaki dersin değil, birbiriyle boğuşan çok sayıda dünya görüşünün sahnesi haline gelir.

Presentizm: (Presentism/Çağdaşlaşma Hatası)

Tarihsel süreçleri, geçmişteki insan davranışlarını günümüzün ahlak anlayışı, seküler değerleri veya politik doğruculuk süzgeciyle yargılama hatasına presentizm denir; tarihçi David Hackett Fischer bu eğilimi tarihçinin en yaygın yanılgılarından biri olarak tanımlar. Bu, tarihsel kurguda en sık düşülen acemiliklerden biridir. 15. yüzyılda yaşayan bir Osmanlı kadısını veya bir Orta Çağ şövalyesini 21. yüzyılın insan hakları evrensel beyannamesi prensipleriyle konuşturmak, kurgunun inandırıcılığını bir çırpıda dağıtır. Yazar, geçmişi bugünün normlarıyla düzeltmeye veya yargılamaya kalkışmadan, o dönemin kendi iç mantığı ve değerler sistemi üzerinden inşa etmek zorundadır; kadın hakları, din özgürlüğü veya hayvan hakları gibi bugün doğal saydığımız kavramların büyük bölümü, tarih boyunca ya hiç var olmamış ya da bambaşka biçimlerde tartışılmıştır. Presentizmin tuzağına düşmemek, karakterleri sevimli göstermekten vazgeçmeyi de gerektirebilir; dönemin adaletsizliklerine ortak olan bir karakter, modern okuru rahatsız etse de tarihsel gerçekliğe daha sadıktır. Tarihçiler arasında bu hatadan tamamen kaçınmanın imkânsız olduğu da tartışılır, çünkü her yazar sonuçta kendi çağının diliyle düşünür; asıl marifet, bu kaçınılmaz mesafeyi yok saymak yerine bilinçli biçimde yönetmek, okuru geçmişin farklılığına saygı duyacak şekilde yönlendirmektir.

Belgesel Gerçeklik ve Arşivsel Kurgu:

Belgesel gerçeklik, tarihsel belgelerin, resmi kayıtların, gazete kupürlerinin ve mektupların doğrudan kurgu metnine taşınmasıyla elde edilen otantiklik zeminidir. Yazar, soyut hayal gücünün ötesine geçerek arşivden çıkardığı somut ham verileri romanın dokusuna ekler. Bu belgeler kurgu

içinde olayların seyrini değiştiren anahtar unsurlara dönüşebildiği gibi, anlatının inandırıcılığını pekiştiren estetik dayanaklara da dönüşür; roman böylece arşivsel veri ile kurgusal hayal gücü arasındaki ince sınırda salınır. Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa*'sında ve Kemal Tahir'in *Yorgun Savaşçı*'sında dönemin resmi telgraflarına, bildirilere ve tanıklıklara doğrudan yer verilmesi bu tekniğin tipik bir örneğidir; okur, Millî Mücadele'nin kurgusal hikâyesini takip ederken bir yandan da dönemin nesnel belgesel tanıklıklarıyla temas kurar. Belgesel gerçeklik, yazarın araştırmasını gösteriş için sergilemesinden ibaret kalmaz; doğru kullanıldığında belge kurguya gömülür ve okur onu bir dipnot gibi değil, hikâyenin dokusundan bir iplik gibi hisseder. Bu teknik özellikle Millî Mücadele'yi konu alan romanlarda sıkça görülür, çünkü dönem hâlâ nispeten yakın olduğundan resmî telgraf, nutuk ve gazete arşivleri bolca erişilebilir durumdadır; yazar bu bereketli malzemeyi kurgusal diyaloglarla harmanlayarak okura hem tarihsel hem edebî bir tatmin sunar.

Yerel Renk ve Tarihsel Atmosfer: (Local Color)

19. yüzyıl sonunda Fransız ve Amerikan taşra edebiyatında "local color" adıyla yaygınlaşan yerel renk, ele alınan tarihsel dönemin ve coğrafyanın gündelik yaşam detaylarını, dil sapmalarını, giyim kuşam kültürünü ve mimari dokusunu romana taşıma tekniğidir. Amacı, okura okuduğu dönemin içinde yaşadığı hissini verecek estetik bir inandırıcılık kurmaktır. Yazar büyük tarihi olayları anlatmakla yetinmez; dönemin sokaklarında satılan yiyeceklerden kullanılan mutfak eşyalarına, şivelerden dini ritüellere kadar ayrıntılı bir envanter çıkarır. Hüseyin Rahmi Gürpınar'ın İstanbul mahalle yaşamını resmettiği romanlarında ve Ahmet Hamdi Tanpınar'ın eserlerinde eski İstanbul'un kahvehâneleri, konakları ve gündelik üslubu bu titizlikle işlenir; okur bir Ramazan akşamının kokusunu veya bir semt pazarının gürültüsünü neredeyse fiziksel olarak hisseder. Yerel renk doğru kullanıldığında soyut bir tarihsel kronoloji, canlı ve nefes alan bir kurgusal mekâna dönüşür; yanlış kullanıldığında ise dekor yığınına, bir kostüm müzesine indirgenir. Tekniğin riski, ayrıntı biriktirmenin kendi başına bir amaca dönüşmesidir; bir yazar dönemin kıyafetlerini, yemeklerini ve şivelerini sayıp dökmekle yetinirse roman bir ansiklopedi maddesine benzemeye başlar. Başarılı yerel renk kullanımı, bu ayrıntıları karakterlerin duygularına ve olay örgüsüne organik biçimde bağlar.

Mentalite Tarihi:

Annales Ekolü'nün kurucuları Marc Bloch ve Lucien Febvre'in açtığı, ardından Philippe Ariès ve Georges Duby gibi tarihçilerin derinleştirdiği mentalite tarihi, kralların kararlarından ziyade geçmişteki sıradan insanların kolektif inançlarını, korkularını, ölüm ve kutsal algılarını inceleyen yaklaşımdır. Kurguda kullanıldığında yazar olayları modern zihnin süzgecinden geçirmez; dönemin insanının dünya görüşünü, batıl inançlarını ve zihinsel sınırlarını anlatının merkezine oturtur. Karakterler, kendi çağlarının sunduğu kavrayış kapasitesi ve toplumsal tabular içinde hareket eder. Amin Maalouf'un *Semerkant* romanında Orta Çağ İslam dünyasının inanç ve bilim algısının, Ömer Hayyam'ın rubailerinin çevresinde örülen entelektüel iklimiyle birlikte kurgulanması buna örnektir; roman, dönemin insanının kadere, ilme ve iktidara nasıl baktığını modern bir yorum eklemeden aktarır. Bu yöntem, okura geçmişin insanını günümüz kriterleriyle yargılamak yerine onu kendi zihinsel iklimi içinde anlama imkânı sunar; presentizmin tam karşı kutbunda durur. Annales tarihçileri bu yöntemi geliştirirken özellikle ölüm karşısındaki tutumları, cadılık inançlarını ve gündelik dindarlık biçimlerini incelediler; roman sanatı da benzer bir merakla, bir dönemin insanının neye güldüğünü, neyden korktuğunu ve neyi kutsal saydığını olay örgüsünün gerisinde sabırla inşa eder.

Tarihsel İroni:

Tarihsel ironi, roman okurunun geçmişte ne olduğunu ve olayların nasıl sonuçlanacağını bilmesine karşın, kurgusal karakterlerin kendi geleceklerinden habersiz biçimde hareket etmesidir; kökü Sofokles'in *Kral Oidipus*'undaki dramatik ironiye kadar uzanır, ama tarihi romanda bu bilgi farkı gerçek bir tarihsel olaya dayandığı için daha da keskinleşir. Anlatıda muazzam bir gerilim ve estetik derinlik yaratan bu yöntemde, karakter büyük bir özgüvenle geleceğe dair planlar yaparken okur onun kaçınılmaz bir felakete veya köklü bir dönüşüme doğru sürüklendiğini bilir. Birinci Dünya Savaşı'nın hemen öncesinde Avrupa sosyetesinin barış ve refah nutukları attığı bir roman sahnesinde, okur birkaç ay sonra milyonlarca insanın öleceği bir savaşın patlak vereceğinin farkındadır; karakterlerin kadeh kaldırdığı her an, okurun zihninde yaklaşan felaketin gölgesiyle birlikte okunur. Bu uyumsuzluk anlatının trajizmini pekiştirirken, insanın tarihsel süreçler karşısındaki çaresizliğini ve körlüğünü de vurgular. Bu teknik büyük savaşlarla sınırlı kalmaz; bir yazar, tarihte yıkılacağı bilinen bir imparatorluğun sarayında geçen bir düğün sahnesini veya birkaç yıl sonra suikaste kurban gidecek bir liderin gururla söylediği bir nutku da aynı ironik gerilimle kurabilir.

Karnavalesk: (Carnivalesque)

Mihail Bahtin'in 1965'te yayımladığı *Rabelais ve Dünyası*'nda geliştirdiği karnavalesk kavramı, resmi otoritenin, hiyerarşinin ve katı tarihsel söylemlerin mizah, ironi, kahkaha ve altüst oluşlarla sarsıldığı kurgusal tutumdur. Orta Çağ karnavallarında kral ile dilencinin geçici olarak yer değiştirmesi gibi, kurguda da muktedirlerin ve resmi tarihin dokunulmazlığı kahkaha ve mizah yoluyla feshedilir. Tarihi romanlarda saray adabı, devlet ciddiyeti ve kahramanlık mitleri kaba mizah, argolu dil ve grotesk sahnelerle yıpratılır. İhsan Oktay Anar'ın romanlarında ulema, sadrazam veya cellat figürlerinin absürt durumlar içinde çizilmesi, karnavalesk yapının Türk edebiyatındaki canlı yansımalarından biridir; ciddiyetin doruğunda olması beklenen bir tören sahnesi, aniden gülünç bir kazaya veya müstehcen bir espriye dönüşebilir. Karnavalesk anlatı, resmi tarihin somurtkan ve baskıcı dilini kurgusal bir özgürleşme alanına devrederken, iktidarın da sonuçta insan olan, gülünebilecek, yanılabilecek kişilerden ibaret olduğunu hatırlatır. Bahtin'in kuramında karnaval bir eğlence biçiminden ibaret kalmaz, resmi hiyerarşinin askıya alındığı geçici bir özgürlük alanıdır; tarihi romanda bu alan, sansürün veya saray adabının bastırdığı gerçekleri dolaylı yoldan söylemenin de bir yolu haline gelir.

Tarihsel Mitleştirme ve Miti Yıkma: (Demystification)

Tarihsel mitleştirme, geçmişteki şahsiyetlerin veya olayların edebiyat aracılığıyla efsaneleştirilmesi, kusursuzlaştırılması ve sembol haline getirilmesidir. Miti yıkma, yani demistifikasyon ise bu efsanevi algıyı parçalayarak tarihi figürleri insani zaafları, korkuları ve çelişkileriyle yeniden kurgulamaktır. Kurgu yazarı, kahramanlık menkıbelerinin arkasındaki etten kemikten insanı ortaya çıkarır: Mustafa Kemal Atatürk'ün, Fatih Sultan Mehmed'in veya Napolyon'un yalnızlıklarını, fiziksel rahatsızlıklarını, tereddütlerini ya da özel hayatındaki kırılganlıklarını işleyen romanlar bu işlevi görür. Böyle bir roman, tarihi bir şahsiyeti küçültmek veya saygısızlık etmek amacı gütmez; tam tersine, o kişiyi bir heykel olmaktan çıkarıp yeniden nefes alan bir insana dönüştürerek okurla arasında empatik bir bağ kurar. Kurgu, tarihi kutsallık atfedilen bir tapınak olmaktan çıkarıp insani ölçeğe indirger; böylece okur idollerle değil, gerçek tarihsel özne ve trajedilerle yüzleşir. Türk edebiyatında Atatürk'ü konu alan pek çok roman bu iki uç arasında gidip gelir: kimi metinler onu erişilmez bir kurtarıcı olarak resmederken, kimileri onun yorgunluğunu, sağlık sorunlarını ve kişisel yalnızlığını öne çıkararak miti insani bir ölçeğe indirger.

Heterotopya: (Heterotopia)

Fransız filozof Michel Foucault'nun 1967'de verdiği "Des espaces autres" başlıklı konuşmayla edebiyat ve mimarlık kuramına yerleşen heterotopya, toplumun genel mekânsal ve zamansal mantığının dışında kalan, kendine özgü kuralları ve sapma dinamikleri olan "öteki mekânları" ifade eder. Tarihi kurguda hapishaneler, akıl hastaneleri, gemiler, sınır boyları veya karantina adaları birer heterotopya olarak işler; bu mekânlar, merkezdeki resmi düzenin işleyemediği, zamanın farklı aktığı veya askıya alındığı alanlardır. Tarık Dursun K.'nın *Kurşun Ata Ata Biter (Sınır Boyları)* romanında anlatılan sınır kasabası, resmî devlet düzeninin cılız kaldığı, kaçakçılığın kendi ahlakını ve kendi zamanını kurduğu tipik bir heterotopyadır; mayınlı tarlalar ve devriye sınırları arasında yaşayan karakterler, ne tam anlamıyla devletin içinde ne de tamamen dışındadır. Yazar bu aykırı mekânlar üzerinden, ana akım tarihin gözden kaçırdığı sapmaları, çatışmaları ve alternatif yaşam biçimlerini ortaya çıkarır. Foucault'nun listelediği klasik heterotopya örnekleri arasında mezarlıklar, tiyatrolar, oteller ve balayı gemileri de vardır; tarihi romanda bu mekân çeşitliliği, yazara resmî tarihin göremediği kenar hayatları anlatmak için geniş bir repertuvar sunar.

Tarihsel Determinizm ve Rastlantısallık:

Tarihsel determinizm, kurgudaki olayların kaçınılmaz ekonomik, sosyal veya siyasi yasaların sonucu olarak geliştiği fikridir; rastlantısallık ise tarihin küçük tesadüfler, kişisel tutkular veya anlık kararlarla tamamen farklı bir yöne sapabileceğini savunur. Roman yazarı bu iki kutup arasındaki gerilimi kurgusunun ana motoru yapabilir. Bir yanda sınıf çatışmalarının veya imparatorlukların yıkılışının kaçınılmazlığı işlenirken, diğer yanda bir ulusun kaderini değiştiren rastlantısal bir kurşun veya bir aşk kararı öne çıkarılır. Tolstoy, *Savaş ve Barış*'ın ikinci epilogunda tarihi yönlendiren gücün büyük komutanların iradesi mi, yoksa milyonlarca bireyin görünmez toplamı mı olduğunu doğrudan tartışır ve determinizme kayan bir sonuca varır. Kemal Tahir'in Osmanlı'nın kuruluşunu iktisadi ve toplumsal yapılar üzerinden okuyan romanları da benzer bir belirlenimci çizgiye yaslanır; buna karşılık bir tek suikastın veya bir tek mektubun gecikmesinin koca bir imparatorluğun kaderini değiştirdiği romanlar, rastlantının gücünü savunur. İki yaklaşım da tarihe farklı bir felsefi bakış önerir, ama ikisi de aynı ölçüde kurgusal gerilim üretebilir. Bu tartışma kurgusal bir tercihten ibaret kalmaz, yazarın tarihe dair kişisel felsefesini de ele verir: belirlenimci bir anlatı genellikle bir ideolojinin zaferini kaçınılmaz gösterirken, rastlantıya yer açan bir anlatı okuru tarihin başka türlü de gidebileceği ihtimaline karşı daha tetikte tutar.

Travma Anlatıları ve Toplumsal Bellek:

Travma anlatıları, savaş, göç, soykırım, darbe veya doğal afet gibi büyük tarihsel kırılmaların toplumsal ruhta açtığı derin yaraların kurgusal metinlerde yeniden işlenmesidir. Bu anlatılarda zaman çizgisi sıklıkla parçalanır; doğrusal akış yerini geriye dönüşlere, kâbuslara ve tutarsız hatırlamalara bırakır, çünkü travmanın kendisi de hafızada kırık ve tekrarlayan bir biçimde saklanır. Kurgu, resmi belgelerin soğuk istatistiklerine sığmayan insani acıyı ve unutulmanın yarattığı yıkımı kayıt altına alır. Kemal Yalçın'ın *Emanet Çeyiz* gibi mübadele anlatıları, 1923'te Yunanistan ile Türkiye arasında zorunlu nüfus değişimine tabi tutulan insanların, geride bıraktıkları evleri ve kimlikleri onlarca yıl sonra bile unutamadığını gösterir. Edebiyat burada bir tanıklık görevi üstlenir; resmî tarihin bir cümlede geçiştirdiği bir olayı, bir ailenin kuşaklar boyu süren yasına dönüştürerek okura aktarır. Bu tür anlatılarda sıkça başvurulan bir teknik, olayın kendisini hiç doğrudan göstermeden onun sonrasındaki sessizlikleri, boşlukları ve söylenemeyenleri anlatmaktır; çünkü travmanın en sahici temsili, onun tam olarak dile getirilemeyeceğini kabul etmekten geçer.

Biyografik Roman:

Biyografik roman, tarihsel olarak yaşamış gerçek bir şahsiyetin hayat hikâyesini, arşiv belgelerine ve kronolojik gerçekliğe bağlı kalarak, ama edebî kurgu teknikleriyle yeniden inşa eden türdür. Yazar, belgelenebilen biyografik verilerin (mektuplar, günlükler, tanıklıklar) arasındaki boşlukları psikolojik derinleştirmeler ve diyalog kurgularıyla tamamlar; amaç, tarihsel figürün iç dünyasını ve eylemlerinin arkasındaki saikleri ortaya koymaktır. Oğuz Atay'ın *Bir Bilim Adamının Romanı*'ı, matematikçi Mustafa İnan'ın hayatını, onun öğrencileriyle ve meslektaşlarıyla yapılan görüşmelere dayanarak ama kurgusal bir üslupla yeniden kurar; roman, belgesel bir biyografiyle bir Oğuz Atay anlatısı arasında salınır. Beşir Ayvazoğlu'nun edebiyat ve sanat insanlarını konu alan kurgusal biyografileri de benzer bir yöntemle, arşiv titizliğini edebî anlatının sıcaklığıyla birleştirir. Tür, tarihsel belge ile roman sanatının en yakın temas kurduğu noktadır; okur gerçek bir hayatı okuduğunu bilir, ama o hayatı bir roman kahramanının iç dünyasına girercesine deneyimler. Türde en çok tartışılan soru, kurgunun nereye kadar meşru olduğudur: yazar bir mektubun içeriğini uydurabilir mi, yoksa yalnızca belgelenmiş sözleri mi kullanmalıdır? Her yazar bu sınırı kendi vicdanına göre çizer, ama okurla kurulan sözleşme, kurgunun nerede başladığının bir şekilde hissettirilmesini gerektirir.

Verstehen: (Anlama / Empati)

Alman filozof Wilhelm Dilthey'in, 19. yüzyıl sonunda kavramsallaştırdığı Verstehen (anlama) metodu, geçmişteki insanların eylemlerini günümüz kural ve değerleriyle dışarıdan yargılamak yerine, onların dünyasına nüfuz ederek içeriden bir kavrayışla anlama çabasıdır; yöntem daha sonra Hans-Georg Gadamer'in hermeneutik kuramında derinleştirilir. Tarihsel roman yazarı için bir yöntem haline gelen bu yaklaşım, karakterlerin dönemsel koşullarını, inançlarını ve zihinsel sınırlarını içeriden tecrübe etmeyi gerektirir. Yazar, düşman veya marjinal bir tarihsel aktörü bile kendi tarihsel bağlamı içinde tutarlı kılacak gerekçelerle resmeder; bir işkenceciyi veya bir sömürgeciyi anlatırken bile, o kişinin kendi zihninde nasıl haklı göründüğünü kurar. Bu yöntem sayesinde kurgu, yüzeysel bir iyi-kötü çatışmasından kurtularak insani trajedinin ve tarihsel karmaşıklığın nesnel bir aynasına dönüşür; okur bir karakteri onaylamadan da onu anlayabileceğini keşfeder. Yöntemin sınırları da vardır: bir yazarın geçmişin zihniyetine ne kadar içeriden girebileceği tartışmalıdır, çünkü hiçbir modern insan dönemin önyargılarından tümüyle arınmış biçimde düşünemez; yine de Verstehen en azından bu çabayı bir ahlaki zorunluluk olarak öne sürer.

Mimetik İllüzyon:

Mimetik illüzyon, geçmiş bir dönemin romana aktarılırken okurda "her şey tıpkı anlatıldığı gibi gerçekleşti" algısı yaratan estetik taklit ve inandırıcılık gücüdür. Fransız kuramcı Roland Barthes'ın 1968'de tanımladığı "gerçeklik etkisi" (l'effet de réel) kavramı da aynı mekanizmayı işaret eder: metindeki gereksiz görünen küçük ayrıntılar, tam da işlevsiz oldukları için okura "bu gerçek" hissi verir. Klasik tarihi romanların temel dayanağı olan bu kavramda yazar, kurmaca sanatının tekniklerini gizleyerek okuru tarihsel atmosferin gerçekliğine tamamen inandırır. Mimariden konuşma üslubuna, mekân tasvirlerinden tarihsel figürlerin eylemlerine kadar her detay nesnel bir gerekçelendirmeyle sunulur. Walter Scott'ın ve Reşat Nuri Güntekin'in kurgularında görülen bu yapı, postmodern üstkurmacanın tam tersine, okura kurguda olduğunu unutturmayı ve onu tarihsel geçmişin illüzyonuna dahil etmeyi hedefler; okur kitabı kapattığında, bir roman değil sanki gerçek bir tanıklık okumuş gibi hisseder. Barthes'a göre bu ayrıntılar anlatıya bir şey "anlatmaz", yalnızca gerçekliğin orada olduğunu ima eder; bir masadaki bir barometre, bir odadaki bir toz zerresi, kurgunun akışına hizmet etmez ama okura "bu gerçek bir dünya" dedirtir.

Teleolojik Tarih ve Telos:

Teleolojik tarih, tarihi belirli bir nihai amaca, kaçınılmaz bir sona veya aydınlanmacı bir ilerleme çizgisine (telos) doğru akan doğrusal bir süreç olarak görme anlayışıdır; kökü Hegel'in tarih felsefesindeki Dünya Ruhu'nun kendini gerçekleştirme sürecine kadar uzanır. Tarihsel kurguda bu yaklaşım benimsendiğinde, geçmişteki tüm olaylar günümüzdeki rejimi, zaferi veya durumu hazırlayan zorunlu basamaklar olarak resmedilir. Dönem romanlarında olaylar, sonradan gerçekleştiği bilinen büyük devrime veya devletin kuruluşuna zemin hazırlayacak biçimde kurgulanır; her küçük olay, sanki büyük finali önceden biliyormuş gibi anlamlandırılır. Bu anlayış geçmişin kendi belirsizliğini gözden kaçırma riski taşır, çünkü dönemin insanları geleceği bilmeden yaşamıştır; buna rağmen milli veya ideolojik kurgularda toplumsal bir meşruiyet ve tarihsel anlatı birliği yaratmak amacıyla sıklıkla tercih edilir. Kuruluş anlatılarının çoğu, farkında olmadan teleolojik bir çerçeveye yaslanır. Bu bakış açısının en görünür sonucu, tarihin kaybedenlerinin anlatıdan neredeyse silinmesidir; çünkü teleolojik kurgu zafere giden yolu önemser ve o yolun dışında kalan alternatifleri, gerçekleşmemiş oldukları için önemsiz sayma eğilimindedir.

Metatarih ve Anlatısal Yapı: (Metahistory)

Amerikalı tarih felsefecisi Hayden White'ın 1973'te yayımladığı *Metahistory* adlı çalışmasıyla ortaya attığı metatarih, tarihçinin geçmişi aktarırken aslında tıpkı bir edebi yazar gibi kurgusal mecazlar (metafor, metonimi, sinekdoka, ironi) ve olay örgüsü modelleri (romantik, trajik, komik, hicivsel) kullandığı tezine dayanır. Bu yaklaşıma göre tarihsel metin ile edebi kurgu arasında niteliksel değil, derecesel bir fark bulunur; ikisi de geçmişin ham olgularını bir anlatıya dönüştürmek için seçim yapar, dışarıda bırakır, vurgular. Tarihi roman yazarı, tarihçinin bıraktığı boşlukları kurguyla tamamlarken aslında tarihçinin de zaten kurgusal bir aygıt işlettiğini gösterir. Roman, arşiv belgelerini trajik, komik veya romantik anlatı kalıplarına dökerek geçmişin tek bir ham hakikatten ibaret olmadığını kanıtlar. Bu durum, tarih ile roman arasındaki sınırları eriten en temel kuramsal dayanaklardan biri haline gelir; ikisi de sonuçta bir "olay örgüsü" kurar. White'ın bu tezi tarihçileri de bir bakıma yazarlaştırır: bir tarihçinin bir devrimi trajik yahut komik bir olay örgüsüyle anlatması, olgusal seçim kadar edebî bir karardır da; bu da tarihi romanın, tarih biliminden sanıldığı kadar uzakta durmadığını gösterir.

Hafıza Mekânları: (Lieux de Mémoire)

Fransız tarihçi Pierre Nora'nın 1984-1992 arasında yönettiği *Les Lieux de Mémoire* projesiyle edebiyat ve tarih yazımına yerleşen hafıza mekânları kavramı, toplumsal belleğin nesnelleştiği, yoğunlaştığı ve kristalleştiği soyut veya somut alanları ifade eder. Anıtlar, arşivler, sözlükler, müzeler kadar tarihi konaklar, eski meydanlar ve savaş alanları da birer hafıza mekânıdır. Tarihsel kurguda bu mekânlar basit birer mekânsal fon olmanın ötesine geçer; geçmişin canlı hatırasını günümüze taşıyan kurgusal düğüm noktalarına dönüşür. Yazar, karakterlerini bu mekânlarda dolaştırarak toplumsal tarihin unutulmuş veya bastırılmış katmanlarını açığa çıkarır; bir karakterin yıkık bir kaleye, terk edilmiş bir mezarlığa veya artık kullanılmayan bir demiryolu istasyonuna gitmesi, çoğu zaman salt bir mekân değişiminden fazlasını, bir hafıza yolculuğunu ifade eder. Nora'ya göre bu tür mekânlar tam da yaşayan hafıza zayıfladığı için önem kazanır; toplum bir şeyi artık doğal olarak hatırlamadığında, onu bir anıta veya bir müzeye kilitler. Türkiye bağlamında bir cami avlusu, bir şehit mezarlığı veya müze haline getirilmiş eski bir konak da birer hafıza mekânı sayılabilir; tarihi roman yazarı karakterini böyle bir mekânda dolaştırdığında, okuru da o mekânın taşıdığı kolektif duyguya ortak eder.

Restoratif ve Yansıtıcı Nostalji:

Rus-Amerikalı kuramcı Svetlana Boym'un 2001'de yayımladığı *The Future of Nostalgia*'da geliştirdiği bu ikilik, kurgunun geçmişe bakışındaki temel tutumu belirler. Restoratif, yani onarıcı nostalji, kaybolmuş ideal bir geçmişi eksiksiz biçimde yeniden inşa etmeye çalışır; tarihi romantize ederek milli veya ideolojik bir sığınak yaratır ve genellikle "her şey eskiden daha iyiydi" duygusuna yaslanır. Yansıtıcı nostalji ise geçmişin mükemmel olmadığını kabul eder; kayba, şüpheye ve ironiye odaklanır, geçmişi özlerken bile onu sorgulamaktan vazgeçmez. Tarihsel romanda yansıtıcı nostalji benimsendiğinde, geçmiş bir ütopya olarak değil, kırılmaları ve insani zaaflarıyla ele alınır. Boym'un ayrımı özellikle milliyetçi kurgularla eleştirel kurgular arasındaki farkı anlamak için kullanışlıdır: ilki geçmişi bir vatan mitine, ikincisi bir yas sürecine dönüştürür. Kurgu, geçmişin yasını tutarken aynı zamanda onunla eleştirel bir mesafe kurmayı başarır. Boym, restoratif nostaljinin milliyetçi hareketlerin favori aracı olduğunu, çünkü kaybolmuş bir "altın çağ" fikrinin siyasi meşruiyet üretmeye elverişli olduğunu vurgular; yansıtıcı nostalji ise böyle bir çağın hiç var olmadığını, olsa bile bugünkü gözle idealize edildiğini hatırlatarak daha temkinli bir duruş sergiler.

Biyokurgu:

Biyokurgu, gerçekleşmiş tarihsel bir şahsiyetin yaşamını temel alırken, biyografik romanın aksine tarihsel verilere sadakat zorunluluğunu esneten ve kurgusal özgürlüğü merkeze alan türdür. Amaç, belgelenmiş kronolojiyi aynen aktarmaktan çok, tarihsel öznenin mahrem dünyasını, söylenmemiş arzularını veya yaşanmamış olasılıkları kurmaca vasıtasıyla yeniden yaratmaktır. Yazar tarihsel figürü bir kurgu karakteri gibi yoğurur; arşivdeki boşlukları doğrudan hayal gücüyle doldurur, hatta belgelerle çelişen sahneler bile kurgular. İrlandalı yazar Colm Tóibín'in *The Master* romanı, Henry James'in iç dünyasını, kesin biçimde belgelenmemiş duygusal krizlerini varsayımsal sahnelerle canlandırarak biyokurgunun uluslararası örneklerinden birini oluşturur. Böylece ortaya ne tamamen belgesel bir biyografi ne de tamamen hayal ürünü bir roman çıkar; ikisinin kesişiminde duran hibrit bir anlatı formu doğar. Tür, okura gerçek bir insanın hayatına dair "belki de böyle olmuştur" diyebilme cüretini tanır. Tür özellikle son yıllarda tarihe mal olmuş kadın yazarları, ressamları veya bilim insanlarını konu alan romanlarda popülerlik kazandı, çünkü bu isimlerin özel hayatlarına dair belgeler çoğu zaman eksik veya erkek tarihçiler tarafından ihmal edilmiş durumdaydı; biyokurgu bu boşluğu tarihsel bir iddia değil edebî bir olasılık olarak doldurur.

Tarihsel Episteme:

Michel Foucault'nun 1966'da yayımladığı *Kelimeler ve Şeyler*'e dayanan tarihsel episteme, belirli bir çağda nelerin "doğru" veya "bilimsel" kabul edilebileceğini belirleyen örtük bilgi rejimini ve düşünce ızgarasını ifade eder. Tarihsel roman kurgusunda episteme, dönemin karakterlerinin neyi nasıl düşünebildiğini sınırlar. Yazar, Orta Çağ epistemesinde mucizelerin ve majik düşüncenin doğal kabul edildiğini, Aydınlanma epistemesinde ise akılcı ve nedensel mantığın egemen olduğunu kurguya yedirir; bir 17. yüzyıl karakteri mikroplardan değil kötü ruhlardan korkar, çünkü onun zihninde hastalığı açıklayacak başka bir bilgi çerçevesi yoktur. Anlatı, sadece olayları değil, o olayları mümkün kılan tarihsel bilgi yapısının kendisini de ortaya koyarak dönemin zihinsel sınırlarını çizer; bu da episteme kavramını presentizme karşı en güçlü kuramsal zırhlardan biri yapar. Foucault'ya göre bir epistemeden diğerine geçiş yumuşak bir evrim değil, ani bir kırılmadır; bu yüzden tarihi roman, iki epistemenin çatıştığı geçiş dönemlerini -örneğin büyünün yerini bilimin almaya başladığı bir çağı- işlediğinde en gerilimli anlarını yakalar.

İkincil Söz Söyleme: (Subaltern Voice)

Postkolonyal kuramcı Gayatri Spivak'ın 1988'de yayımladığı "Can the Subaltern Speak?" başlıklı ünlü makalesiyle tartışmaya açtığı subaltern kavramı, kökeni İtalyan düşünür Antonio Gramsci'ye uzanan bir terimle, resmi tarihin ve egemen söylemin sesini tamamen kestiği, marjinalleştirilmiş grupları temsil eder. Hindistanlı tarihçilerin kurduğu Subaltern Studies grubu, bu kavramı sömürge tarihini köylülerin ve alt sınıfların gözünden yeniden yazmak için kullanmıştı. Tarihi kurguda subaltern yaklaşım, kölelerin, yerlilerin, işçilerin ve kadınların kendi dilleriyle konuşamadığı resmî arşive karşı kurgusal bir tanıklık alanı açar. Yazar, belgelerin sustuğu yerde edebiyatın imkânlarını kullanarak bu sessiz kitlelere ses verir; ama Spivak'ın kendi sorusu da hâlâ geçerlidir: bir yazar, gerçekten susturulmuş birinin adına konuşabilir mi, yoksa bu da yeni bir temsil şiddeti mi üretir? Roman, resmi tarihin taraflı dökümünü yıkarak tarihsel adaleti edebî kurgu üzerinden yeniden tesis etmeye çalışırken bu gerilimi de taşır. Kavram Türkiye bağlamında da tartışmaya açıktır: bir tarihi roman yazarının, örneğin bir tehcir mağdurunun veya bir aşiret üyesinin sesini kurgusal olarak temsil etmesi, o sesin gerçek sahiplerinin kendi anlatılarını üretme hakkını gölgede bırakıp bırakmadığı sorusunu da beraberinde getirir.

Oryantalizm:

Filistin kökenli Amerikalı düşünür Edward Said'in 1978'de yayımladığı *Orientalism* (Şarkiyatçılık) adlı çalışması, Batı'nın Doğu'yu bilimsel, edebî ve siyasi metinler aracılığıyla nasıl bir bilgi nesnesine indirgediğini, bu bilginin de sömürgeci iktidarla nasıl iç içe geçtiğini gösterir. Said'e göre 19. yüzyıl Avrupa romanlarındaki, seyahatnamelerindeki ve akademik incelemelerindeki "Doğu" imgesi, gerçek bir coğrafyadan çok Batı'nın kendi korkularını, arzularını ve üstünlük iddiasını yansıttığı bir aynadır: durağan, gizemli, edilgen ve erotikleştirilmiş bir Şark tahayyülü. Tarihi roman yazan biri için bu kavram iki yönlü bir uyarı taşır. Bir yandan, Osmanlı'yı, Ortadoğu'yu veya Afrika'yı konu alan bir kurgunun, farkında olmadan aynı egzotikleştirici klişeleri -haremin gizemi, çölün vahşiliği, Doğulu erkeğin ya zalim ya tembel oluşu- tekrar edip etmediğini sorgulamayı gerektirir. Öte yandan, mazlum coğrafyaların kendi yazarları, tam da bu bakışı tersine çevirerek kendi tarihlerini Batılı okurun beklentilerine değil kendi hafızalarına göre anlatma imkânı bulur. Said'in kuramı zamanla eleştirilere de uğradı; bazı akademisyenler onun Doğu'yu tek tip

bir kurban konumuna indirgediğini, oysa Doğu toplumlarının da kendi içlerinde iktidar ilişkileri ve çeşitlilikler barındırdığını öne sürdü. Yine de kavram, tarihi kurguda "öteki"nin nasıl resmedildiğini sorgulamak için vazgeçilmez bir kontrol noktası olmayı sürdürüyor.

Oksidentalizm:

Fransızca Occident (Batı) kökünden gelen oksidentalizm, oryantalizmin ayna görüntüsü sayılabilir: oryantalizm Batı'nın Doğu'yu nasıl okuduğunu incelerken, oksidentalizm Doğu'nun -veya Batı-dışı dünyanın- Batı'yı nasıl algıladığını, hangi klişelerle kurduğunu araştırır. Hollandalı yazar Ian Buruma ile İsrailli filozof Avishai Margalit'in 2004'te yayımladığı *Occidentalism: The West in the Eyes of Its Enemies* adlı çalışması, kavramı geniş bir okur kitlesine tanıttı; kitap, Batı'yı ruhsuz, materyalist, köksüz ve mekanik bir uygarlık olarak gösteren düşmanca imgenin kökenini, tuhaf biçimde 19. yüzyıl Alman Romantizmine kadar götürür. Türk edebiyatında da bu bakışın erken örnekleri vardır: Ahmet Mithat Efendi, *Avrupa'da Bir Cevelan* adlı eserinde Batı'yı hayranlıkla inceleyen kişi için "müstağrip" terimini kullanır ve *Paris'te Bir Türk* romanında bir Osmanlı'nın Paris'e dair gözlemlerini kurgular; Ercüment Ekrem Talu'nun *Meşhedî ile Devriâlem*'i de oksidentalist bakışın erken kurgusal örnekleri arasında sayılır. Tarihi roman yazarı için kavram, oryantalizmin tek yönlü bir suçlama olmadığını, Doğu'nun da Batı'yı klişelerle basitleştirebildiğini ve bu iki bakışın birbirini karşılıklı ürettiğini hatırlatan yararlı bir denge unsurudur.

Analepsis ve Prolepsis: (Tarihsel Zamansal Sapmalar)

Fransız anlatıbilimci Gérard Genette'in 1972'de yayımladığı *Anlatı Söylemi*'nde kavramsallaştırdığı analepsis (geriye dönüş) ve prolepsis (geleceğe sıçrama), tarihsel anlatının kronolojik akışını kıran zamansal manipülasyonlardır. Tarihsel kurguda yazar, olayları düz bir çizgi halinde aktarmak yerine anlatıyı geçmişteki kırılma noktalarına geri döndürür veya gelecekte yaşanacak kaçınılmaz tarihsel sonuçları erkenden sezdirir; bir karakterin gençliğine dair bir analepsis, onun yaşlılıktaki bir kararının köklerini açıklayabilir, bir prolepsis ise okura henüz gerçekleşmemiş bir felaketin ipucunu verir. Genette ayrıca bu sıçramaların menzilini (ne kadar geriye veya ileriye gittiğini) ve genişliğini (ne kadar süreyi kapladığını) ayrı ayrı ölçülebilir kavramlar olarak ele alır. Bu teknik anlatıya dinamizm kazandırırken tarihsel nedensellik bağlarını da karmaşıklaştırır. Okur, anlatıdaki zamansal sıçramalar sayesin-

de tarihsel olayların tek bir ana sığmadığını, geçmiş ile geleceğin kurgusal bir ağ içinde birbirini beslediğini kavrar. Bu iki teknik genellikle bir arada kullanılır: bir roman, okuru önce bir prolepsis ile geleceğin bir kırıntısına maruz bırakıp merak uyandırır, sonra uzun bir analepsis ile o geleceğe nasıl gelindiğini adım adım anlatır; bu döngüsel yapı, tarihi anlatıya neredeyse polisiye bir gerilim katar.

Tarihsel Sembolizm ve Metaforik Tarih:

Tarihsel sembolizm, tarihsel olayların veya şahsiyetlerin, kendi dönemlerini anlatmanın ötesinde evrensel insani durumları veya güncel politik krizleri simgelemek üzere kurgulanmasıdır. Arthur Miller'ın 1953 tarihli *Cadı Kazanı* oyunu bu tekniğin en bilinen örneklerinden biridir: oyun görünüşte 17. yüzyıl Salem'deki cadı avlarını anlatır, ama Miller bunu yazarken gözünü doğrudan kendi döneminin McCarthycilik dönemindeki komünist avına diker; 1690'ların mahkeme salonu, 1950'lerin siyasi ihbar kültürünün bir metaforuna dönüşür. Yazar, geçmişte yaşanmış bir isyanı veya saray entrikasını anlatırken aslında günümüzün siyasi atmosferine veya zamansız bir ahlaki ikileme dolaylı olarak değinir; tarihsel vaka, soyut bir kurgusal alegori niteliği kazanır. Böylece roman, tarihin tozlu sayfalarını aralamaktan öteye geçerek okura kendi çağının ve kendi varoluşunun çelişkilerini sorgulatan zamansız bir metne dönüşür. Türk edebiyatında da benzer bir strateji sık görülür: Osmanlı'nın son dönemindeki bir yönetim krizini anlatan bir roman, günümüz siyasetindeki otorite ve meşruiyet tartışmalarına dolaylı bir yorum sunabilir; okur bu çift katmanlı okumayı fark ettiğinde, roman tarihsel bir hikâyeden fazlasına dönüşür.





III. BÖLÜM

TANZİMAT'TAN GÜNÜMÜZE TÜRK EDEBİYATINDA TARİH VE ROMAN



GEÇMİŞİN PEŞİNDE: TÜRK EDEBİYATINDA TARİHÎ ROMANIN DOĞUŞU VE GELİŞİMİ

Mehmet Samsakçı

"Bazı toplumlar geçmişlerini, kendilerini güçlü hissettikleri zamanlarda anlatırlar; bazıları ise geçmişe tam da güçlerini kaybetmeye başladıkları anda dönerler."

Bazı toplumlar geçmişlerini, kendilerini güçlü hissettikleri zamanlarda anlatırlar; bazıları ise geçmişe tam da güçlerini kaybetmeye başladıkları anda dönerler. Türkçede tarihî romanın doğuşu, büyük ölçüde ikinci duruma rastlar. Romanın Osmanlı dünyasına girdiği on dokuzuncu yüzyıl, yalnızca yeni bir edebî türün öğrenildiği bir dönem değildir. Aynı zamanda devletin toprak kaybettiği, kurumların sarsıldığı, toplumun Batı karşısında kendi yerini yeniden tayin etmeye çalıştığı ve "Biz kimiz?" sorusunun giderek daha yüksek sesle sorulduğu bir çağdır.

Bu nedenle Türkçede tarihî roman, geçmiş zamanlarda geçen ilgi çekici maceralar anlatma arzusundan ibaret bir tür olarak doğmaz. Onu ortaya çıkaran asıl ihtiyaç, bugünün yaralarını geçmişin diliyle anlamlandırmak, dağılmakta olan bir topluluğa ortak bir hafıza kazandırmak ve geleceğe hâlâ birlikte yürünebileceği duygusunu vermektir. Tarihî roman, daha başlangıçta edebî olduğu kadar siyasî ve toplumsal bir görev üstlenir.

Elbette Türk edebiyatının tarihle ilişkisi romanla başlamamıştır. Osmanlı şiiri ve nesri; fetihleri, seferleri, hükümdarları ve hanedanları anlatan zafernâmeler, gazavatnâmeler, Selimnâmeler ve Süleymannâmeler üretmişti. İskendernâmeler ve Şehnâme tercümeleri gibi eserlerde tarih, destan ve efsaneyle iç içe geçmişti. Fakat bu metinlerde geçmiş, çoğu zaman belirli bir hükümdarın veya hanedanın şanını geleceğe akta-

"Tarihçinin belgelere dayanarak vaktiyle 'neler olduğunu' araştırır. Romancı ise bir bakıma 'öyle bir zamanda yaşamak nasıl bir şeydi?' sorusunu sorar."

rıyordu. Tarihin bütün bir toplumu ortak bir ülkü etrafında seferber edecek şekilde kullanılması modernleşme döneminde belirginleşti. Tarih, on dokuzuncu yüzyılın ikinci yarısından itibaren yalnızca anlatılan olayların zamanı değil, başlı başına bir duygu ve fikir alanı haline geldi.

Romanla Birlikte Gelen Yeni Geçmiş

Roman Türk Edebiyatı'na Batı'dan gelen yeni bir türdü. Fakat bu yeni türün geçmişi anlatmak için kullanılmasında ilk bakışta bir çelişki yoktur. Tam tersine, romanın yeniliği ile tarihin eskiliği birbirini tamamlamıştır. Geleneksel tarih anlatısı büyük kişilerin, savaşların ve devletlerin çevresinde kurulurken roman, geçmişin içine insanı yerleştirme imkânı sunuyordu. Savaş meydanlarının ardındaki korkuyu, hükümdarların kararlarının sıradan insanlarda doğurduğu sonuçları, büyük siyasî hadiselerin aileler ve fertler üzerindeki etkilerini gösterebiliyordu.

Tarihçinin belgelere dayanarak vaktiyle "neler olduğunu" araştırır. Romancı ise bir bakıma *"öyle bir zamanda yaşamak nasıl bir şeydi?"* sorusunu sorar. Bu yüzden tarihî romanın doğuşu, yalnızca tarihin kurmacaya aktarılması anlamına gelmez. Aynı zamanda geçmişin soyut bir olaylar dizisi olmaktan çıkarılıp hissedilebilir, görülebilir ve yaşanabilir bir dünyaya dönüştürülmesidir.

Tanzimat yazarları açısından bu imkân son derece kıymetliydi. Çünkü onlar edebiyatı estetik haz veren bir alan olarak görmüyorlardı. Edebiyat onlar için toplumu eğitmenin, yeni fikirleri yaymanın, milleti harekete geçirmenin ve kamuoyu oluşturmanın başlıca araçlarından biriydi. Gazete, tiyatro ve roman, aynı büyük projenin, aynı kutlu hedefin farklı yüzleriydi. Vatan, millet, hürriyet, hukuk ve adalet gibi kelimeler Tanzimat'tan önce de vardı; fakat bu dönemde yeni

siyasî anlamlar kazandılar ve bir toplumsal mücadelenin kavramlarına dönüştüler. Tarih de bu yeni kavramların içtimaî bünyede yer etmesi, yerleşmesi için şiir, tiyatro ve romanda başlı başına bir tem, bir umumî "leitmotif" haline geldi.

Bu dönüşümün merkezindeki isim Namık Kemal'dir. Onun tarihe ilgisi, bir geçmiş merakından çok daha fazlasını ifade eder. Namık Kemal, tarih içerisinde bugünü ayağa kaldıracak bir enerji arar. Dağılmakta olan imparatorluğun insanlarına, bir zamanlar büyük işler başarmış bir topluluğa mensup olduklarını hatırlatmak ister. Geçmiş, edilgin bir övünme vesilesi değil, bugünü değiştirecek bir irade kaynağı olarak sunulur Kemal'in eserlerinde.

Türkçenin ilk tarihî romanı kabul edilen *Cezmi* bu bakımdan anlamlıdır. Roman, on altıncı yüzyıldaki Osmanlı-İran mücadelelerini ve Kırım çevresindeki siyasî gelişmeleri konu edinir fakat eserin asıl meselesi geçmişteki bir savaşın ayrıntılarını anlatmak değildir. Namık Kemal, bu tarihsel zeminde İslam birliği fikrini, kahramanlık ahlakını, fedakârlığı ve siyasî dayanışma ihtiyacını işler. Geçmişteki parçalanmışlık, yazarın yaşadığı çağın parçalanma tehlikesine tutulmuş bir ayna gibidir.

Namık Kemal'in tiyatrolarında ve tarihî biyografilerinde de aynı tavır görülür. Celâleddin Harzemşah, Selahaddin Eyyubi, Fatih Sultan Mehmed ve Yavuz Sultan Selim gibi şahsiyetler, sadece hayat hikâyeleri anlatılacak kişiler değildir. Onlar, kaybolduğu düşünülen cesaretin, devlet fikrinin ve toplumsal sorumluluğun temsilcileridir. Tarihî şahsiyet, romanda ve tiyatroda yeniden canlandırılırken aslında çağdaş okura örnek olarak sunulur.

Tarihî romanın ilk dönemindeki kahramanların çoğu bu nedenle olağanüstü özellikler taşır. Cesur ve fedakârdırlar, kişisel saadetlerini toplumsal mefkûreler





uğruna terk ederler.[1] Bugünün roman anlayışından bakıldığında bu "kahramanlar"ın fazla idealize edilmiş oldukları düşünülebilir. Fakat bu idealizasyon, türün ilk işleviyle doğrudan ilgilidir. Toplumun özgüveninin sarsıldığı bir çağda romanın, sıradan ve tereddütlü kişilerden önce güçlü örneklere ihtiyaç duyması doğal ve anlaşılabilir bir durumdur.

İmparatorluk Çözülürken Geçmişe Sarılmak

On dokuzuncu yüzyıl Osmanlı münevverinin başlıca tecrübesi kayıptır. Toprak kaybı, nüfuz kaybı, askerî üstünlüğün kaybı ve dünyanın merkezinde bulunulduğuna dair eski inanç ve kabullerin sarsılması... Avrupa, Osmanlı toplumunun karşısında medeniyetin ölçülerini belirleme iddiasındaki bir dünya olarak duruyordu; teknik ve askerî üstünlüğü bu iddianın yalnızca bir parçasıydı.

Böyle dönemlerde geçmişe dönüşün iki ayrı yüzü vardır. İlki, bugünün gerçeklerinden kaçma ve eski ihtişam içinde teselli bulma arzusudur. İkincisi ise geçmişi eleştirel biçimde okuyarak bugünü yeniden kurmaya çalışma iradesidir. Türk tarihî romanı bu iki eğilim arasında sürekli gidip gelmiştir.

Ziya Paşa'nın Endülüs ve Engizisyon tarihine yönelmesi, geçmişin yalnızca Osmanlı tarihinden ibaret görülmediğini gösterir. Batı'nın kendisini tek ve kusursuz medeniyet modeli olarak sunduğu bir dönemde Ziya Paşa, Avrupa'nın karanlık tarihini hatırlatır. Böylece tarih, Batı karşısındaki kayıtsız şartsız hayranlığı kırmanın bir aracına dönüşür. Amaç Batı'yı bütünüyle reddetmek değil, onu tarihsiz ve hatasız bir medeniyet olarak görme eğilimini sorgulamaktır.

---

[1] Büyük romantik Namık Kemal'in şahsında da görülen tam budur.

Bâis-i şekvâ bize hüzn-i umumidir Kemâl
Kendi derdi gönlümün billah gelmez yâdına

diyen Kemal'dir.

Abdülhak Hâmid'in, Fatih ve Yavuz'un kabirleri / türbeleri çevresinde kurduğu şiirsel dünya da benzer bir ruh halinden doğar. Kabir ziyareti burada yalnızca geçmişe duyulan hürmet değildir. Şair, büyük hükümdarların huzurunda yaşadığı çağın küçülmüşlüğünü hisseder. Geçmişin büyüklüğü ile bugünün kasveti yan yana getirilir. Hatırlama, bir yandan teselli verirken bir yandan da hicap ve mesuliyet doğurur.

İmparatorluğun çözülmesi hızlandıkça geçmiş daha geniş coğrafyalarda aranmaya başlanır. II. Meşrutiyet yıllarında Orta Asya'ya, eski Türk destanlarına ve İslâm öncesi tarihe duyulan ilgi güçlenir. Bu yöneliş yalnızca akademik bir keşif değildir. Balkanlar'daki kayıplar, Osmanlılık siyasetinin zayıflaması ve imparatorluk içindeki milliyetçilik hareketleri, Türk aydınlarını yeni bir âidiyet zemini aramaya iter. Böylece roman ve hikâye, mevcut siyasî sınırların ötesinde hayal edilen büyük bir tarihsel cemiyetin anlatı alanı haline gelir.

Halide Edip'in *Yeni Turan*'ı, Müfide Ferit'in *Aydemir*'i, Ahmet Hikmet Müftüoğlu'nun *Gönül Hanım*'ı ve Ömer Seyfettin'in tarihî hikâyeleri, farklı biçimlerde bu arayışın ürünleridir. Eski Türk coğrafyaları, destanları ve kahramanları, yakın zamanda kaybedilmiş toprakların acısına karşı daha geniş bir tarih duygusu sunar. Siyasî coğrafya daralırken hayal edilen tarihî coğrafya genişler.

Ömer Seyfettin'in "Pembe İncili Kaftan", "Ferman", "Kütük" ve "Vire" gibi hikâyelerinde geçmişin kahramanları yalnızca savaş kazanan kişiler değildir. Gururu, söze bağlılığı, görev ahlâkını ve şahsî menfaatten vazgeçmeyi temsil ederler. Bu hikâyelerin yazıldığı dönemde toplumun askerî bozgunlar yaşadığı düşünüldüğünde, tarihî kahramanın neden bu kadar merkezî olduğu daha iyi anlaşılır. Kaybedilen yalnızca toprak değildir; onur ve özgüven duygusunun da yeniden kurulması gerekmektedir.

"Geçmiş, edilgin bir övünme vesilesi değil, bugünü değiştirecek bir irade kaynağı olarak sunulur Kemal'in eserlerinde."

"Roman, tarihin kaydetmediği duyguları hayal eder."

Mütareke: Geçmişin Bir Direniş Gücüne Dönüşmesi

Tarihî hafızaya en yoğun biçimde ihtiyaç duyulan dönemlerden biri Mütareke ve Millî Mücadele yıllarıdır. Şehirlerin işgal edildiği, ordunun dağıtıldığı ve devletin geleceğinin belirsizleştiği bir zamanda geçmiş, kültürel bir süs olmaktan çıkar. Yaşama ve direnme iradesinin kaynaklarından biri haline gelir.

İşgal altındaki bir topluma *"Bir zamanlar büyüktük"* demek tek başına yeterli değildir. Asıl gerekli olan, *"Daha önce başardık, yeniden başarabiliriz"* duygusudur.[2] Bu dönemin şiir, hikâye, roman ve gazete yazılarında tarih bu nedenle geçmişe dönük değil, geleceğe dönük bir kuvvettir. Hatırlamanın amacı geçmişte kalmak değil, harekete geçmektir.

Yakup Kadri'nin, yazılarında Mütareke ve Millî Mücadele yıllarında Ergenekon imgesine başvurması, Yahya Kemal'in tarih ve coğrafyayı birlikte düşünmesi, Mehmet Âkif'in geçmişten gelen hürriyet ve şehitlik duygusunu Millî Mücadele'ye taşıması bu zihniyetin farklı ifadeleridir. Şehirleri işgal edilmiş ve maddî imkânsızlıklar içinde mücadele eden toplumun fertlerine eski zaferlerin hatırlatılması, moral ve direnç bakımından bu süreçte de hayatî bir işlev görmüştür.

Bu dönemde tarih ile aktüel zaman arasındaki mesafe de giderek daralır. Millî Mücadele henüz yaşanırken destanlaşmaya, romanlaşmaya ve tarihsel hafızanın parçası haline gelmeye başlar. Böylece tarihî romanın sınırlarına ilişkin önemli bir soru ortaya çıkar: Bir romanın tarihî sayılabilmesi için anlattığı olayların üzerinden ne kadar zaman geçmesi gerekir?

---

[2] Bu noktada da Namık Kemal'i hatırlamamak elde değildir.

Cihangirâne bir devlet çıkardık bir aşiretten

mısraı ve çeşitli eserlerine dağılmış benzeri çıkışlarıyla bu nesle hatta Cumhuriyet nesillerine ilham veren bir şairdir Kemal.

Mehmed Rauf'un 1929'da yayımlanan *Halâs*'ı, Yakup Kadri'nin *Yaban*'ı, Halide Edip'in *Ateşten Gömlek*'i veya daha sonra yazılacak Millî Mücadele romanları, yayımlandıkları sırada çok yakın geçmişi anlatırlar. Bugün ise tartışmasız biçimde tarihsel bir dönemin romanları olarak okunurlar. Bu durum, tarihî romanı yalnızca yazarın yaşamadığı çağları anlatan eserlerle sınırlamanın güçlüğünü gösterir. Zaman ilerledikçe "güncel roman", tarihî romana yaklaşır çünkü ezelî bir prensip ve olgu olarak aktüel, zorunlu olarak tarihe dönüşür. Bu haliyle roman, kendi çağının farkında olmadan tuttuğu bir tarih kaydına dönüşür.

Yeni Bir Geçmiş

Cumhuriyet'in kurulması, bir yönetim şeklinin değişmesi olduğu kadar dilin, hukukun, eğitimin, gündelik hayatın ve vatandaşlık anlayışının yeniden düzenlendiği kapsamlı bir dönüşümdü. Yeni devlet, gelecek için yeni bir toplum tasavvur ederken bu toplumun geçmişle ilişkisini de yeniden kurmak zorundaydı. Çünkü hiçbir siyasi düzen yalnızca geleceğe ilişkin vaatlerle yaşayamaz; kendisini açıklayacak, haklı gösterecek, meşruiyetini sağlayacak, ortak aidiyet yaratacak bir geçmiş anlatısına da ihtiyaç duyar.

Bu noktada Cumhuriyet'in karşılaştığı temel soru şuydu: Yeni "ulus" tarihi nereden başlatılacaktı?

Osmanlı Devleti'nin doğrudan devamı gibi görünmek, yeni rejimin kendisini "yeni" olarak tanımlamasını güçleştirebilirdi. Buna karşılık Osmanlı geçmişini tümüyle reddetmek de yüzyıllar boyunca oluşmuş kültürel hafızadan kopmak anlamına geliyordu. Erken Cumhuriyet döneminin tarih politikası bu gerilim içinde gelişti. İslâm öncesi Türk tarihine, Orta Asya'ya, destanlara ve eski Türk medeniyetlerine güçlü bir yöneliş başladı. Türk Tarih Tezi ve bu tez çevresinde kurulan kurumlar, yeni ulusal kimliği Osmanlı ve İslâm tarihinden daha eski bir zemine yerleştirmeye çalıştı.





Roman, bu yeni tarih tasavvurunun topluma ulaşmasında önemli bir rol oynadı. Akademik tarih kitapları, belgeler, tezler ve kronolojiler sunabilirdi fakat roman geçmişi şahıslar, çatışmalar ve duygular aracılığıyla görünür kılıyordu. Bir tarih tezi, romanın içinde ete kemiğe bürünüyor eski Türk hükümdarları, savaşçıları ve destan kahramanları okurun hayal dünyasına giriyordu.

Abdullah Ziya Kozanoğlu'nun, Nihal Atsız'ın ve dönemin diğer popüler romancılarının eserlerinde eski Türk tarihinin öne çıkması bu bağlamda değerlendirilmelidir. Bu romanlar geniş okur kitlelerine yalnızca macera sunmadı; Türklüğün kökeni, kahramanlık ahlâkı, devlet kurma kabiliyeti ve tarihsel devamlılığı hakkında güçlü imgeler üretti. Yeni "yurttaş", kendisini artık yıkılmış bir imparatorluğun son nesli olarak kabul etmekten çok daha eski ve geniş bir tarihin mirasçısı olarak görebilecekti.

Bu sırada Osmanlı tarihi bütünüyle kaybolmadı fakat erken Cumhuriyet romanında çoğu zaman eleştirel, ironik veya olumsuz bir bakışla temsil edildi. Abdülhamid dönemi, istibdadın, çok güçlü merkezî otoritenin ve eski düzenin sembollerinden biri olarak işlendi. Hüseyin Rahmi'nin son Osmanlı toplumuna yönelen alaycı bakışı, Halide Edip'in *Sinekli Bakkal*'ındaki dönem eleştirisi veya Nahid Sırrı Örik'in *Sultan Hamid Düşerken*'inde çözülüş halindeki siyasî ve toplumsal çevre, eski düzenin zayıflıklarını görünür kılıyordu. Bu anlatılarda Cumhuriyet bazen doğrudan övülmese bile eski düzenin kusurları üzerinden yeni rejimin gerekliliği sezdiriliyordu.

Dolayısıyla romanın yeni geçmişin kuruluşundaki payı iki yönlüdür: Bir taraftan uzak Türk tarihini canlandırarak yeni bir köken anlatısı kurmuş, diğer taraftan yakın Osmanlı geçmişini eleştirerek eski ile yeni arasındaki farkı belirginleştirmiştir. Bir geçmiş sahiplenilirken başka bir geçmiş mesafeye alınmıştır.

Osmanlı'nın Geri Dönüşü

Tarih anlatıları hiçbir zaman sabit kalmaz. Her nesil geçmişe kendi sorularını yöneltir ve önceki neslin kesin saydığı hükümleri yeniden tartışır. Türkiye'de çok partili hayata geçilmesiyle birlikte Osmanlı tarihine bakışta da belirgin bir değişim meydana geldi. 1950 sonrasında Osmanlı geçmişi, yalnızca Cumhuriyet'in karşıtı ve aşılması gereken bir dönem olarak değil, kültürü, kurumları, gündelik hayatı ve siyasî tecrübeleriyle yeniden incelenmeye başlandı.

Reşat Ekrem Koçu'nun romanları, tarihî şahsiyetleri ve gerçek olayları canlı, akıcı ve popüler bir anlatıyla okura sundu. Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'sı, Osmanlı'nın kuruluşunu bir hanedanın ortaya çıkışı olarak değil fakat Anadolu'nun toplumsal yapısı ve devlet geleneği içinde açıklamaya çalıştı. Tarık Buğra'nın *Osmancık*'ı, bireyin benlikten devlet fikrine doğru olgunlaşmasını anlatırken Osmanlı'nın kuruluşunu ahlâkî, tasavvufî (Şeyh Edebali'nın, romanda, Osman Bey üzerindeki yapıcı etkileri daima hatırlanmalıdır) ve psikolojik bir dönüşüm hikâyesine çevirdi. Mustafa Necati Sepetçioğlu ise Anadolu'nun Türkleşmesinden Osmanlı'nın kuruluş ve yükselişine uzanan geniş tarihsel süreci bir romanlar dizisi halinde işledi. *(Kilit, Anahtar, Kapı, Konak, Çatı* vs...)

Bu eserlerde tarih artık geçmişin kahramanlıklarını sergilemek için kullanılmaz. Devlet nasıl kurulur? Toplum hangi değerlerle bir arada tutulur? Batılı tarih modelleri Türk toplumunu açıklamaya yeter mi? Osmanlı düzeninin kendine has tarafları ve kıymetleri nelerdir? Roman, bu soruların tartışıldığı düşünsel bir alana dönüşür.

Aynı durum yakın Cumhuriyet tarihi için de geçerlidir. Kemal Tahir'in *Yol Ayrımı,* Tarık Buğra'nın *Yağmur Beklerken* gibi romanları, erken Cumhuriyet'in siyasî

"Her çağ, tarihin aynasına başka bir yüzle bakar. Roman ise o aynanın yalnızca yansıttığını değil, neyi gizlediğini, neyi büyüttüğünü ve kimin elinde tutulduğunu da gösterir."

"Tarih bu ihtiyaca bilgiyle, roman ise tecrübeyle cevap verir."

tercihlerini tek ve değişmez bir anlatı içinden değil, farklı toplumsal kesimlerin deneyimleri üzerinden ele alır. Böylece roman, resmî tarihin anlattığı büyük dönüşümlerin gündelik hayatta nasıl yaşandığını sorgular.

Tarihin Romanda Kurulması, Romanın Tarihe Tanıklığı

Tarihî roman denildiğinde çoğu zaman akla ilk olarak geçmişin romana nasıl aktarıldığı gelir. Yazarın belgelere ne ölçüde bağlı kaldığı, gerçek kişileri nasıl kullandığı, dönem dilini ve gündelik hayatını ne kadar başarıyla yansıttığı sorulur. Bunlar önemlidir; fakat tarih ile roman arasındaki ilişkinin yalnızca bir yönünü gösterir.

Roman, tarihi anlatırken, aynı zamanda yazıldığı döneme de tanıklık eder. Cezmi, on altıncı yüzyılı konu edinir fakat on dokuzuncu yüzyıl Osmanlı aydınının birlik arayışını dile getirir. Eski Türk tarihini anlatan erken Cumhuriyet romanları, ele aldıkları uzak çağlardan çok 1920'lerin ve 1930'ların ulus anlayışı hakkında bilgi verir. 1960'ların ve 1970'lerin tarihî romanları, geçmişi dönemin ideolojik çatışmalarının içinden yorumlar. 1980 sonrasında yazılan romanlar ise çoğu zaman tarihin tek bir hakikate indirgenemeyeceği düşüncesini öne çıkarır.

Bu bakımdan her tarihî roman iki zamanı birden anlatır: Olayların geçtiği zamanı ve romanın yazıldığı zamanı. Romancının seçtiği kahramanlar, susturduğu kişiler, önem verdiği hadiseler ve geçmişe yönelttiği sorular, kendi çağının endişelerini açığa çıkarır.

Tarihçinin büyük ve belirleyici gördüğü olaylar romanda arka plâna itilebilir; tarih kitaplarında adı geçmeyen biri ise anlatının merkezine yerleşebilir. Bir savaş, tarihçi için sınırların değişmesine yol açan askerî bir hadise iken romancı için çocuğunu bekleyen bir annenin, evinden ayrılan bir askerin veya işgal altında yaşayan bir mahallelinin hikâyesidir. Roman, tarihin kaydetmediği duyguları hayal eder.

Fakat tam da burada türün sınırları belirsizleşir. Gerçek olaylarla kurmaca arasındaki ilişki nasıl kurulmalıdır? Yazar, belgelerin sustuğu yerde ne kadar ileri gidebilir? Tarihî bir kişiliğin düşüncelerini, aşklarını ve özel konuşmalarını kurgulamak onu anlaşılır mı kılar, yoksa çarpıtır mı?

Tarihî roman bu soruların kesin biçimde çözüldüğü değil, sürekli yeniden sorulduğu bir türdür. Onun görevi tarih kitabının yerine geçmek değildir. Romanın ürettiği hakikat, belgenin sadakatiyle sınırlı değildir; insanî ve psikolojik bir inandırıcılığı da içerir. Ancak kurmacanın özgürlüğü, tarihî gerçekliği keyfî biçimde değiştirme hakkı anlamına gelmez. Başarılı tarihî roman, belge ile hayal gücü arasındaki gerilimi ortadan kaldırma, onu yaratıcı ve dönüştürücü biçimde kullanır.

Millî Hafızadan Geçmişten Eğlenceli Geçmişe

1980 sonrasında, özellikle postmodern anlatı tekniklerinin yaygınlaşmasıyla, tarihî romanın geçmişe bakışı bir kez daha değişmiştir. Önceki dönemlerde tarih çoğu zaman büyük bir ülkünün, millî kimliğin veya siyasî tezin taşıyıcısıydı. Yeni romanda ise tarih, anlatının güvenilirliğini sorgulamanın, gerçek ile kurmaca arasındaki sınırları bozmanın ve birden fazla geçmiş ihtimalini yan yana getirmenin aracı haline geldi.

Orhan Pamuk'un romanlarında tarih, bugünü açıklayan tek ve kesin bir köken olmaktan çok, sürekli yeniden yazılan bir anlatılar alanıdır. İhsan Oktay Anar'da Osmanlı geçmişi, olağanüstü olayların, sahte belgelerin, felsefî oyunların, mizahın ve masalsı kişilerin dolaştığı renkli bir kurmaca dünyasına dönüşür. Tarih eski ağırlığını ve resmiyetini kısmen kaybeder fakat daha az önemli hale gelmez. Aksine, tarihin nasıl yazıldığı ve ne ölçüde güvenilir olduğu sorusu anlatının merkezine yerleşir. Fakat postmodern edebiyatın, her şey gibi tarihi de eğlencelik bir iklim olarak gördüğü gerçeği daima zihnin bir köşesinde yer tutmalıdır.





Bu değişim, bazen tarihin yalnızca romana renk ve egzotizm kazandıran bir dekor haline getirildiği eleştirisine yol açmıştır. Gerçekten de tarihî mekânlar, kıyafetler ve eski kelimeler, derin bir tarihsel kavrayış bulunmadan da kullanılabilir. Fakat postmodern tarihî romanın en güçlü örnekleri, geçmişi hafife aldığı kadar geçmiş hakkında kesin konuşma alışkanlığını sarsar. Tarihin yaşanmış olaylardan ziyade bu olayları aktaran belgelerden, anlatıcılardan, unutmalardan ve iktidar ilişkilerinden oluştuğunu ve daima yeniden üretilebilen bir olgu olduğu hakikatini hatırlatır.

Bitmeyen Bir Geçmiş İhtiyacı

Türk Edebiyatında tarihî romanın serüveni, geçmişe duyulan ilginin hiç değişmeden sürdüğü düz bir çizgi değildir. Tanzimat'ta tarih, dağılmakta olan toplumu uyandırmanın ve bir arada tutmanın aracıdır. Meşrutiyet'te yeni milliyet ve coğrafya tasavvurlarını besler. Mütareke'de direniş iradesi verir. Erken Cumhuriyet'te yeni ulusun kökenlerini ve meşruiyetini kurmaya katkıda bulunur. 1950 sonrasında ise Osmanlı geçmişinin yeniden değerlendirilmesini sağlar. İdeolojik kamplaşmalar döneminde farklı dünya görüşlerinin mücadele alanına dönüşür. Postmodern romanda ise geçmişin kendisinden çok, geçmişi bilme ve anlatma biçimlerimizi sorgular.

Bütün bu değişimlerin ardında kalıcı bir ihtiyaç vardır: Toplumlar yalnızca yaşadıkları anla yetinemezler. Nereden geldiklerini, hangi kırılmalardan geçtiklerini ve bugün oldukları şeye nasıl dönüştüklerini anlatan hikâyelere ihtiyaç duyarlar. Tarih bu ihtiyaca bilgiyle, roman ise tecrübeyle cevap verir.

Romanın tarihe en büyük katkısı belki de budur: Geçmişi tamamlanmış ve sessiz bir zaman olmaktan çıkarır. Onu konuşan, çatışan, seven, korkan ve karar veren, bir kelimeyle "nefes alan" insanlarla doldurur.

Tarihî olayların kaçınılmaz olmadığını, bir zamanlar henüz sonucu bilinmeyen ihtimaller olarak yaşandığını hissettirir.

Türk tarihî romanı da iki yüzyıla yaklaşan macerası boyunca geçmişi yalnızca anlatmamış, her dönemde yeniden kurmuştur. Bazen kaybedilmiş bir büyüklüğü aramış, bazen yeni bir kimlik yaratmış, bazen resmî anlatılara itiraz etmiş, bazen de tarihin kendisini bir kurmaca problemi haline getirmiştir. Bu yüzden tarihî roman geçmiş hakkında olduğu kadar bugünün kendisini nasıl görmek istediği hakkında bir aksedişin ifadesidir.

Her çağ, tarihin aynasına başka bir yüzle bakar. Roman ise o aynanın yalnızca yansıttığını değil, neyi gizlediğini, neyi büyüttüğünü ve kimin elinde tutulduğunu da gösterir.

"Bu bakımdan her tarihî roman iki zamanı birden anlatır: Olayların geçtiği zamanı ve romanın yazıldığı zamanı."

TÜRK EDEBİYATINDA TARİHÎ ROMANI İZLEMEK İÇİN 25 ESER

1 AHMET MİTHAT EFENDİ-*YENİÇERİLER*

Roman ile uzun hikâye arasındaki konumu tartışmalı olsa da Türkçedeki tarihî kurmacanın başlangıç metinlerinden biridir. Ahmet Mithat, yeniçeri düzeninin aile ve toplum üzerindeki yıkıcı etkisini geçmişte yaşanan bir olay üzerinden anlatıyor. Tarih burada geniş bir toplumsal çözümlemeden çok ibret verici, hareketli ve öğretici bir hikâyenin zemini olarak kullanılıyor. Türün Ahmet Mithat'ta gelişecek popüler macera kolunu temsil ediyor.

2 NAMIK KEMAL-*CEZMİ*

Türk edebiyatının ilk tarihî romanı kabul edilen Cezmi, on altıncı yüzyıldaki Osmanlı-İran mücadeleleri ile Kırım çevresindeki siyasî gelişmeleri anlatıyor. Namık Kemal, kahramanlık, fedakârlık ve İslam birliği düşüncesini tarihî şahıslarla kurmaca kahramanları yan yana getirerek işliyor. Geçmiş, dağılma tehlikesi yaşayan imparatorluğu uyandıracak siyasî ve ahlaki bir enerji kaynağına dönüşüyor.

3 ŞEHBENDERZÂDE FİLİBELİ AHMED HİLMİ-*ÖKSÜZ TURGUT*

Yıldırım Bayezid dönemini ve Niğbolu Savaşı'nı konu edinen roman, II. Meşrutiyet yıllarının Türklük, Müslümanlık ve Batı medeniyeti tartışmalarını Orta Çağ'a taşıyor. Eserin sonraki baskılarında ideolojik vurguların değiştirilmiş olması da tarihî romanın güncel siyasetten bağımsız kalamadığını gösteriyor. *Öksüz Turgut*, Tanzimat'ın Osmanlıcı tarih anlayışından Meşrutiyet'in Türkçü yönelişine geçişte önemli bir duraktır.

4 AHMET HİKMET MÜFTÜOĞLU-*GÖNÜL HANIM*

Klasik ölçülerle tarihî roman sayılması güçtür; buna rağmen tarih fikrinin modern romandaki dönüşümünü göstermesi bakımından vazgeçilmezdir. Birinci Dünya Savaşı sırasında yolları kesişen Osmanlı, Tatar ve Macar kahramanlar Orhun Yazıtları'na doğru yolculuğa çıkıyorlar. Tarih, geçmişte tamamlanmış olayların anlatısı olmaktan çıkar; kimliğini arayan modern insanın keşfedeceği kayıp bir coğrafyaya dönüşüyor.

5 HALİDE EDİB ADIVAR-*ATEŞTEN GÖMLEK*

Millî Mücadele sürerken tefrika edilen, 1923'te kitaplaşan romanın zamanla tarihî bir esere dönüşmesi, Mehmet Samsakçı'nın yazısındaki temel sorulardan birini somutlaştırıyor. Halide Edib henüz sonucu bilinmeyen bir mücadelenin korkusunu, kayıplarını ve direniş duygusunu içeriden anlatıyor. Romanın aynı yıl sinemaya uyarlanması, Millî Mücadele hafızasının edebiyat ile sinemada birlikte kurulmasının da ilk örneklerindendir.

ABDULLAH ZİYA KOZANOĞLU-*KIZIL TUĞ*

6 Erken Cumhuriyet'in ilk büyük popüler tarihî maceralarındandır. Cengiz Han, Celâleddin Harzemşah ve Hasan Sabbah çevresinde kurulan olaylar, eski Türk tarihini sürükleyici bir kahramanlık anlatısına dönüştürüyor. Romanın çizgi romanlara ve Yeşilçam'ın tarihî filmlerine kaynaklık etmesi önemlidir. *Kızıl Tuğ*, tarihî romanın geniş kitlelere ulaşmasında ve tarih kahramanlarının popüler kültüre taşınmasında belirleyici olmuştur.

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU-*YABAN*

7 Millî Mücadele'yi zafer merkezli ve yekpare bir anlatının dışına çıkarıyor. Ahmet Celâl ile Anadolu köylüsü arasındaki mesafe üzerinden aydın-halk kopukluğunu, yoksulluğu ve karşılıklı yabancılaşmayı tartışıyor. *Yaban*, Millî Mücadele'nin kahramanlık anlatıları kadar derin toplumsal çatlaklar içerdiğini gösteriyor. Güncel olayların ilerleyen yıllarda nasıl eleştirel bir tarih kaydına dönüşebildiğinin güçlü örneklerindendir.

MİTHAT CEMAL KUNTAY-*ÜÇ İSTANBUL*

8 Abdülhamid, II. Meşrutiyet ve Mütareke İstanbul'unu aynı insanın değişen hayatı üzerinden anlatıyor. Adnan'ın üç ayrı siyasî dönemde aldığı konumlar, imparatorluğun çöküşünü kurumların ötesinde ahlaki ve kişisel bir çözülme olarak gösteriyor. Şehir, romanın dekoru olmaktan çıkarak iktidarla birlikte yüz değiştiren büyük bir tarih kahramanına dönüşüyor. Geçiş dönemlerini anlatan Türk romanlarının başlıca eserlerindendir.

HÜSEYİN NİHAL ATSIZ-*BOZKURTLARIN ÖLÜMÜ*

9 Göktürk Kağanlığı'nın Çin egemenliğine girmesini ve Kür Şad ayaklanmasını konu ediniyor. Atsız, tarihçi kimliğini destan anlatısının coşkusuyla birleştirerek eski Türk tarihini modern milliyetçi hafızanın kurucu alanlarından biri hâline getiriyor. Roman, tarihî malzemenin ideolojik bir kimlik anlatısına nasıl dönüştürülebileceğini görmek için eleştirel bir dikkatle okunmalıdır.

NAHİD SIRRI ÖRİK
SULTAN HAMİD DÜŞERKEN

10 II. Meşrutiyet'in ilanından Abdülhamid'in tahttan indirilmesine uzanan dokuz aylık dönemi Nimet ve Şefik'in iktidar tutkuları çevresinde anlatıyor. Tarihî kişiler ideal kahramanlara dönüşmüyor; eski ve yeni siyasî kadroların çıkar ilişkileri keskin bir gerçekçilikle işleniyor. Resmî Cumhuriyet anlatısına mesafesi ve güçlü kadın karakteri, romanı döneminin tarih anlayışından ayırıyor.

TARIK BUĞRA-*KÜÇÜK AĞA*

11 Millî Mücadele'yi başlangıçta kuşkuyla karşılayan İstanbullu Hoca'nın *Küçük Ağa*'ya dönüşümünü anlatıyor. Roman, mücadeleyi önceden belirlenmiş ve herkes tarafından aynı biçimde benimsenmiş bir hareket olarak göstermiyor. Kasaba halkının tereddütleri, dinî bağlılıkları, çıkarları ve korkuları sürecin gerçek parçalarıdır. Bu tercih, Millî Mücadele romanına psikolojik ve toplumsal bir derinlik kazandırıyor.

KEMAL TAHİR-*DEVLET ANA*

12 Osmanlı'nın kuruluşunu Batı feodalizminin karşıtı olarak yorumlayan roman, tarihî kurmacayı açık bir düşünce ve toplum tartışması alanına dönüştürüyor. Kemal Tahir, Anadolu'nun üretim ilişkileri, ahi teşkilatı, devlet geleneği ve toplumsal dayanışması üzerinden kendine özgü bir Osmanlı kuruluş modeli kuruyor. Romanın tarih yorumu tartışılmıştır; fakat Türk tarihî romanına kazandırdığı düşünsel genişlik tartışma götürmez.

BİLGE KARASU-*UZUN SÜRMÜŞ BİR GÜNÜN AKŞAMI*

13 Roman değil, birbirine bağlı uzun anlatılardan oluşan bir kitaptır; seçkiye tarihî kurmacanın biçim sınırlarını genişlettiği için alındı. Bizans'taki ikonakırıcı dönem üzerinden inanç, iktidar, itaat ve vicdan meselelerini işliyor. Karasu geçmişi millî bir köken veya kahramanlık kaynağı olarak kullanmıyor. Tarih, baskı karşısındaki insanın iç dünyasını araştıran felsefi bir laboratuvara dönüşüyor.

MUSTAFA NECATİ SEPETÇİOĞLU-*KİLİT*

14 Malazgirt öncesinde Türklerin Anadolu'ya yönelişini anlatan Kilit, geniş Dünkü Türkiye dizisinin başlangıcıdır. Sepetçioğlu tarih, destan, efsane ve Dede Korkut anlatılarını aynı kurmaca dünyasında buluşturuyor. Anadolu'nun fethedilecek bir toprak olmaktan yurda dönüşmesini manevî ve kültürel bir süreç olarak ele alıyor. Millî romantik tarih anlayışının en sistemli örneklerindendir.

ADALET AĞAOĞLU-*ÖLMEYE YATMAK*

15 Dar anlamda tarihî roman değildir; Cumhuriyet'in ilk kuşağını bireysel hafıza üzerinden sorgulayan bir dönem romanıdır. Aysel'in hayatı, eğitim politikaları, modernleşme idealleri, kadınlık rolleri ve resmî törenlerin etkisi altında biçimleniyor. Roman, büyük dönüşümlerin insanlar üzerinde bıraktığı baskıyı göstererek resmî tarihin dışarıda bıraktığı duygusal ve bedensel deneyimleri kayda geçiriyor.

SEVİNÇ ÇOKUM-*BİZİM DİYAR*

16 Osmanlı'nın Balkanlardan çekilişini savaş kararları ve diplomatik belgeler yerine evini, komşularını ve toprağını kaybeden insanların gözünden anlatıyor. Göç, sürgün, parçalanmış aileler, kadınlar ve çocuklar romanın merkezinde yer alıyor. İmparatorluğun çöküşü burada siyasî bir sondan çok kuşaklar boyunca taşınan bir yurt kaybına dönüşüyor.

ATTİLÂ İLHAN-*DERSAADET'TE SABAH EZANLARI*

17 II. Meşrutiyet'ten İstanbul'un işgaline uzanan dönemin İttihatçılarını, Türkçülerini, sosyalistlerini, liberallerini ve manda taraftarlarını aynı anlatıda bir araya getiriyor. Tarih, tek bir siyasî merkezin çevresinde düzenlenmiyor; birbirleriyle çatışan fikirler ve kişisel tutkular aracılığıyla anlatılıyor. Belge, gazete haberi, geriye dönüş ve çok katmanlı zaman yapısı romanı kapsamlı bir yakın tarih panoramasına dönüştürüyor.

AYLA KUTLU-*BİR GÖÇMEN KUŞTU O*

18 1877-1878 Osmanlı-Rus Savaşı'yla başlayan göçün izlerini Osmanlı'nın son döneminden Cumhuriyet'e kadar sürüyor. Emir Bey'in hayatı, onu çevreleyen kadınların tanıklıklarıyla tamamlanıyor. İmparatorluğun çöküşü ve yeni devletin kuruluşu aile tarihine, ev içi ilişkilere ve kuşaklar arasındaki kırılmalara yansıyor. Roman, 1986 Madaralı Roman Ödülü'nü kazanmıştır.

ERENDİZ ATASÜ-*DAĞIN ÖTEKİ YÜZÜ*

19 Aile belgeleri, mektuplar, hatıralar ve farklı kuşakların sesleri aracılığıyla erken Cumhuriyet tarihini yeniden kuruyor. Atasü, Cumhuriyet'in idealist kuşağına hem yakınlık hem eleştirel mesafe taşıyor. Toplumsal dönüşümün kadınların hayatında meydana getirdiği açılmaları ve hayal kırıklıklarını birlikte gösteriyor. Tarihî gerçeklikle kişisel hafızanın birbirini nasıl değiştirdiğini araştıran güçlü bir bellek romanıdır.

İHSAN OKTAY ANAR-*PUSLU KITALAR ATLASI*

20 On yedinci yüzyıl İstanbul'unu sahte belgeler, düşler, felsefi göndermeler, grotesk kahramanlar ve anlatı oyunlarıyla kuruyor. Anar'ın Osmanlısı bütünüyle gerçekçi bir tarih dekoru değildir; tarihin güvenilirliğinin ve dünyanın algılanma biçimlerinin sınandığı bir kurmaca evrenidir. Roman, 1980 sonrasında geçmişin resmî ciddiyetinden uzaklaştırılarak dil ve hayal gücü aracılığıyla yeniden kurulmasının başlıca örneklerindendir.

NEDİM GÜRSEL-*BOĞAZKESEN: FATİH'İN ROMANI*

21 İstanbul'un fethini yazmaya çalışan çağdaş bir romancıyla Fatih Sultan Mehmed'in dünyasını iç içe geçiriyor. Fetih, kesintisiz bir zafer anlatısı olmaktan çıkar; şiddet, arzu, iktidar ve yazarlık sorumluluğu üzerinden sorgulanıyor. Bugün ile 1453 arasında kurulan geçişler, tarihî romanın geçmişi anlatırken kendi yazılma sürecini de anlatıya nasıl katabileceğini düşündürüyor.

ZÜLFÜ LİVANELİ-*ENGEREĞİN GÖZÜ*

22 Osmanlı sarayındaki iktidar mücadelesini adı verilmeyen bir sultan üzerinden, haremağasının gözünden anlatıyor. Merkezin tarihi, sarayın en güçlü kişileri yerine köleleştirilmiş ve bedeni üzerinde söz hakkı elinden alınmış bir anlatıcının tanıklığıyla kuruluyor. Roman, resmî tarihin susturduğu insanların iktidarı nasıl gördükleri ve iktidarın insan ruhunu nasıl dönüştürdüğü sorularına yöneliyor.

ORHAN PAMUK-*BENİM ADIM KIRMIZI*

23 On altıncı yüzyıl Osmanlı nakkaşlarının dünyasında geçen roman; sanat, cinayet, gelenek, bireysel üslup ve Doğu-Batı karşılaşmasını çok sayıda anlatıcının sesiyle işliyor. Ölüler, resimler, hayvanlar ve renkler dahi söz alıyor. Bu çoğulluk, tarihin tek bir yetkili anlatıcının elinden çıkmadığını düşündürüyor. Hem akademik çalışmalar hem geniş katılımlı edebiyat seçkileri tarafından Türk postmodern tarihî romanının temel eserleri arasında kabul ediliyor.

BUKET UZUNER-*UZUN BEYAZ BULUT: GELİBOLU*

24 Çanakkale Savaşı'nı Türk ve Anzak hafızalarının karşılaşması üzerinden ele alıyor. Yeni Zelandalı Viki'nin bir Türk gazisinin aslında kendi büyük dedesi olduğunu ileri sürmesi, yerleşmiş kahramanlık anlatılarını sarsıyor. Roman, aynı savaşın farklı toplumlarda nasıl ayrı aile hikâyelerine, yas biçimlerine ve millî hafızalara dönüştüğünü gösteriyor.

NAZAN BEKİROĞLU-*NAR AĞACI*

25 Trabzon, Tebriz, Tiflis, Batum ve İstanbul hattında ilerleyen roman; Balkan Savaşları, Rus işgali ve Birinci Dünya Savaşı'nın dağıttığı hayatları bir aile hikâyesinde birleştiriyor. Anlatıcının anneannesiyle dedesinin geçmişini araştırması, tarih yazımını kişisel bir köken arayışına dönüştürüyor. Fotoğraflar, aile anlatıları, suskunluklar ve şehir hafızası çağdaş tarihî romanın yeni arşivini meydana getiriyor.



"Kurmaca bizi aldatmaz, hayal kırıklığına uğratmaz. Çünkü onun kurmaca olduğunu en baştan biliriz."

2000 SONRASI TÜRK ROMANINDA TARİH-ROMAN İLİŞKİSİ

Necip Tosun

Edebiyat ve tarih arasındaki ilişkiler gündeme geldiğinde bu disiplinlerin kesiştiği ve ayrıştığı yönler, olaylara bakıştaki farklılık ve özellikle "gerçeklik" konusu öne çıkar. Bir edebiyat eserinin tarihî gerçekliklerle ne kadar örtüştüğü, onu yansıtıp yansıtmadığı irdelenir. Kuşkusuz tartışmaların "gerçeklik" konusunda odaklaşması, kurmaca ile tarihin doğasının farklılığından kaynaklanır. Çünkü tarih ve edebiyat disiplinlerinin doğası, olaylara, durumlara bakışları ve onları ele alış biçimleri tümüyle farklıdır. İşte tüm tartışma da gerçeklere bağlı kalmak zorunda olan tarih disipliniyle gerçekliğe hiç de bağlı olması gerekmeyen edebiyat disiplininin aynı olaya, kişiye bakışından doğar.

Kurmaca (öykü, roman) ister bire bir yaşananları, gerçekleri anlatsın ister düşsel bir evreni yansıtsın, sonuçta bütün bunlar yazarın dünyasından geçer ve onun müdahaleleriyle oluşur. Yazar, bilgileri, belgeleri, duyguları, durumları kendi dünyasında estetize eder ve sanatın diline dönüştürür. Kurmaca dediğimizde gerçekliğin bizzat kendisiyle değil, yazarca tasarlanmış, planlanmış yeni bir dünyayla karşı karşıya olduğumuzu biliriz. Kurgu, gerçekliğin karşısında üretilen yeni bir dünyayı kavramlaştırır ve bire bir gerçekliği temsil etmesi gerekmeyen bireysel bir yaratı, üretim ve inşa olayıdır. Bu anlamda bir tasarı, bir plandır. Biz de okur olarak kurmaca bir yapıtı elimize aldığımızda ilk elde bize yansıttığı evrenin gerçeklikle örtüşüp örtüşmediğini sorgulamayız. Bir öykü ya da romanın bir tarih kitabı, gazete, yemek tarifi kitabı olmadığını bilir, kabulleniriz. Bu nedenle anlatılanların yaşamsal alanda gerçek olup olmadığı birincil değil, ikincil bir sorundur. Kitap bit-

tikten sonra bunların gerçek olup olmadığını, yaşamla bağlantısını düşünebiliriz ama bu soruların muhatabı hiçbir zaman yazar değildir. Çünkü yazar, seçtiği anlatım türüyle (kurmaca) okura böyle bir şey vaat etmemiştir. Okur da eline bir kurmaca metni almakla yazarın sunacağı dünyayı peşinen kabullenmiştir. Bu ise kurmacanın dünyasıdır. Kurmaca bizi aldatmaz, hayal kırıklığına uğratmaz. Çünkü onun kurmaca olduğunu en baştan biliriz.

Kurmaca bizzat gerçeği de iletebilir ama bu onun temel özelliği değildir. Bu nedenle kurmacanın doğrudan doğruya gerçekle bağlantısı kurulamaz. Yazar, gerçeği bazen hayal, düş, olağanüstü ve fantastiğin penceresinden yorumlar. Dünyevi olan gerçekler, dünyevi olmayan bir işleyiş ve kavramlarla izah edilir; böylece yeni bir kurmaca gerçekliği yaratılır. Dil de artık gündelik konuşmadaki anlamından başka bir şeye dönüşmüş, bir bildirişim aracı olmaktan çıkmış, edebiyatın diline evrilmiştir. Kısaca kurmaca, bir bilgi ve anlam aktarıcısı değil, güzellik yaratma ve değer üretme işlevi görür. Burada okur ve yazar, "kurmaca"nın anlamında gizli bir anlaşma içerisindedir. Yazar anlattığı şeyin, okur da okuduğu şeyin kurmaca olduğunu bilir ve bu iki taraflı kabulle bir metnin oluşumu/paylaşımı sağlanır. Ne var ki yazar bunun kurmaca olduğunu hissettirmemeye, okur da bunu görmezden gelmeye kendini inandırmıştır.

İşte edebiyat ve tarih ilişkileri tam da burada "gerçeklik" bağlamında yoğunlaşır. Tarihçinin tutumu ile kurmaca yazarının tutumu bazen farklılaşır, bazen birbirine yaklaşır. Aslına bakılırsa tarihçi de bir bakıma yaşananları "hikâye" etmektedir. Bu bağlamda tarihçinin de olayları aktarırken "hikâye etmek" zorunda olduğu, bunu yaparken de yorumlayacağı ve bu durumda her yazarın elinde tarihin farklılaşacağı bilinir. Çünkü tarih sadece olay ve durumların aktarılması değil, belli bir düzen, kompozisyon ve hikâye içinde anlatılmasıdır. Ama tarihçinin seçme, sıralama ve yorumunun çerçe-





vesi "gerçek"le sınırlıdır. Kurmaca yazarı ise bir gerçeği kendine göre yorumlama gücüne sahiptir. Ne var ki yine de kurmaca eserde anlatıcı böyle bir taahhütte bulunmasa bile gerçeği çarpıtıp çarpıtmamak sorunuyla karşı karşıya kalır. Bu anlamda anlattıkları tarihsel bir olayı temsil etmek durumunda değildir, ancak bilinen bir gerçekliği bozması da sorun yaratır.

Kurmaca yazarı bu baskıyı hep hisseder, gerçekliğe bir anlamda teslim olur ve kendi yorumunu katmakla yetinir. Kurmaca dünyanın gerçekleri ile dış gerçekliği birleştirecek bir uyum arar. Fredric Jameson, tarihî romanın açmazının da burası olduğunu düşünür: "Çünkü tarihsel roman, gerçek olduğu konusunda anlaşmaya varılmış bir çerçeve içinde belli sayıda kurmaca karakterin ve olayın varlığına razı olunmasını öngören bir edebi sözleşmedir. Ve herhalde hayali bir gelecekte kurmaca karakterlerin varlığını da kabul etmeye hazırızdır, çünkü biz ne yaparsak yapalım, sonunda gerçek olacak bir kurmacadır bu."[1]

Lukács ise asıl olanın poetik uyanış ve olup bitenleri yeniden deneyimlememiz olduğunu belirtir: "Bu anlamda Lukacs'a göre tarihsel romanda söz konusu olan, 'büyük tarihsel olayları yeniden anlatmak değil, bu olaylar içinde biçimlenen insanların poetik uyanışı'dır. 'Kişilerin tarihsel gerçeklik içindeki davranışlarına, duygu ve düşüncelerine onları sevk eden sosyal ve beşeri saikleri yeniden deneyimlememiz'dir."[2]

Tarih büyük olaylara ve durumlara, kurmaca ise bireyin dramına eğilir

Tarihçi ve edebiyatçı yaşananlara, geçmişe elbette farklı yaklaşır. Genel olarak tarih, büyük olayları ve durumları anlatırken kişisel dramlarla ilgilenmez, so-

[1] Fredric Jameson, *Gerçekçiliğin Çelişkileri,* Çev. Orhan Koçak. İstanbul, Metis Yayınları, 2018, s. 337.

[2] Zeynep Uysal, *Edebiyatın Omzundaki Melek,* İstanbul, İletişim Yayınları, 2011, s. 16.

ğukkanlı bir şekilde olanları aktarır. Ancak edebiyatçı o tarihsel olaydaki bireyin dramına daha fazla eğilir. Tarihi bir başka şekilde okur, yorumlar. Biraz da okurun romandan kuru tarihçilikten farklı bir beklenti içerisinde olduğunu bilir ve günümüz okuruna seslenir.

Tarih olaylarla; edebiyat, olayların etkileriyle, sarsıntılarıyla ilgilenir. Edebiyat bilgi aktarmaz; yorumlar, nüfuz ederek o olayın arkasındaki insani yanları ortaya çıkarır. Tarih, edebiyatın sadece malzemesidir; edebiyatçı oradan kendi dünyasını kurar, artık burada kurmacanın gerçekliği işlemeye başlar. Edebiyatçı kuşkusuz muhayyilesini de devreye sokar, yeni karakterler ve durumlar yaratır ve o dönemi yansıtmaya, sanatçı sezgisiyle anlamaya, aktarmaya, yaşatmaya çalışır. Tarihçi olayları aktarırken işin duygu boyutuyla ilgilenmez ama edebiyatın asıl ilgilendiği, tarihî gerçeklerin arkasındaki insani durumlar, duygular ve davranışların nedenleridir. Kurmaca yazarının bütün bir geçmişe bugünden baktığı için tarihten yararlanması, onun verilerini kullanması kaçınılmazdır; ancak o satır aralarını okur, insani durumları sezer ve onların üzerine gider: "Tarih, insanların yaptığı tarihi insanlardan soyutlayarak anlatır. Unutmayalım: Bir bilimdir tarih. Oysa roman bir edebiyat türüdür; tarihi, tarihsel olaylar olarak değil, bu olayların insanlar üzerindeki etkileriyle anlatır, yani insanları anlatır, somut insan çatışmalarını anlatır. Roman bunun dışına çıkarsa, edebiyatın da dışına çıkar."[3]

Edebiyat, tarihin bakış açısından farklı olarak savaşın tarihsel önemine, galiplerine ve mağluplarına değil, bireysel ve toplumsal acılara bakar. Edebiyat, tarihten farklı olarak insani olanı yakalamak ister, tarihsel olaydaki bireyin dramına daha fazla eğilir. Tarihi bir başka şekilde okur, yorumlar. Roman, tarihin ilgilenmediği, kaydetmediği, kaydetmeyeceği tarihsel anları ele alır, onlara hayatiyet verir.

"Kısaca kurmaca, bir bilgi ve anlam aktarıcısı değil, güzellik yaratma ve değer üretme işlevi görür."

[3] Fethi Naci, *Eleştiri Günlüğü,* İstanbul, Özgür Yayın Dağıtım, 1986, s. 47.

"Tarih olaylarla; edebiyat, olayların etkileriyle, sarsıntılarıyla ilgilenir."

Ancak tarih, ideolojik bir nesne haline getirilip çarpıtılarak kullanılırsa bu, hakikatin manipülasyonudur. Bir başka deyişle seçilen kişi tarihî bir kişilikse (Fatih Sultan Mehmed, Yunus Emre, Osman Bey vb.) veya tarihî bir olaysa (Kurtuluş Savaşı, İstanbul'un Fethi) bilinen gerçeklere uymak durumundadır. Elbette eserde kurmacanın kuralları işleyecek ama bu kişilik ve olaylar dönüştürülmeyecektir. Aksi takdirde itirazlar haklılık payı taşıyacaktır. Çünkü böyle bir durumda bilinen tarihî bir olayın, kişiliğin yerine farklı bir gerçeklik yerleştirilmeye çalışılmaktadır. Örneğin Yunus Emre'yi elinde şarapla dolaşan biri olarak çizmek bunun tipik örneğidir. "Bu bir romandır, kurmacadır." sözü burada anlamını yitirir. Çünkü burada hakikat ve kurmaca çatışması başlamış, edebîlik daha geri planda kalmıştır. Yunus Emre, yazarın ürettiği bir karakter değil, hakikat dünyasında var olmuş bir kişiliktir. Okur zihni de bildiği Yunus Emre gerçekleri üzerinden okuma yapacaktır. Bu anlamda yeni bir karakter inşası yoktur. İşte kurmaca yazarı hem tarihi hem de romanını yazarken bu dengeyi sağlama gerilimi yaşar.

Her yazar, anlattığı konu aynı olsa da (Osmanlı'nın kuruluşu, Millî Mücadele) oldukça farklı cephelerden yola çıkıp farklı yerlere ulaşır. Yakup Kadri *Yaban*'da Millî Mücadele'ye ilgisiz köylülerden bahsederken Tarık Buğra *Küçük Ağa*'da halkın Millî Mücadele'deki önemini vurgular. Ahmet Büke ise *Kırmızı Buğday*'da Kurtuluş Savaşı'nı yoksulluk ve sınıf savaşları üzerinden okur. Bu anlamda romancı kendi bakış açısından, dünya görüşünden yola çıkarak tarihi yorumlar ve âdeta yeniden inşa eder. Ne var ki tarihsel olarak adı konmuş bir şehirde geçen günleri anlatan bir eserde o şehirdeki büyük bir deprem, büyük bir yangın atlanırsa bu, kurmaca özgürlüğüne bağlanamaz.

Postmodern roman ve tarih

Çok seslilik, bölünmüşlük, heterojenlik, seçkin sanat ile kitle kültürü arasındaki mesafenin kapatılması, sanatla yaşamın birleştirilmesi, metinler arasılık, değişik parçaların bir arada kullanılması, yazma sürecine okurun dâhil edilmesi, okura okuduğu şeyin gerçek değil kurgu olduğunun sürekli hatırlatılması, türler ayrımına karşı çıkış, ideolojik olmaya çalışmayan ve mesajı olmayan metinler, bütünlüğü ve düzeni reddediş, her şeyin belirsiz ve muamma oluşu, kesinlikten uzaklaşma, paradokslar, rastlantılar ve iç içe geçmiş zaman parçaları, parodi, pastiş, şizofreni, ironi, çoğulculuk, melezleştirme, insansızlaştırma postmodernizmin temel özellikleridir.

Metinler arasılık ise postmodern edebiyatın temel özelliklerinden biridir ve Yıldız Ecevit'in deyişiyle "üstkurmacanın bir türevidir."[4] Kuşkusuz metinler arası ilişkinin postmodern anlayışla başladığı söylenemez. Postmodern öncesi pek çok eserde de bu ilişkiye rastlamak mümkündür. Bu kurama göre bir yazınsal metin, daha önce yazılmış olan metinlerden ayrı olarak yazılamaz. Kubilay Aktulum'un *Metinlerarası İlişkiler* kitabından aktarırsak bu kavramı ortaya atan kuramcı Julia Kristeva'dır. Bu görüş, "Hiçbir metnin daha önce yazılmış başka metinlerden bağımsız olarak yazılamayacağı, açık ya da kapalı bir biçimde her metnin daha önce yazılmış metinlerden izler taşıdığı ve önceki metinleri anımsattığı" düşüncesine yaslanır. Metinler arasılık da bu çerçevede "Her şey daha önce söylenmiştir." sözünün benimsettiği düşünceden kaynaklanır ve bu düşünceyi sürdürür. Aktulum, kavramın kökenlerinin Rus Biçimcilerinin çalışmalarında, özellikle Mihail Bakhtin'in yapıtlarında yer aldığını belirtir. Roland Barthes, Michael Riffaterre, Laurent Jenny, Gérard Genette ise metinler arasılık kavramını genişletmiş, zenginleştirmiştir.



[4] Yıldız Ecevit, *Türk Romanında Postmodern Açılımlar,* İstanbul, İletişim Yayınları, 2006, s. 110.



Kristeva'ya göre "Her metin bir alıntılar mozaiği gibi oluşur, her metin kendi içinde başka bir metnin eritilmesi ve dönüşümüdür."[5]

Metinler arası yöntemlerin en önemlilerini parodi, pastiş ve kolaj olarak sıralayabiliriz. Parodi, bir metni başka bir metnin ana dayanağı yapmaktır. Ancak burada alaycı bir dönüştürüm, komikleştirme vardır. Ana metnin temel dayanaklarını, içeriğini, biçimini gülünçleştirme ve dönüştürme yolu olan parodi, büyük oranda klişeye karşı yürütülen bir deformasyon hareketidir. Pastiş ise bir metnin biçimini taklit etmektir. Pastişte yazar, daha önce kullanılmış, uygulanmış, örnekleri verilmiş bir biçimi aynen kendi anlatımına uygular. Burada yapılan, orijinalin yeni bir içerikle taklit edilmesidir. Elbette bu sadece biçim değil, içerik taklidiyle de mümkündür. Ancak parodide olduğu gibi bir ana metni karikatürize etme amacı yoktur. Fredric Jameson, kişisel üslupların yitmesinin pastişi ortaya çıkardığını iddia eder. Kolaj ise farklı metinlerden, nesnelerden, resimlerden yararlanarak yeni bir bütünlük oluşturmaktır. Zaten parçalılık, kopukluk, ayrışıklık postmodern edebiyatın en temel özelliklerindendir.

Postmodern roman ve yeniden anlatılar

John Fowles'ın *Fransız Teğmenin Kadını* (1969) postmodern edebiyat anlayışının önemli romanlarından biridir. Fowles romanda 1967'den 1867'deki Viktorya çağına bakar ve dokunaklı bir aşk hikâyesi anlatır. Postmodern anlayışın temel özellikleri olan metinler arasılık, romanın yazılma serüveni, anlatı içinde bir başka anlatının izinin sürülmesi, iç içe anlatılar, ucu açık sonlar, parçalılık, tamamlanmamışlık, yazarın metinde kendisini sürekli belli etmesi, deneyci kurgu romanda yaygın bir biçimde yer alır. Açıklama, çözümleme, göndermelerle oluşturulur roman. Kurgu, romanın temel sorunsalıdır.

[5] Kubilay Aktulum, *Metinlerarası İlişkiler,* İstanbul, Öteki Yayınları, 2000, s. 41.

Anlatıcı okurla söyleşerek kurmacayı oluşturur. Marina MacKay'e göre, romanı postmodern yapan şey, yeniden yazma tutumudur: *"Fransız Teğmenin Kadını'*nı bu kadar tipik bir postmodern yapan şey, *yeniden yazmaya* gösterdiği ilgidir; Victoria dönemi romanını bilinçli olarak yeniden yaratır. Önceden var olan kültürel biçimleri eleştirel bir biçimde yeniden dolaşıma sokması postmodern kurmacanın alamet-i farikalarından biridir."[6]

"Tarih, edebiyatın sadece malzemesidir; edebiyatçı oradan kendi dünyasını kurar, artık burada kurmacanın gerçekliği işlemeye başlar."

Italo Calvino'nun 1972'de yayımlanan *Görünmez Kentler* adlı eseri, tarihsel postmodern anlatıları derinden etkilemiş bir eserdir. Venedikli gezgin Marco Polo ile Moğol hükümdarı Kubilay Han arasındaki hayalî konuşmaya yaslanan kitabın, postmodern anlatıların tarihe bakışını oluşturduğu söylenebilir.

Umberto Eco, *Gülün Adı*'nda postmodern edebiyatta gördüğümüz tarihsellik, metinler arasılık, eğlence, oyunsuluk, düş ve gerçeğin iç içe geçişi, gizem, ironi, metnin yazılış sürecinin okurla paylaşılması gibi yaklaşımları kullanır. Ayrıca fantastik edebiyatın gotik, polisiye, korku öğelerini bolca değerlendirir.

Roberto Bolaño, postmodern romanın en önemli örneklerinden *2666*'da insanın varoluşunun karmaşıklığını, mutluluk, acı, ölüm gibi temalar üzerinden beş ayrı bölümde anlatır. *2666,* bir anlamda antiroman, karmaşık ve sürekli anlatıyı bozan bir yapı içerisindedir. Özellikle klasik roman anlatılarına aşina okurların beklentileri boşa çıkarılır. Yazma biçimleri tartışılır; edebiyat, sorunları tartışan eleştirmenlerin diyaloglarından ortaya çıkar. Romanın içinde barındırdığı değişkenlik, çeşitlilik ve bilinmezlik, karmaşık yapı ve metinlerde oluşturulan boşluklar tam da postmodern romanın özelliklerindendir. Bu anlamda her yazarın postmodern anlayışı farklıdır.

---

[6] Marina MacKay, *Roman Nedir?*, Çev. Fazilet Akdoğan Özdemir. İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2018, s. 255.

"Roman, tarihin ilgilenmediği, kaydetmediği, kaydetmeyeceği tarihsel anları ele alır, onlara hayatiyet verir."

1980 sonrası yükselen postmodern tarihî roman anlayışının özellikleri...

1980 sonrası postmodern roman yazımı çoğalmış ve bu romanlar tarihî romana yeni bir perspektif ve açılım kazandırmıştır. Yazarlar tarihi yeniden yorumlamış ve farklı bakış açılarından oluşan bir tarih görüşü ortaya çıkmıştır. Tek ve değişmez tarih anlatıları terk edilmiş, bunun yerine çok sesli bir tarih anlayışı ortaya konmuştur.

Postmodern tarihî roman, klasik tarihî romanlardan belli başlı özellikleriyle ayrılır. Üstkurmaca, metinler arasılık, çoğulculuk, tarihe farklı bakış açıları, okurun kurmaca oyuna katılması, tarihî boşlukların değerlendirilmesi, gerçeklik anlayışının göreceli hale gelmesi bu özelliklerden bazılarıdır. Postmodern tarihî kurgu roman, geçmişi yalnızca kronolojik biçimde anlatan tarihî romanlardan farklıdır. Bu romanlar, tarihî olayları olduğu gibi aktarmak yerine onları yeniden kurgular, gerçek ile hayalî olanı, geçmiş ile bugünü iç içe geçirir.

Postmodern tarihî romanlarda kurgu içinde kurgu, gerçek içinde düş anlatılarak roman çok katmanlı kurgulanır. Anlatının içinde başka anlatılar bulunabilir, tarihî gerçeklerin arasına hayalî olaylar, rüyalar, başka metinler yerleştirilebilir. Böylece roman tek sesli anlatım olmaktan çıkar, zenginleşir, derinleşir. Üstkurmaca da postmodern anlatıların bir başka anlatım biçimidir. Diğer yandan yazar, okuduğu metnin kurmaca olduğunu okura sürekli hatırlatır. Postmodern romancı, tarih kitaplarını, eski metinleri, belgeleri, efsaneleri ve başka eserleri romanın içine taşıyarak yeni bir metin oluşturur. Kuşkusuz tarihî belge bire bir aktarılmaz, yeniden düzenlenir ve yorumlanır.

Postmodern anlatıların en önemli özelliklerinden biri de çoğulculuk anlayışına sahip olmasıdır. Geleneksel tarihî romanda olaylar çoğunlukla tek bir bakış açısından

aktarılırken postmodern romanda farklı görüşler aynı anda var olabilir. Bir olayın tek bir açıklaması yerine birden fazla yorumuna eserde yer verilir. Roman kesin bir doğru dayatmaz. Postmodern romanla birlikte okur pasif konumdan çıkar ve aktif bir yorumlayıcı haline gelir. Metin okurun katılımıyla oluşur: "Postmodern tarzda tarihî roman yazanlar, geleneksel kurgu anlayışının dışına çıkarak, genellikle üst-gerçeklik veya üst-kurmaca dedikleri bir kurgulama tekniği ile, kurgu içindeki kurguyu, gerçek içinde düşü, bugünün içinde de geçmişi anlatabilmişlerdir. (...) Bu tarz, romancıya dili ve tarihî belgeyi kullanma açısından bir zenginlik kazandırmıştır. Intertextuality (metinlerarasılık) denilen bir kurgulama ile de tarih belgeleri, atıf yapılan kitapları isim belirtmeye gerek duymaksızın roman kurgusu içine taşıyabilmişlerdir. Bu aslında, metnin yeniden yapılandırma işleminden başka bir şey değildir."[7]

Yeni tarihselcilik ve postmodern romanlar

Yeni tarihselcilik anlayışı, tarihî metnin tarihin mutlak gerçeklerini anlatan nesnel bir alan olmadığını, aksine yorumlara ve söylemlere dayalı bir yapı olduğunu savunur. Geleneksel tarih anlayışında tarih, geçmişi, yaşanan olayları olduğu gibi aktaran güvenilir bir bilgi alanı olarak görülür. Yeni tarihselci anlayışa göre tarih bize kesin doğrular ve bilgiler aktarmaz. O da bir yorumdur ve nesnel değildir. Tarihçi de yazarken olayları seçme, yorumlama ve anlamlandırma sürecinden geçirir. Yeni tarihselcilere göre tarih metinleri de diğer metinler gibi yorum içerir ve okuyucuya bir bakış açısı aktarır. Bu anlamda geçmiş sorunsuz olarak temsil edilemez. Metinler statik değil, sürekli devinim içerisindedir.

Her dönemin tarih anlayışı zaman içinde siyasal, kültürel ve düşünsel atmosfere bağlı olarak değişebilir.



[7] S. Dilek Yalçın, "1980 Sonrası Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları", *Hece* Aylık Edebiyat Dergisi, Yıl 12, Sayı 138/139/140, Haziran/Temmuz/Ağustos 2008, s. 343-355.



Bu nedenle aynı tarihsel olaylar farklı dönemlerde farklı biçimlerde yorumlanabilir: "Yeni Tarihselcilik akımının en önemli özelliği, tarihyazımının öznelliğini vurgulamasıdır. Tarih bize kesin doğrular ve hakikat bildiremez. Yalnızca geçmiş yaşantılar, olaylar ve insanların deneyimleri ile ilgili söylemler üretir. Tarih söylemi de, tıpkı diğer söylemlerde olduğu gibi, metinlerin yorumlanmasında etkilidir. Zaman içinde değişen kuramlara, ideolojilere, politik ve kültürel görüşlere açık olan Yeni Tarihselciler, tarihin nesnel olamayacağı ve geçmişin sorunsuz olarak temsil edilemeyeceği görüşünde birleşirler. Yeni Tarihselciler, metinleri sürekli bir devinim içinde gördükleri kültürel oluşumlar olarak yorumlarlar. Tarihsel belgeleri metinsel özelliklerini dikkate alarak, edebiyat metinlerini de tarihsel özellikleri doğrultusunda incelerler. Burada dil, hem kültürü oluşturan hem de kültür tarafından sürekli olarak yeniden biçimlenen bir kavram olarak ele alınmaktadır."[8]

Postmodern roman, yeni tarihselciliğin söylemini ve sorunsallığını analitik bir tavırla işler

Serpil Oppermann, postmodern roman ile yeni tarihselcilik arasında güçlü bir ilişki olduğunu belirtir. Oppermann'a göre postmodern tarih, tarihin nasıl üretildiğini, nasıl yazıldığını ve nasıl anlam kazandığını sorgular. Geçmiş, postmodern roman için zengin bir kaynaktır ve yeni yorumlara açık geniş bir malzeme alanıdır. Romancı bu malzemeyi yeniden düzenler, eksik bırakılmış yönleri tamamlar, tarihin başka türlü de anlatılabileceğini gösterir. Çünkü tek bir tarih anlatısı yoktur ve tarih birden çok yoruma ve anlama açılır. Tarih doğal ve tamamen tarafsız bir şekilde ortaya çıkmaz; her şeyden önce yorumdur. Bu yüzden tarih her zaman metinseldir. Bir başka deyişle tarih, yazıya döküldüğü anda belirli bir dil, anlatım ve bakış açısı kazanır. Yazılmış bir metindir ve her metin gibi tarih de yorumlanabilir.

[8] Serpil Oppermann, *Postmodern Tarih Kuramı,* Ankara, Phoenix Yayınevi, 2006, s. 20.

Bütün bunları göz önüne alan postmodern roman, tarihin metinselliğini ve metinlerin de çoğul anlamlara açık olma özelliğini değerlendirir. Postmodern roman görüşüne göre tarihsel gerçekler içerisinden pek çok farklı hikâye üretilebilir. Yani postmodern roman tarihe yeni açılardan bakar, onu yorumlar. Tarihin belirsiz noktalarını, resmî tarihte göz ardı edilen, gölgede kalmış olay ve durumları yeniden yazmayı dener. Böylece tarih çok sesli bir yapıya kavuşur. Bu yüzden postmodern roman, geçmişi yeniden kurar ve tarihin gölgede kalmış ayrıntılarını görünür kılar: "Postmodern roman, Yeni Tarihselciliğin söylemini ve sorunsallığını analitik bir tavırla işler. Burada geçmişin olaylar manzumesi postmodern roman için zengin bir kaynaktır. Bunları alır ve Yeni Tarihselci bir analizle tarihin birden çok yorum ve anlamlara açıldığını gösterir. Böylece tarihsel olguların kurgusallaştırılma sürecini göz önüne serer ve geçmişin hakikatinin bilinebilirliği iddialarını, yazınsal süreci ön plana çıkararak çürütür. (...) Aslında postmodern roman, tarihin nasıl yazıldığını göstermektedir. Bu yüzden postmodern roman, geleneksel tarih yazımı yöntemlerine eleştirel bir gözle bakan Yeni Tarihselci kurama paralel bir yaklaşım sergilemektedir."[9]

Tarihî belgeler bile tamamen tarafsız ve nesnel değildir. Bir olay yazıya geçirilirken tarihçinin hangi ayrıntıları önemli görüp aldığını, hangi ayrıntıları dışarıda bıraktığını bilemeyiz. Çünkü bunların hepsi bir bakış açısından aktarılmıştır. Tarihçi, geçmişi olduğu gibi aktaran kişi değildir. Tarihçi sahip olduğu bilgi birikimi, dünya görüşü, ideolojik tercihleri, kültürel değerleri ve yaşadığı toplumun etkisiyle geçmişi seçer, düzenler ve anlamlandırır. Başka bir ifadeyle tarihçi, geçmişi kendi bakış açısıyla yeniden kurar. Bu yüzden aynı tarihsel olay farklı tarihçiler tarafından farklı biçimlerde yazılabilir.

"Tarihçi olayları aktarırken işin duygu boyutuyla ilgilenmez ama edebiyatın asıl ilgilendiği, tarihî gerçeklerin arkasındaki insani durumlar, duygular ve davranışların nedenleridir."

[9] Oppermann, *a.g.e.*, s. 21-24.

"Ama tarihçinin seçme, sıralama ve yorumunun çerçevesi 'gerçek'le sınırlıdır."

Tarihin kurgulanabilir bir disiplin oluşu, onun sadece dil içerisinde gerçekleşebileceğinin kabulü, kaydedilmiş gerçeklerin bile tarihçi tarafından yeniden yorumlanarak ortaya çıkışı, tarihe yeni bir anlam kazandırmıştır. Tarihin bu yeni yorumundan yola çıkan postmodern romanlarda yeni tarihselciliğin izleri görülür. Postmodern bir tavırla yazılmış bu tür bir romanda bütünlük fikri olmayabilir, bölümler arası bağlantılar kopuk olabilir, roman mantıksal bir düzen içerisinde ilerlemeyebilir. Diğer yandan bu tür postmodern tarihî romanlarda üstkurmaca, metinler arasılık, çoğulculuk, çok katmanlılık ve parodi bulunur.

Postmodernizm tarihi polisiye

Polisiye romanların gizem, şüphe, gerilim, bilmece, muamma, esrar gibi kavramlardan yola çıkması doğrudan postmodern edebiyatın ilgisini çekmiştir. Postmodern edebiyatçıların polisiye romanları özellikle oyun özelliği, muğlaklık, belirsizlik arayışları nedeniyle tercih ettikleri bilinir. Postmodern polisiye romanlarda bir cinayetin peşinde tarihî, felsefi, edebî bir yolculuk yapılır, bir üstkurmaca kurgusu içinde sayısız kitaba gönderme yapılır ve cinayete felsefi, mitik bir gerekçe bulunur. Roman boyunca tarih ve güncel iç içe geçirilir, kurmaca ve gerçeğin sınırları kaldırılır, zaman parçalanır, parodi ve pastişle kurgu oluşturulur. Bu tür romanlara genellikle ironi ve oyunsuluk eşlik eder ve okurla birlikte kurgu oluşturulur.

Umberto Eco, *Gülün Adı*'nda fantastik edebiyatın gotik, polisiye, korku öğelerini bolca değerlendirir. Suç, suçlu, dedektif üçgenindeki bu polisiye roman klasikleri, yaygın söyleyişle "katil kim?" sorusuna odaklaşır. Dedektif, zekâsı, sezgisi ve birikimi ile elindeki ipuçlarını izleyerek okurla birlikte katilin peşine düşer. Sonra soruşturma süreci başlar. Bulmaca çözme ve esrarengiz olayları aydınlatma yetenekleri bu dedektiflerin sevilmesini sağlar. Yaratıcı zekâ, geniş bilgi birikimi, sosyolojik

ve bireysel okuma, dikkat ve çalışma azmi bu dedektifleri katile ulaştırır. Kuşkusuz merak ve heyecanın yanında sonunda adaletin tecellisi de bu türü cazip kılmaktadır.

Polisiye romanların muğlaklık, belirsizlik, gerçeğin tartışmalı olması ve yanılsama özellikleri, postmodern anlatıların polisiyenin kapısını çalmasına neden olmuştur. Postmodern yaklaşım, polisiye edebiyata entelektüel bir tat, labirent, oyun ve kitabî bir ton katmıştır. Polisiye, biraz da postmodern ilgiyle ucuz, basit roman algısından avangart bir düzeye yükselir.

Umberto Eco'nun *Gülün Adı*'ndaki oyunlarını Orhan Pamuk'un *Benim Adım Kırmızı*'sında görmek mümkün. Kaybolan kişiler, faili meçhul cinayetler, esrarlı sokaklar, komplo teorileri, yeraltı örgütleri, darbe hazırlıkları, mehdi beklentisi de *Kara Kitap*'ı dedektif hikâyelerine yaklaştırır.

Postmodern tarihî romanların Türk edebiyatındaki serüveni

1980 sonrası Türk romanında postmodern tarihî roman dendiğinde ilk akla gelen isim Orhan Pamuk olur. Orhan Pamuk günümüze kadar üç tarihî romana imza atar: *Beyaz Kale* (1985), *Benim Adım Kırmızı* (1998), *Veba Geceleri* (2021). Pamuk'un 1985'te yayımladığı *Beyaz Kale* adlı romanı bir anlamda Türk romanında devrim etkisi yaratır. Bu romandan sonra edebiyatımızda tarihî romanlar furyası başlar: Ahmet Yurdakul'un *Kahramanlar Ölmemeli* (1987), Emre Kongar'ın *Hocaefendi'nin Sandukası* (1989), İhsan Oktay Anar'ın *Puslu Kıtalar Atlası* (1995) ve *Kitab-ül Hiyel* (1996), Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* (1995) ve *Resimli Dünya* (2000), Zülfü Livaneli'nin *Engereğin Gözündeki Kamaşma* (1996), Murat Erman'ın *Beyazateş Adası* (1998), Ahmet Altan'ın *Kılıç Yarası Gibi* (1998), Yılmaz Karakoyunlu'nun *Salkım Hanım'ın Taneleri* (1990), Şemsettin Ünlü'nün *Yüz Uzun Yıl* (1993), Gürsel Korat'ın *Zaman Yeli* (1994), *Güvercine Ağıt* (1996)...





Beyaz Kale 1980 sonrası tarihî romanda bir milattır

Orhan Pamuk, *Beyaz Kale* (1985) romanında 17. yüzyılda geçen tarihsel olaylar üzerinden Doğu-Batı karşıtlığını ve atlanılan, kaçırılan Doğu-Batı sentezini gündeme getirir. Doğu-Batı zihniyetinin doğası ortaya konurken kimi temellendirilmemiş ortaklıklar belirlenir. İki kültürün ortak paydaları, iki farklı karakterin dostluğu ile örneklenir. Osmanlı Hoca ile Venedikli köle aynı madalyonun iki yüzüdür. Birbirlerini tanıdıkça tümüyle farklı medeniyetler içinde şekillenmiş olsalar da millî ve dinî kimliklerini aştıklarında birbirlerine ne kadar benzedikleri ortaya çıkar.

Bu kişiler aynı masanın karşılıklı uçlarında hikâyeler yazarken nasıl aynı kişi olduklarını keşfederler. Çevresel şartlardan, biçimlendirildikleri birikimlerinden sıyrıldıklarında aynı amaca doğru ilerlerler. Bilim, astronomi, fizik arayışları onları birbirlerine yaklaştırır. Roman, günümüz gerçeklerine de denk düşen pek çok simgesel gönderme içerir. Özellikle akıl-bilim ve inanç çatışması öne çıkar. Padişah, Osmanlı Hoca ile Venedikli köleyi ikiz olarak görür. Venedikli kölenin hikâyesini dinlediğinde bir Osmanlı'dan farklı olmadığını düşünür.

Orhan Pamuk, kitapla ilgili yazdığı son sözde şöyle diyecektir: "Vebanın, Doğu-Batı ayrımı için bir turnusol kâğıdı gibi kullanılması da eski bir düşüncedir. Baron de Tott, anılarının bir yerinde şöyle der: 'Veba bir Türk'ü öldürür, bir Frenk'e ıstırap çektirir!' Böyle bir gözlem, benim için bir saçmalık ya da bir bilgelik kırıntısı değil, yalnızca, sırlarının birazını vermeye çalıştığım bir kurgu serüveni sırasında yararlanılabilecek bir renktir." Orhan Pamuk'un vebayı tıpkı Reşat Nuri ve Hüseyin Rahmi gibi anlattığı görülür. Kaderci anlayış, bürokrasinin vebayı ciddiye almaması ve batıl inançlarla üstünü örtmeye çalışması...

Orhan Pamuk'un en dikkat çekici özelliği Osmanlı'yı, tarihi, edebiyat birikimimizi iyi bilmesi, takip etmesi ve olabildiğince değerlendirmesidir. Orhan Pamuk bu eserini hiç şüphesiz dünyaya, küresel edebiyat ortamına yazmıştır. Dolayısıyla Doğu-Batı tartışmaları da hep Batılı okur gözetilerek incelikle düzenlenmiştir. *Beyaz Kale* romanının bir Batılı, Venedikli bir kölenin ağzından anlatılmasının bu anlamda anlaşılır nedenleri vardır.

"İşte kurmaca yazarı hem tarihi hem de romanını yazarken bu dengeyi sağlama gerilimi yaşar."

Bu kitabın etkisi büyük olur ve bir anlamda post-modern tarih anlatılarının işaret fişeği görevini görür.

Benim Adım Kırmızı

Benim Adım Kırmızı (1998), içinde polisiye ve oyun özelliklerinin sergilendiği, her şeyden önce tarihî bir romandır. Roman, on altıncı yüzyıl İstanbul'unda işlenmiş bir cinayeti anlatırken bir yandan da minyatür ve tezhip sanatlarından yararlanarak Doğu ve Batı'nın sanat algılarını karşılaştırır. Biraz Umberto Eco'nun *Gülün Adı* ve *Foucault'nun Sarkacı* romanlarının açtığı yoldan, biraz da Calvino ve Borges'le ilerleyen roman geniş yankı bulur. Orhan Pamuk, romanda Osmanlı resim sanatındaki Batılılaşma eğilimini anlatırken her iki medeniyetin resim algısının ardındaki zihniyeti hikâye eder. Üslup değişikliğine karşı çıkan nakkaş, III. Murat'ın nakkaşhanesinde bir cinayete kurban gider ve cesedi kuyuya atılır. Aslında roman, ülkedeki sanat anlayışı açısından asırlık minyatür geleneğine bağlı kalanlar ile Venedik'ten gelen Batılı resim tekniklerini savunan kesimler arasındaki savaşı işler. Sanatın doğası romanın her zaman odak teması olurken alttan alta da bir resim felsefesi oluşturulmaya çalışılır.

Roman tarihsel bir zeminde polisiye, gizem, egzotizm ve aşk ekseninde kurgulanır. Polisiyenin oyun, arayış ve merak unsurları romanda belirgindir ve ipuçlarıyla okur, dedektif-okur olmaya davet edilir. Cinayeti aydınlatabilmek için minyatür sanatını iyi bilmek gerekir:

"Bu anlamda romancı kendi bakış açısından, dünya görüşünden yola çıkarak tarihi yorumlar ve âdeta yeniden inşa eder."

"Benim Adım Kırmızı, bir polisiye romanın anlatım şemasına sahiptir: Çifte cinayet, maktul, cinayet sebebi, sanık, soruşturma, soruşturmacı, iftiracılar, rekabet, ara olaylar, kanıt, çözüm."[10] Katilin ortaya çıkması için ipuçları verilir ve okurdan yapbozun parçalarını tamamlaması istenir. Hiç kuşkusuz Orhan Pamuk romanda alegorik bir tarih anlatısı kurar.

Romanda çoklu bakış açısı tekniği kullanılır. Anlatıcılar arasında cinayete kurban giden iki karakter de yer alır. Romanda insanlar dışında at, köpek, ağaç, para ve katiller de söz alır, konuşurlar. Orhan Pamuk, 16. yüzyılı insanı, sosyal ve sanatsal yaşamı ile oldukça inandırıcı ve canlı bir şekilde bugüne getirir ve günümüzde yaşanan temel sorunlarla örtük bir paralelliği gözler önüne serer. Taklitçilik ve özgün olamama romanda sıklıkla gündeme gelir. Orhan Pamuk'un romanı oluştururken Doğu-İslam geleneğinin felsefe, anlatı, masal, araştırma gibi çok çeşitli kaynaklarından yararlandığı görülür. Pamuk, arşive dayalı yazma tarzını bu tarihî romanda aynen uygular. Şeküre, Orhan ve Şevket isimleri romanın otobiyografik özelliklerine işaret eder. *Beyaz Kale*'den sonra *Benim Adım Kırmızı*'da da Orhan Pamuk kendisine rol verir. Daha sonra *Kar*'da da Orhan adlı bir yazara yer verecektir. Romanın sonunda Orhan Pamuk, Şeküre'ye şunları söyletir: "Resmedilemeyecek bu hikâyeyi, belki yazar diye, bu yüzden anlattım oğlum Orhan'a..."

Benim Adım Kırmızı hangi özellikleriyle tarihî postmodern bir roman

Erdağ Göknar, *Benim Adım Kırmızı*'nın postmodernliğini hangi tekniklerle kurduğunu izah ederken en başa Osmanlı tarihine dair anlatımları koyar. Roman Osmanlı tarihini aktarmaya çalışmaz, yeniden kurar. Diğer yandan metnin yazılışını, kendi kurmacalığını,

[10] Tanju İnal – Mümtüz Kaya, "Benim Adım Kırmızı, Kuyum İşçilerinin Buluşması: Yazar-Çevirmen-Okur", Erkan Irmak (Haz.), *Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 176.

kendi anlatısını konu edinir. Romanın yazılış hikâyesi romanın konularından biridir. Diğer yandan parçalı bakış açıları kullanır. *Benim Adım Kırmızı*'da tek bir anlatıcı yoktur. Cinayet, aşk, sanat, din meselesi hep başka açılardan anlatılır. Diğer yandan romanı nakkaş estetiğine benzetmeye çalışır. Böylece biçim ve içerik örtüştürülür. Çünkü romanın çoklu bakışı, perspektifsizliği, parçalı anlatısı minyatür mantığını çağrıştırır. Diğer yandan romanın akademik ve felsefi amaçları da vardır. Resim, minyatür, Doğu-Batı sanat algısı, sanatta bireysellik gibi akademik ve felsefi konuları tartışır. Roman aynı zamanda metinler arası bir özellik taşır. Batı eserlerine göndermelerin yanında Kur'ân kıssaları, *Mesnevî,* Attar, tasavvuf, *Binbir Gece Masalları* gibi pek çok kaynağı iç içe kullanır.

Onun bir postmodern teknik olarak kullandığı unsurlardan biri de olay örgüsünü bir dedektif romanı gibi düzenlemesidir. Ortada bir cinayet ve birkaç şüpheli vardır; katilin kim olduğu sorusu ise okuru onun izini sürmeye yönlendirir. Postmodern anlatıların en önemli özelliklerinden biri olan yüksek edebiyat ile popüler kültürün birlikte kullanılması, romanın da en önemli özelliklerinden biridir. Bu, *Gülün Adı*'ndan bu yana postmodernlerin en çok kullandığı yönelimlerden biridir. Roman, diğer tarihî romanlardan farklı olarak savaşlara ve fetihlere odaklanmaz, daha çok gündelik yaşama odaklanır. Benliğe ve ulusa dönük alegoriler de postmodern romanların temel anlatım biçimlerindendir. Romanda nakkaşların tartışmaları üzerinden Doğu-Batı zihniyeti karşılaştırılır, sanatta bireyselliğin alegorisi yapılır. Oryantalist söylem kalıpları da ulusçuluğun dar kalıpları aşılarak yeniden yorumlanır ve yeni bir söylem ortaya konur. Romanda Doğu kendi sesiyle konuşur: "*Benim Adım Kırmızı,* postmodernistliğini Osmanlı tarihine dair anlatımlarıyla, otobiyografik özdüşünümselliğiyle, parçalı bakış açılarıyla, biçim olarak nakkaşın estetiğinden yararlanışıyla, akademik ve felsefi





amaçlarıyla, Kur'an kıssalarındaki, tasavvufi aşktaki ve masallardaki 'Doğulu' biçimlerin metinlerarası kullanımıyla, olay örgüsünü bir dedektif gibi ortaya çıkarışıyla, gündelik yaşama odaklanışıyla ve benliğe, ulusa dönük alegorik göndermeleriyle ortaya koyar. Romanın belirgin yönlerinden birinin, Oryantalist söylemleri ulusçuluğun sınırlarını yıkacak şekilde yönlendirmek olduğu söylenebilir."[11]

Veba Geceleri

Veba, insanlığın yaşadığı en büyük salgın hastalıklardan biri olduğu için sanatın, edebiyatın sıklıkla işlediği temalardandır. Orhan Pamuk da *Veba Geceleri*'nde (2021) veba salgınını ana tema olarak seçer. Veba salgını adada giderek herkesin kendi amacını (siyasi, dinî, kişisel) gerçekleştirmek için kullanışlı bir araca dönüşür. Karmaşa, kaos, umutsuzluk derin değişim ve dönüşümlere kapı aralar. Vebanın yayılmaması için ada farklı devletlerce ablukaya alınır, dünyayla ilişkisi sınırlanır. Bir süre sonra Abdülhamit tarafından görevden alınan Vali Sami Paşa, Osmanlı'ya başkaldırır ve Minger Adası'nın bağımsızlığını ilan eder. Başlayan bu dalgalanmayı durdurmak artık mümkün değildir. Bu kez de Şeyh Hamdullah, karşı darbeyle Sami Paşa'yı iktidardan indirir ve idam ettirir. Karantina kaldırılır ve "Allah'tan başka sığınacak yer olmadığı yolundaki kaderci, dindar ve yenilgi öven" bir anlayışla hareket edilince veba artar. Vebanın artması ve Şeyh Hamdullah'ın öldürülmesi üzerine bu kez Sultan Pakize adaya kraliçe olur. Kraliçe, sıkı karantina tedbirleriyle salgını önler.

Veba Geceleri'nin "Giriş" bölümünde anlatıcı, romanını nasıl kurguladığını, nasıl oluşturduğunu şöyle açıklar: "Bu hem bir tarihi roman hem de roman biçiminde yazılmış bir tarihtir. Doğu Akdeniz'in incisi Minger Adası'nın yaşamındaki en yoğun ve en sarsıcı

[11] Erdağ Göknar, "Çevirinin Yazarı, Yazarın Çevirmeni Olarak", Erkan Irmak (Haz.), *Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019, s. 195.

altı ayı anlatılırken, çok sevdiğim bu ülkenin tarihini de hikâyeme kattım. 1901 yılındaki veba salgını sırasında adada olup bitenleri araştırırken, bu kısa ve dramatik sürede kahramanların öznel kararlarını anlamaya tarih biliminin yetmeyeceğini, bunların roman sanatının yardımıyla daha iyi anlaşılabileceğini hissettim ve bu ikisini birleştirmeye çalıştım."

"Tarih doğal ve tamamen tarafsız bir şekilde ortaya çıkmaz; her şeyden önce yorumdur. Bu yüzden tarih her zaman metinseldir."

Kitap boyunca bu metnin "tarih kitabı" olduğu vurgulanır, roman kategorisine doğrudan sokulmamaya çalışılır. Burada mesele *Veba Geceleri*'nin roman mı tarihi roman mı olarak değerlendirileceğidir. Metindeki "tarihî roman" algılarına bakılırsa bu metin bildik romanlardan değildir. "Burada nesnel bir tarihçi gibi değil duygusal bir romancı gibi konuşmak istiyorum."; "Bu yüzden tarih kitabımın fazla masalsı olduğunu söyleyenlere romanımın diğer ilham kaynağını açıklayayım."; "Bir tarih kitabındaki kişileri sevmemiz ya da onlardan nefret etmemiz zordur. Ama romanları okurken bu duygulara kapılabiliriz. Sami Paşa'yı seven (az da olsa) okurlarımızı daha fazla üzmemek için, ... kederli düşüncelerinden ve ölüm korkusundan daha fazla söz etmek istemiyoruz."

Veba Geceleri, türünü "tarihî roman" olarak belirlediği için daha çok olaylar ve durumlar üzerine odaklaşır. Karakterler üzerinde yoğunlaşma, derinleşme görülmez; biçim, estetik hep geri planda kalır. Roman tümüyle bilgiye, malumata ve tarihe odaklanırken sıkı örgü, şiirsellik, akıcılık göz ardı edilir. Bunun nedenleri de metnin içinde, bunun bir tarih kitabı olmasıyla açıklanır ve bildik romanlardan olmadığı söylenir.

Tarihî romanlarda çıkış noktalarım Umberto Eco ve Italo Calvino oldu

Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı*'nın yazılış süreci ve tarihsel roman anlayışı üzerine açıklamalarda bulunurken *Gülün Adı*'nın kendisini polisiye yönünden çok postmodern tarihsel roman anlayışı bakımından

"Tarihçi, geçmişi olduğu gibi aktaran kişi değildir. Tarihçi sahip olduğu bilgi birikimi, dünya görüşü, ideolojik tercihleri, kültürel değerleri ve yaşadığı toplumun etkisiyle geçmişi seçer, düzenler ve anlamlandırır."

etkilediğini söyler. Kendi romanındaki tarihsel romanın oyun niteliğine vurgu yaparken *Gülün Adı* olmasaydı romanındaki "oyuncu" atmosferi yakalamasının daha zor olabileceğini söyler. Tarihsel romanın oyun niteliği, anlatıcının okurla oyun kurmasını, okuru romanın yazılış sürecine ortak etmesini gösterir. Bu anlamda postmodern romanda oyuncu atmosfer önemli bir anlatım stratejisidir.

Kendi romanında Umberto Eco etkisinden söz ederken tarihsel roman fikrinin yanında metinler arasılık, labirent yapı, Borgesçi entelektüel atmosfer gibi özellikleri değerlendirdiğini ifade eder. Calvino etkisini anlatırken de "tarihî romanı imkânsız bir gerçeklikten kurtardı" der. Calvino'nun tarihe belgesel olarak bakmadığını, onu oyun kurulabilir, anakronizmler kullanılabilir, başka çağlardan ayrıntılar taşınabilir bir forma kavuşturduğunu söyler. Tarihî gerçekliğin yeniden icat edilebileceğini gösterdiğini ifade eder.

Pamuk, tarihsel romanın temelinin ciddi bir arşiv çalışmasına dayandığını açıklar. İğneyle kuyu kazarak kitaplardan, belgelerden, hatıralardan bulunmuş tarihî hakikat ayrıntılarını değerlendirdiğini söyler. Ama bir yandan da tarihsel gerçeklikle uyuşmayan fantastik durumları da buna kattığını aktarır. Gerçekliğin olduğu gibi kullanılmadığını, fantastik durumlarla yeni bir gerçeklik yarattığını ifade eder. Bu anlamda anlatımın tarihten kaynaklanmakla birlikte kurmaca, bambaşka bir gerçeklik ve dünya oluşturduğunu belirtir.

Postmodern tarihî romanda bir başka önemli çıkış: İhsan Oktay Anar

Büyülü gerçekçilik ve fantastik anlatıların Latin Amerika'daki büyük çıkışı sonucu bunun asıl menşeinin Doğu olduğunu kavrayan ilk yazarlar Orhan Pamuk ve İhsan Oktay Anar olur. Bu yaklaşımın öncülü Orhan Pamuk, ardılı ise İhsan Oktay Anar'dır. Orhan Pamuk daha çok dünyayı düşünerek küresel edebiyat

ortamına yazarken İhsan Oktay Anar yerel kalmayı seçer. Eserlerini de bu biçimde oluşturur ve kaçınılmaz olarak Orhan Pamuk dünyada tanınırken Anar da ülke içinde yüksek bir satış grafiğine ulaşır. Anar, 1995 ile 2022 yılları arasında sekiz kitaba imza atar: *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), *Kitab-ül Hiyel* (1996), *Efrâsiyâb'ın Hikâyeleri* (1998), *Amat* (2005), *Suskunlar* (2007), *Yedinci Gün* (2012), *Galiz Kahraman* (2014), *Tiamat* (2022)... Genel olarak yoğunlukları değişse de tüm romanlarını bir şekilde postmodern tarihsel roman kavramı içinde değerlendirmek mümkündür.

İlk romanı *Puslu Kıtalar Atlası* (1995), onun bundan sonra nasıl bir roman anlayışı izleyeceğinin temel göstergesi olur. Bir anlamda tüm romanları bu romanın ana izleri üzerinde yürür. Anlatım biçimi olarak postmodern tarihsel roman/yeni tarihselci roman ve geleneksel anlatılardan, *Binbir Gece Masalları*'ndan, meddah anlatılarından, Evliya Çelebi'den esintiler taşıyan bir yapıdadır. Roman tarihsel olarak 17. yüzyıl Osmanlı İstanbul'unda geçer ve dönemin gündelik hayatı, kurumları, mekânları anlatıda yer bulur. Roman fantastik, felsefi, polisiye, masalsı ve parodik unsurlarla kurgulanırken dönemin sosyal hayatı, psikolojisi ve sosyolojisi kişi davranışları üzerinden aktarılır. Genelde bir tarihsel olaya odaklanılmamakla birlikte geçmiş bir dönem içinde yaşanan kişisel olaylar, durumlar hikâye edilir. Boğdurulan şehzadeler bir odak olarak anlatılmaz belki ama kıyıya vuran cesetlerin kadavra olarak kullanılmasıyla bu tarihsel atmosfer anlatıda yerini alır.

Roman çoğulculuk, üstkurmaca, metinler arasılık, tarihin yeniden yorumu, kişiselliğin öne çıkması, metnin yazılış sürecinin romanda yer alması, oyunsuluk, pastiş, metin içinde metinlerin yer alması gibi postmodern romanın özelliklerini bünyesinde barındırır. Daha genel bir tanımlamayla *Puslu Kıtalar Atlası,* Kâtip Çelebi'nin *Cihannumâ*'sı ve Descartes'ın düşünceleriyle paralel bir felsefi anlayışın izlerini sürer.





İhsan Oktay Anar, *Amat*'ta (2005) ise 1670 yılında İstanbul'dan Navarin'e doğru yola çıkan Amat adlı bir Osmanlı kalyonunun karşılaştığı maceraları anlatır. Anar bu eserinde karakterler üzerine yoğunlaşarak tarihî/fantastik bir atmosfer içinde insanın ölüm-ölümsüzlük, iyilik-kötülük, insan-şeytan ikilemlerini hikâye eder. Anar'ın hep tercih ettiği bol bol hikâye anlatma, aksiyon ve macera bu romanda da baskın bir şekilde yer alır. Aslında o, popüler romanların macera ağırlıklı anlatım biçimini felsefi insanlık meseleleriyle birleştirmiş ve postmodern anlatının imkânlarıyla yepyeni bir tarih anlatısı ortaya çıkarmıştır.

Suskunlar'da (2007) Sultan II. Ahmet dönemindeki müzisyen karakterler odağa alınarak İstanbul'un sosyal yaşamından hikâyeler aktarılır. Yazarın felsefi ve varoluşsal sorunlar olarak izini sürdüğü ölümsüzlük, iktidar, insan-şeytan vurguları bu romanda da işlenir. Müzik, tasavvuf, din, hastalıklı zihniyetler etrafında kurgulanan roman fantastik ve masalsı bir üslupla ilerler. *Binbir Gece Masalları*'nın üslubu ve çerçeve hikâye anlayışı benimsenirken daha ilk sayfalarda Bekçi'nin gördüğü bir hayalet, romanın nasıl bir yön izleyeceğinin de haberini verir: "Tövbeler tövbesi! Başında Mevlevî külâhı ve üstünde etekleri açılmış tennuresi ile semâ ediyor, bir kolunu yukarı açmış dönüp duruyordu. Ama hayaletin asıl korkunç tarafı, gövdesi döndüğü halde kafasının sabit kalması, delici bakışlarını bir an olsun zavallı bekçiden ayırmamasıydı. Semâ ederken çevreye mavi bir nûr yayıyor ve ince dudaklarındaki kıvrıma bakılırsa, belki de adamcağıza ürkütücü bir şekilde gülüyordu. Eli ayağı gevşeyen bekçinin tam üç gün üç gece tir tir titremesinin ve bir hafta boyunca konuşamamasının yegâne nedeni de işte bu hayaletti."

İhsan Oktay Anar, *Yedinci Gün*'de (2012), II. Abdülhamit döneminden başlayarak Cumhuriyet'in ilk yıllarına kadar gelen zaman diliminde aşklarının pe-

şinde koşan insanları, zeplinin icadını, ölüm sonrası yaşamı, günah ve kefareti, Sarıkamış Harekâtı'nı, kuşaklar arası çatışmayı alegori ve felsefi derinlikle işler. Karakterimiz başından geçenleri altı günde yazdırır, yedinci gün ise dinlenir.

Anar, romanda karakterlerini tarihî bir dekor içinde gezdirir ve atmosfer yaratabilmek için romanı bilgi ve malumatlarla donatır. Tarihsel roman yazan yazarların temel handikabı, dönem atmosferini yaratabilmek için hem o dönemin dilini hem de günümüz okurunu yakalamak için bugünün dilini kullanmak istemelerinde yatar. Özellikle ülkemiz gibi bir dil ve harf değişiminin yaşandığı ülkelerde bu, daha da sıkıntılı bir hale bürünmektedir. Anar da bu açmazdan payını alır: "Hafiften yağmur başlamıştı. Şâirin dediği gibi tıpkı inci yahut tıpatıp jale misali, muttarid, muhteriz ve tâbnâk damlalar, arabanın ratıp camında taptapa ile tıpırdıyordu." Romanda çok fazla isim, olay açıklama yer alır. Çünkü yazar günümüz okuruna seslendiğinden her Osmanlıca kelimede bir parantez açmak zorunda kalır.

Ülkemizde dikkatleri, duyguları ve bilinçleri inanç ve Osmanlı üzerine olan yazarların doğal olarak eserlerinde bu dünyayı anlatmaları beklenirken tam tersine bu konuları ve dünyayı Orhan Pamuk, İhsan Oktay Anar ve Nedim Gürsel gibi seküler yazarların yazması Türkiye'ye has bir tuhaflıktır. İhsan Oktay Anar, eserlerinde tarihi ve dinî yaşamı seküler bakış açısıyla yorumlar ve Orhan Pamuk'tan farklı olarak biraz da istihza ve alayla karışık bir şekilde keskin bir biçimde eleştirir. Bu anlamda dinî eleştirilerini mizah üzerinden, alaysama ile örnekler. Tüm dinsel hayat eleştirileri ironik ve mizahidir.

"Bu yüzden aynı tarihsel olay farklı tarihçiler tarafından farklı biçimlerde yazılabilir."

2000 sonrası tarihî roman...

2000 sonrası tarihî roman, Türk romanında ana eğilim olmayı sürdürür. Pek çok yazar tarihî roman kaleme alırken tarih ve edebiyat ilişkileri tartışılmaya devam eder. Bu romanları şöyle sıralamak mümkün: Nedim

"Oysa tarihî olayların, kişilerin roman sanatının gereklerinden uzak, sığ, yüzeysel bir şekilde romanlaştırılması tümüyle tarihin de romanın da istismarından başka bir şey değildir."

Gürsel – *Resimli Dünya* (2000), Buket Uzuner – *Uzun Beyaz Bulut - Gelibolu* (2001), Hıfzı Topuz – *Gazi ve Fikrîye* (2001), Ayşe Kulin – *Nefes Nefese* (2002), Yılmaz Karakoyunlu – *Yorgun Mayıs Kısrakları* (2004), İhsan Oktay Anar – *Amat* (2005), Turgut Özakman – *Şu Çılgın Türkler* (2005), Attilâ İlhan – *Gazi Paşa* (2006), Ayşe Kulin – *Veda (Esir Şehirde Bir Konak)* (2007), İhsan Oktay Anar – *Suskunlar* (2007), Ayşe Kulin – *Umut (Hayat Akan Bir Sudur)* (2008), Gürsel Korat – *Kalenderiye* (2008), Turgut Özakman – *Diriliş-Çanakkale 1915* (2008), İskender Pala – *Şah ve Sultan* (2010), İskender Pala – *Od/Bir Yunus Romanı* (2011), Nazan Bekiroğlu – *Nar Ağacı* (2012), İhsan Oktay Anar – *Yedinci Gün* (2012), İskender Pala – *Efsane/Bir Barbaros Romanı* (2013), Murat Gülsoy – *Gölgeler ve Hayaller Şehrinde* (2014), Ahmet Ümit – *Elveda Güzel Vatanım* (2015), Gürsel Korat – *Unutkan Ayna* (2016), İskender Pala – *İtiraf* (2018), Ayşe Kara – *İstanbul'un Çağrısı* (2018), Ali Emre – *Nureddin Zengi - Şark'ın Kandili* (2018), Ali Emre – *Selahaddin - Şark'ın Kartalı* (2018), Ayşe Kulin – *Her Yerde Kan Var* (2019), Ali Emre – *Baybars - Şark'ın Kalkanı* (2020), Orhan Pamuk – *Veba Geceleri* (2021), Zülfü Livaneli – *Kaplanın Sırtında* (2022), İskender Pala – *Aşk Hikâyesi* (2023), İskender Pala – *Azdahak* (2025), Ali Emre – *Mağribli Güvercin: Fâtıma Fihrî* (2025), Ahmet Büke – *Kırmızı Buğday* (2025), M. Fatih Kutlubay – *Günlerin Bin Yıllık Mezarı* (2025)...

1980'lerde başlayan tarihsel postmodern roman akımı, 2020 sonrasında da etkinliğini sürdürmüş ve özellikle Orhan Pamuk ile İhsan Oktay Anar, postmodern tarihî roman anlayışının örneklerini vermeyi sürdürmüşlerdir. 2022'den sonra yayımlanan tarihî romanlardan Osmanlı Devleti'ni konu alan romanlar: Ahmet Ümit *(Sultanı Öldürmek)*, Nedim Gürsel *(Boğazkesen: Fatih'in Romanı)*, İskender Pala *(Şah ve Sultan)*, Gürsel Korat *(Kalenderiye)*, Orhan Pamuk *(Veba Geceleri)*, Murat Gülsoy *(Gölgeler ve Hayaller Şehrinde)*, Zülfü Livaneli

(Kaplanın Sırtında: İstibdat ve Hürriyet), İhsan Oktay Anar *(Yedinci Gün),* Turgut Özakman *(Diriliş-Çanakkale 1915),* Ayşe Kulin *(Veda - Esir Şehirde Bir Konak),* Hıfzı Topuz *(Gazi ve Fikriye)*... Cumhuriyet Dönemi'ni konu alan romanlar: Yılmaz Karakoyunlu *(Yorgun Mayıs Kısrakları)*, Nilüfer Kuyaş *(Yeni Baştan)*... Osmanlı dönemi anlatılarında Fatih, Abdülhamit ve saray entrikaları öne çıkarken Cumhuriyet sonrası anlatılarda ise Atatürk vurgusu ve darbeler baskın temalar olarak yer almıştır.

Ali Emre'nin *Nurettin Zengi-Şark'ın Kandili* romanında 12. yüzyılda Haçlı işgallerine karşı mücadele eden Nurettin Zengi anlatılır. *Selahaddin-Şarkın Kartalı* romanında ise Selahaddin Eyyübi'nin liderliği işlenir. *Baybars-Şark'ın Kalkanı*'nda Baybars'ın büyük komutanlığı hikâye edilirken *Mağribli Güvercin: Fâtıma Fihrî, Fâtıma Fihrî*'nin hayat mücadelesini konu edinir. Bu dönemde yayımlanan İskender Pala'nın *Azdahak* ve *Şah ve Sultan* romanları okur nezdinde karşılık bulur.

Nazan Bekiroğlu, *Nar Ağacı*'nda her milletten, coğrafyadan, inançtan insanların acı içinde oradan oraya savrulduğu bir zaman dilimine eğilir. Savaşın getirdiği büyük yıkımları, savaşın körleştirdiği, canavarlaştırdığı insanları, kısaca ateşten günleri romanına taşır. Osmanlı'nın çöküşü, Balkan Harbi, Rus Devrimi'nin ayak sesleri, İran'da yaşanan sarsıntılar, Rum ve Ermeni çetelerinin katliamları... Bekiroğlu, tarihsel, dönemsel olaylara, durumlara, olgulara eğilmekle birlikte daha çok insani dramlara, acılara, duygulara bakar, oradan sonuçlar üretir. Dönem insanlarının acıları, sevinçleri arasında gezinir, tarihten yansıyan insanlık hâllerinin sesini, dilini yansıtır. Onların evrensel insani yanlarını yakalayarak değişmeyen duyguları irdeler, kadim insanlık sorunlarını tartışır. Zamanlar, dönemler, mekânlar değişse de insanlık durumlarının değişmediğini vurgular. Çünkü geçmiş yaşanıp bitmemektedir, aksine "bütün zamanlar, hayatlar, üst üste yığılı, biteviye yaşanıp" durmaktadır.





Ayşe Kara'nın *İstanbul'un Çağrısı* (2018) adlı romanı, tarihî romanların arttığı bir dönemde yayımlandı. Kara, romanında İstanbul'un fethi ile ilgili genel kabul görmüş, belgesel nitelikteki doğrulara sadık kalır. Karşılıklı olarak Osmanlı'da ve Bizans'ta savaşa hazırlıklar, iki tarafın birbirleri hakkındaki düşünceleri, iç çatışmalar, hainler ve savaşı besleyen temel saikler gerçekçi bir şekilde çizilir. Kuşkusuz bu gerçek baskısı romanda hissedilmekle birlikte kurmacanın da imkânlarından yararlanılır. Romandaki zengin tarih bilgilerinin aktarılması sırıtmaz, dönemin ruhunu ortaya çıkaran estetik bir malzemeye dönüşür.

Ahmet Büke, 2025'te *Kırmızı Buğday* romanını yayımlar. Ahmet Büke, *Kırmızı Buğday*'da Kurtuluş Savaşı'nı yoksulluk ve sınıf savaşları üzerinden okur ve bir anlamda Yaşar Kemal'in *İnce Memed* romanında yaptığı Çukurova destanını Ege'ye taşıyarak Batı Anadolu üzerinden yeni bir destan yazar. Roman, bir yıkımdan kurtuluşa (Cumhuriyet'e) giden devletin bu sürecini sınıf savaşı olarak ele alır ve bunu yoksulların başkaldırısı olarak konumlandırır. Romanın tezine göre Kurtuluş Savaşı bir halk savaşıdır ve bunun en etkin savaşçıları yoksullar olmasına rağmen savaş sonrası devletten dışlanırlar.

Romanın özellikle ilk bölümünde toprak, toprağa bağlı mülkiyet sorunları, sınıf çatışmaları ve kavgalar anlatılırken diğer bölümlerde Birinci Dünya Savaşı, Çanakkale Savaşı, ardından da Kurtuluş Savaşı ve Batı Anadolu'daki bu savaşın görünümü hikâye edilir. Ama kuşkusuz roman, ağırlıklı olarak her şeyden önce bir Kuvayımilliye anlatısıdır. Romanın ana karakteri Arap Ali, yoksul ve topraksız köylüleri temsil eder ve roman bu karakter üzerinden ilerler.

M. Fatih Kutlubay, 2025'te *Günlerin Bin Yıllık Mezarı* adlı romanıyla okur karşısına çıktı. *Günlerin Bin Yıllık Mezarı,* Doğu'yla Batı'nın iç içe geçtiği bir coğ-

rafyada, iktidar ve din savaşlarının sürdüğü bir zaman diliminde bireysel hikâyelerin peşindeki yolculukların, kesişmelerin, sarsılışların romanıdır. Hafıza, zaman, geçmiş, unutmak, hatırlamak kavramları romanın ana vurgularıdır. Ama eser her şeyden önce bir yol romanı... Ana karakter de bir seyyah olunca şehirler, insanlar, medeniyetler, doğa, tarih, mitoloji ve bin bir hikâye kaçınılmaz olarak ortaya serilir.

Son dönemlerde tarihî romana ilginin sürdüğünü görüyoruz. Ancak bunların çoğu türün nitelikli örneği olmaktan uzaktır. Hatta giderek tarihî kişiliklerin, önemli olayların, durumların popüler roman adına yağmalandığına tanıklık ediyoruz. Tarihî kişilikleri ve olayları yüceltme adına yazılan romanlarda da eleştirme adına yazılan romanlarda da aynı popülizmi görürüz. Oysa tarihî olayların, kişilerin roman sanatının gereklerinden uzak, sığ, yüzeysel bir şekilde romanlaştırılması tümüyle tarihin de romanın da istismarından başka bir şey değildir.

"Zamanlar, dönemler, mekânlar değişse de insanlık durumlarının değişmediğini vurgular."

KAYNAKÇA

Aktulum, Kubilay, *Metinlerarası İlişkiler,* İstanbul, Öteki Yayınları, 2000.

Ecevit, Yıldız, *Türk Romanında Postmodern Açılımlar,* İstanbul, İletişim Yayınları, 2006.

Göknar, Erdağ, "Çevirinin Yazarı, Yazarın Çevirmeni Olarak", Erkan Irmak (Haz.), *Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

İnal, Tanju - Kaya, Mümtaz, "Benim Adım Kırmızı, Kuyum İşçilerinin Buluşması: Yazar-Çevirmen-Okur", Erkan Irmak (Haz.), Benim Adım Kırmızı Üzerine Yazılar, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 2019.

Jameson, Fredric, *Gerçekçiliğin Çelişkileri,* Çev. Orhan Koçak, İstanbul, Metis Yayınları, 2018.

MacKay, Marina, *Roman Nedir?,* Çev. Fazilet Akdoğan Özdemir, İstanbul, Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi, 2018.

Naci, Fethi, *Eleştiri Günlüğü,* İstanbul, Özgür Yayın Dağıtım, 1986.

Oppermann, Serpil, *Postmodern Tarih Kuramı,* Ankara, Phoenix Yayınevi, 2006.

Uysal, Zeynep, *Edebiyatın Omzundaki Melek,* İstanbul, İletişim Yayınları, 2011.

Yalçın, S. Dilek, "1980 Sonrası Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları", *Hece Aylık Edebiyat Dergisi,* Yıl 12, Sayı 138/139/140, Haziran/Temmuz/Ağustos 2008, s. 343-356.

2000 SONRASI TÜRK ROMANINDA TARİHİN YENİDEN KURULUŞU: 10 ESER

1 AYŞE KULİN-*NEFES NEFESE*

İkinci Dünya Savaşı'nı devletler ve cepheler yerine Nazi işgali altındaki Avrupa'dan kurtulmaya çalışan insanların korkuları üzerinden anlatıyor. Büyük tarihsel olayların bireysel hayatta bıraktığı sarsıntıya odaklanıyor. Tarih olayları kaydederken edebiyatın bu olayları yaşayan insanlarla ilgilendiği düşüncesine açık bir örnektir.

2 İHSAN OKTAY ANAR-*SUSKUNLAR*

On yedinci yüzyıl İstanbul'unu musiki, tasavvuf, efsane, kötülük ve ölümsüzlük arayışı çevresinde anlatıyor. Tarih, açıklanacak bir bilgi alanı olarak kullanılmıyor; geleneksel hikâyeler, fantastik unsurlar ve iç içe geçen anlatılarla karanlık bir atmosfere dönüşüyor. 2000 sonrası postmodern tarihî romanın öne çıkan örneklerindendir.

3 GÜRSEL KORAT-*KALENDERİYE*

On dördüncü yüzyıl Kapadokya'sındaki farklı dinleri, toplulukları ve inanışları aynı coğrafyada buluşturuyor. Geçmişi hükümdarların çevresinde kurmak yerine halk kültürüne, söylencelere ve gündelik hayata yöneliyor. 2009 Notre Dame de Sion Edebiyat Ödülü'nü alan roman, Anadolu tarihini çoğul bir kültürel yapı içinde ele alıyor.

4 İSKENDER PALA-*OD: BİR YUNUS ROMANI*

Yunus Emre'nin hayatını Moğol istilalarıyla sarsılan on üçüncü yüzyıl Anadolu'sunda anlatıyor. Yunus'un "Bizim Yunus"a dönüşmesi; kayıp, arayış ve manevi olgunlaşma üzerinden işleniyor. Tarihsel kişiliğe bağlılıkla romancının muhayyilesi arasındaki dengeyi tartışmaya uygun bir örnektir.

5 NAZAN BEKİROĞLU-*NAR AĞACI*

Balkan Savaşı'ndan Birinci Dünya Savaşı'na uzanan dönemi Trabzon, Tebriz, Tiflis, Batum ve İstanbul arasında parçalanan hayatlar üzerinden anlatıyor. Fotoğraflar ve hatıralarla başlayan aile araştırması, imparatorlukların çözülüşünü sıradan insanların göçlerine ve kayıplarına bağlıyor. Tarih ile aile hafızasını bir araya getiriyor.

MURAT GÜLSOY-*GÖLGELER VE HAYALLER ŞEHRİNDE*

6 Fransa'da yetişen Fuat'ın İstanbul'dan gönderdiği mektuplar aracılığıyla II. Meşrutiyet dönemini anlatıyor. Şehrin Müslüman, Rum ve Ermeni sakinleri arasındaki ilişkiler; siyasal umutlar, kimlik çatışmaları ve yaklaşan felaketin işaretleriyle birlikte veriliyor. 2014 Sedat Simavi Edebiyat Ödülü'nü kazanan eser, postmodern tarih anlatısını mektup biçimiyle kuruyor.

AHMET ÜMİT-*ELVEDA GÜZEL VATANIM*

7 İttihat ve Terakki'nin 1906'dan 1926'ya uzanan serüvenini eski bir fedainin itirafları ve aşk mektupları üzerinden anlatıyor. İmparatorluğu kurtarma düşüncesinin şiddete, hayal kırıklığına ve Cumhuriyet dönemindeki tasfiyelere nasıl ulaştığını sorguluyor. Siyasal tarih, yenilmiş ve kendi geçmişiyle hesaplaşan bir insanın zihninden aktarılıyor.

AYŞE KARA-*İSTANBUL'UN ÇAĞRISI*

8 İstanbul'un fethini Osmanlı ve Bizans cephelerinden anlatırken şehre de anlatıcı niteliği kazandırıyor. Fetih; korkuların, beklentilerin, ihanetlerin ve karşılıklı bakışların kesiştiği bir tarihsel kırılma olarak ele alınıyor. Roman, belgelere bağlılıkla çok katmanlı kurmaca arasındaki dengeyi gözetiyor.

ZÜLFÜ LİVANELİ-*KAPLANIN SIRTINDA: İSTİBDAT VE HÜRRİYET*

9 II. Abdülhamid'in tahttan indirildikten sonraki Selanik sürgününü, doktoru Atıf Hüseyin Bey'in günlüklerinden hareketle anlatıyor. Hükümdar bu kez iktidarını kaybetmiş, geçmişini açıklamaya çalışan ve tarihin kendisi hakkında vereceği hükmü bekleyen bir insandır. Arşiv belgesi ile kurmaca arasındaki ilişkiyi tartışmaya açıyor.

AHMET BÜKE-*KIRMIZI BUĞDAY*

10 Birinci Dünya Savaşı, Çanakkale ve Millî Mücadele yıllarını Batı Anadolu'nun yoksul ve topraksız insanlarının gözünden anlatıyor. Romanın odağında mülkiyet ilişkileri, sınıf çatışmaları ve savaşın yükünü taşıyan köylüler bulunuyor. Eser, 2000 sonrası tarihî romandaki aşağıdan tarih yöneliminin güncel örnekleri arasında yer alıyor.

"İçimde kıpır kıpır bir şey var sanki ve bütün kötülüğü bana o yaptırıyor. Ama çok da ihtiyacım var ona. Nakşetmek için." (Benim Adım Kırmızı)

ROMAN İÇİNDEN MİNYATÜRLERE BAKMAK

Özgür Taburoğlu

Giriş

Tanpınar'a göre 17. yüzyıldan başlayarak, "sanatlarımızda resim ve heykel tesirlerine doğru bir açılış vardır". Bu açılışla birlikte resimle, figürle kurulan sakınımlı ilişki biraz olsun çözülür. Ancak yine de tedirginlik devam eder. Resim, "asıl olanı" bozulmaya, yer değiştirmeye zorlayan bir ifade yolu sayılır. Resim ödünç aldığı hakikat parçasının yerine göz diker. Resimli ifadelerdeki teşbihler ve mecazlar, esas olanı tehdit eder. Mecaz aslına nüfuz ettikçe, "birbirine benzetilen şeylerin" sınırları iç içe geçer. Teşbihler ve benzeşimler, benzetilen iki şeyi birbirine dolar, asıl olanı belirsizleştirir. Kutsalla kopyasının birbirine karıştığı, ikisinin ayırt edilemez hâle geldiği bu belirsiz aralıkta, asıl ile taklidin sınırı da bulanıklaşır. Asıl olanın kopyalarından ayırt edilemediği bu aralıkta, kutsallık ve ötedünya varlıkları arasında doğrudan bir münasebet kurulur ve "Varlık'la var olan arasında geçirgen bir uzam" açılır.[1]

Oysa İslam düşüncesi ve estetiğinin geleneksel tavrı, sınırın ardında yatanı teşbih ve mecaz yoluyla değil, sakınım ve tenzih ederek dile getirmek yönündedir. Zeynep Sayın'a göre "Varlığın uzaklığı ve mutlaklığı" bu sayede korunmuş olur. Ancak "Batı dizgesi", "sınırın ardında yatana" sakınarak yaklaşmaz ve sublimen'i, yüceliği mimesis yoluyla "bilgi nesnesi"ne dönüştürür; mimesis yoluyla, "kökeni taklit ederek onunla benzeşen kopyalar üretme" yolunu seçer. "Sınırın ardında yatan ve görünmemesi gereken tanrısallık", kendini ele vermeye, görünümler sunmaya zorlanır. Metafiziğin tanımı da budur zaten: "Görüngülerin sınırlı perspektifinden

[1] Zeynep Sayın, *Noli me Tangere: Bedenyazısı II,* İstanbul, Kaknüs, 2000, s. 15.

bakarak kendinde şeylerin varlığını belirlemek." Saplantılı bir mevcudiyet arayışı içindeki "Batı, evreni tanrının kendisini yansılayarak gerçekleştirdiği -yani cismanileştiği- bir uzam olarak kurgulamıştır". Batılı mecaz, teşbih ve ikonlar yoluyla "tanrısal uzaklığı yakınlaştırmak", "varlığı var olanlara çevrimlemek" ister.[2]

Sayın'a göre "Batı dizgesi"nde, modernliğin de habercilerinden olan Kant'la birlikte bir kırılma ortaya çıkar ve "yücelik", kendi imgesinden bağımsız, benzeşim ilkesiyle temsili olanaksız bir kendilik sayılmaya başlar. Oysa 13. ve 14. yüzyıllarda İbn-i Arabi Batılı olmayanlar için farklı bir yön saptamıştır: Onunla birlikte "Batı düşüncesine ters bir kopuş yaşanmış, Kant'ın ideyi görüngüden arındırmasının tersine İbn-i Arabi, İslamiyetin farklı bir okumasına giderek, Allah'ı tecellisine benzer kılmıştır."[3] Kant, yüceliği duyuların eriminden çıkarmak isterken, İbn-i Arabi, İslam geleneği içerisinde kutsallığı dünyevilikten tümüyle arındırmak istemez. Böyle bir belirleme sonradan, tasavvuf okullarının sahip çıkacağı dünyevi açılımlara yer bırakmış olur. Bu sayede İslam düşüncesine ve müminlere olanaksızı düşünmek, ötedünyayı temalaştırmak konusunda bir cesaret kazandırır.

Sayın'ın bu varsayımlarını modern zamanlara kadar izlediğimizde şunu söyleyebiliriz: Batılı sanatçı, mevcudiyet arayışını resimli ifadeye fazlaca tercüme ettiğini düşünmüş olsa gerek, bu aşırılığını bastırmak ister, ikonkırıcı bir tavır içine girer[4] ve soyuta kayar, klasik ölçü, güzellik ve gerçekçilik anlayışından uzaklaşmaya başlar.[5] Batılı olmayanlar ise artık resim çizmek, ötedünyayı ve bu dünyayı daha açık temsil etmek isterler. Bu rahatlama, Osmanlı'da Lale Devri'nde belirginleşir. "Adını mahlası ardına gizleyen"



[2] Sayın, *a.g.e.,* s. 32, 74.

[3] Sayın, *a.g.e.,* s. 134.

[4] Bu dönemle birlikte, özellikle avangart sanatçıların Bizans ve Uzakdoğu sanatına gösterdikleri ilgi bunun bir kanıtı sayılabilir.

[5] Enis Batur, "Bir Kolokyum: İmge Kurmak, İmge Kırmak", *Sanat Dünyamız:* Bizans Özel Sayısı, Sayı 69-70, s. 129-136.



şairlerin, imzasını yapıtına atmaktan çekinen nakkaşların çizimlerine bir rahatlık gelir. Lale Devri'nden çok önce, Sinan Bey'in, minyatürle Batılı portre geleneğini buluşturan Fatih'in resmi bu değişimin, genişlemenin ilk belirtilerindendir. Özellikle Lale Devri nakkaşı Levni, üzerinden bu değişimin izlerini okumak daha kolaydır.

Levni'de, "kavram resmi olmaktan, tabiatı ve nesneleri daha somut ve optik gerçeğe uygun biçimde yansıtmaya doğru ilerleten bir sanatçı" kimliğiyle karşılaşırız.[6] Levni, minyatürlerine çeşitlemeler (tenevvü) yoluyla değişiklikler sığdırır. Bu eklemeler, Rönesans Dönemi Flaman resminde olduğu gibi ilk bakışta bağımsız, küçük, zındık ayrıntılar gibi durur. Bu ayrıntılar, minyatürleri dolduran kişilerin ve şeylerin, "ferdiyet" ve "hususiyetlerinin" ayırt edilmesini sağlar, dünya üzerindeki yerlerini saptar. Ama bu çeşitlemeler bağımsızlaşmaz, hep bir bütünün parçası gibi var olur. Levni, bu çeşitlemeleri minyatürün genel bütünlüğüne yedirmeyi becerse de, biçim kalıplarını ve şemalarını zorlayarak geleneğin sınırlarında gezinir.[7] Ancak geleneksel nakkaşlığın tümüyle dışına çıkmaz: "Çeşitlemeler sayesinde her sahne, bir ayrım, bir bağımsızlık kazandığı anda, hemen bu ayrımı ve bağımsızlığı yitiriverip, tamamlamak, eklemek zorunda olduğu bir bütüne katılır."[8] Kendi başına görünen münferit parçalar bütüne katıldığında, belirli bir sıraya ve diziye dâhil edilmiş olur. Bu yüzden Levni'nin tüm yapıtında, Avrupai anlamda sanatsal incelikler sergilemek, hüner göstermek gibi çabalara rastlanmaz. Anlatıma kazandırdığı "özel bir çeşniye" rağmen minyatür geleneği dışına çıkmaz. Ancak yine de Levni'nin nakışları, dışarı ile içeri arasındaki gerilimi kanıtlar. İçine dalmak istediği dünyevi resimle büyülendiği, yapıtlarındaki karnaval havasından ve aykırı detay tutkusundan da bellidir.

---

[6] Rüçhan Arık, B*atılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı,* Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988, s. 8.

[7] Sezer Tansuğ, *Şenlikname Düzeni,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997.

[8] Tansuğ, *a.g.e.*, s. 34.

Avrupai resimlemede, esaslı ayrımlar daha çok "eşyanın kabartısında" aranır. "Yaratıcılık cinleri" veya demonları dünyevi mekânda gezinirler. Böyle bir dünya görgüsü içinde doğal nesnenin kıvrımları sanki varlığın hareketini de dolaysız olarak ele verir. Varlık gezindiği yerde görünür etkiler, mevcudiyet biçimleri ve belirtileri bırakır. Batılı kozmolojide pagan anlayışın üzeri, örneğin Sünni İslam'da olduğu gibi sıkı örtülmediğinden, yeryüzü betimlemeye değer sayılır. Oysa geleneksel nakışta, dünyevi olanla bu türden aracısız bir temas bir yoldan çıkma belirtisi sayılır. Eşyanın doğal hali diye bir olgudan söz edilemez. Var olanlar, ancak ötedünyanın izini, kutsal olanın suretini taşıdıkça hakikatli bir varoluş kazanabilir. Eşyanın kabartısı, duyulara değen kısmı, ancak abes meşguliyetlerin malzemesi olabilir. Dünyevi gölge oyunlarıyla fazlaca uğraşmak faydasız bir çabadır. Frenk ressamları gibi, dünyayı "göründüğü gibi" tasvire kalkışan, yerle gökyüzünü birbirine karıştıran, her var olanı varlık zincirinden koparan nakkaşlar olsa olsa "şeytani bir derinliği" resimleyebilirler.

"Nakış cinleri, nakkaşların tam olarak yok edemedikleri, büyük, ayartıcı bir Şeytan'dan arta kalan parçalar gibidirler."

Nakış Cinleri

Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı* romanında, klasik minyatür geleneğiyle Batılı üslupların karşılaştığı yerde ortaya çıkan bu "şeytani derinliğin" yarattığı hezeyanları, gerilimleri hikâye eder. Romanda, "benzersiz ve müstesna olma isteği"nden kurtulamayan maktulün ifadelerinde de aynı derinliğin tarifi bulunabilir: "Frenk üstatların anlayışı ve benim kendi kalemimle eklenmiş bir gölgeleme çabası vardı. Ufuk çizgisini ve bulutları birbirine karıştıran şeytani derinliği işaret ettim."[9] Bu türden şeytani, demonik yaratıcılık biçimleri, nakkaşın iç gözünün ayarını bozar ve onu sathi, dünyevi olana yöneltir. Şeytana, demonik içeriklere kapılan nakkaş, sakınmadan "ben" demeye başlar ve kişisel üslubunu

[9] Metin boyunca tüm alıntılar aksi belirtilmedikçe: Orhan Pamuk, *Benim Adım Kırmızı,* İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.

"Üslubun bir nakkaşı bir diğerinden ayıracak herhangi bir kusur olduğuna inanırım; bazılarının övünerek söylediği gibi, kişilik değil... Üslup diye tutturdukları şey, kişisel bir iz bırakmamıza yol açan bir hatadır yalnızca." (Benim Adım Kırmızı)

ortaya koymaktan çekinmez. Şeytan ve cinler tarafından ayartıldığı için, dış dünyanın detaylarıyla daha fazla ilgilenmeye başlar. Aslında bu kötücül unsurların varlığı, temel bir kozmik ayrımı, medeniyetler arası bir sınırı da işaretler: "İlk Şeytan'dır, ben diyen... Şeytan'dır bir üslubu olan, Doğu ile Batı'yı birbirinden ayıran." (s. 329)

Pamuk romanda bir yandan da Şerif Mardin'in ortaya koyduğu[10] varsayımlarla hesaplaşır gibidir. Tüm İslam coğrafyasının sakini münevverleri, Tanpınar'ın ifadesiyle Müslüman Şark'lı veya yakın zamanın Türkiyeli aydınlarını kestirmeden demonik dünya görüşünden yoksun sayan Mardin'in fikirlerine karşı Pamuk, romanıyla âdeta bir karşı kanıt, bir istisna sunmak ister. Romandaki nakkaş tiplemelerinin tümünün, onları ayartmak isteyen "nakış cinleri"yle, demonik dünya görüşüyle, ne kadar sakınsalar da gizliden ya da açık bir hesaplaşmaları vardır. Böyle bir resimleme tavrına ya çok tepkisel ya da onunla çok içli dışlı görünürler. Bu hesaplaşmayı en yoğun yaşayan ise katildir. Öyle ki, "ne Batılı ne de Doğulu" oluşunun, şeytanı ne buyur eden ne de inkâr eden duruşunun cezası, yaşadığı belirsizliğin bir sonucuymuş gibi cinayet işler. Demonik dünyayla ölçüsüz bir alışveriş, ona "yalınkat kötülüğün" yollarını işaret eder. Bu konuda cinayetin kurbanı da hiç masum sayılmaz: "İçimde kıpır kıpır bir şey var sanki ve bütün kötülüğü bana o yaptırıyor. Ama çok da ihtiyacım var ona. Nakşetmek için." (s. 193) Ancak tüm ayrılıklarına rağmen, demonik ve dünyevi olanla bu yakınlığın "nakşa yarayacağını" tüm nakkaşlar farkındadır.

Demonik olana kapılarak yoldan çıkan nakkaşlar, kendi cemaatlerinden, okullarından uzaklaşır, kendi şahsi üsluplarını geliştirmeye koyulurlar. Ancak Pamuk romanda, şeytana koşulsuzca kapılan nakkaşlarla, "nakış cinleri"nin yol gösterdiği nakkaşları ayırt eder.

[10] Şerif Mardin, "Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi", *Toplum ve Bilim,* Sayı 24, Kış, s. 9-16.

Nakış cinleri, nakkaşların tam olarak yok edemedikleri, büyük, ayartıcı bir Şeytan'dan arta kalan parçalar gibidirler. Nakkaşa hüner ve yaratıcılık katarlar. Ancak nakış cinlerini fazlaca kulak veriyor olmak da tehlikeler taşır, nakkaşın büyüklenmesine, kendisini eserin gerçek sahibi saymasına yol açabilir. Nakkaşlar, ustalarından aldıkları terbiye sırasında ölçüyü bulabilmeleri, muvazeneli olabilmeleri için, içlerindeki "şeytan ölüp nakış cinine dönüşecek diye saatlerce sopalar ve cetvellerle" (s. 361) dövülürler. Henüz marifet sahibi olmamış nakkaş için lüzumlu olan nakış cinleri, alelâde görünen varlıkların belirli üsluplar dâhilinde estetik görünümlerin oluşmasını sağlarlar: "Pek çok kişinin benim elimin bir mucizesi olarak gördüğü resimlerimi, ben bu cinlerin ve şeytanların yardımıyla nakşettim." (s. 142)

Zamanla nakkaş ustalaştıkça, marifet kazandıkça dış gözü kapanır ve tümüyle içine döner. Dışına bakan gözü köreldikçe aydınlanan, gönül gözü açılan nakkaş, tanrısal göze öykünmeye başlar; Şeytan ve onun küçük, müzevir temsilcileri alt edilmiştir artık. Nakış cinleri yatıştırıldıkça, nakşın sathı daha bir sadeleşir, resimlenen eşya esaslı olana yaklaştıkça yalınlaşır. Ancak nakış cinleri tümüyle geri çekildiğinde, bu sefer de dünya ıssızlaşır, çizilmeye değer bir şeyler göze çarpmaz. Bu seviyede nakkaşın kendisini sessizliğe, hiçliğe teslim etmesi beklenir. Dolayısıyla estetik nesnenin, az da olsa "kötücül" ve "demonik bir derinliğin" olmadığı yerde açığa çıkamayacağı söylenebilir. Katil de itiraf eder bunu:

> *Kötülüğün dayanılır bir şey olduğunu, hatta nakkaş için gerekli olduğunu da hissediyorum... O sefili öldürdüğümden beri daha iyi çiziyorum, daha parlak ve cesur renk çekiyorum ve en önemlisi hayal gücümün harikalar yarattığını görüyorum. (s. 119)*

Bu Batılı sayılabilecek terbiyeye göre, henüz "Frenk usulleri"yle karşılaşmamış bir nakkaşın, ayırt edici bir üslubunun, "kendi şahsi usulü, kendine mahsus bir





rengi, sesi" olması pek olanaklı değildir. Geleneksel nakış terbiyesi alan nakkaş, öylesine zorlu (ve bol dayaklı) bir eğitimden geçer ki, resimlediği sahnede, şahsi ayrımlarını, beğenisini, kişisel izlerini taşıma cesaretini gösteremez. Resimlediği yeri kendisinin, tecrübesinin bir yansıması saymak da aklından pek geçmez. Bu yüzden, eserin altına herhangi bir imza atmaması da, yüce gönüllülüğü yanında, eldeki yapıtın asıl sahibi olmadığını bilmesindendir. Yapıtı imzalamak bir çeşit şirk sayılır ve beşerin kutsal sözü kendi ifadesiymiş gibi sahip çıkmasından pek farkı yoktur. İmza hevesi taşıyan, müşrik bir nakkaşın izlerini bıraktığı resim, kişisel dokunuşların yarattığı "kusurla" bozulur, değerini yitirir:

> *Üslubun bir nakkaşı bir diğerinden ayıracak herhangi bir kusur olduğuna inanırım; bazılarının övünerek söylediği gibi, kişilik değil... Üslup diye tutturdukları şey, kişisel bir iz bırakmamıza yol açan bir hatadır yalnızca. (s. 116, 27)*

Klasik minyatür sanatçıları için "üslup izleri", kişisel imza merakı, gölgelemeler ya da perspektif, estetik anlamda bir yoldan çıkmaya işaret eder. Tüm bu resimleme teknikleri, görülen dünyayı kendinde bir mekân olarak anlama ve yorumlama isteğinin yansımasıdır. Oysa yeryüzü şekilleri ezberden, dış dünyayı stilize eden kişinin eli ve bakışı girmeksizin, alışkanlıkla, tanrısal olanın doğrudan yansıması olan kıvrımlarla çizilebilmelidir. Ressam, görülenin kopyasını, temsilini sunmak için çaba göstermemeli, sadelik peşinde olmalıdır. Ancak Frenk usullerine göre çalışan ressam, nesnenin aslı yerine geçebilecek bir temsilini yaratma çabası içine girer. Oysa "Batılı olmayan" bir dünyanın sunumu, sınırlı sayıda dokunuşla, mümkünse uzayan tek bir çizginin aldığı kıvrımlarla sunulabilmelidir. Dünyevi hayata ilişkin bir meşguliyetin izleri ve fani olana kapılmanın işaretleri nakıştan uzak tutulmalıdır. Romandaki nakkaşlardan

Zeytin, bu türden bir dünyevi kalabalığı üzerinden attıktan sonraki rahatlamasını dile getirir: "Gözlerim artık bu dünyanın pisliğine hiç takılıp kalmadığı için, Allah'ın bütün güzelliklerini hafızamdan en saf şekliyle çizebilirim." (s. 93)

"Resim ödünç aldığı hakikat parçasının yerine göz diker."

Ancak kaçınılmaz Batı ya da Frenk tesirleri nakkaşhanelere nüfuz eder ve minyatür sanatı geleneksel tavrından uzaklaşmaya başlar. Bu anlamda, Pamuk'un romanda nakkaşları yerleştirdiği dönem çok yerindedir. Lale Devri, Osmanlı yaşam biçimi ve dünya görgüsünde bir yön değişimine, "yoldan çıkma"ya işaret eder. Bu dönem Osmanlı için kültürel bir Rönesans sayılabilir. Ancak Avrupa'da dünyevi kültür, endüstriyel gelişimin ve burjuva sınıfın oluşumuyla ilişki içinde ortaya çıkarken, Lale Devri'ne eşlik eden değişimlerin altında, Osmanlı hükümranlık biçimlerinde yaşanan "dekadan" nitelikte çözülmeyi bulabiliriz.[11] Lale Devri, Osmanlı idaresinin hükümranlık ve nüfuz biçimlerinin zayıf düştüğü bir dönemdir. Katıldığı savaşlardan çoğunlukla yenilerek ayrılan bir devletin hikmet-i hükümet usullerinin de zayıflaması anlamını da taşır. Bu değişimi bir içedönüş olarak değerlendirmek de olanaklıdır. Ancak Osmanlı'nın egemenlik usullerindeki bu dekadan döneme, beklenmedik bir sanatsal ve kültürel yükseliş eşlik eder. Lale Devri, Osmanlı için önüne geçilemeyen bir kültürel gevşemenin, dünyevi açılımların yaşandığı zaman parçasıdır. Bu dönemden başlayarak, Osmanlı'nın güvenceye aldığı yaşam biçimlerinde bir gevşeme, geri çekilme de kendini gösterir. Osmanlı, "başka olana" ve özellikle de Avrupa'ya bu dönemde yüzünü çevirir.

[11] Lale Devri ile Avrupa'da dünyevi kültürün şekil bulduğu Rönesans, tümüyle kendine özgü dönemlerdir ve bu dönemler arasındaki bire bir karşılaştırmalar, zihin açıcı olsalar da kolaylıkla yanlış yerlere varabilir.

"Körlük tanrısal göze yakınsamanın işaretidir."

Victoria Holbrook, Osmanlı coğrafyasında dünyevi kültüre dönük bu yön değişimini açıklamak için, Fuzuli'nin 1534 yılında Bağdat'ta yazdığı *Leylâ ve Mecnûn* mesnevisiyle, Lale Devri şairi Şeyh Galib'in 1783 yılında İstanbul'da yazdığı, dönemin kültürünü yansıtan *Hüsn-ü Aşk* mesnevisini karşılaştırır. Mesnevi, artık neredeyse bir roman gibi okunabilir. Eserde Hüsn ile Aşk'ın ilişkisi yarı-dünyevi bir anlatı halini alır.



Hüsn-ü Aşk'ın *sonu, Fuzuli'nin Leylâ ve Mecnûn'unun sonunu tersine çevirir. Fuzuli'nin Leylâ'sı Mecnûn'un Tanrı eğretilemesiydi; sonunda Mecnûn sevdiği göstergeyi, onun gösterilenine ulaşmak için geride bırakmıştı: Kız Tanrı'nın insan kılığına girmiş haliydi ve Mecnûn Leylâ'yı biçimsel bir kılıf diye reddetmişti. Fuzuli'nin bitirişi tinsel bir zaferi ve dünyevi bir trajediyi betimler. Oysa Galib'in Aşk'ı Mevlana'nın üçüncü şehzadesi gibi her şeyi, hem biçimi hem de anlamı kazanır. Onu Hüsn'le ilgili tüm arzularının keyfini çıkarmak üzereyken bırakırız.*[12]

[12] Victoria R. Holbrook, *Aşkın Okunmaz Kıyıları: Türk Modernitesi ve Mistik Romans,* Çev. Erol Köroğlu, Engin Kılıç. İstanbul, İletişim Yayınları, 1998, s. 261.

Pamuk'un romanında, Lale Devri yaşantısına Batılı resimleme tavrının nüfuz etmesiyle birlikte, nakkaşlar arasında ortaya çıkan ayrılıklar daha kapsamlı bir değişimin eğretilemesi gibi de okunabilir. Bu durum, alttan alta işleyen dünyevi bir kültürün yüzeye çıkmasının işareti sayılabilir. Böyle bir "bozunma" içinde, İslam'ın ya da Osmanlı hükümranlığının gizlediği ve bastırdığı, dinin çizdiği sınırların dışında kalan bir yaşam biçiminin adı da konmuş olur. Kaçınılmaz olarak "Doğulu estetiğin" sahne düzeni de değişmeye başlar; alışılmamış, yeni ve geçici olan da (kısacası modern estetiğin temel içeriği) resimlemeye değer sayılır. Özellikle dönemin önemli nakkaşı Behzat'ın çizimlerinde böyle sahnelere rastlanabilir:

> *Leylâ'sına aşkından deliren Mecnûn'u herkes çöllerde perişan resmederken, büyük usta Behzat'ın nasıl onu yemek pişiren, üfleyerek odunları tutuşturmaya çalışan, çadırlar arasında yürüyen kadınların kalabalığı içinde, ama daha da yalnız gösterebildiğini anlatırdım. (s. 32)*

Holbrook, benzeri bir eğilimi, Galib'in metinlerinde de bulur: "Galib'in hikâyesiyle bütün diğerleri arasındaki büyük fark, hikâyenin sonunda Aşk'ın Hüsn'le evlenebilmesidir. Bu, Osmanlı 18. yüzyılında Mevlevi-Melami bağlantılı Galib'in farkıdır. Tinsel kavrayış bu dünyada yaşanmalıdır."[13] Tasavvufun yarattığı bir evren tasavvuru içinde varolan her şey Allah'ın güzel isimlerinin birer çeşitlemesi, tanrısal olanın sureti, açılımları sayıldığı içindir ki dünyevi şeylerde de kutsallığın izlerini bulmak olanaklıdır. Tasavvuf yoluyla, doğrudan olmasa da, çeşitli dolambaçların arasından dünyevi kültüre, sınır tanımaz bir dünyaya açılmak zor değildir. Tasavvufi kozmolojide dünyevi şeyler, tanrısal nefesin dünyaya değdiği yerde yaratılır. Bu yüzden yeryüzü, tanrısal nefesin biçim bulduğu yarı kutsal bir mekândır. Böyle bir zamanın ruhundan beslenen Behzat'ın, Levni'nin nakışları ya da



[13] Holbrook, *a.g.e.,* s. 256, 261.



Galib'in metinleri böyle bağlantılar içinde dünyevi olana göz kırpar. Yeryüzü bitimsiz bir yaradılışın, tanrısal soluklanmanın yansımasıdır; evrenin doğuş hikâyeleri ya da "kozmogoni sürekli olarak yeniden yazılmaktadır". Tinsel ve duyusal olanın uyum içinde yan yana geldiği böyle bir alanda "çoğulluk doğar"; "cismani tezahürler" değer kazanır ve yenilenen dünyayı izah eden, betimleyen sözün sonu gelmez; Galib'in deyişiyle, "her solukta bir başka âlem resmedilen" bu mekânda sonsuz bir "söz zincirinin halkaları birbirine eklenip gider".[14]

Tarihsel Kayma

Benim Adım Kırmızı'nın tarihsel sahnesi olan Lale Devri, Galib'in, Behzat'ın tasvir ettiği türden bir geçişimin, hâl değiştirmenin ara dönemi sayılabilir. Bu dönemde Osmanlı idaresinin hükümranlık alanı daraldıkça, "başka" bakma ve görme alışkanlıkları yaşamın her alanına yerleşmeye başlar. Lale Devri, Osmanlı dünyasını kültürel olarak ayakta tutan bir metafiziğin, kozmolojinin kırıldığı dönem sayılabilir. Bu dönemden başlayarak, "Başka bir medeniyetin" düşünüş, yaşayış kalıpları tüm yaşam alanlarına ihtiyatsızca buyur edilir. Bu iki medeniyetin buluştuğu, karıştığı yerde ve zamanda, mekânlar üstü, tarih dışı, anakronik haller ortaya çıkar. Bu "başka" medeniyet, kökenlerine Antik Yunan'ı, Roma'yı, Ortaçağ'ı, Rönesans'ı ve Sanayi Devrimini yerleştirmiştir. Oysa "Doğu bu çizginin dışında kalır".[15] Başka bir medeniyet için "nizam verici güçler" alınıp bu tarafa taşındığında, "modalar, günlük hevesler ve taklitler" şeklini alır. Avrupa-merkezli ve oryantalist metinlerin "Doğu" olarak tanımladığı coğrafya parçasına, "Batılı" değerler ölçüsüzce, ihtiyatsızca taşındığında, tali, sathi yaşam biçimleri ortaya çıkar. Romanda Frenk resminin çekimine kapılan nakkaşların kuşkulu halleri, "dengesiz" tavırları da biraz bu köksüzlüğü yansıtır. Cinayet de böyle bir belirsizlik anında, fail nakkaşın "ayarsız" bir ruh hali sırasında işlenir.

[14] Holbrook, *a.g.e.*, s. 1.
[15] Holbrook, *a.g.e.*, s. 13.

Nakkaşlar buyur ettikleri yeni dünya görgüsüne cevap vermekte zorlanır ve kendilerini huzursuz hissederler. Üsluplarında kaymalar, "kaypak çizgiler" ortaya çıkar. Geleneksel, ezberden çizilen hikâyelerin arasında kendi kişisel ayrımlarını ortaya koymaya, "tam bir hünerbazlık" tutkusuyla çizmeye başlarlar. "Nakkaş olarak herkesten ayrı bir edası, bir havası olsun istiyor, bunu da nakşının bir yerine Frenk üstatları gibi imza koyarak kanıtlamaya çalışıyor." (s. 74) Nakış arada bir yerde, her iki dünya görgüsünü de kesen bir mekânda ortaya çıkar: Çekingen, kendisini tutamayan bir el, "resmin bir köşesine, hiç görülmez sandığı bir köşeye imzasını atar." (s. 78) Frenk usullerinin nakkaşların arasına sızmasıyla, resimlerin içerisine "gizli kusurlar" yerleşir. Böyle kusurlar da, "üslup denen şeyi başlatan" işaretlerdir. Bundan sonra detay düşkünü, farklılığı sathi olanda, gelip geçende arayan, ayrı bir resimleme tavrının açığa çıktığı söylenebilir:

> *Frenk ressamların hüneriyle yüzümdeki, elbiselerimdeki tüm kırışıklıklar, gölgeler, sivilce ve çıbanlar, sakallarımdan kumaşın dokusuna kadar her şey, bütün renkleri en küçük ayrıntılarıyla tastamam ve kusursuz olmalıydı. (s. 454)*

Orhan Pamuk, bir yandan da, "tasvir yasağı" gibi yakıştırmaların, Müslüman Şark dünyasına ait yapıtları açıklamaktan tümüyle uzak tanımlar olduğunu kanıtlamaya koyulur. Özellikle şarkiyatçı estetik kuramların, tüm İslam coğrafyasını kapalı devre bir âlem olarak tanımlayan nazariyeleri içinde, dünyevi, dinden uzak, demonik, trajik yaşam nüvelerinin Doğu'da ortaya çıkamayacağı varsayımı çok belirgindir. Bu durağan Şark peyzajında, sanki tüm insanlar kendilerini çileci ayinlere vermektedir ve yeryüzüyle, fani ve sonlu olanla sathi bir ilişki kurmaktadırlar. Nakış bu tür varsayımları tashih edecek bir yerde durur. Çünkü nakış, ancak dünyevi olana, maddesel görünümlere dolanarak var olabilir; hat eserlerinde olduğu gibi tümüyle soyutlamalar düzeyine,

"Teşbihler ve benzeşimler, benzetilen iki şeyi birbirine dolar, asıl olanı belirsizleştirir."

"Nakış arada bir yerde, her iki dünya görgüsünü de kesen bir mekânda ortaya çıkar."

renksiz, kokusuz bir anlam katına çekilemez. En başta, kutsal kelamın güzelliğini ve sonsuzluğunu görünür kılan, menkıbeleri, kıssaları süsleyen ve çoğu zaman da hattatlığa eklenen nakkaşlık, zamanla "yoldan çıkar" ve ayrı bir ifade alanı oluşturur.



Sinan'ın II. Mehmed portresi. Bir kırılma, bir ihlal, bir yön değişimi, belki de bir sapmanın başlangıç anı. 15. yüzyılın ikinci yarısı.
Topkapı Sarayı Müzesi, H 2153.

Romandaki kimi nakkaşlar da nakışların hattatların çalışmaları için bir "eklenti" sayılmasına karşı

çıkar ve "nakşın hattı öne çıkarmak için bir bahane olduğunu söyleyen renk ve nakış düşmanları"ndan dert yanarlar (s. 73). Dünyevi kültürün etkisiyle, şeylerin dış yüzeyi, "sureti" veya duyumsal tarafı, bedensiz bir "mana" dünyasının önüne geçtikçe, "eklenti" olmaktan çıkan ve "başına buyruk" hale gelen nakış kendi başına kalır:

> *Hangi hikâyeyi süslemek ve tamamlamak için bu resim yapılmıştı. Resme bakarken anlıyordum ki bu resmin hikâyesi kendisiydi. Bir hikâyenin uzantısı değildi de resim, kendisi için bir şeydi.*[16]

Henüz kendi yolundan sapmamış olan "geleneksel nakış" anlayışında münferit ayrımlar, figürleri birbirinden ayıran sınırlar, eşyanın doğadaki görünümüyle uyuşmaz. Gözün gördüğü paranteze alınır, indirgenir ve "Allah'ın gördüğü âlem hatırlanmaya çalışılır" (s. 370). Kendinde bir güzellik yoktur ve güzellik yalnızca kutsal olanın suretiyle buluştukça açığa çıkabilir. "Güzellik, aklın kendinden bildiğini, gözün dünyada yeniden keşfetmesidir." (s. 323) Bu yüzden dışarısı, nakkaş için farklı ve çarpıcı görünümler alanı değil, daha çok iç gözün ayarını bozan, esaslı olanı görmesini engelleyen bir perdedir. Yeni usuller, yeryüzünü farklı sunacak üsluplar geliştirme çabası da bu oyalanmanın bir parçasıdır. Nakşın sathına, dışarıdaki eşya göründüğü haliyle işlenmez, daha çok şeylerin manalarını ele veren birkaç sahipsiz iz bırakılır. Sonuçta nakkaş kendisi ve dışarısını ne kadar unutabilirse, o ölçüde itibarlı



[16] Vurgular benim, s. 36. Osmanlı coğrafyası için dünyeviliğin kültür tarihi, resim-nakış ve yazı-hat ilişkisinin tersine dönmesi üzerinden de okunabilir. Bu tarihçe içinde, nakşın hattın etrafına çerçeve çektiği, süslediği, "güzelyazı"yı görünür kıldığı bir ifade biçiminden, görsel kültürün "resimaltı" yazılarına taşınmak olanaklıdır.



bir eser yaratmış sayılır. Nakkaş, kendi içinde olup bitenlere ve hezeyanlarına değer vermemeli, gündelik ve maddi dünyaya ölçüsüzce yerleşip, güzel olanı eşyanın dış yüzünde aramamalıdır. "Üstat nakkaşın kalemi Allah'ın tasarladığı resme yaklaşması için", "nakkaşın eserinde kendini, ruhunu hiç mi hiç göstermemesi" zorunludur (s. 191-292). Muteber nakkaş, kendisini tutmayı öğrenir ve zamanla etrafındaki kalabalığı "birbirinden farklı şeylermiş gibi ne görür ne de çizer" (s. 302). Portrelerde olduğu gibi, "Frenk resmi"nde kişisel ayrımların ve iç dünyanın yansıması olan türden bir işçiliğin sözü edilemez. Bir putperestlik emaresi sayılan portre büyük bir günahın işaretlerini taşır (s. 446).

Eşyayla, dış dünyayla geleneksel münasebetlerin henüz değişmediği klasik minyatür geleneğinde, varlıkları derli toplu gösteren bir perspektif bulunmadığından, satıh üzerindeki figürler gelişigüzel bırakılmış, serpiştirilmiş gibi dururlar. Her şeyin sahipsiz gibi durduğu satıhta, gözün gördüğünü hizaya sokan katı bir perspektif olmasa da eşyayı varlık zincirindeki yerine göre yerleştiren, sıraya sokan bir başka düzen bulunabilir. Yakınlık ve uzaklığın tanımı değişir; şeyler büyük çiziliyorsa bu yakında oldukları için değil, hakikatin merkezine daha yakın durdukları içindir. Bu düzenin odağında, perspektifte olduğu gibi fani bir göz değil de tanrısal bir bakış durduğu için, varolanların sırası ve yeri de buna göre yeniden düzenlenir. Oysa "Frenk resmi"nde "şeyler Allah'ın aklındaki önem sırasına göre değil de gözlerimize göründüğü gibi" (s. 446) çizilir ve bu "sapkın" tasnif biçimi içinde, "Âleme sokaktaki murdar köpeğin gözünden perspektif ile bakıp", Padişah ile bir atsineği aynı büyüklükte resmedilebilir. "Frenk

kâfiri" eşyanın önem sırasını unuttukça, "sokaktaki serseriyle itin, dükkândaki tezgâhtarla kerevizlerin durduğu yerden seyredip resmeder her şeyi" (s. 84). Bir karnaval sahnesinde olduğu gibi var olanlar arasındaki "önem sırası", sıradüzen kaybolur, birbirine karışır. "Yoldan çıkma"nın ve dünyeviliğin başladığı yerde, görünümleri bir tenzih duygusu içinde birbirinden ayıran, sıraya sokan, kutsal ve dindışı olanı aynı sahneye yerleştirmekten sakınan bir elin yerini, görünen her şeyi dünyevi bir optikten bakarak, konik bir temsil alanı içine sığdırmaya çalışan bir başka el ve göz almaya başlar. Nakkaşlar, "benzersiz ve müstesna" olanı yeryüzünde aramaya başladıkça, şeyleri birbirinden ayıran farklar dünyevi kılıklarda resimlenir ve "esaslı ayrımlar" yok olmaya başlar.

"Zamanla nakkaş ustalaştıkça, marifet kazandıkça dış gözü kapanır ve tümüyle içine döner."

Sonuç

Benim Adım Kırmızı romanında dünyevi ve fani olana yaklaşmak konusundaki çekingenliklerini üzerlerinden atmaya başlayan nakkaşlar, yeryüzündeki renk ve ışık oyunlarına gözlerini açarlar. Karşılarında tasvir etmeye değer dünyada, bir genişlik, eşya bolluğu açılmıştır sanki. Bilinmeyen dünyalardan gelen karartılar çekildikçe göz alıcı başka bir dünya kalır geriye. Oysa geleneksel nakışta, bakışın tanrısal gözle eşleşmesi, üst üste binmesi çabası vardır. Bu sadeleşmiş bakışa, dünya üzerinde görmeye ve çizmeye değer kendinde bir şeyler cevap veremez. Kutsallığa fazlaca sokulan usta nakkaş, tanrısal gözden bakmaktan ve fazla nakış işçiliğinden yorulduğundan körleşmeye başlar. Körlük tanrısal göze yakınsamanın işaretidir. Nakkaşın eline yolunu gösteren, dünyevi detayların dışına taşınmış olan "eşyanın esası"dır: "Elli yılda gerçek nakkaş kör olur ve eli çizdiği atı ezberler. En gizli, en erişilmez atı." (s. 28) Oysa za-

"Kör nakkaşın hatıralarının Allah'a ulaştığı yerde, mutlak bir sessizlik, mutlu bir karanlık ve boş bir sayfanın sonsuzluğu vardır." (Benim Adım Kırmızı)

manın "Frenk ressamı", en ince detayı seçebilmek için, gözlerini büyük büyük açarak, mükemmelliği, ayrıntı zenginliğini yakalama çabası içine girer. Geleneksel nakışta, ayrıntısından sıyrılan, yalınlaşıp sadeleşen çizimler, ilk örneğine geri dönerek itibar kazanır; ikonik bir nesneye, ara biçime dönüşür. Detay düzeyinde olanı, farklı duranı yakalama çabası tümüyle abes bir uğraştır: "[Kulak] herkeste farklı ve herkeste aynı şey: Tam bir çirkinlik." (s. 292) "Frenk ressamın" gözünü yoran böyle "tali detaylarken", nakkaşların gözlerini yoran ve yavaş yavaş körlüğe taşıyan neden, ilk örneklerin sahih çizgilerine öykünebilecekleri bir el yordamını elde etme çabasıdır.

İlk çizgilerini dünyevi görünümlerden alan nakkaş, yavaş yavaş çizgilerin dokunduğu esası ayırt etmeye, resimlediği sahneye fazladan eklenmiş kıvrımları, renk ve ışık katkısını indirgemeye, paranteze almaya başlar. Sadeleştirilen çizimlerin mükemmelliği, dünyevi olana perde çekildiği, ancak gerçek aydınlanmanın yaşandığı körlükle tamamlanır. "Nakış, Allah'ın âlemi nasıl gördüğünü nakkaşın aramasıdır ve bu eşsiz görüntü, ancak yoğun bir çalışma hayatından sonra gözler yorulup, nakkaş iyice yıprandığında ulaşılan körlükten sonra hatırlanarak olur." (s. 96) Allah'ın elinden tutarak yönlendirdiği böyle bir körlüğün düşsel mekânı nakkaşlar için öylesine ayartıcıdır ki, kimi sabırsızlar, "körlüğe kasten ve hızla yaklaşarak" böyle bir âleme kestirmeden varmak isterler. Nakkaş, körlükle açılan bu "mutlu âlem"de sınıra ve sonsuzluğa değer ve görecek bir şeyi kalmadığında, her varlıktaki esası görmeye başlar. "Zamanın dışındaki o derin karanlığa" taşınan nakkaşın tüm melekeleri körelir, bir şey çizemez olur. "Nakşın en derin yeri"ne ulaşan, "Allah'ın ka-

ranlığında belireni" görebilen, eşyanın esasına dokunmaya başlayan nakkaş, aslında hiçliğin mekânına ermiştir. Bu yüzden perde ardında çizilecek bir şey kalmamıştır. Bu düzeyde, dünyevi olanın ardında sakladığı, kendi gürültüsü ve telaşıyla boğduğu, esaslı bir şeylerin olmadığı da ortaya çıkar. Nakkaş çizdiklerini sildikçe gerçekten çizilmeye değer olanı yakalar. Detayları silinerek sadeleşen eşya, bakışın eriminden çıkar, sonsuz bir yalınlığa erişir ve yok olur: "Kör nakkaşın hatıralarının Allah'a ulaştığı yerde, mutlak bir sessizlik, mutlu bir karanlık ve boş bir sayfanın sonsuzluğu vardır." (s. 97)



KAYNAKÇA

Arık, Rüçhan, *Batılılaşma Dönemi Anadolu Tasvir Sanatı,* Ankara, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, 1988.

Batur, Enis, "Bir Kolokyum: İmge Kurmak, İmge Kırmak", *Sanat Dünyamız,* Bizans Özel Sayısı, Sayı 69-70, s. 129-136.

Holbrook, Victoria R., *Aşkın Okunmaz Kıyıları: Türk Modernitesi ve Mistik Romans,* Çev. Erol Köroğlu, Engin Kılıç. İstanbul, İletişim Yayınları, 1998.

Mardin, Şerif, "Aydınlar Konusunda Ülgener ve Bir İzah Denemesi", *Toplum ve Bilim,* Sayı 24, s. 9-16. (Metinde yıl belirtilmediği için tarih eklenmemiştir; gerekirse "t.y." / "n.d." yazılabilir.)

Pamuk, Orhan, *Benim Adım Kırmızı,* İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.

Sayın, Zeynep, *Noli me Tangere: Bedenyazısı II*, İstanbul, Kaknüs, 2000.

Tansuğ, Sezer, *Şenlikname Düzeni,* İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1997.

SURETİN PEŞİNDE: RESİM, MİNYATÜR VE BAKIŞ ÜZERİNE 10 KURMACA ESER

NEDİM GÜRSEL-*RESİMLİ DÜNYA*

1 Bir sanat tarihçisi, Fatih Sultan Mehmed'in portresini yapan Gentile Bellini'yi araştırmak üzere Venedik'e gidiyor. İstanbul ile Venedik, Doğulu hükümdar portresi ile Rönesans resmi, tarihsel suret ile bugünün bakışı karşılaştırılıyor. Perspektif, portre, Batılı göz ve Osmanlı tasvir dünyası hakkında doğrudan bir tartışma yürütüyor.

KUNAL BASU-*MİNYATÜRCÜ*

2 Roman, on altıncı yüzyılda Ekber Şah'ın sarayında yetişen genç nakkaş Bihzad'ı merkeze alıyor. Saray atölyesinin kurallarıyla sanatçının hayal gücü arasındaki çatışma, *Benim Adım Kırmızı*'daki gelenek ve üslup tartışmasını Babür dünyasına taşıyor. Ustanın izinden gitmekle kendine ait bir çizgi bulmak arasındaki gerilim romanın temel konusudur.

AMIN MAALOUF-*IŞIK BAHÇELERİ*

3 Maalouf, üçüncü yüzyıl Mezopotamya ve İran coğrafyasında yaşayan Mani'nin inancını, sanatını ve iktidarla çatışmasını anlatıyor. İslam kültür tarihinde "Mâni-yi Nakkaş" adıyla anılan Mani, öğretisini resimlerle açıkladığı *Arzhang* adlı eseriyle de tanınıyor. Roman, resim ile hakikat arasındaki ilişkiyi inanç, hoşgörü ve baskı meseleleri çevresinde ele alıyor.

JOSÉ SARAMAGO-*RESSAMIN EL KİTABI*

4 Sipariş üzerine portre yapan H., zengin müşterisinin dış görünüşünün ardındaki insana ulaşamadığını fark ediyor. İkinci bir portreye başlaması ve ardından resimden yazıya yönelmesi, temsilin sınırları üzerine bir sanatçı muhasebesine dönüşüyor. Bir insanın yüzünü çizmenin onu anlatmaya yetip yetmeyeceğini sorguluyor.

KAZUO ISHIGURO-*DEĞİŞEN DÜNYADA BİR SANATÇI*

5 Yaşlı ressam Masuji Ono, savaş öncesinde Japon militarizmine hizmet eden sanatını savaş sonrasının değerleri içinden hatırlıyor. Geleneksel Japon resmi, Batılı teknikler, propaganda ve sanatçının sorumluluğu aynı hafızada çatışıyor. Roman, sanatın iktidar tarafından yönlendirildiğinde siyasal suça nasıl ortak olabildiğini anlatıyor.

RYŪNOSUKE AKUTAGAWA-*CEHENNEM MANZARASI*

6 Saray ressamı Yoshihide, kusursuz bir cehennem tasviri yapabilmek için görmediği hiçbir acıyı resmetmek istemiyor. Sanatsal mükemmellik tutkusu, sonunda gerçek hayattaki dehşeti kendi malzemesine dönüştürüyor. Yaratıcı kudretin karanlık yüzünü ve sanatçının gördüğünü aşma arzusunu yoğun bir anlatımla işliyor.

HONORÉ DE BALZAC-*GİZLİ BAŞYAPIT*

7 Ressam Frenhofer, yıllarca üzerinde çalıştığı tablonun görünen dünyayı aşarak canlı bir hakikate dönüşeceğine inanıyor. Fakat diğer ressamların karşısına çıkardığı eserde, renk ve çizgi yığınından seçilebilen küçük bir ayak dışında hiçbir suret kalmamıştır. Kusursuz temsil arzusunun resmi görünmezliğe sürüklemesini anlatıyor.

ALI SMITH-*İKİSİ BİRDEN*

8 Romanın bir anlatı kolunda Rönesans ressamı Francesco del Cossa, diğerinde onun fresklerine yüzyıllar sonra bakan genç George vardır. Eser ile seyirci, geçmiş ile bugün, resmin yüzeyi ile altta kalan ilk çizim arasında sürekli bağ kuruluyor. Bir görüntüye kimin gözüyle baktığımızı çağdaş roman biçimi içinde sorguluyor.

SARAH DUNANT-*VENÜS'ÜN DOĞUŞU*

9 Rönesans Floransa'sında resme tutkuyla bağlı genç Alessandra'nın hikâyesi, Medici sanat çevresinden Savonarola'nın dinî baskısına uzanıyor. Resimlerin yakılması, güzel ve duyusal olanın kutsala aykırı sayılması ve kadın bedeninin temsili romanın temel meseleleridir. Surete duyulan korkuyu Batı Hristiyanlığı içinden tartışıyor.

ARTURO PÉREZ-*REVERTE-FLAMAN TABLOSU*

10 Bir restoratör, on beşinci yüzyıldan kalma bir Flaman tablosunun boya katmanları altında gizlenmiş "Şövalyeyi kim öldürdü?" sorusunu buluyor. Resimdeki satranç düzeni, geçmişteki cinayetle günümüzde başlayan soruşturmanın anahtarına dönüşüyor. *Benim Adım Kırmızı*'da olduğu gibi resim, cinayetin tanığı ve anlatının belirleyici unsuru hâline geliyor.



Türkiye'de Kuruluş Anlatıları: Romanlardan Dizilere "Devlet", "Töre" ve "Halk"

Mesut Bostan

Kuruluş anlatıları, birey ile toplum arasındaki ilişkilerin yeniden düzenlenmesini, toplumsal bağların pekiştirilmesini ve insanlar arasında belirli bir "toplum efekti"nin yaygınlaştırılmasını sağlayan en güçlü kültürel metinlerdir. Bir devletin ya da halkın kökenlerine dair üretilen efsaneler, hikâyeler ve tarihi kıssalar, yalnızca geçmişi yad etmekle kalmaz; temelde toplumsal ilişkilere dair güncel, canlı ve etkin birer öneri mahiyeti taşır. Yeni bir kuruluş anlatısının inşası veya mevcut bir anlatının yeniden "diriltilmesi", tarihsel açıdan her zaman derin toplumsal ve siyasi dönüşüm dönemeçlerine işaret eder. Türkiye'de de tarihsel kurgular, edebi romanlardan televizyon ekranlarına kadar her dönemde egemen devlet aklı, halkın siyasi temennileri ve iktidarın meşruiyet arayışları arasında bir köprü vazifesi görmüştür.

Bu bağlamda, Türkiye'nin kökeni ve kimliği üzerine yürütülen tartışmalar, 1960'lı yıllardan itibaren edebi roman alanında yoğunlaşmış, 1980'lerden sonra ise televizyon dizileri aracılığıyla kitleselleşerek geniş bir kültürel hegemonya alanına yayılmıştır. Bu makalede, Kemal Tahir'in *Devlet Ana* (1967) ve Tarık Buğra'nın *Osmancık* (1973) romanlarıyla şekillenen edebi köken tartışmalarından yola çıkılarak, TRT'nin klasik dönemi temsil eden *Kuruluş: Osmancık* (1988) dizisi ile modern dönemin ve "Yeni Türkiye" ideolojisinin bir yansıması olan *Diriliş: Ertuğrul* (2014) dizisi arasındaki söylemsel kırılmalar ele alınacaktır. Bu tarihsel süreklilik ve kırılma noktaları üzerinden; devlet tahayyülü, "töre" kavramı, dini ve mitolojik muhayyile, popülist feminizm ve küresel ölçekteki popülist eğilimler sentezlenecektir.

Türkiye'de tarihsel anlatıların ve kuruluş tartışmalarının en yetkin edebi meyveleri, 1960 Askeri Darbesi sonrasındaki entelektüel atmosferde verilmiştir. Erken Cumhuriyet döneminin benimsediği yüzeysel ve kozmetik modernleşme anlayışından farklı olarak, 1960'lı yıllar daha derinlemesine bir modernleşme ve kimlik sorgulamasına sahne olmuştur. Bu durum, hem Cumhuriyet'in kurucu yıllarının hem de Osmanlı tarihinin yeniden yorumlanması ihtiyacını doğurmuştur. Bu dönemde toplumsal hayatın kökten dönüştürülmesi tartışılırken, kuruluş anlatıları bu dönüşümleri somutlama ya da onlara karşı çıkma amacıyla iki farklı edebi başyapıtla temayüz etmiştir: Kemal Tahir'in *Devlet Ana* (1967) ve Tarık Buğra'nın *Osmancık* (1973) romanları.

Kemal Tahir, *Devlet Ana* romanında meşhur "kerim devlet" anlayışını ortaya koyar. Tahir'e göre devlet, bürokratik ve tepeden inmeci bir baskı aygıtı değil, halkın kendi varlığını sürdürebilmesi için geliştirdiği bir fonksiyon, toplumu koruyan ve gözeten adil bir üst yapıdır. Devlet, sivil toplumun içinden doğar ve onunla barışıktır. Öte yandan Tarık Buğra, *Osmancık* romanında devleti daha çok "ilahi misyon" düşüncesi etrafında ele alır. Buğra'nın yaklaşımında devlet, "kut" inancına çağrışım yapan ezoterik, manevi ve seçkinci bir yapı arz eder. Bu edebi tartışma, sadece kâğıt üzerinde kalmamış, ilerleyen yıllarda devlet televizyonu TRT aracılığıyla kitlelere aktarılacak olan ekran anlatılarının da ideolojik koordinatlarını belirlemiştir.

1970'lerin sonundan itibaren kuruluş ve kimlik tartışmalarının mecrası edebiyattan televizyona doğru kaymaya başlamıştır. Halit Refiğ'in Kemal Tahir'in romanından uyarladığı *Yorgun Savaşçı* (1979) dizisinin çekilmesi, bu arayışın televizyondaki ilk büyük adımıdır. Ancak bu çalışma, 1980 Askeri Darbesi sonrasında iktidarı ele alan askeri yönetim tarafından sakıncalı bulunarak yaktırılmıştır. Askeri rejim, halk ile iktidar arasındaki ilişkilere eleştirel, sorgulayıcı veya sol-Kemalist/toplumcu bir çizgiden bakan anlatıları sansürlemeyi tercih etmiştir.

"Bir devletin ya da halkın kökenlerine dair üretilen efsaneler, hikayeler ve tarihi kıssalar, yalnızca geçmişi yad etmekle kalmaz; temelde toplumsal ilişkilere dair güncel, canlı ve etkin birer öneri mahiyeti taşır."

"Töre, Kayılara soydan gelen doğuştan bir üstünlük sağlamaz."

Bunun yerine TRT, 1983 yılında Yücel Çakmaklı'ya Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa* romanını uyarlatmış, ardından 1988 yılında ise Osmanlı Devleti'nin kuruluşunu konu edinen *Kuruluş: Osmancık* dizisini ekrana taşımıştır. 1980 sonrasının "Türk-İslam Sentezi"ne dayalı siyasi iklimine son derece uygun olan bu yapımlarda, halk ile iktidar arasındaki ilişkileri eleştiren değil, din adamı figürlerinin manevi katkısıyla kurulu düzeni ve otoriteyi meşrulaştıran bir dil benimsenmiştir. TRT'nin tekel olduğu bu yıllarda yayınlanan *Kuruluş,* daha üstten, hiyerarşik ve zihinsel bir yapıya sahipti. Bu dizinin ethosu büyük ölçüde soya (şecereye) ve soyu takdis eden ilahi bir müdahaleye dayanıyordu. Osmanlı Beyliği'ne Türk aşiretleri hiyerarşisinde özel bir soy üstünlüğü veren bu özcü anlatı, Osman Bey'in rüyası ve ilahi irade tarafından seçilmişliği üzerinden aristokratik bir meşruiyet üretiyordu.

2014 yılında yayına başlayan *Diriliş: Ertuğrul,* Türkiye'nin televizyon tarihinde ve siyasi-kültürel konjonktüründe yeni bir kırılma anını işaret eder. Gezi Parkı Eylemleri ile yaşanan organik krizin ve siyasi kutuplaşmanın ardından iktidar, toplumsal meşruiyeti sağlamlaştırmak ve hegemonyasını yeni dinamiklerle tahkim etmek amacıyla kültürel üretime ağırlık vermiştir. İktidarın "Yeni Türkiye" söyleminin kültürel alandaki en güçlü niyet mektuplarından biri olan *Diriliş,* yüksek bütçeli prodüksiyon kalitesiyle dikkat çeker.

Diriliş: Ertuğrul'un ideolojik omurgası, klasik *Kuruluş* dizisinin soya dayalı özcü yaklaşımından önemli ölçüde ayrılır. Burada temel siyasi ilke soy değil, "töreye bağlılık" şeklinde somut bir ethostur. Kayı obasının zorlu coğrafi koşullarda yurt edinme mücadelesi verdiği, Selçuklu'nun zayıfladığı, Moğol ve Haçlı tehditlerinin yükseldiği bu kaos ortamında töre, siyasi bir ahlak olarak devreye girer. Töre, Kayılara soydan gelen doğuştan bir üstünlük sağlamaz. Ertuğrul'un asaleti soydan değil, adaleti tesis

etmek için giriştiği somut cehtten ve ahlaki duruşundan kaynaklanır. Dizi, liderliği aristokratik bir soya ya da rüyalarla tescillenen kaderci bir kutsallığa değil, bizzat pratik ahlaki davranışa dayandırır.

Bu yönüyle *Diriliş,* Tarık Buğra'nın seçkinci devlet anlayışından ziyade Kemal Tahir'in *Devlet Ana*'sına çok daha yakın bir yerde durmaktadır. Dizideki Hayme Ana karakteri, Tahir'in romanındaki "Devlet Hatun" figürünün doğrudan bir yansımasıdır; töreyi hatırlatan, hem siyasi hem de gündelik ahlakı vazeden odur. Töre, örfi hukuk ile şer'i hukukun birbirinden ayrışmadığı, sivil toplum ile siyasi toplumun bir ve aynı kılındığı organik bir bütünlük halini temsil eder. Bu durum, günümüz siyasetindeki "devlet ile milleti barıştırmak" söyleminin tarihsel bir ütopyaya dönüştürülmesidir. Siyasi merkezin taşradan ve yaşayan halk kültüründen kopmasına verilmiş tarihsel bir tepkidir.

Kuruluş anlatıları, toplumsal düzeni meşrulaştırırken farklı zihinsel şemalar kullanırlar. Bu şemalar mitolojik muhayyile ve dini muhayyile olarak ikiye ayrılabilir. Mitolojik muhayyile (Roma'daki Romulus ve Remus ve efsanesinde olduğu gibi), düzenin tesisi için kardeş katli gibi "kurucu cinayetleri" (siyaseten katl) makul ve gerekli göstererek geriye dönük bir meşrulaştırma üretir. Dini muhayyile ise (Habil ile Kabil kıssasında görüldüğü üzere), bu şiddeti insanın ahlaki yozlaşmasının bir sonucu olarak kınar ve düzeni her zaman ahlaki bir sorgulamaya tabi tutar.

Diriliş: Ertuğrul, devletin bekası adına uygulanan şiddeti mutlaklaştırmaz; onu ahlaki bir süzgeçten geçirir. Örneğin, devlete isyan eden Selçuklu şehzadesi, mitolojik anlatıların aksine "mutlak kötü" olarak sunulmaz. O, iyi nitelikleri olan ancak iktidar hırsı ve zaaflarına yenik düşmüş trajik bir figür olarak resmedilir ve ancak fiilen isyana kalkıştığında öldürülmesi meşru kabul edilir. Benzer şekilde, devletin yasasının/yöneticilerinin aksadığı,





valilerin Haçlılarla iş birliği yaptığı yozlaşmış durumlarda halkın töresi, devlete karşı meşru bir muhalefet odağı haline gelir. Töre, devletin masumlar üzerinde kurduğu baskıyı kıran ve adaleti savunan dini-ahlaki bir sığınak işlevi görür.

Dizinin karakter tasarımlarında dikkat çeken bir diğer unsur, kadın karakterlerin üstlendiği güçlü roldür. Hayme Ana, Halime Hatun ve Selcan Hatun gibi karakterler, etraflarındaki erkeklere kıyasla daha yüksek bir sezgi gücüne, kararlılığa ve siyasi idare kabiliyetine sahiptir. Süleyman Şah, hastalık ve siyasi entrikalarla mücadele ederken obayı idare eden, dertleri dinleyen ve yönlendiren esas güç Hayme Ana'dır. Obadaki ekonomik üretimin (dokuma, hayvancılık vb.) kadınlar tarafından yürütülmesi de bu gücü maddi olarak destekler.

Ancak dizideki bu durum demokratik bir feminizmden ziyade "popülist bir feminizm" olarak nitelendirilebilir. Kadınlar kurumsal temsil yollarıyla değil, gündelik hayatın içindeki doğrudan etkinlikleri ve töreye dayalı ahlaki otoriteleri yoluyla siyaseti yönlendirirler. Bu durum hem Türk toplumsal gerçekliğine ve tarihsel hafızasına daha uygundur hem de dizinin soyut protokoller yerine "somut siyaset" vurgusunu güçlendirir.

Diriliş: Ertuğrul, sadece ulusal sınırlarla yetinen bir kurucu mit olmanın ötesinde, başından itibaren "uluslarötesi" bir vizyonla tasarlanmıştır. Bu durum dizinin coğrafi ve manevi haritasında kendisini gösterir. Klasik *Kuruluş* dizisi Anadolu'nun kalbinde geçerken, *Diriliş* anlatının merkezini Halep ve Şam sınırlarına, yani İslam coğrafyasının kalbine yakınlaştırır. Kayıların yeni yurt arayışı ile "Yeni Türkiye"nin bölgesel nüfuz alanı ve sınır ötesi siyasi iddiaları arasında doğrudan bir bağ vardır.

Bu jeopolitik genişlemeye paralel olarak manevi otorite de yerel düzeydeki Şeyh Edebali'den, İslam dünyasının en evrensel ve derinlikli sufi mistiklerinden biri

olan Muhyiddin İbni Arabi'ye kaydırılmıştır. İbni Arabi figürü, Ertuğrul'a yerel bir beylik değil, tüm İslam dünyasında birliği sağlayacak küresel bir niyet misyonu biçer. Bu evrensel dini referanslar ve kültürel derinlik, dizinin yalnızca Müslüman nüfuslu ülkelerde (kültürel yakınlık etkisiyle) değil, Batı dünyasında, özellikle ABD'de modernite deneyiminden dışlanmış veya yabancılaşmış seküler topluluklarda bile karşılık bulmasını sağlamıştır.

Diriliş'in bu küresel başarısı, dünyada yükselen "popülizm" dalgası ile de yakından ilişkilidir. Modernitenin vaatlerinden mahrum bırakılmış, kültürel ve ekonomik olarak dışlanmış geniş halk kitleleri, dizideki "ezilenlerin adalet mücadelesi", "yozlaşmış elitlere karşı dürüst halkın töresi" ve "organik cemaat yaşantısı" gibi temalarda kendi küresel popülist özlemlerinin karşılığını bulmuşlardır. Ayrıca dizi, *Game of Thrones* ve *Vikings* gibi küresel epik dizilerin görsel standartlarını, tür (genre) dinamiklerini ve estetik dilini başarıyla uygulayarak uluslararası pazarda kendine kalıcı bir yer edinmiştir.

Türkiye'de tarihi romanlardan televizyon dizilerine uzanan kuruluş anlatıları çizgisi, her dönemde toplumsal ve siyasi taleplerin somutlandığı birer ideolojik laboratuvar işlevi görmüştür. Kemal Tahir ve Tarık Buğra'nın 1960'larda başlattığı entelektüel arayış, 1980'lerde devlet eliyle muhafazakâr bir meşruiyet üretimine evrilmiş, 2010'larda ise *Diriliş: Ertuğrul* ile "Yeni Türkiye" ideolojisinin uluslarötesi popülist destanına dönüşmüştür.

Diriliş: Ertuğrul, tarihi nesnel gerçekliğiyle yansıtan bir belgesel olmaktan ziyade, halkın kolektif muhayyilesindeki "devlet" imgesini ve adalet temennilerini şekillendiren muazzam bir ütopyadır. Soy yerine cehti, rüyalar yerine ahlaki eylemi merkeze alan töresiyle bu anlatı, hem iç siyasette devleti halkla barıştırma iddiasının bir niyet mektubu olmuş hem de küresel popülizm çağında modernitenden dışlanmış kitlelerin adalet ve bütünlük arayışına tercüman olan uluslarötesi bir anlatı haline gelmiştir.

"Diriliş: Ertuğrul, tarihi nesnel gerçekliğiyle yansıtan bir belgesel olmaktan ziyade, halkın kolektif muhayyilesindeki 'devlet' imgesini ve adalet temennilerini şekillendiren muazzam bir ütopyadır."

DEVLET, TÖRE VE HALK: KURULUŞ, ÇÖKÜŞ VE GEÇİŞ DÖNEMLERİNİ ANLATAN 20 ROMAN

1 HÜSEYİN NİHAL ATSIZ-*BOZKURTLAR*

Göktürk Devleti'nin yıkılışını, Çin egemenliği altında geçen esaret yıllarını ve yeniden bağımsızlığa ulaşılmasını anlatıyor. Soy, töre, bağımsızlık ve kurucu kahraman kavramlarını Türkçü bir tarih anlayışı içinde bir araya getiriyor.

2 MUSTAFA NECATİ SEPETÇİOĞLU-*KİLİT*

Malazgirt'i askerî bir zaferden öte, Anadolu'nun Türkler tarafından yurt edinilmesinin başlangıcı olarak yorumluyor. Gaziler, dervişler ve bilge kişiler çevresinde gelişen olaylarla Türk-İslam sentezine dayalı bir kuruluş düşüncesi kuruyor.

3 NAMIK KEMAL-*CEZMİ*

On altıncı yüzyıldaki Osmanlı-İran savaşlarını anlatırken on dokuzuncu yüzyılın vatan, birlik ve İslam dünyası düşüncelerini geçmişe taşıyor. Türk edebiyatındaki ilk tarihî roman örneklerinden birinin güncel siyasi fikirlerle nasıl biçimlendiğini ortaya koyuyor.

4 YAŞAR KEMAL-*BİNBOĞALAR EFSANESİ*

Yerleşik düzene geçemeyen bir Türkmen obasının dağılmasını anlatıyor. Fetih ve yurt edinme merkezli anlatıların karşısına toprağını, hareket alanını ve yaşama biçimini kaybeden göçebe topluluğun tarihini yerleştiriyor.

5 KEMAL TAHİR-*DEVLET ANA*

Osmanlı'nın kuruluşunu Batı feodalitesinden farklı üretim ilişkileri, Ahilik, dayanışma ve "kerim devlet" düşüncesiyle açıklıyor. Devletin kaynağını hanedan soyundan önce toplumun düzen ve korunma ihtiyacında arıyor.

TARIK BUĞRA-*OSMANCIK*

6 Osmancık'ın öfkesini yenerek Osman Bey'e dönüşmesini devletin doğuşuyla özdeşleştiriyor. Edebali'nin rehberliği ve Malhun Hatun'un etkisiyle siyasi kuruluşu kişisel terbiye, sorumluluk ve manevi olgunlaşma üzerinden yorumluyor.

MUSTAFA NECATİ SEPETÇİOĞLU-*KONAK*

7 Horasan'dan Anadolu'ya taşınan manevi mirasla Osmanlı'nın kuruluşu arasında süreklilik kuruyor. Gaziler, dervişler, ahiler ve aileler çevresinde şekillenen devlet düşüncesini töre ile İslam inancının birleşmesine dayandırıyor.

EROL TOY-*AZAP ORTAKLARI*

8 Fetret Devri'ni ve Şeyh Bedreddin hareketini toplumcu bir tarih anlayışıyla yorumluyor. Merkezî devlet düzeninin karşısına mülkiyet, eşitlik ve ortak hayat ilkeleri üzerine kurulmuş başka bir toplum ihtimali çıkarıyor.

NEDİM GÜRSEL-*BOĞAZKESEN*

9 İstanbul'un fethini Fatih Sultan Mehmed'in dünyasıyla bu tarihi yazmaya çalışan çağdaş bir romancının hayatı arasında kuruyor. Fetih anlatısının kim tarafından, hangi kaynaklarla ve hangi amaçlarla yazıldığı romanın temel meselelerinden birine dönüşüyor.

BEYAZIT AKMAN-*DÜNYANIN İLK GÜNÜ*

10 İstanbul'un fethini Osmanlı, Bizans ve Avrupa cepheleri arasında ilerleyen geniş bir olay örgüsüyle anlatıyor. Savaş sahneleri, tarihsel kişiler ve hızlı anlatımıyla televizyon ve sinemanın hareketli tarih yorumuna yaklaşan popüler roman çizgisini temsil ediyor.

KEMAL TAHİR-*YORGUN SAVAŞÇI*

11 Yenilmiş İttihatçı subayların işgal sonrasında Millî Mücadele'ye katılma sürecini işliyor. Cumhuriyet'in kuruluşunu Osmanlı tecrübesinin siyasi kadrolar ve kurumlar üzerinden yeni döneme taşındığı bir geçiş olarak yorumluyor.

TARIK BUĞRA-*KÜÇÜK AĞA*

12 İstanbul hükümetini savunan İstanbullu Hoca'nın Millî Mücadele'ye katılarak Küçük Ağa'ya dönüşmesini anlatıyor. Direnişi din, vicdan, halk iradesi ve kişisel sorumluluk çevresinde açıklayarak Kemal Tahir'den farklı bir kuruluş yorumu geliştiriyor.

KEMAL TAHİR-*KURT KANUNU*

13 1926 İzmir suikastı girişimi ile ardından gelen yargılama ve tasfiye süreci üzerinden yeni devletin iktidarını sağlamlaştırmasını tartışıyor. Kuruluş tamamlandıktan sonra eski kadroların ve muhaliflerin düzenin dışına hangi yöntemlerle itildiğini inceliyor.

YAKUP KADRİ KARAOSMANOĞLU-*ANKARA*

14 Millî Mücadele Ankara'sından Cumhuriyet'in ilk yıllarına, oradan geleceğin ideal Ankara tasavvuruna geçiyor. Kuruluş döneminin heyecanı, yeni seçkinlerin hayatı ve gerçekleşmeyen toplumsal beklentiler aynı roman içinde karşı karşıya geliyor.

IVO ANDRIĆ-*DRİNA KÖPRÜSÜ*

15 Bosna'daki Osmanlı düzeninin kuruluşunu, yüzyıllar içinde gündelik hayatın parçasına dönüşmesini ve milliyetçilik çağında sona erişini bir köprünün çevresinde anlatıyor. İmparatorluk tarihine farklı dinlerin ve halkların yaşadığı sınır coğrafyasından bakıyor.

JOSEPH ROTH-*RADETZKY MARŞI*

16 Trotta ailesinin üç kuşağı üzerinden Avusturya-Macaristan İmparatorluğu'nun son dönemini anlatıyor. Hanedana bağlılığın, bürokratik törenlerin ve imparatorluk kimliğinin yeni çağ karşısında giderek anlamını kaybetmesini izliyor.

GIUSEPPE TOMASI DI LAMPEDUSA-*LEOPAR*

17 İtalya'nın birleşmesi sırasında Sicilya aristokrasisinin geri çekilişini anlatıyor. Yeni devlet kurulurken eski sınıfların nasıl biçim değiştirerek varlığını koruduğuna ve iktidarın yeni sahipleriyle uzlaştığına odaklanıyor.

INTIZAR HUSAIN-*BASTİ*

18 Hindistan'ın 1947'de bölünmesini ve Pakistan'ın 1971'de yaşadığı yeni kopuşu Zakir'in hafızasından anlatıyor. Devletin kuruluşunu yurt kaybı, göç, Müslüman-Hindu ortak geçmişi ve kültürel hafızanın parçalanmasıyla birlikte ele alıyor.

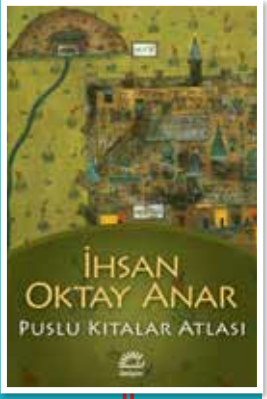
NGŨGĨ WA THİONG'O-*BİR BUĞDAY TANESİ*

19 Kenya'nın bağımsızlık mücadelesini Mau Mau isyanı, olağanüstü hâl, direniş ve ihanet hikâyeleri çevresinde işliyor. Bağımsızlık kutlamalarının gerisinde kalan korkuları, suçları ve kişisel hesaplaşmaları ulusal kahramanlık anlatısıyla karşılaştırıyor.

MARIO VARGAS LLOSA-*DÜNYANIN SONUNDAKİ SAVAŞ*

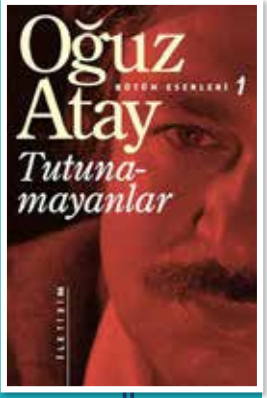
20 Brezilya Cumhuriyeti ile Canudos'ta Antônio Conselheiro çevresinde toplanan dinî halk hareketi arasındaki savaşı anlatıyor. Devletin, basının ve aydınların halkı tanımadan ürettikleri siyasi yorumların büyük bir şiddete nasıl dönüştüğünü gösteriyor.

GEÇMİŞİ OYUNSALLAŞTIRAN ROMANLAR



İHSAN OKTAY ANAR - *Puslu Kıtalar Atlası*

Roman, 17. yüzyıl İstanbul'unu doğrudan anlatmak yerine bir düş mekanizması üzerinden kurar: Uzun İhsan Efendi'nin uyku şurubuyla girdiği rüyalardan çıkardığı atlas, hem kurmacanın hem de kitabın kendisinin kaynağı olur. Anlatı ilerledikçe okur, elindeki romanın nasıl yazıldığını da öğrenir; bu üstkurmaca hamle, tarihi sabit bir gerçeklik değil, rüyayla gerçeğin ayırt edilemediği bir alan olarak sunar. Altı ayrı öykü kolu, birbirinden bağımsız görünen karakterler ve olaylar üzerinden ilerleyip sonunda tek noktada birleşir; böylece dönemin çok sesli, dağınık dokusu biçimsel olarak da taklit edilmiş olur.



OĞUZ ATAY – *Tutunamayanlar*

Roman, doğrudan bir tarihsel olayı değil, Cumhuriyet'in modernleşme sürecinde biçimlenmiş bir kuşağın iç tarihini oyunsallaştırır. Turgut Özben, intihar eden arkadaşı Selim Işık'ın hayatını, onu tanıyan insanların anlatıları ve geride bıraktığı defterler üzerinden parça parça yeniden kurar; yani bir hayatın "gerçeği", tek bir anlatıcının sözü değil, çelişen tanıklıkların bir araya getirilmesiyle inşa edilir. Bu araştırma-anlatı yapısına parodi, ironi, tür karnavallaşması ve yoğun metinlerarası göndermeler (*Hamlet'ten Don Kişot*'a) eklenince, bireysel geçmişin de resmî tarih gibi kurgusal ve çok katmanlı olduğu hissettirilir.



AYFER TUNÇ - *Bir Deliler Evinin Yalan Yanlış Anlatılan Kısa Tarihi*

Kitap, adını taşıyan tekniği doğrudan uygular: bir "tarih" iddiasıyla başlayıp, bu tarihin "yalan yanlış anlatılmış" olduğunu daha başlıktan itiraf eder. Karadeniz'de küçük bir kasabadaki akıl hastanesinden yola çıkan roman, yaklaşık yüz yıllık bir Türkiye kesitini, birbirine şaşırtıcı biçimde bağlanan onlarca karakterin hikâyesiyle örer; akademik incelemelerde bu yapı "karnavalesk roman" örneği olarak sınıflandırılır. Toplumsal belleğin nasıl çarpıtılarak, abartılarak ve dedikoduyla aktarıldığını, resmî değil sözlü ve gayri resmî bir tarih yazımı biçiminde kurar.

ORHAN PAMUK - *Benim Adım Kırmızı*

Roman, 16. yüzyıl Osmanlı minyatür sanatını, tek bir hâkim anlatıcı yerine öldürülmüş bir nakkaştan bir renge, bir ata, hatta ölüme kadar uzanan çok sayıda "ben"in art arda söz aldığı bir yapıyla anlatır. Böylece dönemin sanat ve din tartışmaları (Doğu minyatürü ile Batı perspektifi arasındaki gerilim), bir cinayet soruşturmasının polisiye kurgusuyla iç içe geçer. Tarihsel malzeme, kimin anlattığına göre değişen, güvenilirliği sürekli sorgulanan parçalı bir mozaik olarak sunulur.



ORHAN PAMUK - *Beyaz Kale*

17. yüzyılda esir düşen bir Venedikli ile onu satın alan Osmanlı hocasının, zamanla birbirinin yerine geçecek kadar benzemesi ve kimliklerinin belirsizleşmesi üzerine kurulu roman, Doğu-Batı karşıtlığını doğrudan tartışmak yerine bu karşıtlığı vücut bulmuş iki karakterin iç içe geçmesiyle sahneler. Anlatının sonunda hangi karakterin hangi kimlikle yaşamaya devam ettiği belirsiz bırakılır; bu belirsizlik, tarihsel kimliklerin de sanıldığı kadar sabit ve ayrışık olmadığı fikrini biçimsel düzeyde işler.



AHMET HAMDİ TANPINAR
Saatleri Ayarlama Enstitüsü

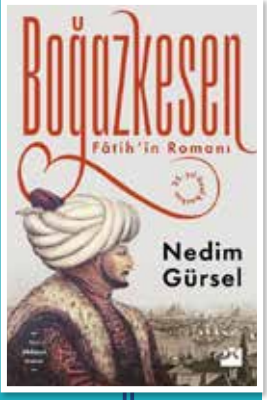
Roman, Osmanlı'dan Cumhuriyet'e geçişteki modernleşme çabasını, kurgusal bir bürokratik kurumun (saatleri "ayarlamak" üzere kurulan enstitü) tuhaf ve anlamsız işleyişini ballandıra ballandıra anlatan bir anlatıcının ağzından, yani hicivle verir. Hayri İrdal'ın kendini savunan, abartılı ve güvenilmez ses tonu, modernleşmenin resmî söyleminin arkasındaki gösterişi ve boşluğu ortaya koyar; tarih burada bir kurumun saçma ayrıntılarına indirgenerek eleştirilir.





BİLGE KARASU - *Gece*

Roman, adı konmamış bir ülkede geceleri ortaya çıkıp keyfî biçimde insanları tutuklayan, işkence eden bir gücü anlatır; yazımına 12 Mart 1971 muhtırasının hemen ardından başlanan roman, 1985'te yayımlandığında hem bu dönemi hem de aradan geçen 12 Eylül 1980 darbesini tek bir olaya bağlamadan simgeleştirir. Anlatıcı zaman zaman kendi güvenilmezliğini itiraf eder, kimi zaman yazarın kendisi araya girip anlatılanların kurgusunu sorgular; mekân ve zaman kasıtlı olarak belirsizleştirilir. Böylece somut bir tarihsel olayı adlandırmadan, otoriter dönemlerin ortak dokusunu alegorik ve parçalı bir biçimde verir.



NEDİM GÜRSEL - *Boğazkesen: Fatih'in Romanı*

Roman iki zaman düzleminde ilerler: 15. yüzyılda İstanbul'u fetheden II. Mehmed'in hikâyesi ile bugün, Anadoluhisarı'ndaki bir yalıda tam da bu fetih üzerine roman yazmaya çalışan çağdaş bir yazarın (Fatih Haznedar) hikâyesi iç içe geçer; yazarın 1980 darbesiyle sarsılan özel hayatı, kurguladığı tarihsel anlatıyı sürekli kesintiye uğratır. "Boğazkesen" adı hem fetih için yapılan hisarı hem bir kadının boğazının kesilmesini birlikte çağrıştırır; bu çifte eğretileme, tarih yazımının kendisinin de bir tür şiddet ve kurgu olduğunu öne çıkarır. Akademik incelemelerde roman, yeni tarihselci bir bakışla, tarihteki boşlukların kurmacayla doldurulusunun örneği olarak ele alınmıştır.

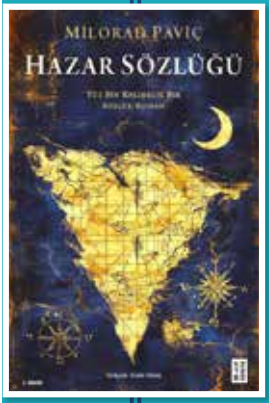


UMBERTO ECO - *Gülün Adı*

Roman, bulunmuş bir elyazmasının çevirisi kurgusuyla açılır: Orta Çağ İtalyası'ndaki bir manastırda işlenen cinayetleri araştıran bir keşiş-dedektif, aynı zamanda dönemin sapkınlık tartışmalarını, kitap ve bilgi üzerindeki dinî tekeli de gün yüzüne çıkarır. Göstergebilim kökenli yazarın kurduğu bu polisiye-tarihsel çerçevede, geçmişin "gerçeği" bulunacak bir şey değil, yorumlanacak işaretler bütünü olarak sunulur; tür budur zaten historiografik metakurmacanın klasik örneği sayılır.

MİLORAD PAVİĆ - *Hazar Sözlüğü*

Roman biçimini tamamen terk edip üç ayrı dinin (Hıristiyanlık, İslam, Yahudilik) kaynaklarına dayanan bir sözlük formunu benimser; okur maddeleri baştan sona değil, dilediği sırayla okuyabilir. Kayıp bir halkın (Hazarlar) din değiştirme hadisesi, gerçek tarihi figürlerle uydurma kaynakçaların ayırt edilemez biçimde harmanlanmasıyla anlatılır; hangi maddenin belgeye, hangisinin yazarın icadına dayandığı bilinçli olarak belirsiz bırakılır. Böylece tarih, doğrusal bir anlatı değil, okurun kendi sırasıyla dolaştığı bir labirent haline gelir.



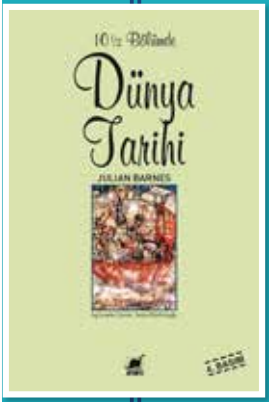
GÜNTER GRASS - *Teneke Trampet*

20. yüzyıl Almanya'sını, büyümeyi üç yaşında kendi iradesiyle durduran Oskar Matzerath'ın anlatımıyla verir; bu güvenilmez, çocuksu ama alaycı ses, Nazi döneminin ve savaş sonrası Almanya'sının resmî büyüme ve ilerleme söylemini gülünçleştirir. Oskar'ın elindeki teneke trampeti çalarak olayları yorumlaması ve çığlığıyla camları kırması gibi grotesk unsurlar, tarihsel şiddeti doğrudan betimlemek yerine simgesel bir çocuk bakışına kırarak aktarır.



JULIAN BARNES - *On Buçuk Bölümde Dünya Tarihi*

Kitap, "dünya tarihi" iddiasını klasik kronoloji yerine birbirinden bağımsız görünen on buçuk bölüme dağıtır: Nuh'un gemisini bir tahtakurdunun ağzından anlatan bölümden bir gemi kaçırma vakasına, Orta Çağ Fransası'ndaki bir haşarat davasından "Parantez" başlıklı, aşk üzerine doğrudan yazarın sesinden bir denemeye kadar. Bu parçalı, tür karışımı yapı, resmî tarihin tekil ve nesnel bir anlatı olduğu varsayımını, farklı ölçek ve bakış açılarını yan yana koyarak sorgular.





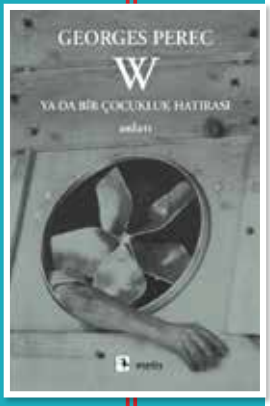
LAURENT BINET - *HHhH*

Roman, Nazi yetkilisi Reinhard Heydrich'e düzenlenen suikastı anlatırken, anlatıcı-yazarın bu olayı "doğru" biçimde nasıl kurgulayacağına dair tereddütlerini de metne dahil eder; bir sahnenin gerçekten yaşanıp yaşanmadığından emin olmadığını itiraf edip o sahneyi metinden çıkarmayı düşünmesi gibi anlar, tarihî romanın kurmaca ile belge arasında sürekli gidip geldiğini gösterir. Böylece suikastın kendisi kadar, bir tarihsel olayı roman haline getirme sürecinin güçlükleri de anlatının konusu olur.



W.G. SEBALD – *Austerlitz*

Roman, mimarlık tarihçisi Jacques Austerlitz'in, Kindertransport'la İngiltere'ye gönderilip kimliğinden koparılmış geçmişini araştırmasını, uzun ve kesintisiz cümlelerle örülü bir anlatıya ve metnin içine serpiştirilmiş, kaynağı belirtilmeyen fotoğraflara dayandırır. Bu fotoğraflar bazen anlatılanı doğrular gibi görünür, bazen de belirsizliği artırır; böylece Holokost sonrası bireysel ve toplumsal belleğin güvenilmezliği, biçimsel düzeyde (görüntü ile söz arasındaki gerilimle) yeniden üretilir.



GEORGES PEREC - *W ya da Bir Çocukluk Hatırası*

Kitap iki ayrı anlatıyı almaşık bölümler halinde ilerletir: yazarın kendi çocukluğuna, Nazi işgali altındaki Fransa'da annesini kaybedişine dair parçalı otobiyografik hatıralar ile spor ve rekabet kültüne dayalı ütopik görünen ama giderek totaliter bir düzene dönüşen kurgusal bir ada anlatısı (W adası). İki anlatı hattı birbirine doğrudan değinmeden ilerler; okur, kurgusal adanın giderek kamplaşan düzeniyle yazarın gerçek geçmişindeki toplama kampı tarihini kendi zihninde birleştirmek zorunda kalır.







IV. BÖLÜM

EDEBİYATTA HAFIZA, DİRENİŞ VE ANLATMA HAKKI



Mazlumun Tarihini Kim Yazar?

Edebiyatın Hafızası ve Sessiz Coğrafyaların Sesi

Ahmet Sarı

"Ordular yalnızca şehirleri işgal etmez, kelimeleri de işgal eder."

"Tarih çoğu zaman kazananların kaleminden yazılır" derler. Bu cümle, tekrar edildikçe ve neredeyse bir atasözüne dönüşmüş olsa da, içinde eksik bırakılmış bir soru saklar: Peki ama kaybedenler ne yapar? Topraklarını, şehirlerini, dillerini, çocuklarını, evlerini, mezarlarını kaybeden insanlar hafızalarını nereye bırakır? Onların hikâyesini kim anlatır? Daha doğrusu, anlatılan gerçekten onların hikâyesi midir?

İnsanlık tarihi, aynı zamanda büyük bir anlatılar tarihidir. Ordular yalnızca şehirleri işgal etmez, kelimeleri de işgal eder. Bayraklar yalnızca kalelere dikilmez, hafızaların üzerine de dikilir. Bir ülke sömürgeleştirildiğinde yalnızca yeraltı kaynakları yağmalanmaz, masalları, şarkıları, çocuk isimleri, duaları ve acıları da yeniden adlandırılır. Zira egemen olmanın en kalıcı yolu, insanın kendi hikâyesini anlatma hakkını elinden almaktır. Belki de bu yüzden dünyanın en büyük mücadelelerinden biri silahla değil, kalemle verilmiştir.

Mazlum coğrafyaların edebiyatı, çoğu zaman hayatta kalmanın son biçimidir. Evini kaybeden bir insan, önce kapısını özler, ülkesini kaybeden ise önce dilini. Dil gidince hafıza da yavaş yavaş yerinden sökülmeye başlar. İşte edebiyat tam bu noktada devreye girer. Yıkılmış evlerin yerine yeni evler yapamaz, ölenleri geri getiremez, işgal edilmiş şehirleri kurtaramaz. Ama bütün bunların unutulmasını engelleyebilir. Edebiyat bazen bir ülkenin son sığınağıdır. Zira insanın elinden her şey alınabilir, geriye anlatacak bir hikâyesi kaldığı sürece bütünüyle yenilmiş sayılmaz.

"Zira insanın elinden her şey alınabilir, geriye anlatacak bir hikâyesi kaldığı sürece bütünüyle yenilmiş sayılmaz."

Bugün "mazlum coğrafyalar" dediğimizde aklımıza çoğunlukla Orta Doğu gelir. Filistin, Suriye, Irak, Yemen, Lübnan... Bombaların gölgesinde büyüyen çocuklar, haritadan silinen mahalleler, mülteci kamplarında geçen ömürler. Oysa mazlumluk coğrafyanın adı değildir. Bir kader de değildir. Mazlumluk, insanın kendi kaderi üzerinde söz söyleme hakkının elinden alınmasıdır. Bu yüzden Afrika'nın sömürgeleştirilmiş köyleri de Bosna'nın kuşatma altındaki şehirleri de Latin Amerika'nın darbelerle susturulmuş halkları da Kafkasya'nın sürgün yolları da aynı büyük hikâyenin farklı sayfalarını oluşturur.

Bu girizgâh bölümü de tam burada başlıyor. Bir haritaya değil, bir soruya bakıyoruz: Mazlumun tarihini kim yazabilir? Bu soru ilk bakışta kolay görünür. Elbette mazlumun kendisi, diye düşünürüz. Fakat biraz durunca iş değişir, çünkü mazlumun kalemi çoğu zaman kırılmıştır. Okulları kapatılmıştır. Matbaaları yakılmıştır. Dili yasaklanmıştır. Kitapları toplatılmıştır. Yazarları sürgüne gönderilmiş, gazetecileri susturulmuş, şairleri öldürülmüştür. Kendi hikâyesini anlatacak zemini elinden alınmış bir halk, sesini nasıl duyuracaktır? İşte tam burada edebiyat, yalnızca bir sanat olmaktan çıkar, hafızanın kendisine dönüşür. Bir roman bazen bir mahkeme tutanağından daha güvenilir olabilir. Bir şiir bazen tarih kitaplarının gizlediği hakikati taşıyabilir. Bir ağıt bazen resmî arşivlerden daha uzun yaşayabilir. Resmî tarih çoğu zaman olayları kaydeder, edebiyat ise insanların içini betimler. İnsanlığın belleği bu yüzden yalnızca kronolojiden oluşmaz. Aynı zamanda romanlardan, şiirlerden, mektuplardan, günlüklerden ve anlatılamayan sessizliklerden oluşur.

Eserlerinde vatan sevgisini, sürgünü ve toprağa bağlılığı derin bir direniş temasıyla işleyen Filistinli şair Mahmud Derviş, "Bizim gidecek başka bir ülkemiz yok." derken yalnızca bir coğrafyadan söz etmiyordu.

O cümlede dil, vatanın yerine geçmişti. Ev yıkıldığında şiir ayakta kalıyordu. Bazen insan ülkesini değil, ülke insanını terk eder. Haritalar değişebilir, kelimeler direnebilir. Filistin edebiyatı belki de bunun en çarpıcı örneklerinden biridir. Bir halkın toprağı işgal edildiğinde önce zeytin ağaçları kesilir. Sonra evler yıkılır. Ardından şehirlerin isimleri değiştirilir. Fakat bütün bunlardan sonra bile şiir yazılabiliyorsa, işgal tamamlanmış sayılmaz. Bu yüzden Mahmud Derviş'in dizeleri, birer nüfus kaydı gibi de okunabilir.

Yine Filistinli yazar Gassan Kanafani'nin öykülerini bilenler onun öykülerinde Filistin halkının sürgün acısını, mülteci kampı gerçekliğini, vatan hasretini ve direniş mücadelesini anlattığını bilir. Gassan Kanafani'nin öykülerindeki mülteciler, pasaportlarını kaybetmiş bir halkın hafızasıdır. Kanafani'nin kahramanları sürekli yürürler. Bir sınırdan diğerine geçerler. Hiçbir yere tam olarak varamazlar. Sürgünün en acı tarafı, yolculuğun hiç bitmemesidir. Ev bazen insanın arkasında kalmaz. İçinde kalır. Ancak mazlumun hikâyesi yalnızca mazlum tarafından anlatılmaz. Çoğu zaman onun yerine başkaları konuşur. İşte asıl tehlike de burada başlar. Bir halkın sesini kaybetmesinden daha acı olan şey, onun adına konuşanların çoğalmasıdır.

Edward Said'in yıllar önce işaret ettiği gibi, Doğu uzun süre kendi sesiyle değil, Batı'nın onu nasıl görmek istediğiyle tanıtıldı. Oryantalizm'in iklimi buydu. Seyyahların notları, askerlerin raporları, misyonerlerin günlükleri ve sömürge memurlarının gözlemleri, milyonlarca insanın yerine konuşmaya başladı. Böylece Doğu yaşayan bir gerçeklik olmaktan çıkıp egzotik bir dekor haline getirildi. Bu egzotik dekorda çöller, develer, haremler, savaşlar, bitmeyen gizemler yer aldı. Oysa hiçbir insan yalnızca başkasının baktığı kadar var olamazdı. Hiçbir toplum, dışarıdan çizilen bir portreye sığmazdı. Sömürgecilik, toprak kadar hayal





gücünü de işgal eder. Bir halkın kim olduğuna artık kendisi değil, başkaları karar vermeye başladığında sömürge tamamlanmış olur. İşte bu yüzden edebiyatın en önemli görevlerinden biri, temsil hakkını geri almaktır. Dünyaya, "Kendi hikâyemi ben anlatacağım" diye haykırabilmektir. Belki de dünyanın bütün büyük romanları bu cümleden doğmuştur.

Aklıma Afrika'nın büyük romancısı Chinua Achebe geldi. Achebe, *Her Şey Parçalanıyor* romanını yazarken aslında yeni bir hikâye anlatmıyordu. Daha önce anlatılmış olan yanlış hikâyeyi düzeltiyordu. Yüzyıllar boyunca Afrika, Batı edebiyatında çoğunlukla sessiz bir fon olarak yer aldı. Ormanın içindeki isimsiz insanlar, ilkel kabileler, medeniyet bekleyen topluluklar... Achebe tam da buna itiraz etti ve şu soruyu soruyordu: "Peki ya Afrikalılar kendi hikâyelerini anlatırsa?" İşte roman tam burada doğdu. Sömürgecinin anlattığı Afrika ile Afrikalının yaşadığı Afrika aynı değildi. Birinde karanlık vardı, diğerindeyse hayat. Birinde barbarlık vardı, diğerindeyse gelenek. Birinde keşfedilecek insanlar vardı, diğerinde ise zaten binlerce yıldır yaşayan insanlar yer alıyordu. İşte edebiyat bazen yalnızca bakış açısını değiştirir. Bu değişiklik zamanla bütün tarihi ters yüz eder.

Bir halkı yenmenin birçok yolu vardır. Şehirlerini bombalayabilirsiniz. Tarlalarını yakabilirsiniz. Çocuklarını sürgüne gönderebilirsiniz. Haritaları yeniden çizebilir, sınırlarını değiştirebilir, meydanlarına kendi heykellerinizi dikebilirsiniz. Bunların hepsi tarihte defalarca yaşandı. Fakat bütün bunlardan daha uzun ömürlü bir yöntem daha vardır. İnsanların kelimelerini değiştirmek. Zira dil, insanın dünyayı kurma biçimidir. Bir çocuğun annesinden öğrendiği ilk kelime, aslında onun ilk vatanıdır. Dil kaybolduğunda yalnızca sözcükler eksilmez, zaman algısı değişir, masallar eksilir, atasözleri unutulur, ölülerin isimleri yaban-

cılaşır. Bir halk, kendi dilini kaybettiğinde geçmişine açılan kapıları da kaybetmeye başlar. Sömürgeciliğin en sessiz yüzü belki de budur. Silah sesleri diner. Ama okullarda başka bir alfabe öğretilmeye devam eder.

"Mazlumluk, insanın kendi kaderi üzerinde söz söyleme hakkının elinden alınmasıdır."

Burada Kenyalı yazar Ngũgĩ wa Thiong'o'yu hatırlamakta fayda vardır. Eserleriyle Nobel edebiyat ödülüne o kadar yaklaşmışken *Zihnin Sömürgeleştirilmesi* adlı eseriyle ani bir kararla anadili olan Gikuyu dilinde yazmaya devam etmiştir. Bu, edebî olduğu kadar siyasî ve ahlâkî bir karardı. Çünkü ona göre sömürgecilik, insanın zihnine yerleştiğinde gerçek zaferini kazanıyordu. Kendi ana dilini bırakıp İngilizce yazmaya devam ettiğinde, dünyaca ün kazansa dahi zihinsel sömürgeleştirilme süreci devam edecek, kendi kültürünün devam etmemesi tehlikesini doğuracaktı. İnsan bu durumda kendisine şu soruyu sormalıydı: "Kendi annesinin anlayamayacağı bir dilde yazan yazar, gerçekten kimin hikâyesini anlatmaktadır?" Bu soru bugün dünyanın birçok yerinde aynı şekilde soruluyor. Bir Suriyeli yazar, bir Çek yazar Almanca yazdığında, bir Filistinli şair İngilizceye sığındığında, bir Balkan göçmeni çocukluğunu tercüme ederek anlatabildiğinde hikâye değişecek miydi? Yoksa yalnızca sesi mi değişecekti? Belki de insan iki kez, ilkinde ülkesinden, ikincisinde dilinden sürgün olacaktı.

Frantz Fanon'un metinleri tam da bu yarayı anlatır. Sömürge karşıtı mücadelesinde Afrika halklarının ötesinde, dünyanın dört bir yanındaki ezilen, sömürülen ve bağımsızlık savaşı veren halklara ilham kaynağı olur. Fanon için sömürgecilik, insanın kendi yüzüne yabancılaşmasıdır. İşgal edilen toprak kadar işgal edilen bilinç de vardır. Bu yüzden sömürge düzeni, fabrikalar kurmanın ötesinde aşağılık duygusu da üretir. Madenleri işletir, insanların kendilerine bakışını da dönüştürür. Mazlumun hikâyesi işte burada ikinci kez yaralanır. İlk yara işgaldir. İkinci yara ise

"Bir halkın sesini kaybetmesinden daha acı olan şey, onun adına konuşanların çoğalmasıdır."

kendine inanmayı kaybetmektir. Belki de bu yüzden birçok sömürge sonrası romanın kahramanı sürekli aynaya bakar. Aynı soruyu sorar: "Ben kimim?" Bu soru bireysel değildir. Bir halkın sorusudur.

Cezayirli yazar Assia Djebar, Fransızca yazıyordu. Bunun ne kadar ağır bir yük olduğunu eserlerinde sık sık hissettirir. Zira yazdığı dil, aynı zamanda ülkesini işgal edenlerin dilidir. Fakat tam da bu dili kullanarak sömürgeciliğin sessiz bıraktığı kadınları konuşturur. Cezayirli kadınların karşılaştığı zorlukları anlatır, feminist duruşuyla dikkat çeker. Assia Djebar sömürge karşıtı olduğu kadar patriyarkal gücün, ataerkilliğin de karşısında durur. Djebar'ın da yaşadığı büyük paradoksa dikkat çekmek gerekmektedir. Bazen mazlum, kendisini ezenin diliyle konuşmak zorunda kalır, ama konuşur. İşte edebiyatın mucizesi biraz da budur. İnsan, kendisini susturmak için kullanılan dili bile özgürleştirebilir. Kelimeler bazen sahip değiştirebilir. Bir zamanlar emrin dili olan cümleler, yıllar sonra direnişin dili haline gelebilir. Bu yüzden edebiyatın tarihi, aynı zamanda kelimelerin el değiştirme tarihidir.

Minör edebiyat kavramının vücut bulduğu Paul Celan gibi, Franz Kafka gibi örneklerde bir Yahudi olarak uzun süre ana dili olmuş Almanca dilinin bir günde size nasıl katil dil'e dönüştüğü tarihte görülmüştür. Her hikâye konuşarak anlatılmaz. Bazıları susarak anlatılır. Bosna bunun en ağır örneklerinden biridir. Saraybosna kuşatmasının ardından yazılan günlükler, şiirler ve romanlar okunurken insanı en çok etkileyen şey çoğu zaman anlatılanlar değildir. Anlatılamayanlardır. Bir annenin yarım bıraktığı cümle. Bir çocuğun tarif edemediği sessizlik. Yıkılmış bir köprünün uzun süre hiçbir metafora ihtiyaç duymaması... Bazı acılar açıklama istemez. Yalnızca tanık ister. İşte edebiyat çoğu zaman bu tanıklığın

adıdır. Resmî raporlar kaç kişinin öldüğünü söyleyebilir. Romanlar ise geride kalanların nasıl yaşamaya devam ettiğini bizlere anlatır. Aradaki fark budur. Semezdin Mehmedinoviç'in romanları ve yazdıkları bir milletin, bir uygarlığın ömür boyu trajedisini unutturmayacak ölümsüz bir tanıklık sunar bizlere.

İsmail Kadare'nin Arnavutluk'u da benzer bir hafıza coğrafyasıdır. Onun romanlarında tarih hiçbir zaman geçmişte kalmaz. Dağlar konuşur, kaleler susar, efsaneler güncel siyasetin içine karışır. Zira baskı rejimleri bugünü kontrol etmekle yetinmez, geçmişi de yeniden düzenlemek ister. Hatırlamak bu yüzden siyasi bir eylemdir. Unutmamak ise bazen direnişin en sessiz biçimine dönüşür. Mazlum coğrafyaların edebiyatı çoğu zaman büyük kahramanlık destanları yazmaz. Onların bildiği başka bir gerçek vardır: Hayatta kalmak da kahramanlıktır. Sabah çocuklarını okula gönderebilmek, bir ekmek bulabilmek, bombalar altında çay demleyebilmek, düğün yapabilmek, şarkı söyleyebilmek, sevebilmek ve sıradan hayatı sürdürebilmek… Bütün bunlar bazen bir cephe savaşından daha büyük bir direniş anlamı taşır. Belki de bu yüzden savaş edebiyatında gerçek kahramanlar çoğu zaman askerlerden çok anneler, öğretmenler, çocuklar, yaşlılar ve isimsiz insanlardır. Tarih generalleri yazar; edebiyat ise insanları odak noktasına alır.

Balkanlar bize başka bir şey daha öğretir. Komşuluk bile bazen siyasetin kurbanı olabilir. Aynı sokakta büyüyen insanlar bir sabah birbirlerine yabancılaşabilir. Aynı ekmeği paylaşan komşular, bir gün aynı sokağın iki tarafında silah tutabilir. İnsan bunu okurken şaşırır. Sonra dünyanın başka yerlerine bakar. Ruanda, Filistin, Lübnan, Irak, Suriye... Anlaşılır ki nefret, doğuştan gelen bir duygu değildir. Öğretilir. Tıpkı barış gibi. Edebiyat işte





bu yüzden önemlidir. Zira romanlar insanı başkasının içine yerleştirir. Bir roman okurken yalnızca olayları öğrenmeyiz. Başka bir insanın korkusunu ödünç alırız. Onun yalnızlığını birkaç saatliğine yaşarız. Acısını anlamasak bile ona yaklaşırız. Belki dünyanın ihtiyacı olan ilk şey de budur. Anlamak. Zira anlamadığımız insanı kolayca düşmana dönüştürebiliriz.

Bütün mazlum coğrafyaların birbirine benzediğini söylemek kolaydır. Oysa onların acıları birbirinin kopyası değildir. Filistin'in hikâyesi Bosna'nın hikâyesi değildir. Cezayir'in sömürge deneyimi Hindistan'ın deneyimine benzemez. Ruanda'nın sessizliği ile Şili'nin sessizliği aynı sessizlik değildir. Her acının kendi dili vardır. Her yaranın kendine özgü bir izi... Fakat bütün bu farklı hikâyeler, görünmeyen bir noktada birbirine dokunur. Hepsi aynı soruyla karşı karşıyadır: "Bizi kim anlatacak?" Belki de insanlığın en eski sorularından biridir bu. İlk mağara resimlerinden bugüne kadar insanlar yalnızca yaşamak istemediler. Hatırlanmak da istediler. Zira unutulmak, ölümün ikinci adıdır. Bir insan öldüğünde yalnızca bedeni toprağa karışmaz. Onun hikâyesi de anlatılmazsa, hayatı hiç yaşanmamış gibi olur. Halklar için de durum farklı değildir. Yeryüzünde öyle milletler vardır ki bugün onları yalnızca birkaç satırlık tarih notlarından tanıyoruz. Öyle halklar vardır ki devletleri yıkılmış, şehirleri yakılmış, isimleri değiştirilmiş olmasına rağmen şiirleri hâlâ yaşamaktadır. Demek ki bazen edebiyat, devletlerden daha uzun ömürlüdür.

Latin Amerika'nın büyük anlatıcılarından Eduardo Galeano, tarihin yalnızca kralların ve fatihlerin öyküsü olmadığını bize yeniden hatırlattır. Onun satırlarında kıta, altın madenlerinden ya da darbelerden ibaret değildir. Balıkçılar vardır. Maden

işçileri vardır. Çocuklar, kadınlar, isimsiz köylüler, kayıp yakınlarını bekleyen anneler vardır. Büyük tarih çoğu zaman yukarıdan yazılır. Edebiyat ise aşağıdan bakar. Aşağıdan bakınca ayrıntılar görünür. Bir işçinin nasırlı elleri, bir çocuğun cebindeki taş, bir annenin yıllarca kapısını kilitlemeyişi, bir göçmenin bavulunda taşıdığı eski bir anahtar... İşte romanların tarihi biraz da bu ayrıntıların tarihidir. Resmî belgeler rakamları kaydeder. Edebiyat ise insanların yüzlerini resmeder.

"Sömürgecilik, toprak kadar hayal gücünü de işgal eder."

Perulu yazar José María Arguedas'ın eserlerinde, İspanyolca ile Keçuaca aynı metnin içinde yan yana yürür. Bu, iki dünyanın karşılaşmasıdır. Bir tarafta sömürge düzeninin dili, diğer tarafta dağların, nehirlerin ve ataların dili. Arguedas, bu iki ses arasında köprü kurmaya çalışırken bize önemli bir şey öğretir: Hiçbir dil tek başına masum değildir. Ama hiçbir dil sonsuza kadar zalimin dili olarak da kalmaz. İnsan, kelimeleri yeniden yurt edinebilir. Belki de gerçek vatan bazen konuşulan değil, hatırlanan dildir.

Yirminci yüzyılın sonlarında başka bir yazar, tarihe farklı bir kapı açar. Svetlana Aleksieviç. Onun kitaplarında büyük kahramanlar yoktur. Komutanlar yoktur. Zafer nutukları yoktur. Onun kitaplarında konuşanlar; hemşireler, madenciler, anneler, çocuklar, dul kadınlar, yaşlı askerler ve sıradan insanlardır. Aleksieviç tarih yazmaz. Tarihin sesini dinler. Belki de mazlum coğrafyaların en çok ihtiyaç duyduğu şey tam budur. Onlar adına konuşacak yeni insanlar değil. Onları gerçekten dinleyecek insanlar. Çünkü dinlemek de ahlâkî bir eylemdir. Bir insanın acısını acele etmeden dinlemek... Onu hemen açıklamaya çalışmamak... Kendi kavramlarımızın içine hapsetmemek... Belki edebiyatın ilk terbiyesi budur.

"Tarih generalleri yazar. Edebiyat ise insanları odak noktasına alır."

Bazen bir halk, hikâyesini kendi diliyle anlatamaz, çünkü dili yasaklanmıştır. Bazen anlatamaz. Korku ruhunu kemirmektedir. Bazen anlatamaz. Katledilmiştir. İşte o zaman geriye tanıklar kalır. Tanıklık, bir olayı gelecek zamana emanet etmektir. Her roman biraz emanettir. Her şiir biraz nöbettir. Her günlük biraz bekleyiştir. Yazar şunu bilir: Bir gün kendisi olmayacaktır, lakin kelimeleri kalacaktır. Belki de bu yüzden kitaplar mezarlıklardan daha dirençlidir. Taşlar kırılır. Kütüphaneler yeniden kurulur.

Bugün dünyanın neresine gidersek gidelim benzer görüntülerle karşılaşıyoruz. Gazze'de yıkılmış bir okul. Sudan'da susuz kalan bir çocuk. Myanmar'da evini terk eden bir aile. Doğu Türkistan'da kaybolan isimler. Ukrayna'da bodrum katlarında yaşayan insanlar. Kongo'da maden ocaklarına inen çocuk işçiler. Afganistan'da okula gidemeyen kız çocukları. Balkanlar'da hâlâ bulunamayan toplu mezarlar. Her biri başka bir coğrafya. Başka bir tarih. Başka bir dil. Ama aynı soru: "Bizim hikâyemizi kim anlatacak?" Belki de bu sorunun tek bir cevabı yoktur. Belki hiç kimse bir başkasının hikâyesini bütünüyle anlatamaz. Hiçbir yazar başka bir acının gerçek sahibi olamaz. Ama iyi edebiyat bize başka bir imkân sunar. Başkası adına konuşmak yerine, başkasının sesini duyabileceğimiz bir sessizlik kurar. İşte büyük romanların ortak ahlâkı budur. Onlar hüküm vermez. Önce dinler.

Bu girizgâh yazısı tam bu dinleme arzusundan doğdu. Burada okuyacağınız yazılar, Orta Doğu'dan Afrika'ya, Balkanlar'dan başka coğrafyalara uzanan farklı hayatlara bakacak. Kimi zaman bir romanın peşine düşeceğiz. Kimi zaman bir şiirin. Bazen bir çocuğun suskunluğu bize uzun tarih kitaplarından daha fazlasını söyleyecek. Bazen tek bir cümle, bir

milletin yüzyıllık hafızasını taşıyacak. İnanıyoruz ki edebiyat, insanın insana karşı sorumluluk biçimlerinden biridir. Bir roman okurken yalnızca başka bir ülkeyi öğrenmeyiz. Başka bir vicdana misafir oluruz. Belki de gerçek yolculuk budur. Pasaport istemeyen... Sınır tanımayan... İnsanı başka bir insanın içine götüren yolculuk.

Peki, mazlumun tarihini kim yazar? Belki tarihçiler. Belki tanıklar. Belki gazeteciler. Belki anneler. Belki sürgünler. Belki mezar taşları. Belki ağıtlar. Ama hepsinden önce, unutmayı reddedenler. Mazlumun gerçek tarihi, hatırlananların tarihidir. Edebiyat da tam burada başlar. Bir insanın başka bir insanı unutmayı reddettiği yerde. Bir halkın başka bir halkın acısına kulak verdiği yerde. Bir kitabın, sessiz bırakılmış bir sesi yeniden işitilebilir kıldığı yerde... İşte bu kitabın sayfalarını çevirirken karşılaşacağınız metinler, yalnızca uzak coğrafyaların hikâyelerini anlatmayacak. Onlar aynı zamanda bize şu soruyu yeniden soracak: Bir başkasının acısını gerçekten ne kadar duyabiliyoruz? Belki de bu kitabın sonunda, cevaplardan çok sorular taşıyarak ayrılacağız. Bazı soruların kesin bir cevabı yoktur. Ama onları sormaktan vazgeçtiğimiz gün, mazlumlarla birlikte insanlığımızı da kaybetmeye başlayacağız.



SESSİZ BIRAKILANLARIN HAFIZASI: 10 KİTAP

1 EDWARD W. SAID-*ŞARKİYATÇILIK*

Batı'nın "Doğu"yu bilimsel araştırmalardan seyahatnamelere, edebiyattan siyasete uzanan geniş bir söylem içinde nasıl kurduğunu gösteren temel eser. Mazlumun nasıl susturulduğunu ve başkalarının diliyle yeniden tanımlandığını anlamak için seçkinin kuramsal başlangıç noktasıdır.

2 GAYATRI CHAKRAVORTY SPIVAK-*MADUN KONUŞABİLİR Mİ?*

Ahmet Sarı'nın "Mazlumun tarihini kim yazar?" sorusuyla en doğrudan konuşan metin. Spivak, ezilen insanın ses çıkarmasının tek başına yeterli olmadığını; o sesi duyuracak kurumlar ve temsil imkânları bulunmadığında konuşmanın da sessizliğe dönüşebileceğini tartışıyor. Kitap, mazlum adına konuşmanın taşıdığı ahlaki tehlikeleri tartışıyor.

3 GASSAN KANAFANI-*GÜNEŞTEKİ ADAMLAR*

Filistin'den koparılan üç insanın bir petrol tankerinin karanlığında çıktıkları ölümcül yolculuk üzerinden mülteciliği, yersizliği ve Arap dünyasının sessizliğini anlatıyor. Kanafani, Filistinliyi edilgen bir acı nesnesi olarak sunmuyor; onun öfkesini, hayal kırıklığını ve direniş ihtiyacını içeriden dile getiriyor.

4 MAHMUD DERVİŞ-*ATI NEDEN YALNIZ BIRAKTIN*

Kişisel hatırayla Filistin'in parçalanmış tarihini aynı şiirsel hafızada buluşturan güçlü bir eser. Ev, anne, baba, kuyu, at ve terk edilmiş köy imgeleri, kaybedilmiş vatanın kayıtlarına dönüşüyor. Derviş'in şiiri, haritadan silinen bir yerin dil içinde yaşamaya devam edebileceğini gösteriyor.

5 CHINUA ACHEBE-*PARÇALANMA*

Afrika'yı tarihsiz ve medeniyetsiz gösteren sömürgeci anlatıya verilmiş en kalıcı edebî cevaplardan biridir. Achebe, Igbo toplumunu kusurları, törenleri, çatışmaları ve değerleriyle yaşayan bir dünya olarak kuruyor; Avrupalının gelişiyle parçalanan şeyin "ilkel bir kabile" değil, kendi hafızası ve düzeni bulunan bir toplum olduğunu gösteriyor. Türkçedeki yerleşik kitap adı Parçalanma'dır.

NGŨGĨ WA THIONG'O-*ZİHNİ SÖMÜRGEDEN AZAD: AFRİKA EDEBİYATINDA DİL POLİTİKASI*

6 Sömürgeciliğin topraklarla birlikte dilleri ve insanların kendilerini algılama biçimlerini de işgal ettiğini anlatıyor. Ngũgĩ için ana dilde yazmak estetik bir tercih değil, halkın hafızasını geri alma mücadelesidir. Eser, Ahmet Sarı'nın "İnsanın ilk vatanı dilidir" fikrinin kuramsal karşılığını oluşturuyor.

ASSIA DJEBAR-*MEZARI OLMAYAN KADIN*

7 Cezayir Bağımsızlık Savaşı sırasında direnişe katılan ve kaybedilen Süleyha'nın hikâyesini, onu tanıyan kadınların seslerinden kuruyor. Resmî tarihin adsız bıraktığı bir kadın, parçalı hatıralar ve sözlü tanıklıklar aracılığıyla yeniden anlatıya katılıyor. Roman, sömürgeciliğe karşı mücadele ile kadınların kendi toplumlarındaki sessizleştirilmesini birlikte ele alıyor.

SVETLANA ALEKSİYEVİÇ-*KADIN YOK SAVAŞIN YÜZÜNDE*

8 İkinci Dünya Savaşı'nı komutanların, harekâtların ve zafer bildirilerinin dışına çıkararak kadın askerlerin, hemşirelerin, sağlık görevlilerinin ve cephe gerisinde yaşayanların sesleriyle anlatıyor. Aleksiyeviç'in çok sesli sözlü tarih yöntemi, büyük tarihin altında kalan bireysel tecrübeleri edebî hafızaya dönüştürüyor. Nobel'in de vurguladığı "seslerden oluşan roman" anlayışının en güçlü örneklerindendir.

SEMEZDİN MEHMEDİNOVİÇ-*SARAYBOSNA BLUES*

9 Saraybosna Kuşatması sırasında yazılmış şiirleri, kısa anlatıları ve gündelik hayat kesitlerini bir araya getiriyor. Bombalar altında su taşımak, ekmek aramak, bir arkadaşın ölümünü öğrenmek ya da aileyi korumaya çalışmak, savaşın resmî belgelerde görünmeyen yüzünü oluşturuyor. Kahramanlık destanı kurmayan eser, kuşatma altında sıradan hayatı sürdürmenin nasıl bir direnişe dönüştüğünü anlatıyor.

EDUARDO GALEANO-*LATİN AMERİKA'NIN KESİK DAMARLARI*

10 Latin Amerika tarihini fatihlerin ve devlet adamlarının başarıları üzerinden değil; yerlilerin, köleleştirilenlerin, maden işçilerinin ve yoksullaştırılan halkların kayıpları üzerinden anlatıyor. Altın, gümüş, şeker, kahve ve petrolün hikâyesi, kıtanın nasıl sistemli biçimde talan edildiğinin tarihine dönüşüyor. Edebiyatla tarih arasındaki sınırda duran eser, "aşağıdan tarih" anlayışının etkili örneklerindendir.



FİLİSTİN DİRENİŞ EDEBİYATININ HİKÂYESİ

Peren Birsaygılı Mut

Edebiyatın Filistin üzerinde nasıl bir rolü var? Filistin direniş edebiyatı hangi şartlar içerisinde ortaya çıktı? Ve önemli şair ve yazarları kimlerdir?

Bütün bu soruların üzerinde durmamız, Filistin halkının yüz yılı aşkın süredir devam eden mücadelesini daha iyi anlayabilmemiz açısından çok büyük bir önem taşıyor. Zira bir halkı sadece siyasi gelişmeler, savaşlar, antlaşmalar ya da bazı tarihî dönüm noktaları üzerinden tam anlamıyla tanımak asla mümkün değil. Ve Filistin söz konusu olduğunda ise, edebiyatın etkisi çok daha sarsıcı biçimde çıkıyor ortaya. Zira Filistin halkı, toprakları elinden alınmış, varlığı, hafızası ve kimliği inkâr edilmiş bir toplumun parçası. Üzerinde yaşayan halkın inancı ve kültürünün tamamen görmezden gelinerek yürütülen bir kolonyalist projenin kurbanı. Ve Filistin halkının da toprağıyla kurduğu bağı, sürgününü, vatan hasretini, öfkesini ve direnişini en iyi edebiyatı gösteriyor bizlere. Bir şiir, bir roman veya bir kısa hikâye, Filistin'de yaşanan her şeyi çok daha görünür hale getiriyor.

Zira roman, şiir, hikâye gibi çok yönlü alanlarıyla Filistin edebiyatı, Filistin ulusal kimliğini muhafaza etmek için yüz seneden bu yana adeta kanının son damlasına kadar mücadele ediyor. İki temel esas üzerinden düşmanlarının varlığını dahi inkâr ettikleri bir toplumu anlatmaya ve bu toplumun yaşadıklarını dünyaya haykırmaya devam ediyor.

Bunlardan ilki; Hafızayı sürekli canlı tutmak. Siyonist siyasi ve kültürel uygulamaların en önemli hedefi unutturmayı başarabilmek çünkü. Filistin'de edebiyatın en büyük kavgalarından birisi, daima bu cephede yaşanıyor o nedenle. Edebiyatı, Filistin ulusal kimliğine ait zengin tarih ve kültür alanlarıyla ilişkilendirerek toplumun hafızasını sürekli taze tutmak... Yani kimliğe ve toprağa bağlılığı yaşatmak...

İkincisi de, Filistin'de yaşanan zulmü bütün dünyaya duyurabilmek. Edebiyat kadar gönüllere dokunan, kalpleri ısıtan ve etkisi çok uzun nesiller boyunca devam eden pek az şey yok mu?Bombaların yarattığı tahribat zamanla silenebiliyor ancak kelimelerin gücünü yok etmek mümkün değil. Bir şiirin bir mısrası ya da bir hikâyede geçen birkaç cümle, en gelişmiş silahlardan daha büyük bir etki bırakıyor. Siyonist işgalcilerin, Filistinli yazarlardan bu denli rahatsız olmasının sebebi de tam olarak bu.

Balfour Deklarasyonu'nun ardından başlayan kültürel direniş

Filistin'deki direnişin 1948 senesinden yani Nekbe'den itibaren başladığı düşünülüyor genelde. Oysa aslında her şey 30 sene öncesinde yani 1917 senesinde, Osmanlı'nın bölgeden çekilişiyle ve Balfour Deklarasyonu'nun imzalanmasıyla başlıyor. Filistin ulusal kimliğinin gelişimi ve direniş edebiyatının başlangıcı da bu dönemden itibaren ele almak gerekiyor o nedenle. Zira Filistin'deki İngiliz işgaline ve Siyonist göçüne karşı sesini ilk yükseltenler, yazarlar, şairler ve kültür insanları oluyor.

1920 senesinde yaşanan Nebi Musa İsyanı, İngiliz Sömürgeler Bakanı Winston Churchill'in 1921 yılının Mart ayında Kudüs'e gelmesi, 1921 senesinde Yafa'da çıkan ve 2 hafta boyunca süren isyan, 1929 senesinde gerçekleşen ve 3 Filistinli gencin İngilizler tarafından idam edildiği Burak Duvarı İsyanı, 1933 senesinde bütün Filistin'e yayılan genel grevler, 1936-1939 yılları arasında gerçekleşen ve bazı tarihçiler tarafından 1.İntifada olarak kabul edilen Büyük Filistin İsyanı...

Filistin direniş edebiyatının ortaya çıkışı, tamamen yaşanan bu olayların etrafında gelişiyor. Ve her gelişmeye şahitlik eden onlarca şiir, öykü ve tiyatro eseri ortaya çıkıyor. Bunların tamamı, ortak bir anlatıya sahip... İngiliz mandası ve artan Yahudi göçü. Dünyada eşine az rastlanır o direniş edebiyatının en güzel örnekleri birer birer ortaya çıkmaya başlıyor artık.

Filistinli edebiyatçılar, tam yüz seneden bu yana, düşmanlarının varlığını dahi inkâr ettiği bir halkı anlatıyorlar bizlere. Unutturmamak ve yaşatmak için anlatıyorlar. En önemli hedefi unutturmayı başarabilmek olan Siyonizm'e karşı, hem kendi toplumlarının hem de dünya halklarının hafızasını sürekli taze tutmak için yazıyorlar."

"Ve tıpkı dün olduğu gibi, bugün de bize kalemin haysiyetinin ne olduğunu göstermeye devam ediyorlar."

Bu dönemin en önemli şairlerinden İbrahim Tukân, Burak Duvarı İsyanı'nın ardından idam edilen üç genç için kaleme aldığı "Kızıl Salı" isimli şiirinde *"Onlar ölüme koşan üç adamdı"* diye yazıyor ve şöyle sesleniyor arkalarından:

Üç kahraman. Bedenleri vatan toprağında. Ruhlarıysa Rıdvan Cenneti'ndedir artık.

Ardından Hayfalı şair Nuh İbrahim unutulmaz ağıdını kaleme alıyor. Henüz çocuk yaşta şiir yazmaya başlayan ve İstiklal Camii'nde Şehid İzzeddin el Kassam'la tanışmasının ardından ilk Kassam birliklerine katılan Nuh İbrahim gündüzleri şiir yazıyor, geceleri ise İngilizlerin ve Siyonistlerin bulunduğu yerlere baskınlara gidiyor. Babası gibi gördüğü ve büyük bir sevgi ve saygı ile bağlı olduğu komutanı İzzeddin el Kassam, 20 Kasım 1935 günü şehit edildiği zaman, gözyaşlarını içine akıtarak şu satırları kaleme alıyor:

Allah'a söz verelim kardeşlerim
İzzeddin'in ölümü gibi bir ölümle ölelim
Haydi, okuyun kardeşlerim bir Fatiha
Vatan şehitlerimizin ruhuna
Ve sen de kayıt düş ey zaman!
Hepimiz İzzeddin'iz o zaman...

Hepimiz İzzeddin'iz o zaman... Bir Osmanlı vatandaşı olarak dünyaya gelen ve dönemin en büyük iki sömürgeci gücü olan Fransızlara ve İngilizlere karşı mücadele ederek, ümmeti için gözünü kırpmadan kendini feda eden büyük kumandanın ardından yazılan bu şiir, Filistin edebiyatının en müstesna örneklerinden birisi oluyor. Nuh İbrahim ise, üç sene sonra henüz yirmi beş tıpkı komutanı İzzeddin el-Kassam gibi İngilizlerle girdiği bir çatışmada şehit ediliyor.

Bu döneme damga vuran bir diğer isim de şair Abdurrahim Mahmûd Mescid-i Aksa'nın bugün içerisinde bulunduğu tehdide dair yazılmış ilk şiirin sahibi Abdülrahim Mahmud'un bu mısraları kaleme alışının oldukça ilginç bir hikâyesi de var aynı zamanda.

Suud Prensi Suud bin Abdülaziz, 1935 yazında yani Büyük Filistin İsyanı'nın başlamasından kısa bir süre önce Mescid-i Aksa'ya bir ziyaret yapmayı planlıyor. Ve Kudüs'e varmalarına az bir zaman kala, mola vermek için yanındaki heyetle birlikte yeşillikler içerisindeki Anebtâ kasabasında durmaya karar veriyorlar.Ancak o esnada hepsini şaşırtan bir şey oluyor. Anebtâ kasabasının genç evladı şair Abdurrahim Mahmûd kafileye doğru geliyor. Ve kendisine meraklı gözlerle bakan kafileyi fazla bekletmeden prense: *Ey Prensim, Aksa'yı ziyarete mi geldiniz?* diye sorduktan sonra şöyle bitiriyor sözlerini: *Yoksa tamamen yakılıp yıkılmadan önce Aksa'mızı son bir kez görmek mi istediniz*? Abdülrahim Mahmud, 1948 senesinde Nekbe'den kısa bir süre öncesinde, Siyonist terör çeteleriyle girdiği bir çatışma sonrası şehit ediliyor ve geride bıraktığı onlarca önemli şiirin yanı sıra, Aksa Şairi olarak da Filistin'in hafızasında unutulmaz bir yer bırakıyor.

Fevkalade büyük bir öneme sahip bir başka isim de Muhammed İzzet Derveze. Ülkemizde genellikle tefsiri ile tanınan Dervezer'nin Filistin davasının dini, tarihi ve siyasi yönüne dikkat çeken devasa eserlerinin yanı sıra, erken dönemlerden itibaren çok sayıda tiyatro eseri, kısa öyküler ve romanlar kaleme alıyor. Nekbe öncesi yazdığı *Melek ve Simsar* isimli romanı, Yahudilerin çeşitli hilelerle Filistin'de toprak ele geçirme çabasını konu eden ilk kitaplardan birisi oluyor.

1909 senesinde Tulkarim'de doğan ve gerçek adı Abdul-Karim al-Karmi olan Ebu Salma da, 1936-1939 İsyanı ve sonrasında devam eden Filistin direnişinin en önemli edebiyatçılarından. Ünlü alim Şeyh Sa'id el-Karmi'nin oğlu şair Ebu Salma, küçük yaşlarda itibaren işgal karşıtı direniş şiirleri yazmaya başlıyor ve Filistin davasını dünyaya duyurmada muazzam bir rol oynuyor. Öte yandan erken dönemde Filistin'de çıkarılan *Al-Nafees Al-Asriyah, El-Asma'î, el-Karmel* ya da *Filistin* gibi dergiler ve gazeteler, Arap dünyasının bir çok önemli şehrine ulaşıyor. Ve İngiliz manda yönetimi tarafından kimi zaman uzun süreli yayın durdurma cezaları alsalar da, gizlice basılarak ve el altından dağıtılarak, Filistin direniş edebiyatının önemli kalemlerine ev sahipliği yapmaya devam ediyorlar.





Direnişçi bir kimliğe sahip olmaları, onları hem İngiliz askerlerinin hem de Haganah ya da İrgun gibi Siyonist çetelerin hedef tahtasına oturtuyor elbette. Filistin halkının bu cesur kalemleri, sadece büyük bir ölüm tehdidi içerisinde geçirirler günlerini. Defalarca tutuklanıyorlar ancak halklarının yaşadığı acıları yazmaktan vazgeçmiyorlar. Filistin direniş edebiyatı, cesaret ve inadın edebiyatı olarak hayata tutunmaya devam ediyor. Halil Beydes ve Halil es-Sekâkînî gibi daha onlarca önemli isim sayabileceğimiz Nekbe öncesi bu edebiyatçılar, sadece İngiliz mandası ve Siyonizme karşı mücadele etmekle kalmıyorlar, Nekbe sonrası yetişecek yazarlara ve şairlere de çok büyük bir miras bırakıyorlar.

Nekbe Sonrası; Filistin Direniş Edebiyatının Altın Çağı

Ve ant içerim ki,
Bir mendil işleyeceğim yarına kadar
Gözlerine sunduğum şiirlerle süslü
Ve bir tümceyle, baldan ve öpücüklerden tatlı
Bir Filistin vardı, bir Filistin gene var!

Mahmud Derviş

Nekbe sırasında, Filistin toplumunu sadece nüfus bakımından radikal bir değişim geçirmiyor. Nekbe aynı zamanda toplum üzerinde de temel bir sarsıntıya neden oluyor ve kültürel manzaranın bütün çağrışımlarını etkiliyor. Yüzbinlerce insan bir gecede yerinden yurdundan ediliyor, dört yüzün üzerinde köy tamamen yakılıp yıkılıyor, geride kalan köylerin ve mahallerin isimleri değiştiriliyor. Filistin halkı, İsrail'in kuruluşuyla birlikte yaşadığı büyük kaybın yanı sıra, aynı zamanda korkunç bir kültürel bir ablukaya da maruz bırakılıyor. Ancak istedikleri olmuyor. Zira Filistin edebiyatı, öncesinden gelen büyük miras ile Nekbe sonrası tam anlamıyla direnişçi bir kimlik kazanıyor ve şiir, hikâye, roman gibi çok yönlü alanlarıyla Filistin ulusal kimliğini muhafaza etmede büyük bir katkı sağlamaya devam ediyor.

Mahmud Derviş Filistin direniş edebiyatının sahip olduğu zengin geleneği vurgulamak için şöyle söylüyor:

> *Şiir ve edebiyatımızın bir hiçten ortaya çıktığını düşünen varsa eğer bizler, bizden önce adım atan neslin evlatlarıyız. Ebu Salma, İbrahim Tukan ve Abdülrahim Mahmud'un şiirinin bir uzantısı olmaktan başka bir şey hissetmedik.*

İsrail Devleti, kurulduğu andan itibaren Filistin direniş edebiyatını çok büyük bir tehdit olarak görüyor ve tehlikeliler listesinin en başına Filistinli edebiyatçıları koyuyor. Ve Nekbe'yle birlikte, pek çok Filistinli edebiyatçı Lübnan, Suriye ya da Kuveyt gibi çevre ülkelerde sürgünde yaşamaya başlıyor. O yıllarda henüz çocuk olan geleceğin yazarları ve şairleri ise, her rüzgârda yerinden oynayan çadırların içerisinde, çamurlara bata çıka büyümeye çalışıyorlar. Ancak tüm engellemelere rağmen Filistin direniş edebiyatı altın çağına giriyor artık. Önce Filistinli mülteci kimliğinin o büyük gücü ortaya çıkıyor. Gittikleri ülkelerdeki kültürel ve edebi ortamlarda bir yıldız gibi parlıyorlar hemen. Dergilerin, gazetelerin, yayınevlerinin kuruluşunda yer alıyorlar. Tıpkı Gassan Kenefani gibi, gazetelerin kültür-sanat sayfalarını yönetiyorlar. Ve sadece hafızayı canlı tutma değil, Filistin'de yaşanan zulmü bütün dünyaya duyurma konusunda da büyük bir öncü role sahip oluyorlar. Eserleri başka dillere çevrilmeye ve dünya halkları Filistin'i, o toprakların gerçek evlatları olan yazar ve şairlerden okumaya başlıyor artık.

İlk kez on iki yaşında gözaltına alınan Mahmud Derviş, henüz yirmi iki yaşındayken kaleme aldığı meşhur şiiri "Kimlik Kartı"nda cellatlarının yüzüne korkusuzca sesleniyor: *Kaydet! Arabım. Taş ocağında çalışıyorum emekçi yoldaşlarımla. Çocuklarımın sayısı sekiz. Ve ben onların ekmeklerini taştan çıkarıyorum. Giysilerini ve defterlerini de. Sadaka dilenecek değilim senin kapında. Konağının girişi önünde küçük düşürecek değilim kendimi! Kızıyor musun?* Mahmud Derviş'in şiirlerinde, İkinci İntifada esnasında babasının kollarında vurularak öldü-

"Filistin halkı, toprakları elinden alınmış, varlığı, hafızası ve kimliği inkâr edilmiş bir toplumun parçası. Üzerinde yaşayan halkın inancı ve kültürünün tamamen görmezden gelinerek yürütülen bir kolonyalist projenin kurbanı."

"Bu dünyada her şey çalınabilir ve yağmalanabilir. Çalınamayacak tek şey ise, haklı bir davaya bağlılıktan doğan aşktır." (Gassan Kenefani)

rülen küçük Muhammed'in yüzü gibi sayısız masumun yüzünü de, Filistin'in güzelliklerini de dostluğu, aşkı ve anne sevgisini de görüyoruz aynı anda.

Filistin direniş öykücülüğünün kurucusu Gassan Kenefani ise şöyle söylüyor: *Bu dünyada her şey çalınabilir ve yağmalanabilir. Çalınamayacak tek şey ise, haklı bir davaya bağlılıktan doğan aşktır.* Henüz 36 yaşındayken, Beyrut'taki evinin önünde katledilen Gassan Kenefani'nin arabasına 150 kiloluk bir TNT kalıbı yerleştiriliyor. Her biri, Filistin direniş edebiyatının kült eserleri haline gelen, *Güneşteki Adamlar, Hayfa'ya Dönüş, Gazze'den Mektup* gibi yirmiye yakın kitap yazan Kenefani'nin cenazesi, Beyrut tarihinde eşi benzeri görülmemiş bir kalabalıkla defnediliyor. Ve dürüstlüğü öyle ön plana çıkıyor ki, hayattayken kimi zaman siyasi olarak karşı karşıya geldiği insanlar dahi gözyaşları içerisinde tabutunu omuzlamaya çalışıyorlar.

Tamamen savaşçı bir hal almış ve her türlü tehdide rağmen davasını anlatmaktan vazgeçmeyen bir edebiyatçı ve sanatçı ordusu, İsrail'in karşısında bir haysiyet ordusu gibi durmaya devam ediyor. Bu ordu; Semih el-Kasım, Jabra İbrahim Jabra, Tevfik Zeyyad, Kemal Nasır, Mahmud Shukair, İbrahim Nasrallah, Hüseyin Barguti, Murid Barguti, Muin Bseiso, Züheyr Ebu Şeyb gibi sayısız ismin temsiliyle daha da güçleniyor. Bu esnada en çok dikkat çeken ise, kadın edebiyatçıların muazzam temsil gücüdür. Eski İsrail Savunma Bakanı Moşe Dayan, yalnızca Filistin'in değil Arap dünyasının ilk kadın direniş şairi olan Fadva Tukan için şunu söylüyor: *Bu kadının şiirleri, bizim yapacağımız on suikastten daha yıkıcı etkiye sahip.*

Balfour Deklarasyonu'nun imzalandığı 1917 senesinde dünyaya gelen Fadva Tukan, 2003 senesindeki vefatına değin, Filistin'in geçirdiği bütün önemli dönemlere şahitlik ediyor ve yazdığı yüzlerce şiirle, muazzam bir külliyat bırakıyor arkasında. Esma Tubi, Selma Jeyyusi, Seher Halife gibi öncü kadın yazarların yanı sıra, yeni nesilde de Rafeef Ziadah ya da Adania Shibli pek çok kadın edebiyatçı dikkat çekiyor.

Filistin Özgür Oluncaya Dek

Eğer ben ölürsem, sen yaşamalısın.
Yaşamalı ve benim hikâyemi anlatmalısın...
Refaat Alareer

Filistin'in yaşayan en büyük öykücülerinden Mahmud Shukair hocamla, bir keresinde Filistin direniş edebiyatının bu muazzam gücü üzerine konuşmuştuk. Adına dünya sistemi dediğimiz bu şey, en ağır bedeller karşısında bile korkusuzca mücadele etmeye devam eden ve hiçbir şekilde geri adım atmayan Filistinli edebiyatçılar karşısında aciz kalıyordu aslında. Filistin'in yaşayan en büyük yazar ve şairlerinden İbrahim Nasrallah ise, Kocaeli'nde düzenlenen ve muazzam bir kalabalığın katıldığı bir etkinlikte şöyle söylemişti: *Öyle bir yazmalıyım ki, onu bir daha öldüremesinler.* Ve ardından devam etmişti:

> *Mesela Gazze'de henüz birkaç aylıkken katledilen bebeği öyle bir yazmalıyım ki... O bebek büyüsün, güzeller güzeli bir kız çocuğu olsun, okula gitsin ve sonra bir taş da o fırlatsın topraklarımızı işgal edenlere... Böylece biz onu, sanki hiç ölmemiş gibi zihinlerimizde yaşatmaya devam edelim...*

İbrahim Nasrallah'ın bu sözleri, Filistin direniş edebiyatının en büyük hedeflerinden birisini mükemmel bir şekilde özetliyor aslında. Zira Filistinli edebiyatçılar, tam yüz seneden bu yana, düşmanlarının varlığını dahi inkâr ettiği bir halkı anlatıyorlar bizlere. Unutturmamak ve yaşatmak için anlatıyorlar. En önemli hedefi unutturmayı başarabilmek olan Siyonizm'e karşı, hem kendi toplumlarının hem de dünya halklarının hafızasını sürekli taze tutmak için yazıyorlar. Ve Filistin direniş edebiyatı; şiir, roman, hikâye gibi çok yönlü alanlarıyla, direnişin en büyük cephelerinden birisini oluşturuyor.

Sürgün edilmekle, hapsedilmekle, katledilmekle bitmiyorlar. Sesleri kısılamıyor, kalemleri kırılamıyor. Ve tıpkı dün olduğu gibi, bugün de bize kalemin haysiyetinin ne olduğunu göstermeye devam ediyorlar.



HAFIZANIN CEPHESİ: FİLİSTİN DİRENİŞ EDEBİYATINDAN 10 KİTAP

1 A. KADİR, AFŞAR TİMUÇİN VE SÜLEYMAN ŞALOM-*FİLİSTİN ŞİİRİ*

İlk baskısı 1974'te yayımlanan ve sonraki baskılarında genişletilen antoloji; Mahmud Derviş, Semih el-Kasım, Tevfik Zeyyad, Fadva Tukan, Muin Bseiso ve Cebra İbrahim Cebra'nın da aralarında bulunduğu on iki şairden yetmiş dört şiir içeriyor. Filistin şiirinin Türkçedeki temel derlemelerindendir.

2 FETVA TUKAN-*KAPALI KAPININ ÖNÜNDE*

Fadva Tukan'ın bireysel yalnızlıktan toplumsal yıkıma, işgalden yurt özlemine uzanan şiir dünyasını tanımak için Türkçedeki temel kaynaklardan biri. Toprak, ölüm, kayıp ve özgürlük düşüncesi, Tukan'ın gösterişsiz fakat dirençli söyleyişinde birleşiyor.

3 GASSAN KANAFANİ-*GÜNEŞTEKİ ADAMLAR*

Kuveyt'e ulaşabilmek için bir su tankerine saklanan üç Filistinli mültecinin yolculuğunu anlatan kısa roman, sürgünü fiziksel ve ruhsal bir sıkışmışlık olarak kuruyor. Kanafani, yurtsuzluk ile sessizlik arasındaki bağı sert bir finalle anlatıyor. Filistin öykü ve romanının kurucu metinlerindendir.

4 MAHMUD DERVİŞ-*ATI NEDEN YALNIZ BIRAKTIN*

Derviş'in çocukluğunu, köyünü, ailesini ve sürgünün ilk yıllarını şiir aracılığıyla yeniden kurduğu bir hafıza kitabıdır. Ev, at, kuyu, baba ve ağaç imgeleri kişisel hatıradan çıkarak Filistin tarihinin parçalarına dönüşüyor. Filistin hafızasının güçlü edebî kayıtlarındandır.

5 MOURID BARGHOUTI-*ŞAİRİN FİLİSTİNİ*

Barghouti'nin otuz yıllık zorunlu ayrılığın ardından Ramallah'a dönüşünü anlattığı bu eser, anı ile edebiyat arasında duruyor. Sınırlar, geçiş izinleri, değişmiş şehirler ve geride bırakılan hayat üzerinden sürgünün insanın zaman duygusunu nasıl parçaladığını gösteriyor. Kitap Edward Said'in önsözüyle yayımlanmıştır.

İBRAHİM NASRALLAH-*BEYAZ ATLAR ZAMANI*

6 Hadiye köyünde yaşayan üç kuşağın hikâyesi aracılığıyla Osmanlı'nın son döneminden İngiliz Mandası'na ve Nekbe'ye yaklaşan yıllara uzanan geniş bir tarih anlatısı kuruyor. Nasrallah, sözlü tarih çalışmalarından da yararlanarak köy hayatını, toprakla kurulan bağı ve kuşaklar boyunca aktarılan mücadeleyi büyük bir romana dönüştürüyor.

MAHMOUD SHUKAIR-*YALNIZ KUDÜS*

7 Birbirine bağlanan kısa anlatılarla Kudüs'ün sokaklarını, insanlarını ve işgal altındaki gündelik hayatını kuruyor. Shukair'in Kudüs'ü dekor değildir; hatırlayan, değişen ve sakinleriyle birlikte direnen canlı bir varlıktır. İroni, tarih ve küçük gündelik ayrıntılar kitabın hafıza haritasını oluşturuyor.

RİFAT EL-ARİR (DERLEYEN)-*GAZZE CEVAP YAZIYOR: GAZZELİ GENÇ YAZARLARDAN KISA HİKÂYELER*

8 On beş genç Gazzeli yazarın yirmi üç öyküsünü bir araya getiren kitap, 2008-2009 saldırılarının bir kuşakta bıraktığı izleri kaydediyor. Toprak, ölüm ve hafızanın öne çıktığı öyküler, Gazze'yi haberlerdeki sayılardan çıkarıp yaşayan insanların şehri olarak anlatıyor.

ADANIA SHIBLI-*KÜÇÜK BİR AYRINTI*

9 Romanın ilk bölümü 1949'da Necef Çölü'nde işlenen bir suça, ikinci bölümü yıllar sonra bu olayın peşine düşen Ramallahlı bir kadına odaklanıyor. Haritalar, askerî bölgeler, geçiş yasakları ve parçalanmış mekân üzerinden geçmişteki şiddetin bugünde nasıl yaşamaya devam ettiğini gösteriyor.

SUSAN ABULHAWA-*FİLİSTİN SABAHLARI*

10 Ayn Hod köyünden sürülen bir ailenin Cenin Mülteci Kampı'na, oradan sürgüne uzanan hikâyesini birkaç kuşak üzerinden anlatıyor. Aile üyelerinin birbirinden koparılmasıyla Filistin'in parçalanması arasında güçlü bir bağ kuruyor. Tarihsel arka planı ve duygusal anlatımı sayesinde konuya yeni yaklaşan okurlar için de iyi bir giriş kitabıdır.

"Tarihî romanlar, bir bakıma destanların modern anlatılara dönüşmüş halidir."

AZERBAYCAN EDEBİYATINDA "TARİHÎ ROMAN"

Sabir Rüstemhanlı'nın *Ölüm Zirvesi* Ve *Difai Fedaileri* Romanları

İmdat Avşar

Tarih ve Tarihî Roman

Tarihî roman, geçmişte yaşanan gerçek hadiseler ve bu hadiselerin kahramanlarının, kurgu yoluyla yeniden canlandırıldığı bir edebî türdür. Tarih, doğrulanmış bilgi ve belgeye dayalı bir geçmiş anlatısıdır; tarihçiler bu bilgi ve belgelere dayanarak geçmişteki hadiselerin nedenlerini ve sonuçlarını ortaya koyar. Ancak edebiyatın, daha doğrusu edebiyatı oluşturan yazar ve şairlerin, tarihçiler gibi bir kaygısı yoktur. Onlar tarihî gerçekliği kurgulayarak başka bir düzlem içinde yapı bozumuna uğratırlar. Hatta zaman zaman "amaçlar" doğrultusunda tarihi "tahrif" ve "tahrip" ederler, "edebî bir tarih" yaratırlar. Tarihî romanlardaki kurgu gerçekliğin, tarih kitaplarındaki salt gerçekliğin önüne geçmesinin sebebi; sanatın dilinin ve etkileme gücünün, bilimin diline kıyasla çok daha güçlü olmasıdır. Bu edebî dil ve üslup, okuyucunun zihninde yeni bir tarih yazar, hadiseleri binbir renge boyar, mekânları yeniden inşa eder, kahramanları bambaşka bir hüviyete büründürür.

Tarihî romanlar, bir bakıma destanların modern anlatılara dönüşmüş halidir. Destanlar genel olarak millî varlık tehlikeye düştükten, milletin başına büyük felaketler geldikten sonra oluşur. Amaç, milleti ve milletin hafızasını diriltmek, geçmişle gelecek arasına köprüler kurmak, geçmişteki millî kahramanları ve kahramanlıkları emsal göstererek yeni nesillere ümit aşılamak, geçmişten dersler çıkarılmasını sağlamak ve milletin yeniden tarih sahnesinde yer almasını sağlamaktır.

Tarihî romanların bir milletin tarihinin ve talihinin kırılma anlarında ortaya çıktığını söyleyebiliriz. Bizde ilk tarihî roman olan Namık Kemal'in (1840-1888) *Cezmi* (1880) adlı eserinin iki cephede de büyük bozguna uğradığımız 1877-1878 Osmanlı-Rus Harbi'nden iki yıl sonra yayımlanmış olması, bu düşüncemizi destekler mahiyettedir. Çanakkale Savaşı'nı, Kurtuluş Savaşı'nı konu edinen romanların da bu kırılma anlarını destanlaştırarak millete yeni bir ruh verip ileriye doğru giden yeni bir yol çizdikleri söylenebilir.

Tarihî romanların amacı, genel itibarla tarihin sustuğu, boş bıraktığı alanları kurgu yoluyla doldurmak, geçmişin ihtişamını yeni nesillerin zihninde yeniden üretmek, millî kimliği bütünleştirici bir görev üstlenmek, millî aidiyet duygusunu güçlendirmek, yeni nesillerin geçmişten ilham almalarını sağlamak ve destanlarda olduğu gibi yaraları sararak milletin "bozgunda fetih rüyası" görmesini sağlamaktır.

Azerbaycan tarihindeki en önemli kırılmaların 1514'teki Çaldıran Savaşı, Kuzey Kafkasya'nın Rusların egemenliğine geçmesine neden olan 1813 ve 1826 yıllarındaki İran-Rus Savaşları, I. Dünya Savaşı ve öncesindeki Türk-Ermeni çatışmaları, 1920'deki Sovyet işgali, 1980'li yılların ortalarından itibaren yükselen bağımsızlık gösterileri, 1990'daki Meydan Hareketi ve Karabağ'ın Ermeniler tarafından işgal edilmesi olduğu söylenebilir. Bu kırılma anları, Azerbaycan tarihinde olduğu kadar edebiyatında da geniş aksiseda bulmuştur.

1813 yılındaki Rus-İran Savaşı'nda Kaçarlar ağır bir mağlubiyet alır, iki devlet arasında Türkmençay Antlaşması imzalanır. Bu antlaşmayla Aras nehrinin kuzeyindeki, bugünkü Azerbaycan'ın büyük bölümü, Şeki, Şirvan, Kuba, Talış, Bakü ve Gence Hanlıkları Çarlık Rusyası'nın egemenliğine geçer.





1826 yılındaki Rus-İran Savaşı'nda ikinci kez yenilen Kaçarlar, aynı yıl imzalanan Gülistan Antlaşması'yla İrevan ve Nahçıvan Hanlıklarını da Çarlık Rusyası'na bırakarak Aras nehrinin güneyine çekilmek zorunda kalır; böylece Aras nehri sınır olarak kabul edilir, nehrin kuzeyindeki Türk toprakları Çarlık Rusyası'nın egemenliğine geçer. Bu antlaşmayla kadim Türk yurtları fiilen Güney ve Kuzey Azerbaycan olarak ikiye bölünür. Güney'de Erdebil, Urmiye, Zencan, Horasan, Tebriz; Kuzey'de Bakü, Gence, Şeki, Nahçıvan ve Şirvan, asırlarca süren ve günümüzde de devam eden bir "ayrılık"a katlanmak zorunda kalır. Azerbaycan edebiyatının tarihî romanlarında olduğu kadar, diğer türlerinde de en önemli mevzulardan biri, bu ikiye bölünmüşlüktür.

Bu bölünme; coğrafyayı, orada yaşayan halkı, bir milletin tarihini ve tarihî hafızasını birlikte ikiye böler, parçalar. Bu sebeple Aras'ın iki yakasında, birbirinden ayrı kalan kardeşler; yüzlerce yıldan beri bu hazin ayrılığı türkülerle, muğamlarla, manilerle, şiirlerle, hikâyelerle, romanlarla terennüm etmişler; tarihî hafızayı birleştirmeye, bütünleştirmeye çalışmışlardır. Büyük Azerbaycan şairi Bahtiyar Vahapzade'nin (1925-2009) "Gülistan Poeması" (1958), bu tarihî sürecin şiirle dile gelen destanıdır. Güney'deki büyük şair Şehriyar'ın (1906-1988) "Haydar Baba'ya Selam"ını (1954) da bu bakış açısıyla okumak gerekir. Şehriyar'ın özlemini çektiği "vatan" aslında "Haydar Baba" köyü timsalinde "Bütün Azerbaycan"dır.

Modern Azerbaycan edebiyatının Mirze Feteli Ahundov (1812-1878) ile başladığını, modern anlamda ilk tiyatro (Komediler…) ve ilk nesir (*Aldanmış Kevakıb,* 1857) eserlerinin de M. Feteli Ahundov tarafından kaleme alınıp yayımlandığını belirtmek gerekir.

Ahundov'un çocukluk ve gençlik yılları Rus işgalindeki Azerbaycan'da geçer. Ahundov yukarıda zikrettiğimiz savaşların canlı şahitlerini dinleyerek büyür, sonraki

yıllarda savaşın Türkler için getirdiği felaketlere tanık olur, mağlubiyetin acılarını iliklerinde hisseder. Rusça öğrenmek için, ilkokul çağını çoktan geçmesine rağmen, Rusça eğitim veren bir ilkokula kaydolur, Rusçayı burada öğrenir, tercüman olarak girdiği memuriyette yüksek makamlara da ulaşır.

Azerbaycan'da tarihî roman türünün banisi ve öncüsü olarak Mehemmed Said Ordubadî (1872-1950) kabul edilse de bana göre ilk tarihî povest ya da roman Ahundov'un *Aldanmış Kevakıb* adlı eseri olmalıdır. Bu eser, İran'daki devlet yapısı, yönetim şekli ve yönetimin merkezi olan saraya odaklanır. Hadiseler ve kahramanlar Safevi dönemine ait olsa da İran-Türk devletinin Ruslar karşısında neden mağlup olduğunu, üstü örtülü şekilde gösteren ironik bir eleştiridir. Ahundov bu eserinde, Batı modernizminin etkisiyle yeniden yapılanmış devletlerin Şark devletleri karşısında galip gelmesinin sebebini, klasik Şark devlet geleneğinin hiçbir değişime uğramadan, Orta Çağ'daki gibi devam etmesi olarak görür ve mezhep taassubunu, ilme değil hurafelere, müneccimlere inanmanın nasıl bir yıkıma sebep olduğunu, ironik bir dille tenkit eder. Dolayısıyla bu eser tarihî romanın bütün özelliklerini taşır ve Azerbaycan edebiyatının ilk tarihî povesti, hikâyesi, romanı sayılmalıdır.

Türkmençay ve Gülistan antlaşmalarıyla ikiye ayrılan Azerbaycan Türkleri, ilerleyen yıllarda Güney'de Farsça ve Fars tahakkümünde, Kuzey'de Rusça ve Rus tahakkümünde kalır. Bu durum Aras'ın iki yakasındaki Türkleri tarihinden, köklerinden, millî kimliğinden uzaklaştırmaya başlar. Güney'de üst kimlik olarak inşa edilen Şiilik, Türk kimliğini ikinci planına atarak bastırırken Kuzey'de Rusların hegemonyası, millî kimlik ve ruhun gelişimini engeller.

Rus Çarlığı'nın zayıflamaya başladığı 19. yüzyılın sonları ve 20. yüzyılın başlarında Azerbaycan'da ortaya çıkan millî düşünceli aydınlar, millî kimliğin inşasına

"Tarihî romanların bir milletin tarihinin ve talihinin kırılma anlarında ortaya çıktığını söyleyebiliriz."

"Bu bölünme; coğrafyayı, orada yaşayan halkı, bir milletin tarihini ve tarihî hafızasını birlikte ikiye böler, parçalar."

girişirler; bu dönemde çıkarılan gazete, dergi ve yayımlanan hikâye ve romanlarla halkı aydınlatmaya çalışırlar. Bu millî şuur, Mehmet Emin Resulzade (1884-1955) önderliğinde Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'nin kurulmasını sağlasa da bu devlet ancak 18 ay yaşayabilir; Rusya'daki Bolşevik Devrimi'nden sonra kılık değiştiren Rus İmparatorluğu, Kafkasya'yı yeniden işgal eder, böylece Azerbaycan da Sovyet ülkelerinden biri haline gelir.

Sovyet rejimi, işgal ettiği bütün ülkelerde olduğu gibi Azerbaycan'daki millî uyanışı bastırır, "Halkların dostluğu" şiarıyla millî kimlikleri sistematik şekilde bertaraf ederek "Sovyet vatandaşı" üst kimliğini inşa etmeye başlar. 1934 yılında toplanan SSCB Yazarlar Kurultayında alınan kararlarla SSCB'de "edebiyat" da rejimin hizmetine koşulur, Sovyet ideolojisinin tebliğiyle görevlendirilir.

Özellikle Stalin döneminde "repressiya devri" adı verilen baskı, takip, şiddet, sürgün politikaları, 1937-1945 yılları arasında "aydın kırgını"yla sonuçlanır. Bu dönemde SSCB'de yaşayan, özellikle de Türk ülkelerinin millî düşünceye sahip aydınları, yazarları, şairleri, bilim insanları âdeta soykırıma tabi tutulur; ya kurşuna dizilir ya zindana atılır ya da sürgüne, Azerbaycan Türklerinin deyimiyle, "gider-gelmez"e gönderilir. Azerbaycan'da millî romantizmi başlatan Hüseyin Cavid (1882-1941), Ahmed Cavad (1892-1937), Mikail Müşfik (1908-1938), Yusuf Vezir Çemenzeminli (1887-1943) ve daha nice şair, yazar ve aydın, yazdıkları eserler nedeniyle "rejim düşmanı", "halk düşmanı" ilan edilerek repressiya devrinin kurbanı olurlar.

Bu dönemde edebiyatı katı bir sansüre tabi tutan rejim, sansür kurullarından geçmeyen hiçbir eserin yayımlanmasına izin vermez, hatta yazılan eserlerin rejim açısından kusurlu bulunan bölümleri çıkarılarak ya da rejimin tebliğine hizmet edecek bölümler eklettirilerek yayımlanır. Sosyalist realizmin hüküm sürdüğü bu devirde edebî eserlerde millî tarihi, millî kültürü, tarihî

kahramanları anmak, ima etmek bile suç olarak görülür; hatta edebî eserlerde "mutsuz", "huzursuz", "acı çeken" kahramanları anlatan bölümler bile "Sovyet rejiminde mutsuzluk, karamsarlık olamaz" gerekçesiyle sansürlenir.

Sovyet rejimi bu baskıyla halkların kendi tarihini, kimliğini unutturmayı, yerine Sovyet tarihini ve "Sovyet vatandaşı" üst kimliğini inşa etmeyi, varlığının en önemli sebebi olarak görür. Dede Korkut Destanı'nın bile yasaklandığı bu devirde rejimin işine gelen bazı tarihî hadiseler ise "sınıfsal" bir mücadele olarak değerlendirilip rejimi destekleyen edebî eserler düşüncesiyle piyasaya sürülür, parlatılır. Hatta 1941 yılında meşhur şarkiyatçı Yevgeni Bertels (1890-1957) tarafından hazırlanıp yayınlanan *Büyük Azerbaycan Şairi Nizami* (1940) adlı eserde, Nizami, halka zulmeden feodal yapılara isyan eden bir şair olarak gösterilirken Nizami'nin bağlı olduğu Ahilik teşkilatı da feodal zulme karşı direnen "işçi-köylü-emekçi" örgütü olarak yorumlanır.

Böyle bir tarihî süreçte ve siyasi ortamda Azerbaycan'da ya da diğer Türk yurtlarında millî ruhu, tarihi, iklimi gündeme getiren eserler vermek, rejim baskısı ve tehdidi sebebiyle mümkün olmaz. Yazılanlar ve yayımlananlar ise Sovyet rejiminin uygun gördüğü, sakıncasız bulduğu eserler olur. Bu eserlerde Çarlık Rusyası'na karşı isyan edenler, resmî ideoloji tarafından Bolşevik İhtilali'nin kahramanları gibi gösterilirken Sovyet rejimine karşı direnenler ise halk düşmanı, gerici, yobaz olarak gösterilir.

Ancak Kruşçev döneminde rejimin kendini aklama girişimleri ve bütün günahın Stalin dönemine yüklenmesi sonucunda, katledilen yazar ve şairlerin iade-i itibarı sağlanır, sürgündekiler döner. Böylece 1960'lı yıllardan itibaren edebiyat üzerindeki baskılar da azalmaya başlar. Bu yıllarda geçmiş devrin korkuları hâlâ sürse de millî konular, tarihî meseleler dile getirilmeye başlanır. Hatta Cengiz Aytmatov başta olmak üzere bazı yazarlar, rejimi tenkit eden romanlar yazar.





1980'li yıllarda rejimin çökmeye başlaması, SSCB ülkelerindeki millî uyanışın yeniden canlanmasına sebep olur. Dolayısıyla Azerbaycan'da tarihî romanlar esas itibarıyla rejim hem Çarlık Rusyası hem de Sovyet rejimi korkusunun dağıldığı yıllarda yazılır. 1960'tan sonra verilen eserler Sovyet rejiminin kimliksizleştirme siyasetine isyan olduğu kadar millî köklere dönme arzusunun da işlendiği eserlerdir.

Azerbaycan Edebiyatının Önemli Tarihî Romanları

Biz M. F. Ahundov ile başladığını dile getirsek de yukarıda da belirttiğimiz gibi, Azerbaycan'da tarihî roman türünün kurucusu Mehemmed Said Ordubadî kabul edilmektedir. Onun *Kanlı Yıllar* (1911) adlı belgesel roman niteliğindeki eseri, 1905-1906 yıllarında Türk-Ermeni çatışmalarını belgelerle ortaya koyar. Bu eser, yazarın tarihî romana geçiş aşaması olarak kabul edilebilir. Daha sonraki yıllarda bu eser Sovyet ideolojisine, halkların kardeşliği şiarına zarar vereceği gerekçesiyle uzun yıllar boyunca yasaklanır. Ordubadî'nin *Dumanlı Tebriz* (1933) adlı romanı, Azerbaycan edebiyatındaki tarihî roman türünün ilk örneği olarak kabul edilir. Romanda, İran'daki meşrutiyet hareketinin lideri Settar Han'ın mücadelesi ve o dönemdeki hadiseler anlatılır. Birbirinin devamı olan *Dövüşen Şehir* 1938'de, *Gizli Bakü* ise 1940'ta yayımlanır. Bu romanlardaki ana tema, Bakü'deki işçi sınıfının isyanıdır. İşçilerin örgütlenmesi, bu örgütler arkasındaki gizli komiteler, petrol kuyularında çok ağır şartlarda çalışan ve Çarlık Rusyası'na karşı örgütlenen işçilerin grevleri; Rusların bu işçilerin birliğini bozmak ve isyanı bastırmak için Ermeni-Türk etnik çatışmalarını körüklemesi, sınıfsal ve etnik çatışmaların merkezine dönen, kan ve gözyaşına boğulan Bakü sokakları anlatılır. *Kılıç ve Kalem* (1946) romanında ise 12. yüzyılda Gence'de yaşamış büyük şair Nizami Gencevi'nin hayatı, o devirdeki siyasi yapılar ve saraydaki çekişmeler, entrikalar ele alınır.

Ferman Kerimzade'nin (1937-1989) *Karlı Aşırım* (1971), *Hudaferin Köprüsü* (1982) ve *Çaldıran Dövüşü* (1987) romanları, Azerbaycan'daki tarihî roman türünün önemli eserleridir. *Hudaferin Köprüsü*'nde, Şah İsmail'in çocukluk, gençlik yılları, onun kudretli bir şair, bilge bir komutan olarak yetiştiği dönem ve iktidar mücadelesi anlatılır. Uzun Hasan ve Sara Hatun da romanda yer alan tarihî şahsiyetlerdir. Bu romanın devamı olan *Çaldıran Dövüşü* romanında ise 16. yüzyıl İran'ındaki sosyal hayat, gelenekler ve yaşam tarzının yanında Safevi Devleti'nin yükselişi, Şah İsmail'in mücadelesi, bilge bir hükümdar olarak sarayı bilim, sanat ve kültür merkezine çevirmesi ve nihayet iki Türk hükümdarın, iki büyük Türk devletinin cihangirlik kavgası, ideolojik mücadelesi ve Çaldıran Savaşı'nda Safevilerin ağır bir yenilgiye uğraması anlatılır. *Karlı Aşırım* romanında ise 20. yüzyıl başlarında Azerbaycan'da yürütülen Sovyet politikaları, köylülerin topraklarına, mallarına ve hayvanlarına el konulması suretiyle kolhozların kurulması ve yüzlerce yıl kendi topraklarında yaşayan, toprağın asıl sahibi olan köylülerle Sovyet rejimi arasındaki çatışmalar anlatılır.

Azerbaycan edebiyatında bir başka tarihî roman müellifi Azize Caferzade'dir (1921-2003). Biyografik tarihî romanlarıyla öne çıkan yazarın *Âlemde Sesim Var Benim* (1973), *Vatana Dönüş* (1977), Bakü-1501 (1981) gibi romanları, Azerbaycan tarihine ve tarihî şahsiyetlerine hasrolunmuştur. *Âlemde Sesim Var Benim* romanında, 19. yüzyıl Azerbaycan hiciv şairlerinden Seyid Azim Şirvanî'nin hayatı, Azerbaycan halkının aydınlanması için yaptığı fedakârlıklar, halkı cehaletten kurtarmak için din adamlarıyla verdiği mücadeleleri anlatılır. *Vatana Dönüş* romanında da benzer şekilde 18. yüzyılda Şirvan'da yaşamış şair Nişat Şirvani'nin hayatı ve özellikle yaşadığı aşk macerası etrafında, edebî kişiliği ve yaşadığı döneminin sosyal, siyasi, kültürel münasebetleri ele alınır. *Bakü-1501* romanında Şah İsmail'in hayatı, devlet kuruculuğu, Şirvanşahlar ile mücadelesi, askerî ve siyasi

"Azerbaycan edebiyatında tarihî roman; salt bir geçmiş zaman anlatısı olmanın çok ötesinde, asırlardır parçalanmış, susturulmuş ve hafızası silinmek istenmiş bir milletin varoluş mücadelesinin edebî cephesi olmuştur."

"Tarihin sustuğu yerde konuşan, bozgunda fetih rüyası gören ve parçalanmış hafızayı yeniden bütünleştiren Rüstemhanlı; eserleriyle Azerbaycan sınırlarını aşarak tüm Turan coğrafyasına yayılan köklü bir 'biz' idraki yaratmıştır."

dehası, Şirvanşah Ferruh Yassar'ı mağlup ederek Bakü'yü ele geçirmesi, 16. yüzyıldaki Azerbaycan'ın siyasi, dinî ve etnik yapısı, ayrıca Arapça ve Farsçanın dışlanarak Türkçenin saray ve ordu dili haline getirilmesi gibi konular anlatılır.

Yusuf Vezir Çemenzeminli (1887-1943), Azerbaycan edebiyatının önemli simalarındandır. Hukuk eğitimi görmüş diplomat olarak önemli görevler üstlenmiş, Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'nin İstanbul'daki ilk başkonsolosu olmuştur. Çarlık Rusyası, Bağımsız Azerbaycan ve Sovyet Azerbaycan'ı devirlerini görmüş, üç farklı rejimde hayatını sürdürmüştür. Bolşevik İhtilali sonrası yurda dönmemiş, bir süre Paris'te yaşadıktan sonra 1926 yılında Bakü'ye dönmüş ancak Stalin dönemi repressiya politikalarının kurbanı olarak siyasi suçluların bulunduğu Gulag kampına gönderilmiş, orada hayata veda etmiştir. Ölümünden yıllar sonra suçsuz bulunarak itibarı iade edilmiştir.

Çemenzeminli'nin *Kan İçinde (İki Od Arasında,* 1968) romanı, Nadir Şah'ın Gence Beylerbeyliğinden ayırarak kurduğu Karabağ Hanlığı'nın iç siyasi çekişmeleri, Çarlık Rusyası ve Kaçarlar arasında kalarak yaşadığı büyük sıkıntılar anlatılır. Eserin merkezinde Karabağ hakimi İbrahimhalil Han ile aynı zamanda Başvezir olan şair Molla Penah Vakıf'ın hayatları ve siyasi çekişmeler içindeki mücadeleleri vardır. O dönemde Azerbaycan'ın Hanlıklara bölünmesi, merkezi otoritenin zayıflaması ve siyasi durumun yol açtığı trajik son, çarpıcı bir dille anlatılır.

Kızlar Bulağı, (Kızlar Pınarı, 1934) romanında mekân Azerbaycan, zaman İslamiyet öncesi devirdir. Romanda Azerbaycan'ın kadim, ilkel, anaerkil toplumu, bu dönemde kadının toplumdaki yeri anlatılır. Eserde o güne kadar edebiyatta hiç kullanılmayan mitolojik unsurlar da kullanılır.

Studentler (Öğrenciler, 1935) romanı ise yazarın biyografisiyle ilişkilidir. Kiev'de hukuk öğrenimi görürken izlediği siyasi hadiseler, Çarlık Rusya'sının yıkılışına neden Bolşevik İhtilali'ne giden süreçler, Çarlık rejiminin baskıcı politikaları ve bunun karşısında halkların intibahı ve direnişi anlatılır.

Azerbaycan edebiyatında dil, tarih, vatan, millet, millî mefkure, Türklük şuuru denildiğinde Sabir Rüstemhanlı'ya ayrı bir parantez açmak gerekir. Sabir Rüstemhanlı, kardeş Azerbaycan'ın son elli yıllık tarihinde ve talihinde önemli roller oynayan bir şair, yazar, fikir adamı, siyasetçi ve kanaat önderidir. Geriye dönüp onun seksen yıldır geçip geldiği, şairlikten devlet adamlığına uzanan ömür yolunda ve vermiş olduğu birbirinden değerli eserlerin mahiyetine bakıldığında yaşadığı devir ile çelişen, tezatlarla dolu, aynı zamanda şaşırtıcı bir gerçekle karşılaşırız. Onun ömrünün yaklaşık elli yılı Sovyet rejiminin kimliksizleştirme, millî şuuru yok etme, "Sovyet insanı" yetiştirme ideolojisini dayattığı baskı ve zulümle uygulamaya koyduğu; Azerbaycan Türklerinin ana dilinin resmî meclislerden kovulduğu, "Türk" adı yerine "Azerbaycanlı" kelimesinin ikame edildiği, "Türk'üm" demenin ağır suç sayıldığı bir dönemde geçmiştir.

Rüstemhanlı seksen yıllık ömrünü Türklüğe ve Türk milletine adanmıştır. Eline kalemi aldığı günden itibaren Sovyet devrinde, Azerbaycan'da âdeta yok sayılan dilini, tarihini, medeniyetini ve kimliğini müdafaaya başlamıştır. Sabir Rüstemhanlı, şiirle başlattığı isyanı ve meydan okumayı fikir yazıları, denemeleri ve romanlarında da aynı eksende devam ettirmiştir. Vermiş olduğu birbirinden değerli eserlerle kitlelerin millî şuurla uyanışına sebep olmuş, milleti; geçmişi, tarihi ve medeniyetiyle yüzleştirmiş, halkı kendi köklerine bağlayan bir köprü olmuştur.





Sabir Rüstemhanlı, şair ve yazar kimliğini bir aksiyon adamlığıyla birleştirir; fikirlerini hayata geçirerek millete yol olmuş, yol açmıştır. Eserlerinde korkmadan, yılmadan, eğilip bükülmeden hak sözünü söyleyen şair, 1990'lı yıllarda kitleleri peşinden sürükleyerek meydanlara inmiş ve Azerbaycan'ı bağımsızlığa götüren Meydan Hareketi'nin en önemli liderlerinden ve bağımsızlık bildirisine imza atan kahramanlardan biri olmuştur.

Rüstemhanlı'nın tarihî romanlarına geçmeden önce onun *Ömür Kitabı*'ndan (1989) bahsetmek gerekir. Bu kitap âdeta şairin sonraki hayatının, mücadelesinin, Azerbaycan'ı bağımsızlığa taşıyan Meydan Hareketi'nin ve tarihî romanlarının manifestosu niteliğindedir. *Ömür Kitabı* SSCB'nin dağılma döneminde yayımlandığı için sonraki sürecin fikri temellerini de inşa eden bir eserdir. Bu kitap, yüz binlerce tirajla yayımlandığı andan itibaren Meydan Hareketi'ne katılan yüz binlerce insan arasında elden ele dolaşır, hatta evlenen kızlara çeyiz olarak verilir. Bu eser; Azerbaycan Türklerine unutturulmuş kimliğini, tarihini, geleneklerini, değerlerini, kahramanlarını, halkın başına gelen felaketleri, bunların sebeplerini hatırlatır; büyük bir silkelenmeye, uyanışa sebep olur. Sovyet rejiminin sansürlediği, yok saydığı, değiştirip dönüştürdüğü ve unutturmaya çalıştığı tarihî gerçeklikleri, şanlı geçmişi, bölünmeleri ve Hanlıklar Devri'ni, Demokratik Azerbaycan Cumhuriyeti'nin kuruluşuna giden süreçleri, bağımsızlık mücadelesini, rejime karşı bir meydan okumayla dile getirir. Eserde Borçalı, Tebriz, Derbent gibi Azerbaycan'ın parçası olan vatan topraklarının Azerbaycan'dan nasıl koparıldığı anlatılır, millî tefekkürün sınırlarını Azerbaycan dışındaki Turan ülkelerine doğru genişletir, Azerbaycan Türklerinin bu büyük tarihin ve vatanın bir parçası olduğu düşüncesi dile getirilir. Eserin şiirsel epik dili kısa sürede geniş kitleleri etkisi altına alır. Ayrıca bu kitabın devamı niteliğindeki *Hatayi Yurdu* (2003) adlı eserini de anmak gerekir.

Rüstemhanlı'nın tarihî romanlarından *Difai Fedaileri*'nde (2014) büyük mütefekkir Ahmet Ağaoğlu'nun biyografisi esasında devrin siyasi ve toplumsal yapısı ele alınır. Öte yandan Ahmet Ağaoğlu'nun hayatı, ideolojisi, mücadelesi, düşünceleri, Türk düşünce tarihine etkileri, 1905-1906 yıllarındaki Ermeniler ve Türkler arasındaki etnik çatışmalar, Rusların o yıllarda Ermenileri nasıl desteklediklerini, Ahmet Ağaoğlu ve arkadaşlarının gizli "Hınçak" ve "Taşnak" örgütlerine karşı "Difai Fedaileri" yer altı teşkilatını kurmaları, Bakü'den Erivan'a kadar olan büyük bir coğrafyanın kan gölüne dönüşü, Rusların iki yüzlülüğü ve iki halkı birbirine düşürmesi, Demokratik Azerbaycan Cumhuriyeti'nin kuruluş süreçleri ve nihayet Kafkas İslam Ordusu'nun Azerbaycan'a gelişi anlatılır.

Rüstemhanlı, *Ölüm Zirvesi* (Cavad Han, 2017) romanında Azerbaycan'ın Hanlıklar Devri'ni ele alır. Ancak Rüstemhanlı bu romanında geniş bir tarihî arka plan kurar. Bu arka planda Safevi Hanedanlığı'nın sona ermesi, Nadir Şah'ın Muğan Kurultayında Şah seçilmesi, Kaçarların Nadir Şah'a tabi olmaktan imtina edişleri, Nadir Şah'ın kahramanlıkları, askeri ve siyasi dehası, onun Osmanlı İmparatorluğu'yla dostane ilişkiler kurma girişimleri, Kaçarlar ve Avşarlar arasındaki siyasi rekabetin daha sonraki yıllarda Azerbaycan tarihine olumsuz etkileri, Nadir Şah'ın Kaçarları zayıflatmak adına Karabağ'ı Gence'den koparıp bağımsız bir hanlığa dönüştürmesi ve Gürcüler ile Ermenilere verdiği tavizleri, bu tavizlerin tarihî dramatik sonuçları anlatılır. Azerbaycan'ın başına gelen felaketin, trajedinin, Rus hakimiyetinin kurulmasının bu bölünmeler sonucu olduğunu vurgular. Romanda Azerbaycan'daki merkezi otoritenin zayıflaması, Azerbaycan'ın küçük hanlıklara bölünmesi, Çarlık Rusya'sının Kafkasya'yı işgali, hanlıkların birbiriyle siyasi rekabetleri, birleşerek büyük bir güç oluşturamayışları, güçlü Rus orduları tarafından kimi hanlıkların anlaşma yoluyla, kimi hanlıkların mağlup edilerek Rus egemenliğine girişleri, hanlıkların ittifak girişimlerinin sonuçsuz

"Rüstemhanlı'nın asıl başarısı ise kan ve gözyaşıyla yazılmış bu acı tablolardan destansı bir diriliş ruhu ve millî bir silkiniş çıkarmasıdır."

"Bu millî şuur, Mehmet Emin Resulzade önderliğinde Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'nin kurulmasını sağlasa da bu devlet ancak 18 ay yaşayabilir."

kalması, Gence hakimi Cavad Han'ın teslimiyeti kabul etmeyerek Ruslar karşısında tek başına savaşmak zorunda kalışı, Gence'de Ruslara karşı kanının son damlasına kadar vuruşması, Ermenilerin Cavad Han'a ihaneti ve kale kapılarını açması, Cavad Han'ın oğullarıyla birlikte kale surlarında şehit olması anlatılır. Rüstemhanlı bu romanında Kafkasya'nın Rus egemenliğine girişiyle ilgili geniş bir tarihî perspektif sunar.

Rüstemhanlı'nın *Şair ve Şer* (2015) romanı, Azerbaycan edebiyatının millî romantik şair ve düşünürlerinden Mehemmed Hadi'nin Azerbaycan ve Türkiye'de geçen trajik hayat hikâyesine odaklanır. Bu romanda Şair Mehemmed Hadi'nin çok yönlü bir portresi çizilir. Şairin hayatı, Osmanlı Ordusunda görev yaptığı yıllardaki sancılı süreçler, Hadi'nin halkın uyanışını, dirilişini sağlamak için verdiği mücadeleler, fedakarlıklar, şairin şahsında aydınlarla şer güçler -daha doğrusu Rus Çarlığı ve Bolşevik rejim- arasındaki çatışmalar, Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'nin kuruluşu sırasında şairin coşkusu, Rus-Bolşevik istilasıyla yaşadığı hayal kırıklıkları, toplum tarafından yalnızlığa terk edilmesi ve Gence sokaklarında açlık, yoksulluk içinde çıldırarak sokak ortasında ölümü ve trajik sonu anlatılır.

Sabir Rüstemhanlı, *Gök Tanrı-Oğuz Kağan Destanı* (2005) romanında Türklerin İslamiyet öncesi devrini merkeze alır. Yukarıda da belirttiğim gibi Sabir Rüstemhanlı'nın millî tefekkürü Azerbaycan sınırlarını çoktan aşmıştır. Bu romanın yüklendiği misyon nedeniyle, onun Turancılık düşüncesinin bir tezahürü olduğu söylenebilir.

Romanda kadim Türk mitolojisi, destanları, Türk topluluklarının bozkırdaki hayatı, yaşama biçimleri, teşkilatçılıkları, Tengriciliğe dayalı inançları, cihan hakimiyeti mefkuresi gelenekleri, toplumsal hayatı ve devlet hayatını kuran Türk töresi anlatılır. Türklerin tarih sahnesine çıkışıyla ilgili efsaneler, milleti bir arada tutan semboller, birlik beraberlik ruhu işlenir. Türklerin

boylar halinde dağınık yaşamaları ve Oğuz Kağan'ın bu boyları tek bir bayrak altında toplamak için gösterdiği çabalar, adalete ve töreye dayalı devlet inşa etme gayretini ele alır. Rüstemhanlı'nın bu romanıyla vermiş olduğu mesaj, bugünkü Türk devletlerinin de geçmişte boyların birleşmesiyle kurulan cihangir imparatorluklardan birini yaratabileceği öngörüsüdür.

Azerbaycan edebiyatında tarihî roman; salt bir geçmiş zaman anlatısı olmanın çok ötesinde, asırlardır parçalanmış, susturulmuş ve hafızası silinmek istenmiş bir milletin varoluş mücadelesinin edebî cephesi olmuştur. Sansür ve baskılara rağmen bu kutlu mücadelenin çağdaş bayraktarlarından biri olan Sabir Rüstemhanlı, kaleme aldığı romanlarıyla yetkin tarihî kurgular inşa etmekle kalmamış; Sovyetlerin kimliksizleştirme politikalarının ve Aras'ın iki yakasını ayıran asırlık hasretin karşısına sarsılmaz bir Türklük şuuruyla dikilmiştir. O, *Ömür Kitabı*'ndan başlayarak *Difai Fedaileri, Ölüm Zirvesi, Şair ve Şer* ve nihayet *Gök Tanrı*'ya uzanan eserlerinde, Hanlıklar devrinin zaaflarından aydınların trajik kaderine, oradan da bozkırın haşmetine kadar geniş bir yelpazeyi büyük bir edebî kudretle resmetmiştir. Rüstemhanlı'nın asıl başarısı ise kan ve gözyaşıyla yazılmış bu acı tablolardan destansı bir diriliş ruhu ve millî bir silkiniş çıkarmasıdır. Tıpkı destanların ortaya çıkış gayesinde olduğu gibi tarihin sustuğu yerde konuşan, bozgunda fetih rüyası gören ve parçalanmış hafızayı yeniden bütünleştiren Rüstemhanlı; eserleriyle Azerbaycan sınırlarını aşarak tüm Turan coğrafyasına yayılan köklü bir "biz" idraki yaratmıştır. Rüstemhanlı, dünün uyanışını sağladığı gibi yarının birleşmiş Türk dünyasını inşa edecek olan yeni nesillerin mefkuresini aydınlatan sönmez bir çerağ olarak edebiyat tarihindeki şerefli yerini daima muhafaza edecektir.



PARÇALANMIŞ HAFIZADAN MİLLÎ UYANIŞA: AZERBAYCAN TARİHİNİ ANLATAN 10 KURMACA

ALDANMIŞ KEVÂKİB-MİRZA FETHALİ AHUNDZADE

1 Safevi sarayında müneccimlerin yıldız yorumuyla başlayan geçici iktidar değişimini hiciv yoluyla anlatıyor. Devlet yönetimindeki hurafeyi, korkuyu ve ehliyetsizliği eleştirerek Azerbaycan tarihî nesrinin başlangıç noktasını oluşturuyor.

DUMANLI TEBRİZ-MEMMED SAİD ORDUBADİ

2 İran Meşrutiyet Hareketi sırasında Settar Han çevresinde gelişen mücadeleyi Tebriz sokaklarından izliyor. Güney Azerbaycan'ın hürriyet arayışını siyasi örgütlenme, sınıf çatışmaları ve işgal baskısı çevresinde işliyor.

KILIÇ VE KALEM-MEMMED SAİD ORDUBADİ

3 On ikinci yüzyıl Gence'sini Nizami Gencevi'nin hayatı, Atabeyler Devleti ve saray mücadeleleri çevresinde anlatıyor. Şairin sözüyle siyasi iktidarın gücünü karşılaştırarak kültürel hafızanın devlet tarihindeki yerini tartışıyor.

İKİ ALEV ARASINDA: ŞUŞA'NIN ROMANI-YUSUF VEZİR ÇEMENZEMİNLİ

4 Karabağ Hanlığı'nın Rusya ile Kaçarlar arasında sıkıştığı dönemi Molla Penah Vâkıf ve İbrahim Halil Han çevresinde anlatıyor. Hanlıklar arasındaki çekişmeleri Şuşa'nın siyasi ve kültürel hayatıyla ilişkilendiriyor.

KARLI AŞIRIM-FERMAN KERİMZADE

5 Sovyet yönetiminin kolektifleştirme politikalarını, köylülerin topraklarına ve hayvanlarına el konulmasıyla başlayan çatışmalar üzerinden anlatıyor. Rejimin ilerleme söylemiyle köylünün mülkiyet, gelenek ve hayat hakkı arasındaki gerilimi sert bir dille işliyor.

HUDAFERİN HİCRAN KÖPRÜSÜ-FERMAN KERİMZADE

6 Şah İsmail'in çocukluk ve gençlik yıllarından Safevi Devleti'nin kuruluşuna uzanan mücadeleyi anlatıyor. Akkoyunlu mirasını, aşiretler arasındaki iktidar rekabetini ve yeni bir siyasi düzenin doğuşunu Şah İsmail'in yetişme süreciyle birleştiriyor.

BAKÜ-1501-AZİZE CAFERZADE

7 Şah İsmail'in Şirvanşahlarla mücadelesini ve Bakü'yü ele geçirme sürecini anlatıyor. Safevi Devleti'nin kuruluşunu askerî seferler, dil, mezhep ve devlet düşüncesi çevresinde yorumluyor.

KAFA-ELÇİN

8 Rus ordusunun Bakü'yü işgal ettiği dönemi General Sisianov'un kesilen başının İran sarayına doğru yolculuğu çevresinde kuruyor. Güney Kafkasya'daki hanlıkları, imparatorluk rekabetini ve siyasi şiddetin insan hayatındaki sonuçlarını sorguluyor.

DİFAÎ FEDAİLERİ-SABİR RÜSTEMHANLI

9 Ahmet Ağaoğlu'nun hayatından hareketle 1905-1906 çatışmalarını, Difai teşkilatının kuruluşunu ve Azerbaycan'daki millî örgütlenmeyi anlatıyor. Rus yönetiminin Kafkasya siyasetiyle Azerbaycan Demokratik Cumhuriyeti'ne giden süreci aynı tarihsel çizgide izliyor.

ÖLÜM ZİRVESİ-SABİR RÜSTEMHANLI

10 Gence Hanı Cavad Han'ın Rus işgaline karşı direnişini Azerbaycan hanlıklarının parçalanmış siyasi yapısı içinde anlatıyor. İttifak kuramayan hanlıkların zayıflığıyla Cavad Han'ın teslimiyeti reddeden tavrını karşı karşıya getiriyor.



BALKAN EDEBİYATINDA RAKİP HAFIZALAR VE ANLATMA HAKKI

RIDVAN TULUM

Aynı Geçmiş, Ayrı Başlangıçlar

Balkanlar'da geçmişin müşterek olması, ortak bir hafıza doğurmaz. Aynı imparatorluğun dağılması bir halkın anlatısında kurtuluş, ötekinin anlatısında yurt kaybı olarak belirir. Bir isyan, ulusal dirilişin kurucu ânına dönüşürken komşu edebiyatta sivillere yönelen şiddetin habercisi sayılabilir. Bir şehir kuşatması, bir sınır değişikliği ya da zorunlu göç, olayın hangi kıyısından bakıldığına göre başka adlar, failler ve mağdurlar kazanır. Anlaşmazlık olguların varlığıyla sınırlı kalmaz ve asıl çatışma, anlatının eşiğinde başlar: Hikâye hangi tarihten itibaren kurulacaktır?

Bu soru, Balkan edebiyatının tam merkezinde yer alır. Bölgenin romanları ve hikâyeleri, geçmişi kayda geçirirken bir topluluğun kendisi hakkında kurduğu ahlaki tasarımı da üretir. Kimlerin yasına yer verildiği, kimlerin sessiz bırakıldığı ve şiddetin hangi nedene bağlandığı bu tasarımın parçalarıdır. Edebiyat, resmî tarihin estetik bir tekrarı olmaktan çıkarak hafızanın sınırlarını genişleten veya daraltan bir anlatı gücü kazanır. Böylece metin, acının kamusal alanda tanınması için başvurulan bir tanıklık biçimine dönüşür.

"Mazlum coğrafya" ifadesi de bu nedenle dikkatle kullanılmalıdır. Balkanlar tek bir mazlum özneye indirgenemez çoğu zaman. Bölgenin tarihinde mağduriyet ile iktidar, farklı dönemlerde el değiştirmiş, kimi zaman aynı kişinin hayatında iç içe geçmiştir. Bir kuşağın kaybı sonraki kuşağın siyasal sermayesi olabilir. Dün sınır dışı edilen topluluk, başka bir tarihsel anda başkasının dışlanmasına katılabilir.

Edebiyatın taşıdığı güç, bu dolaşımı açığa çıkarmasından gelir. Roman, ulusal hafızanın hazır hükmünü doğrulayabildiği gibi o hükmün dışarıda bıraktığı komşunun sesini de duyurabilir.

Maurice Halbwachs'a göre birey, geçmişini toplumsal çerçevelerin içinde hatırlar. Aile, dinî topluluk, sınıf ve ulus; dağınık deneyimlere bir düzen verir. Hatırlama bu bakımdan kişisel bir depodan veri çekmenin ötesine geçer ve geçmişi bugünün ilişkileri içinde yeniden kurar.[1] Jan Assmann'ın kültürel bellek kavramı, bu faaliyetin kuşakları aşan yönünü açıklar. Törenler, anıtlar, ders kitapları ve edebî eserler, belirli anlatıları dolaşımda tutarak topluluğun uzun süreli öz-imgesini üretir.[2] Paul Ricoeur, hafıza ile tarihin hakikat iddiaları arasındaki gerilimi incelerken tanıklığın vazgeçilmezliğini ve kırılganlığını birlikte düşünür. Geçmişe erişim; tanıklar, belgeler ve anlatılar yoluyla sağlanır. Bu aracılık, hafızayı değersizleştirmez. Tam tersine, hatırlamanın etik sorumluluğunu artırır. Unutulan veya bastırılan acıların izini sürmek, geçmişi sahiplenme arzusunu sınırlayan bir adalet talebine dönüşür.[3]

Balkanlar'da bu toplumsal ve kültürel çerçeveler, imparatorlukların çözülmesi, ulus-devletlerin kurulması, nüfus hareketleri ve savaşlar nedeniyle yoğun bir basınç altında şekillenmiştir. Maria Todorova'nın gösterdiği üzere "Balkanlar", Batı Avrupa düşüncesinde geri kalmışlık, şiddet ve geçiş haliyle özdeşleştirilen bir tahayyül nesnesi olarak kurulmuştur.[4] Bölge halkları bu dış bakışa itiraz ederken kendi aralarında benzer bir hiyerarşi üretebilir. Her ulusal anlatı, kendisini medeniyetin sınırında savunurken komşusu çoktan gecikmişliğin, istilanın veya ihanetin temsilcisine dönüşmüş olabilir.

"Anlaşmazlık olguların varlığıyla sınırlı kalmaz ve asıl çatışma, anlatının eşiğinde başlar: Hikâye hangi tarihten itibaren kurulacaktır?"

[1] Maurice Halbwachs, *Kolektif Hafıza,* Çev. Banu Barış. Ankara, Heretik Yayınları, 2017.
[2] Jan Assmann, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik,* Çev. Ayşe Tekin. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.
[3] Paul Ricoeur, *Hafıza, Tarih, Unutuş,* Çev. M. Emin Özcan. İstanbul, Metis Yayınları, 2012.
[4] Maria Todorova, *Balkanlar'ı Tahayyül Etmek,* Çev. Dilek Şendil. İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

"Her anlatı bir çerçeve kurar. Çerçevenin içinde görünen acı kadar, kenarda kalan hayat da anlam taşır."

Edebî metin, bu gerilimi hem devralır hem dönüştürür. Ulusal kanona giren bir roman, ortak kökeni ve kurucu acıyı kuşaklara aktarabilir. Fakat romanın çoğul ses yapısı, ulusal anlatının kapatmak istediği çatlakları da korur. Bir kahramanın çelişkisi, bir yan karakterin korkusu, unutulamayan bir ev eşyası veya iki dil arasında kalan bir cümle; büyük tarih anlatısının dışına taşan bellek nüveleridir. Balkan edebiyatındaki hafıza mücadelesini anlamak için metinlerin ne anlattığı kadar bakışların tam olarak nerede kalakaldığını da görmek gerekir. Her anlatı bir çerçeve kurar. Çerçevenin içinde görünen acı kadar, kenarda kalan hayat da anlam taşır.

Hikâyenin Başladığı Yer: *Boyunduruk Altında* ve *Beyaz Lale*

İvan Vazov'un *Boyunduruk Altında* romanı, 1876 Nisan Ayaklanması arifesindeki Bulgar toplumunu ulusal uyanışın dramatik sahnesi olarak kurar. Eserde gündelik hayat, yaklaşan isyanın heyecanı ve Osmanlı yönetiminin baskısı çevresinde örgütlenir. Ayaklanmanın yenilgisi, ulusun ahlaki doğuşunu engellemez. Tersine, kayıp ve fedakârlık, gelecekteki bağımsızlığın meşruiyetini hazırlayan kurucu bir hafızaya dönüşür. Vazov'un romanındaki "boyunduruk" imgesi, tarihsel dönemi siyasal egemenliğin ötesinde ahlaki bir tutsaklık olarak adlandırır.[5]

Ömer Seyfettin'in *Beyaz Lale* hikâyesi ise okuru başka bir tarihsel eşiğe, Birinci Balkan Savaşı sırasındaki Serez'in işgaline götürür. Hikâyede, Bulgar komitacı Radko Balkaneski'nin uyguladığı şiddet, Müslüman Türk sivillerin savunmasızlığı üzerinden anlatılır. Beyaz Lale'nin bedeni, işgalin ve aşağılanmanın simgesel alanına çevrilir. Ömer Seyfettin'in sert ve etkileyici anlatımı, Balkan yenilgisini askerî bir bozgun olmanın ötesine taşıyarak toplumsal hafızaya kazınan bir felaket

[5] Ivan Vazov, *Under the Yoke*, Çev. Marguerite Alexieva, Theodora Atanassova. Boston, Twayne Publishers, 1971.

haline getirir. Balkan Savaşları üzerine yazılan Türk hikâyelerinde göç, katliam ve kaybedilen yurt, kolektif kimliği biçimlendiren başlıca izlekler arasındadır.[6] *Beyaz Lale*, bu hafıza düzeninin en keskin örneklerinden biridir.[7]

İki eser aynı olayı anlatmaz. Aralarındaki karşılaştırmanın değeri de burada ortaya çıkar. Vazov'un romanı 1876'yı, Ömer Seyfettin'in hikâyesi 1912'yi kurucu şiddet ânı olarak seçer. Birinci anlatıda Bulgar köylüsü ve devrimcisi baskı altındaki özne, Osmanlı yönetimi faildir. İkinci anlatıda Türk ve Müslüman siviller mağdur, Bulgar milliyetçisi faildir. Her metin kendi tarihsel kesitinde güçlü bir tanıklık ve duygulanım alanı kurarken komşu topluluğun önceki veya sonraki acısını çerçevenin dışında bırakır. Bu karşıtlık, Balkan hafızasının temel işleyişinde önemli bir noktayı açığa çıkarır. Ulusal anlatı, çoğu kez şiddetin zincirini kendi mağduriyetinin başladığı yerde keser. Öncesi baskı, sonrası intikam olarak okunur. Komşu edebiyat ise zinciri başka bir halkadan başlatır. Böylece iki toplum, aynı coğrafyada birbirini dışlayan kronolojiler içinde yaşar. Çatışma "Kimin anlattığı doğru?" sorusuyla çözülemeyeceği için öncelikle "Hangi anlatı neyi başlangıç sayıyor?" diye sormak gerekir. Başlangıç tercihi, fail ile mağdurun dağılımını ve okurun kimin yasına katılacağını belirler.

Boyunduruk Altında, Bulgar bağımsızlığının bedelini, *Beyaz Lale* ise imparatorluğun çekilişi sırasında Türk ve Müslüman nüfusun yaşadığı zulmü kayda geçirir. İki metin bir araya geldiğinde bölgenin geçmişi tek yönlü bir çizgi olmaktan çıkar. Birbirini izleyen egemenlik, isyan, savaş ve göç halkaları belirir.



[6] Abide Doğan, Nurtaç Ergün, "Balkan Savaşları'nın Türk Hikâyesine Yansıması", *Türklük Bilimi Araştırmaları,* Sayı 38, 2015, s. 61-83.

[7] Mustafa Karabulut, "Hikâye Tekniği Bakımından Ömer Seyfettin'in 'Beyaz Lale' Hikâyesi", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* Sayı 18, 2013, s. 117-129.



Köprünün Dışından, Tekkenin İçinden: *Drina Köprüsü* ile *Derviş ve Ölüm*

İvo Andriç'in *Drina Köprüsü,* Vişegrad'daki köprüyü yüzyıllar boyunca değişen iktidarların ve toplulukların tanığına dönüştürür. Köprü, Osmanlı idaresinin maddî izi olduğu kadar şehrin karşılaşma, ticaret, söylenti ve yas mekânıdır. Roman bireysel hayatları birbirine ekleyerek uzun bir tarih panoraması kurar. Devletler değişir, ordular geçer, kuşaklar ölür. Taş yapı ise farklı toplulukların hatıralarını üzerinde biriktirir. Bu anlatım, Bosna tarihini tek bir ailenin veya milletin mülkü olmaktan uzaklaştıran geniş bir zaman duygusu yaratır.[8]

Köprünün birleştirici imgesi, ortak geçmişi huzurdan uzak bir çerçevede kurar. Yapının inşası, zorla çalıştırma ve kazığa oturtma sahnesiyle hafızaya girer. Sonraki yüzyıllarda köprü, şenliklerin yanı sıra infazlara, ayrılıklara ve savaşlara da sahne olur. Andriç'in anlatısındaki süreklilik, birlikte yaşamanın içindeki eşitsizlikleri ve korkuları taşır. Bu nedenle köprü hem ortak hayatın zemini hem iktidarın anıtıdır. Aynı taşlara bakan kişiler farklı tarihler görür.

Meşa Selimoviç'in *Derviş ve Ölüm* romanı Osmanlı Bosna'sını geniş bir tarih panoraması yerine bir insanın vicdanında kurar. Mevlevî şeyhi Ahmed Nureddin, kardeşi Harun'un haksız yere tutuklanması ve öldürülmesi üzerine bağlı bulunduğu düzenle yüzleşir. Tekke, kadılık, kale ve çarşı arasındaki ilişkiler, devlet iktidarının gündelik korkuya nasıl dönüştüğünü gösterir. Nureddin başlangıçta inanç, itaat ve adalet arasında bir uyum bulunduğunu düşünür. Kardeşinin ölümü bu uyumu parçalar. İktidara karşı çıktıkça onun dilini ve yöntemlerini devralması, mağdur ile fail arasındaki sınırın insanın içinde de kurulabildiğini ortaya koyar. [9]

---

[8] İvo Andriç, *Drina Köprüsü,* Çev. Hasan Âli Ediz, Nuriye Müstakimoğlu. İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.

[9] Meša Selimoviç, *Derviş ve Ölüm,* Çev. Mahmut Kıratlı. İstanbul, Timaş Yayınları, 2013.

İki romanın birlikte okunması, Bosna hafızasındaki Osmanlı mirasını "altın çağ" ile "karanlık dönem" arasında seçim yapmaya zorlayan şemayı aşındırır. Köprü, mimari sürekliliği ve ortak yaşamı temsil ederken kuruluşundaki şiddeti de saklamaz. Geçmiş, korunacak bir miras veya mahkûm edilecek bir yabancı yönetim olarak sabitlenemez. Eserler, aidiyet ile adaletsizliğin aynı yapıda buluşabileceğini gösterir. İnsanların birden fazla mirasa bağlanması, onları hem koruyan hem yaralayan kurumların içinde yaşaması bu düğümün parçasıdır.

"Aynı taşlara bakan kişiler farklı tarihler görür."

İki Kıyıda Aynı Ev Kaybı: *Benden Selam Söyle Anadolu'ya* ve *Savaşın Çocukları*

1923 Türk-Yunan nüfus mübadelesi, Türkiye açısından Balkanlar'dan koparılan Türk ve Müslüman nüfusun Anadolu'ya yerleştirilmesini zorunlu kılan kritik bir nüfus düzenlemesidir. Edebiyatta ise evin, mahallenin, mezarlığın, kokunun ve gündelik dilin kaybı olarak belirir. Resmî anlatılar mübadeleyi ulusal bütünlüğü sağlama çabasının bir aşaması veya savaş sonrasının zorunlu çözümü şeklinde sunabilir. Roman ve anı anlatıları ise bu soyut çerçevenin ardında kalan Türklerin yurt kaybını, yaşadıkları kırılmayı ve taşıdıkları hatıraları ortaya koyar. Kemal Arı'nın belirttiği gibi mübadele edebiyatı, Türklerin tarihsel deneyimini Yunan anlatılarıyla karşılaştırmaya imkân veren zengin bir alan oluşturmuştur.[10]

Dido Sotiriyu'nun *Benden Selam Söyle Anadolu*'ya romanı, Aydın çevresinde büyüyen Manoli Aksiyotis'in hayatı üzerinden Anadolu Rumlarının savaş, tehcir ve kopuş deneyimini anlatır. Manoli için Anadolu çocukluğun dili, emeğin toprağı ve komşuluk ilişkilerinin dünyasıdır. Milliyetçi çatışma derinleştikçe bu dünya parçalanır. Roman,

[10] Kemal Arı, "Türk Roman ve Öyküsünde Mübadele", *Tarih ve Günce,* Cilt 1, Sayı 1, 2017, s. 5-28.

"İki toplum, aynı coğrafyada birbirini dışlayan kronolojiler içinde yaşar."

Yunan ordusunun Anadolu işgalini ve Rum halkının bu süreçte yaşadığı çöküşü sorgular. Türklerin işgal sırasında uğradığı katliamlar ve yaşadığı yıkım anlatının dışında kalır. Eser, böylece aynı savaşın Yunan edebiyatında hangi acılar üzerinden hatırlandığını gösterir.[11]

Ahmet Yorulmaz'ın *Savaşın Çocukları* romanı, Giritli Müslüman Türklerin uğradığı baskıyı, yaşadığı çatışmaları ve Anadolu'ya zorunlu göçünü anlatır. Kaybedilen ev Girit'tedir. Dil, yemek, iklim ve komşuluk hatıraları yeni vatanda da yaşamayı sürdürür. Anadolu'ya gelen Giritli Türk, öz vatanında yeni bir hayata başlarken doğduğu yurdun yasını taşır. Öz vatanına duyduğu aidiyet ile Girit'te kurduğu hayatın kaybı birleşir. Roman, Türklerin Balkanlar'dan koparılışını bir nüfus hareketine indirgemeyip söz konusu kopuşun insan hayatında açtığı yarayı ve yüzyıllardır yaşanan bir yurdun kaybını sergiler.[12]

İki eserde de ev kaybı merkezîdir ancak bu ortaklık yaşananları aynı düzleme taşımaz. Sotiriyu'nun kahramanı Anadolu'dan Yunanistan'a, Yorulmaz'ın kişileri Girit'ten Anadolu'ya bakar. Sotiriyu, Anadolu Rumlarının kaybını Yunan hafızası içinden anlatırken Yorulmaz, Girit Türklerinin uğradığı baskıyı ve yurtlarından koparılışını kaydeder. Bu tarihsel bağlamlar ve siyasal sonuçlar ayrı ayrı incelenmelidir.

Dağılan Yugoslavya'nın Parçalı Dili

Yugoslavya'nın 1990'larda dağılması, ortak devlet fikriyle birlikte ortak geçmişin dilini de parçaladı. Yeni ulusal anlatılar, savaşın nedenlerini ve mağdurlarını kendi merkezlerinden yeniden düzenledi. Bosna'da bu parçalanma, Boşnak Müslümanların kuşatma, katliam ve zorunlu göçle karşı karşıya kaldığı kanlı bir savaşa dönüştü. Eskiden aynı eğitim, medya ve kültür alanını

[11] Dido Sotiriyu, *Benden Selam Söyle Anadolu'ya,* Çev. Attilâ Tokatlı. İstanbul, Can Yayınları, 2014.

[12] Ahmet Yorulmaz, *Savaşın Çocukları,* İstanbul, Belge Yayınları, 1997.

paylaşan insanlar, kısa sürede birbirinden ayrılan tarihlerin özneleri haline geldi. Sırpça, Hırvatça ve Boşnakça adlandırmaları dilbilimsel ayrımı aşarak siyasal aidiyet işaretleri kazandı. Edebiyat, bu dağılmayı bütünlüklü bir anlatıya sığdırmakta zorlandı. Çocukluk hatırası, sürgün dili, aile hikâyesi ve kırık anlatı yapısı öne çıktı.

Saša Stanišić'in *Asker Gramofonu Nasıl Tamir Eder?* romanı, Višegradlı Aleksandar'ın çocukluk bakışıyla savaşın gündelik dünyayı bozmasını anlatır. Aleksandar'ın Sırp ve Boşnak bağları taşıyan ailesi, savaşın dayattığı kesin kimlik ayrımlarına uymaz. Romanın Višegrad'ı, savaşla birlikte Müslüman komşuların hedef haline geldiği bir mekâna dönüşür. Çocuğun hayal gücü, masal, liste, mektup ve abartı aracılığıyla şiddetin karşısında bir anlatı alanı kurmaz ve bu oyunlu dil travmayı hafifletmez. Tam tersine, çocuğun kavrayamadığı kayıp ile yetişkinlerin kesin kimlik hükümleri arasındaki uçurumu büyütür. Özbakır'ın gösterdiği üzere romandaki çocuk hafızası; aile ve toplumsal çevre içinde biçimlenen, göçle yeniden düzenlenen bir yapıya sahiptir.[13]

Aleksandar'ın Almanya'dan Višegrad'ı hatırlaması, hafızanın coğrafi uzaklıkla kapanmadığını gösterir. Savaş öncesi şehir, saf ve huzurlu bir köken olarak korunamaz. Sonraki şiddetin bilgisi, çocukluk görüntülerinin içine geri döner. Kimlik kategorileri de sabit kalmaz. Kahraman, hangi tarafa ait olduğunu açıklamaya zorlandıkça aile bağlarının ve kişisel hatıraların bu soruya sığmadığını fark eder. Romanın parçalı biçimi, dağılan ülkenin ve savaşla parçalanan Bosna hayatının estetik karşılığıdır. Anlatı tamamlanmış bir ulusal tarih sunmaz ve kaybolan kişilerin, yarım kalan cümlelerin hatta geri dönülemeyen mekânların izini sürer.[14]



[13] İbrahim Özbakır, "Saša Stanišić'in Asker Gramofonu Nasıl Tamir Eder? Adlı Romanında Bir Çocuğun Hafızasının Çerçevesi", *Dünya Türkleri Dergisi,* Cilt 10, Sayı 1, 2018, s. 31-53.
[14] Saša Stanišić, *Asker Gramofonu Nasıl Tamir Eder?,* Çev. Levent Bakaç. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2009.



Dubravka Ugrešić'in *Acı Bakanlığı* romanında sürgün, hafızayı koruyan ve bozan bir deneyim olarak belirir. Amsterdam'da eski Yugoslavya'dan gelen öğrencilere ders veren Tanja Lucić, kaybolan ülkenin gündelik kültürünü sınıfta yeniden toplamaya çalışır. Şarkılar, eşyalar, deyimler ve çocukluk anıları; ortak bir geçmişin parçaları olarak kayda geçirilir. Fakat bu girişim giderek bir nostalji disiplinine dönüşür. Hatırlama, kaybı onarmak yerine insanları kaybettikleri kimliğe hapsedebilir. Ugrešić, sürgünün ortaklığını romantikleştirmeden eski yurda duyulan özlemin baskısını gösterir.[15]

Stanišić ile Ugrešić'in romanlarının tanıklık alanları farklıdır. Stanišić, Višegrad'ın yıkımına ve Müslümanların hedef alındığı savaşın gündelik hayatta açtığı yaraya yaklaşır. Ugrešić ise parçalanmanın sürgündeki kültürel ve dilsel sonuçlarını inceler. Birinci roman çocuk sesinin sıçramalarıyla, ikinci roman sürgün anlatısının ironi ve kırılmalarıyla ilerler. İki metinde de hafıza; eksilen, geri dönen, utançla karışan ve başkalarının anlatılarıyla değişen bir süreç halinde kurulur. Bu özellik, tanıklığın değerini azaltmaz aksine tanığın bulunduğu yeri belirginleştirir.

Yugoslavya sonrası edebiyatın belki de önemli katkısı; kimlik ile dil arasındaki çatlağı korumasıdır. Yeni devletler vatandaşlarından daha kesin bir aidiyet isterken edebî kişiler karışık ailelerin, eski dostlukların ve ortak kültürel alışkanlıkların izini taşır. Onların hatıraları, siyasal haritaya tam olarak oturmaz.

Çapraz Hafıza ve Anlatma Hakkı

Buraya kadar incelenen eserler, Balkanlar'da hafızanın üç temel işlemle kurulduğunu gösterir. İlki başlangıç seçimidir. Anlatının hangi olayla açıldığı, önceki şiddetin bir neden olarak mı yoksa görünmez

[15] Dubravka Ugrešić, *Acı Bakanlığı,* Çev. Ünver Alibey. İstanbul, Everest Yayınları, 2010.

bir arka plan olarak mı sayılacağını belirler. İkincisi ölçek seçimidir. Ulusun, şehrin, ailenin veya bireyin merkezde oluşu, hangi kaybın görünür olacağını değiştirir. Üçüncüsü ses seçimidir. Tanık, çocuk, sürgün, resmî görevli veya yenilmiş asker farklı hakikat alanları açar. Bu seçimlerin hiçbiri masum sayılamaz fakat tümü edebiyatın kurucu araçlarıdır.

Rakip/düşman hafızaları yan yana okuma yöntemi için "çapraz hafıza" kavramına tekrar bakmamız gerekir. Çapraz hafıza, iki topluluğun anlatılarını ortak ve pürüzsüz bir geçmiş içinde eritmez. Acıları yarıştırmaz, sayısal veya ahlaki bir eşitlik varsaymaz. Bir metnin görüş alanını komşu metnin tanıklığıyla kesiştirir. Böylece her anlatının aydınlattığı bölge kadar karanlıkta bıraktığı alan da belirginleşir.

Boyunduruk Altında ile *Beyaz Lale* arasındaki çapraz okuma, Bulgar ve Türk hafızalarının şiddet zincirini farklı tarihlerde başlattığını gösterir. *Drina Köprüsü* ile *Derviş ve Ölüm*, ortak mirasın kamusal anıt ile bireysel vicdanda farklı anlamlar kazandığını açığa çıkarır. *Benden Selam Söyle Anadolu*'ya ile *Savaşın Çocukları*, birbirine karşı kurulmuş ulusal vatan anlatılarının altında iki yönlü ev kaybını görünür kılar. *Asker Gramofonu Nasıl Tamir Eder?* ile *Acı Bakanlığı* ise parçalanan ortaklığın ulusal sınırlara sığmayan dilsel ve duygusal kalıntılarını taşır.

Çapraz hafızanın etik ölçüsü, ötekinin acısını kendi savının kanıtına çevirmemektir. Bir topluluğun kaybını tanımak, diğerinin sorumluluğunu ortadan kaldırmaz. Tanıma, acının adını ve bağlamını koruyarak ona kamusal alanda yer açar. Bu yaklaşım, "Herkes acı çekti." cümlesinin yatıştırıcı genelliğine sığınmaz. Kimin, ne zaman, hangi iktidar tarafından ve nasıl yaralandığını sormayı sürdürür. Ardından aynı soruların sınırın öte yanındaki anlatıya da yöneltilmesini ister.

"Çapraz hafıza, bu terbiyenin edebî karşılığını sunar. Okurdan kendi topluluğunun yasından vazgeçmesini istemez. Komşunun yasını da gerçek ve tarihsel bir talep olarak tanımasını ister."

"Bir romanın kalıcı siyasal etkisi, kesin hüküm vermenin ötesine geçerek gölgede kalan hayatlara anlatıda yer açmasında yatar."

Anlatma hakkı bu nedenle konuşma özgürlüğünden daha geniş bir anlam taşır. Hangi metnin; çevrildiği, okulda okutulduğu, ödüllendirildiği ve ulusal kanona alındığını inceler. Hangi acının gelecek kuşaklara ulaşacağını belirler. Komşu halkların eserleri çevrilmediğinde hafıza, kendi yankı odasında kalır. Çeviri ise sözcük aktarımından öte bir yüzleşme eşiği kurabilir. Okur, kendi tarihinin karşı kıyıda aldığı adı öğrenir. Bu ad rahatsız edici olabilir. Yine de hafızanın ahlaki olgunluğu, rahatsız edici tanıklığı susturmak yerine onunla tartışabilme gücünde ölçülür.

Yeni Tanıklıklar ve Yerleşik Hükümler

Balkan edebiyatı, geçmişi saklarken ona her dönemde yeni anlamlar kazandırır. Savaşlar, isyanlar, göçler ve devlet değişiklikleri farklı toplumların edebiyatında yeniden yorumlanır. Her ulusal edebiyat kendi kaybını kayda geçirirken olayları başka bir tarihten başlatır, kendi mağdurunu öne çıkarır ve faili başka yerde arar. Komşu halkların edebiyatları aynı geçmişi farklı biçimlerde anlattıkça ortak geçmiş rakip hikâyelere bölünür. Hafıza mücadelesi de bu ayrışmada belirginleşir.

Vazov ve Ömer Seyfettin, şiddetin başlangıcını farklı kuşakların kurucu felaketlerine yerleştirir. Andriç ve Selimoviç, Bosna'nın Osmanlı geçmişini anıtsal süreklilik ile vicdanın iç çatışması arasında çoğaltır. Sotiriyu ve Yorulmaz, mübadelenin iki kıyısında da vatan ile ev arasındaki mesafeyi gösterir. Stanišić ve Ugrešić ise Yugoslavya'nın dağılmasından sonra ulusal sınıflandırmaların dışına taşan çocukluk, dil ve sürgün hafızasını korur. Bu eserler Balkanlar'ın geçmişini farklı açılardan anlatır. Birinin dışarıda bıraktığı hayat, ötekinin anlatısında görünür hale gelir.

Bölgenin acılarını ortak bir üst anlatıda birleştirmek, kalıcı bir yüzleşme için yeterli değildir. Gerekli olan, farkları koruyarak yan yana okuyabilen bir hafıza terbiyesidir. Çapraz hafıza, bu terbiyenin edebî karşılığını sunar. Okurdan kendi topluluğunun yasından vazgeçmesini istemez. Komşunun yasını da gerçek ve tarihsel bir talep olarak tanımasını ister. Böyle bir okuma, geçmiş üzerindeki mülkiyet iddiasını zayıflatır.

Edebiyat, Balkanlar'daki hafıza çatışmasına yeni tanıklıklar kazandırır. Romanın kalıcı etkisi, gölgede kalan hayatları anlatıya katmasında ve yerleşik hükümleri sarsmasında yatar. Bir romanın kalıcı siyasal etkisi, kesin hüküm vermenin ötesine geçerek gölgede kalan hayatlara anlatıda yer açmasında yatar. Böylece kimin hikâyesinin anlatılacağı ve kimin acısının kayda geçeceği soruları açık kalır. Bu açıklık, geçmişi paylaşmanın ve onu tek bir sahibin elinden çıkarmanın ilk şartıdır.



KAYNAKÇA

Andriç, İvo, *Drina Köprüsü,* Çev. H. Â. Ediz, N. Müstakimoğlu. İstanbul, İletişim Yayınları, 2000.

Arı, Kemal, "Türk Roman ve Öyküsünde Mübadele", *Tarih ve Günce,* Cilt 1, Sayı 1, 2017, s. 5-28.

Assmann, Jan, *Kültürel Bellek: Eski Yüksek Kültürlerde Yazı, Hatırlama ve Politik Kimlik,* Çev. A. Tekin. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2001.

Doğan, A., Ergün, N., "Balkan Savaşları'nın Türk Hikâyesine Yansıması", *Türklük Bilimi Araştırmaları,* Sayı 38, 2015, s. 61-83.

Halbwachs, Maurice, *Kolektif Hafıza,* Çev. B. Barış. Ankara, Heretik Yayınları, 2017.

Karabulut, M., "Hikâye Tekniği Bakımından Ömer Seyfettin'in 'Beyaz Lale' Hikâyesi", *Hacettepe Üniversitesi Türkiyat Araştırmaları Dergisi,* Sayı 18, 2013, s. 117-129.

Özbakır, İ., "Saša Stanišić'in *Asker Gramofonu Nasıl Tamir Eder?* Adlı Romanında Bir Çocuğun Hafızasının Çerçevesi", *Dünya Türkleri Dergisi,* Cilt 10, Sayı 1, 2018, s. 31-53.

Ricoeur, Paul, *Hafıza, Tarih, Unutuş,* Çev. M. E. Özcan. İstanbul, Metis Yayınları, 2012.

Selimoviç, Meša, *Derviş ve Ölüm,* Çev. M. Kıratlı. İstanbul, Timaş Yayınları, 2013.

Seyfettin, Ömer, *Beyaz Lale,* İstanbul, Serhat Yayınları, 2000.

Sotiriyu, Dido, *Benden Selam Söyle Anadolu'ya,* Çev. A. Tokatlı. İstanbul, Can Yayınları, 2014.

Stanišić, Saša, *Asker Gramofonu Nasıl Tamir Eder?*, Çev. L. Bakaç. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 2009.

Todorova, Maria, *Balkanlar'ı Tahayyül Etmek,* Çev. D. Şendil. İstanbul, İletişim Yayınları, 2003.

Ugrešić, Dubravka, *Acı Bakanlığı,* Çev. Ü. Alibey. İstanbul, Everest Yayınları, 2010.

Yorulmaz, Ahmet, *Savaşın Çocukları,* İstanbul, Belge Yayınları, 1997.

Vazov, Ivan, *Under the Yoke,* Çev. M. Alexieva, T. Atanassova. Boston, Twayne Publishers, 1971.

BALKAN EDEBİYATINDA RAKİP HAFIZALARI OKUMAK İÇİN 10 ESER

1 İVAN VAZOV-*BOYUNDURUK ALTINDA*

1876 Nisan Ayaklanması öncesindeki Bulgar toplumunu ulusal uyanış ve bağımsızlık mücadelesi çevresinde anlatıyor. Bulgar edebiyatının kurucu romanlarından olan eser, Osmanlı dönemini "boyunduruk" kavramıyla adlandırırken Türk ve Osmanlı kişilerinin temsilinde belirgin bir ulusal bakış taşıyor. Eser, tarihsel bir belge olarak değil Bulgar millî hafızasının kuruluşunu anlatan bir roman olarak okunmalıdır.

2 ÖMER SEYFETTİN-*BEYAZ LALE*

Birinci Balkan Savaşı sırasında Serez'de Türk ve Müslüman sivillere yönelen Bulgar şiddetini anlatıyor. Vazov'un kurucu kurtuluş anlatısının karşısına, imparatorluğun çekilişi sırasında yaşanan işgal, katliam ve aşağılanma hafızasını çıkarıyor. Seçkinin roman olmayan tek eseridir; fakat yazının kurduğu rakip hafıza karşılaştırması onsuz eksik kalıyor.

3 NECATİ CUMALI-*VİRAN DAĞLAR*

Osmanlı hâkimiyetinin zayıfladığı Makedonya'da milliyetçilik, komitacılık, etnik çatışma ve yurt kaybını Zülfikar Bey'in hayatı üzerinden işliyor. Balkanların imparatorluktan ulus-devletler düzenine geçişini gündelik hayatın parçalanmasıyla birlikte göstermesi, romanı seçkinin temel eserlerinden biri yapıyor.

4 İVO ANDRİÇ-*DRİNA KÖPRÜSÜ*

Višegrad'daki köprünün çevresinde yaklaşık üç buçuk yüzyıllık Bosna tarihini anlatıyor. Köprü, ortak hayatın merkezi olduğu kadar imparatorluk iktidarının ve şiddetin de anıtıdır. Romanın kalıcılığı, Bosna geçmişini tek bir topluluğun mülkiyetinden çıkaran geniş zaman duygusundan kaynaklanıyor; buna karşılık Müslümanların ve Osmanlı mirasının temsili eleştirel bir dikkatle okunmalıdır.

5 MEŞA SELİMOVİÇ-*DERVİŞ VE ÖLÜM*

Kardeşi haksız yere tutuklanarak öldürülen Şeyh Ahmed Nureddin'in adalet arayışını Osmanlı Bosnası'nda kuruyor. Tarihi büyük savaşlardan ve hükümdarlardan uzaklaştırarak devlet karşısındaki insanın vicdanına taşıyor. Mağdurun iktidara yaklaştıkça onun dilini ve yöntemlerini benimsemesi, fail ile mağdur arasındaki sınırın insanın içinde de kurulabildiğini gösteriyor.

DİDO SOTİRİYU-*BENDEN SELAM SÖYLE ANADOLU'YA*

6 Manoli Aksiyotis'in hayatı üzerinden Anadolu Rumlarının savaş, tehcir ve yurt kaybı deneyimini anlatıyor. Yunan ordusunun Anadolu seferini sorgularken Türk ve Yunan halklarını karşı karşıya getiren milliyetçi ve emperyalist siyasete yöneliyor. Yunan hafızasının "Küçük Asya Felaketi" olarak adlandırdığı tarihsel kopuşu anlamak için temel romanlardan biridir.

AHMET YORULMAZ-*SAVAŞIN ÇOCUKLARI*

7 Giritli Müslüman Türklerin çatışma, baskı ve göç deneyimini Aynakis Hasan'ın hayatı çevresinde anlatıyor. *Benden Selam Söyle Anadolu'ya* ile birlikte okunduğunda, mübadelenin iki kıyısındaki farklı yurt kayıpları belirginleşiyor. Roman bu acıları özdeşleştirmiyor; Girit Türklerinin kendi tarihsel bağlamını, dilini ve kültürel hafızasını koruyor.

İSMAİL KADARE-*ÖLÜ ORDUNUN GENERALİ*

8 İkinci Dünya Savaşı'ndan yaklaşık yirmi yıl sonra, ölen İtalyan askerlerinin kemiklerini toplamak için Arnavutluk'a gelen bir general ile rahibin yolculuğunu anlatıyor. Topraktan çıkarılan her beden, işgalin kapanmamış yaralarını yeniden açıyor. Roman, zafer ve yenilgi kavramlarını mezarlar, tanıklıklar ve yaşayanların hafızası üzerinden sorguluyor.

SAŠA STANIŠIĆ-*ASKER GRAMOFONU NASIL TAMİR EDER?*

9 Sırp bir baba ile Boşnak Müslüman bir annenin çocuğu olan Aleksandar'ın gözünden Višegrad'ın savaşla parçalanmasını anlatıyor. Roman, Bosnalı Müslümanların hedef hâline getirildiği şiddeti belirginleştirirken savaşın dayattığı kesin kimliklere de direniyor. Çocukluk hafızasının sıçramalı yapısı, parçalanan ülkenin anlatım biçimine dönüşüyor.

DUBRAVKA UGREŠIĆ-*ACI BAKANLIĞI*

10 Amsterdam'da yaşayan eski Yugoslavyalı sürgünlerin kaybettikleri ülkeyi şarkılar, deyimler, eşyalar ve çocukluk anıları aracılığıyla yeniden kurma çabasını anlatıyor. Ugrešić, Yugoslavya nostaljisini masum bir özlem olarak bırakmıyor; hatırlama arzusunun insanı kaybettiği kimliğe hapsedebileceğini de gösteriyor.



ÖNCÜ AFRİKALI YAZARLAR "BEYAZ ADAMIN YÜKÜ"NÜ NASIL GÖRDÜ?

ERAY SARIÇAM

"Afrika dahil…"
Cemal Süreya

Emperyalizm ve sömürgecilik olguları, insanlık tarihi boyunca bir toplumun diğer toplum üzerindeki egemenlik arzusu olarak karşımıza çıkar. Bu arzu daha çok coğrafi, iktisadi ve kültürel sahada tecelli eder. Bu noktada emperyalizm, ötekini kontrol altına alma ve küresel bir hükümranlık kurma fikriyatını simgelerken, sömürgecilik bu zihinsel tasarımın sahada işgaller ile fiiliyata geçirilmesidir. Batı Avrupa'nın 15. yüzyıl keşifleriyle başlatıp Sanayi Devrimi sonrasında zirveye taşıdığı modern sömürgecilik ise, önceki tarihsel sömürge tiplerinden farklı olarak kalıcı bir tahakküm mekanizması kurabilmeyi amaçlıyordu.

Bu amacın ilk safhası, Batı'nın Afrika'yı kendi "kurmaca" söylemleri üzerinden temsil etmeye çalışmasıdır. Yani kıtayı bizzat kendisinin "anlatması" olmuştur… Bu oryantalist ve kolonyalist literatür Afrika'yı adeta tarihsiz, kültürsüz, dilsiz ve medeniyetten yoksun bir coğrafya olarak kurgulamıştır. Başta Joseph Conrad veya Graham Greene gibi Batılı yazarlarda somutlaşan bu basmakalıp tasvirler, Afrika insanını "ilkel", "barbar", "karanlık" ve "eğitimsiz" olarak etiketlemiştir. Buna karşın Batılıyı ise adalet, rasyonellik ve uygarlık getiren bir hayırsever konumuna yerleştirmişlerdir. Batı kolonyalizmi, meşruiyetini tam da bu "Beyaz Adamın Yükü" (White Man's Burden) söylemi üzerine inşa etmiştir. Bu ideolojik retoriğe göre kıtanın zenginliklerini ele geçiren Batılı güçler, aslında kendilerine, "geri kalmış ırklara medeniyet taşımaya adamış" hamiler rolünü biçmişlerdir.

Bu kolonyal projenin en tahripkâr aracı şüphesiz sömürgeci eğitim politikaları edebiyat sahasında yaşanmıştır. Sömürge öncesi Afrika toplumlarında eğitim yerel kültür, ahlaki normlar ve yaşam pratiğiyle örülmüştü. Ancak sömürgeci güçler bu yapıyı kendi ideolojik aygıtı olan misyoner okulları ile baştan aşağı değiştirmişlerdir. Bu kapsamda Portekiz, İngiliz, Fransız ve Belçika sömürge idareleri yerli halkları kendi toplumsal bağlamından koparmış, onları kendi çıkarlarına hizmet eden "yararlı ve üretken kölelere" dönüştürmeyi hedeflemiştir.

"Bu oryantalist ve kolonyalist literatür Afrika'yı adeta tarihsiz, kültürsüz, dilsiz ve medeniyetten yoksun bir coğrafya olarak kurgulamıştır."

Batı, "modernleşme" söylemini, sömürgeleştirilen halkların önüne büyük bir hedef olarak koymuştur. Yani Batılılaşma ve modernite uygarlıkla eşdeğer tutulmuş Afrika'nın yerel kültürü ise "vahşilik" ve "gelişmemişlik" ile özdeşleştirilmiştir. Böylece kolonyal maarif, eleştirel düşünceyi bastıran ve sömürge şirketlerine insan gücü yetiştiren bir "sosyal kontrol" mekanizmasına dönüştürülmüştür. Bu eğitim ve kanon ağı, sömürge sonrası dönemde dahi Afrika elitini, Batı kapısında müşteri kılan bir hale getirmiştir.

Afrika'nın Kendi Hikâyesine Dönüşü

Sömürgeleştirilen toplumlar özellikle İkinci Dünya Savaşı'nın ardından çeşitli bağımsızlık hareketleri ile büyük bir itiraz dalgası başlatmışlardır. Böylece Afrika, asırlarca Batı tarafından "yazılan" ve "okunan" bir nesne olmaktan çıkarak, kendi anlatısını inşa etme kavgasına girişmiştir.

Bu tarihsel kırılma, kolonyalist literatürün yarattığı "tarihsiz Afrikalı" imajına doğrudan bir meydan okumadır. Sömürge sonrası dönemin ilk kuşak yazarları Batı'nın kıtaya girmesinden önce de Afrika'da derinlikli bir felsefenin, zengin bir sözlü edebiyatın ve karmaşık bir ahlaki sistemin var olduğunu kanıtlama amacını gütmüşlerdir.

"Böylece Afrika, asırlarca Batı tarafından 'yazılan' ve 'okunan' bir nesne olmaktan çıkarak, kendi anlatısını inşa etme kavgasına girişmiştir."

Chinua Achebe gibi öncü figürler, Batılı yazarların Afrika'yı "karanlık ve karmaşa diyarı" olarak tasvir etmesine tepki olarak birçok eser kaleme almışlardır. Bu eserlerin temel özelliği ve amacı ise sömürge öncesi Afrika toplumlarının kültürel ve sosyolojik zenginliğini öne çıkarmaktır. Bu anlamıyla Afrika'nın kendisini anlatma hamlesi, bir varoluş ve özgürleşme mücadelesi olarak okunabilir. Fakat çaba, beraberinde derin bir paradoksu da getirmek zorunda kalmıştır. Zira kendisini oryantalist tahrifatlardan arındırmak isteyen Afrikalı aydın, bu itirazı seslendireceği araçları ararken, bizzat sömürgecinin ihdas ettiği kurumsal mecralarla yüz yüze gelmiştir.

Yani Afrika'nın kendini anlatma yolculuğunda karşılaştığı en çetin engel, itirazın dilsel mecrası olmuştur. Sömürgeci güçler, işgal ettikleri topraklarda yerel dilleri bastırıp kenara iterken kendi dillerini tek geçerli "medeniyet ve idare dili" olarak zorunlu kılmışlardır. Nitekim Afrika tecrübesini aktaran birçok düşünürün belirttiği üzere, sömürge okuluna adım atan bir çocuk kendi anadilinde konuştuğu takdirde ağır şekilde cezalandırılıyor ve eğitim dili olarak İngilizce dayatılıyordu.

Buradan bakınca, Afrika edebiyatı ve düşüncesinin filizlendiğinde, bağımsızlık yanlısı entelektüellerin büyük bir dilsel ikilemle karşı karşıya kaldığını görebiliyoruz:

Radikal Reddetme Önermesi: Ngũgĩ wa Thiong'o gibi düşünürler, Afrika edebiyatının ve zihinsel özgürleşmesinin ancak ve ancak Afrika anadillerinde gerçekleşebileceğini savunmuşlardır. Thiong'o'ya göre sömürgecinin diliyle yapılan bir anti-kolonyal mücadele, sömürgeci zihniyetin sınırları içine hapsolmaya mahkûmdur.

Pragmatik ve Stratejik Önerme: Chinua Achebe'nin temsil ettiği hat ise, sömürgecinin dilini bir harp ganimeti olarak görüp kullanmayı tercih etmiştir. Achebe'ye göre, yüzlerce farklı yerel dilin ve kabilenin yaşadığı Nijerya gibi coğrafyalarda İngilizce hem ulusal bir bütünlük kurma hem de sesini tüm dünyaya duyurabilme imkânı sağlamaktadır.

Bu pragmatik yaklaşım, "düşmanın silahını düşmana karşı kullanmak" şeklinde özetlenebilecek çelişkili bir stratejiyi doğurmuştur. Afrikalı yazar, kendisini sömüren, basitleştiren ve sessizleştiren dille yazmak; kendini ifade ederken dahi sömürgecinin kavramsal dünyasından ödünç almalar yapmak zorunda kalmıştır.

Bu çelişkili ruh halinin yol açtığı kimlik yarılması, Chinua Achebe'nin "Afrika Üçlemesi"nin ikinci kitabı olan *Artık Huzur Yok* romanında net biçimde görülür. Romanın başkarakteri Obi Okonkwo, İngiltere'de eğitim almış, rasyonel ve modernist Batı değerleriyle donanmış idealist bir genç olarak Nijerya'ya döner. Londra'da iken ülkesini rüşvetten ve yozlaşmadan kurtarma hayalleri kuran Obi, Lagos'a geldiğinde geleneksel İgbo kültürü, ailesinin benimsediği Hristiyanlık ve Batı maarifinin aşıladığı öğretiler arasında sıkışıp kalır.

Obi'nin trajedisi, sömürgeci maarifin yarattığı "çarpık" yapının somut örneğidir. Batılı eğitim, bireye Batılı bir yaşam tarzı ve yüksek tüketim standartları arzulatır. Ama ülkenin iktisadi ve toplumsal altyapısı bu standartları liyakatle sağlamaya izin vermemektedir. Sonuçta, idealist duygularla donanmış olan Obi bile sistemin yozlaşmış çarklarına yenilerek rüşvet almak zorunda kalır ve yargılanır. Achebe burada modernist hayallerin Afrikalı aydını nasıl bir kırılma ve yabancılaşmaya sürüklediğini resmetmektedir.





Efendinin Evini Yerle Bir Etmek

Afrikalı yazarlar ve düşünürler, zamanla sömürgecinin dilini; içeriden çökerten, dönüştüren ve Batı hegemonyasını tersyüz eden bir direniş alanına çevirdiler. Bu dönüşüm, dilin ideolojik bir savaş meydanı olduğunu açıkça kanıtlamıştır.

Chinua Achebe *Tanrının Oku ve Parçalanma* gibi başyapıtlarında İngilizceyi kullanmış, ancak bu İngilizce artık Londra'nın veya Oxford'un İngilizcesi olmaktan çıkmıştır. Achebe, sömürgecinin diline, kendi anadili olan İgbo dilinin sözdizimini, ritmini, atasözlerini, ağıtlarını ve mitolojik evrenini deyim yerindeyse enjekte etmiştir. Nijeryalı yazar Gabriel Okara'nın ifadesiyle, Afrikalı yazar kendi anadilinin deyim ve düşünce kalıplarını İngilizceye aktararak, İngilizcenin içine Afrika ruhunu üflemiştir. Böylece dili kolonyal bir araç olmaktan çıkarıp yıkıcı bir güce kavuşturmuştur.

Çevirmen ve kuramcı Lawrence Venuti'nin tercüme bilimi ve postkolonyal kuram çerçevesinde kavramsallaştırdığı "yabancılaştırma" stratejisi de Achebe'nin metinlerinde somutluk kazanır. Venuti'ye göre kolonyal güçler, ötekinin metinlerini kendi kültürlerine uydurarak "ehlileştirme" yoluna giderler ve böylece ötekinin özgünlüğünü silerler. Yabancılaştırma stratejisi ise, kaynak kültürün özgün unsurlarını kasten koruyarak, okuyucuya metnin arkasında ezilmiş, susturulmuş ama yaşayan bir öteki kültürün var olduğunu hissettirir.

Achebe, *Tanrının Oku* romanında tam olarak bu yabancılaştırma yöntemini uygular. Eserini tamamen İngilizce yazmasına rağmen, İgbo kültürünün omurgasını oluşturan atasözlerini motamot bir şekilde metne yerleştirir. Achebe, bu şekilde dilin içine adeta "delikler" açmıştır. Böylelikle Afrikalı entelektüel, Batı'nın diliyle konuşarak Batı'ya seslenmiş, ancak

o dili kendi kültürel hegemonyasını kuracak şekilde eğip bükmüştür. Sömürgecinin dili, sömürgeciliği deşifre eden ve onun üstünlük iddiasını geçersiz kılan bir anti-kolonyal silaha dönüştürülmüştür.

Afrika'nın Batı anlatısına gösterdiği bu tür itirazlar, dilsel ve edebi düzlemde kazandığı zaferin ardından bugün kurumsal bir özgürleşme safhasına evrilmek zorundadır. Çünkü Batı'nın Afrika'da kurduğu sömürgeci edebiyat mirası, günümüzde de küresel kapitalist hegemonyanın ihtiyaç duyduğu insan kaynağını üretmeye devam etmektedir. Örneğin eğitim kurumları Batının sömürge şubeleri olarak çalıştığı sürece, sadece siyasi bağımsızlık ile yetinmek "zihni sömürgenin" önüne geçemeyecektir.

Hem dünyadan hem Türkiye'den birçok akademisyen ve entelektüelin öne çıkarmak istediği "kültür temelli eğitim" modeli, bu noktada zihnin sömürgeden arındırılması yolunda hayati bir öneme sahiptir. Yani gerçek manada edebiyat yazımı/kanonu ve eğitim planlaması, Afrika'nın kendi kültürel kodları ile değerlerinde gizlidir.

Yerel bilginin ve sözlü geleneklerin kanona entegre edilmesi, Afrika halklarının kendi kaderleri üzerinde kalıcı bir kontrol elde etmelerinin yegâne yoludur. Emperyalizm ancak bastırmaya çalıştığı coğrafyanın dirençli kültürüyle karşılaştığında kendi yükünü kendisinin taşıması gerektiğini anlayacaktır.

Netice itibarıyla Batı Afrika'daki edebiyat tecrübesi sessizleştirilmiş ve tarihi elinden alınmış bir coğrafyanın yeniden doğuş serüvenidir. Batı'nın kendi kurguladığı Afrika anlatısına karşı çıkan kıta entelektüelleri başlangıçta kaçınılmaz olarak sömürgecisinin dilini ve kurumlarını ödünç almış, fakat zamanla bu araçları büyük bir maharetle tersyüz ederek efendiye ayna tutmayı başarmıştır.

"Nijeryalı yazar Gabriel Okara'nın ifadesiyle, Afrikalı yazar kendi anadilinin deyim ve düşünce kalıplarını İngilizceye aktararak, İngilizcenin içine Afrika ruhunu üflemiştir."

SÖMÜRGECİLİĞE KARŞI AFRİKA EDEBİYATINDAN 10 KİTAP

1 AMOS TUTUOLA-*PALMİYE ŞARABI MÜPTELASI*

Yoruba masallarını, mitlerini ve sözlü anlatı biçimlerini İngilizce romanın içine taşıyan Tutuola, Afrika edebiyatının dil tartışmasını daha 1952'de erken bir tarihte tartışmaya açtı. Eserin standart İngilizceye uymayan anlatımı başlangıçta küçümsendi; zamanla sömürge dilini yerel kültürün ritmiyle dönüştüren öncü bir tercih olarak değerlendirildi. Türkçe çevirisi İthaki Yayınları tarafından yayımlandı.

2 OUSMANE SEMBÈNE-*AH BENİM ÜLKEM VAH BENİM GÜZEL HALKIM*

Avrupa'dan Senegal'e dönen Oumar Faye, sömürge yönetimi, ırkçılık, ekonomik bağımlılık ve yerel toplumdaki tutucu güçlerle karşılaşıyor. Roman, Afrika'nın kurtuluşunu dışarıdan gelecek bir medeniyet hamlesinde değil, toprağını ve üretim imkânlarını geri kazanan halkın iradesinde arıyor. Sembène'nin 1957 tarihli erken dönem romanı Türkçede 2025 yılında yayımlandı.

3 CHINUA ACHEBE-*PARÇALANMA*

Achebe, İgbo toplumunu misyonerlerin ve İngiliz sömürge yönetiminin gelişinden önce kendi inançları, kurumları, çatışmaları ve ahlaki ölçüleriyle anlatıyor. Afrika'yı tarihsiz ve biçimsiz bir coğrafya olarak sunan kolonyalist edebiyata doğrudan cevap veriyor. Okonkwo'nun kişisel çöküşü ile sömürgeciliğin toplumsal yapıyı parçalayışı aynı anlatıda birleşiyor.

4 CHINUA ACHEBE-*ARTIK HUZUR YOK*

İngiltere'de eğitim gördükten sonra Nijerya'ya dönen Obi Okonkwo, sömürge bürokrasisi, ailesinin beklentileri ve Batılı hayat ölçüleri arasında sıkışıyor. Roman, sömürge eğitiminin yetiştirdiği Afrikalı aydının ülkesine hangi zihinsel ve ekonomik yüklerle döndüğünü gösteriyor.

5 CHINUA ACHEBE-*TANRININ OKU*

1920'lerde İngiliz sömürgesi altındaki Nijerya'da geçen roman, Ulu'nun başrahibi Ezeulu ile İngiliz yöneticiler arasındaki iktidar mücadelesine odaklanıyor. Sömürge idaresinin "dolaylı yönetim" siyaseti, yerli toplumun dinî ve siyasal kurumlarını kendi çıkarları doğrultusunda yeniden biçimlendirmeye çalışıyor. Achebe'nin İngilizceye taşıdığı İgbo atasözleri ve anlatım ritmi, yazının dil meselesiyle güçlü bir bağ kuruyor.

TAYEB SALİH-*KUZEYE GÖÇ MEVSİMİ*

6 Sudan ile İngiltere arasında kurulan roman, sömürgeciliğin siyasal işgal bittikten sonra da insanın zihninde ve ilişkilerinde yaşamayı sürdürdüğünü gösteriyor. Mustafa Said'in Avrupa'daki hayatı, Doğu ile Batı arasındaki karşılaşmayı tersine çeviriyor; sömürgeleştirilen kişi bu defa Avrupa'nın merkezine giriyor. Eser, Joseph Conrad'ın Afrika tasavvuruna verilmiş önemli edebî cevaplardan biri olarak okunuyor.

NGŨGĨ WA THIONG'O-*BİR BUĞDAY TANESİ*

7 Kenya'nın bağımsızlık arifesini Mau Mau direnişi, olağanüstü hâl, toplama kampları, ihanet ve fedakârlık ekseninde anlatıyor. Ngũgĩ, özgürlük mücadelesini kusursuz kahramanların destanına dönüştürmüyor; sömürge şiddetinin toplum içinde oluşturduğu korkuyu ve ahlaki yarılmayı da kaydediyor. Bağımsızlığın kazanılmasıyla gerçek özgürleşme arasındaki mesafeyi gösteren temel romanlardandır.

ALEX LA GUMA-*SİSLER DAĞILIRKEN*

8 Güney Afrika'daki apartheid rejimine karşı mücadele eden bir yeraltı örgütünün üyelerini anlatıyor. Tutuklama, işkence, polis şiddeti ve siyasal baskı, gündelik hayatın ayrılmıyor parçalarıdır. La Guma'nın kendi siyasal mücadelesinden beslenen roman, apartheid düzenini dışarıdan gözlemleyen bir anlatı kurmuyor; direnişin içinden konuşuyor.

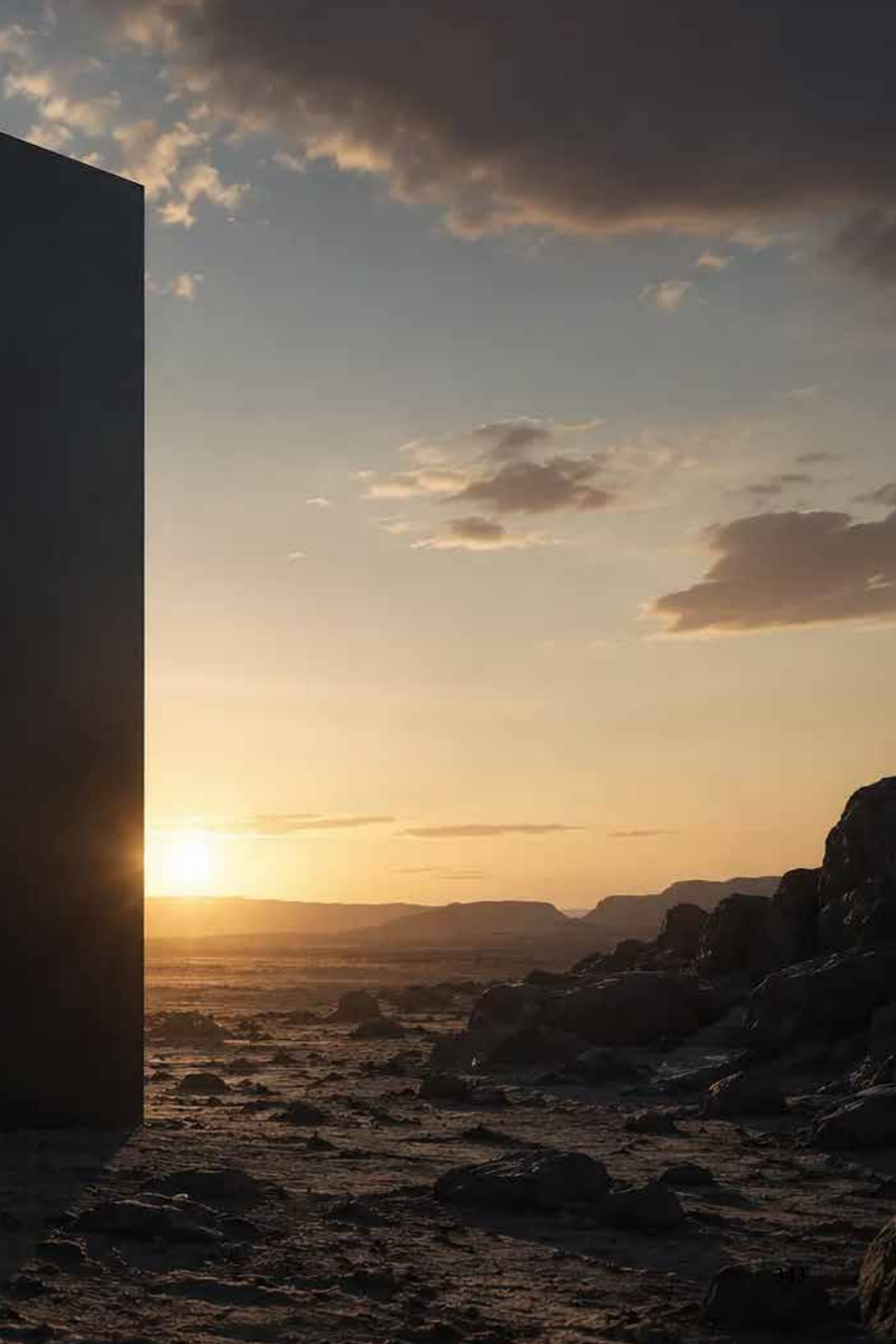
MARİAMA BÂ-*UZUN BİR MEKTUP*

9 Senegalli öğretmen Ramatoulaye'nin arkadaşına yazdığı mektup üzerinden bağımsızlık sonrasındaki toplumda kadınların konumunu, eğitimi, çok eşliliği ve gelenek-modernlik çatışmasını ele alıyor. Siyasal bağımsızlığın toplumsal eşitliği kendiliğinden getirmediğini gösteriyor.

NGŨGĨ WA THIONG'O-*ZİHNİ SÖMÜRGEDEN AZAD: AFRİKA EDEBİYATINDA DİL POLİTİKASI*

10 Ngũgĩ, sömürgeciliğin asıl kalıcılığını eğitim ve dil yoluyla sağladığını; çocuğun ana dilinden uzaklaştırılmasının kendi kültürel dünyasına yabancılaşmasına yol açtığını savunuyor. Afrikalı yazarların İngilizce ve Fransızca kullanıp kullanmaması üzerine yürütülen tartışmayı tarihsel ve siyasal temelleriyle açıklıyor.







GELECEĞİN TARİHİ İLE TARİHÎ GELECEK ARASINDA ROMAN

Ali OTURAKLI

Zamanın İki Yönü

Tarihî roman ile bilim kurgu ilk bakışta zamanın iki ayrı yönüne doğru uzar. Tarihî roman, yazılma anından önce gerçekleşmiş bir dünyayı kurar. Bilim kurgu ise yazılma anında henüz yaşanmamış bir dünyayı tasarlar. Bu yön ayrılığı iki türün zamanla kurduğu ilişkinin bütünüyle farklı olduğu izlenimini doğurur. Oysa her iki tür de okurun doğrudan erişemediği bir zamanı gündelik hayatın ayrıntıları içinde canlandırır. Kurumlar, bedenler, çalışma biçimleri, inançlar, korkular ve arzular anlatı yoluyla zamansal bir dünyanın parçalarına dönüşür.

Bu benzerlik iki türü özdeş saymayı gerektirmez. Tarihî roman geçmişe ilişkin belgeler, tanıklıklar ve maddi izlerle çevrili bir alanda hareket eder. Bilim kurgu yazarının elinde geleceğe ait bir arşiv bulunmaz. Onun hammaddesini kendi çağının bilimsel bilgisi, siyasal çatışmaları, toplumsal kurumları ve tahayyül sınırları oluşturur. Tarihî roman geçmişte gerçekleşmiş ihtimallerin içinden bir hayat kurarken bilim kurgu gerçekleşebilecek veya hiçbir zaman gerçekleşmeyecek ihtimalleri sınar. İki tür arasındaki akrabalık, ortak bir tarihsel tahayyül yeteneğinden doğar. Ayrım ise yöneldikleri zamanın bilgi statüsünde belirir.

Bilim kurgu ile tarihî roman arasındaki sınır son yıllarda doğrudan araştırma konusu haline gelmiştir. Ian P. MacDonald ve Kate Polak'ın hazırladığı *Science Fiction and the Historical Novel: Days of Future Pasts (Bilim Kurgu ve Tarihî Roman: Gelecekte Kalan Geçmişler)* iki tür arasındaki geçişleri sömürgecilik sonrası eleştiri, feminizm, kültür

çalışmaları ve bilişsel yaklaşımlar üzerinden tartışır.[1] Bu çalışmalar türler arasındaki sınırın sabit bir çizgi sayılamayacağını gösterir. Yine de gelecekte geçen bir romanın takvim ilerledikçe tarihî romana dönüşüp dönüşmediği sorusu ayrı bir açıklama ister.

Tarihî Romanın Geçmişi Kurma Biçimi

Tarihî romanın tanımı dönemlere ve eleştirel yaklaşımlara göre değişir. Kimi tanımlar yazar ile anlatılan dönem arasındaki belirli bir yıl mesafesini ölçüt alır. Kimi yaklaşımlar ise araştırmaya dayalı yeniden kurma biçimine ve geçmişin toplumsal dokusuna verilen ağırlığa bakar. Jerome de Groot türün olgu ile kurmaca, kimlik ile tarih ve özgünlük ile temsil arasında sürekli bir gerilim ürettiğini gösterir.[2] Bu gerilim, tarihî romanın geçmişi olduğu gibi aktaran saydam bir araç sayılmasını engeller. Roman geçmişten kalan malzemeyi seçer, düzenler ve insan deneyimine dönüştürür.

Georg Lukács, tarihî romanın yükselişini Fransız Devrimi ve Napolyon Savaşları sonrasında gelişen tarih bilinciyle ilişkilendirir. Bu dönemde tarih, geniş toplumsal kesimlerin gündelik hayatını dönüştüren bir süreç olarak kavranmaya başlamıştır. Lukács'ın, Walter Scott'a verdiği önem buradan gelir. Scott, tarihsel çatışmayı ünlü kişilerin hayat hikâyesine indirgemek yerine farklı toplumsal güçlerin karşılaşması içinde gösterir.[3]

1814'te yayımlanan *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since (Waverley ya da Altmış Yıl Önce)* 1745 Jakobit Ayaklanması'nı genç İngiliz subayı Edward Waverley'nin deneyimi üzerinden anlatır. Romanın alt başlığındaki "altmış yıl önce" ifadesi, Scott'ın romanın ilk bölümlerini kaleme aldığı 1805 ile ayaklanmanın yaşandığı 1745 arasındaki mesafeyi belirtir. Edward önceden tamamlanmış bir

"Tarihî roman geçmişte gerçekleşmiş ihtimallerin içinden bir hayat kurarken bilim kurgu gerçekleşebilecek veya hiçbir zaman gerçekleşmeyecek ihtimalleri sınar."

[1] Ian P. MacDonald, Kate Polak (Haz.), *Science Fiction and the Historical Novel: Days of Future Pasts,* Liverpool, Liverpool University Press, 2024.
[2] Jerome de Groot, *The Historical Novel,* London, Routledge, 2010.
[3] Georg Lukács, *Tarihsel Roman,* Çev. İsmail Doğan. Ankara, Epos Yayınları, 2008.

"Tarihî roman kayda geçmiş olay ile olayın içinde yaşayan kişinin sınırlı görüşünü bir araya getirir. Yani belge, genel sonucu verirken kurmaca, sonucun henüz bilinmediği bir hayat duygusu kurar."

tarihin içine girer. Roman kişisi açısından olayların sonucu belirsizdir. Yazar ve ilk okurlar ise ayaklanmanın yenilgiyle bittiğini bilir. Tarihî romanın gerilimi burada iki ayrı bilgi düzeyinden doğar. Kişi geleceğini yaşamaya çalışırken okur onun geleceğini tarih olarak tanır.

Scott'ın romanı, tarihsel süreci salt ve soyut bir arka plan olarak bırakmaz. Siyasal bağlılık gündelik güvenliği, aile ilişkilerini, mülkiyeti ve toplumsal konumu etkiler. Edward'ın iki siyasal taraf arasında kalması geçmişteki çatışmayı okur için yaşanabilir bir kararsızlığa dönüştürür. Böylece tarihî roman kayda geçmiş olay ile olayın içinde yaşayan kişinin sınırlı görüşünü bir araya getirir. Yani belge, genel sonucu verirken kurmaca, sonucun henüz bilinmediği bir hayat duygusu kurar.

Tarihî romanın bilgi düzeni bu nedenle çift katmanlıdır. Bir yanda araştırma ile doğrulanabilen tarihsel çerçeve vardır. Öte yanda belgenin eksik bıraktığı konuşmalar, duygular ve gündelik ayrıntılar bulunur. Romancı bu ikinci alanı kurmaca aracılığıyla doldurur. Akademik tarih yazımı ile roman arasındaki sınır da burada belirginleşir. Tarihçi iddiasını kanıtla temellendirir. Romancı tarihsel olasılığa, anlatı tutarlılığına ve insan davranışının inandırıcılığına dayanır.

Deneyim Alanından Beklenti Ufkuna

Reinhart Koselleck'in "deneyim alanı" ve "beklenti ufku" kavramları iki tür arasındaki yön farkını açıklamak için elverişlidir. Deneyim, geçmiş olayların şimdide biriken ve hatırlanabilen bölümünü kapsar. Beklenti ise henüz yaşanmamış olana ilişkin umutları, kaygıları ve ihtimalleri içerir. Koselleck, bu iki alanın simetrik işlemediğini vurgular. Gelecek, geçmiş deneyimlerden beslenir fakat deneyimin sunduğu sınırları aşabilir.[4]

[4] Reinhart Koselleck, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time*, Çev. Keith Tribe. New York, Columbia University Press, 2004.

Tarihî roman ağırlıkla deneyim alanına yönelir. Bilim kurgu ise beklenti ufkuna anlatısal bir biçim verir. Bu ayrım bilim kurguyu tarihsel bağdan uzaklaştırmaz. Geleceğe ilişkin her tasarım belirli bir şimdiden yola çıkar. Yazarın kullandığı bilimsel varsayımlar, siyasal kurumlar, ekonomik ilişkiler ve ahlaki sorunlar kendi çağının imkânları içinden seçilir. Bu nedenle bilim kurgu yaşanmamış zamanların tarihini kayda geçirmez, yaşanmakta olan çağın gelecek düşüncesini kurar.

Darko Suvin'in bilişsel yabancılaştırma yaklaşımı bu kurma işleminin anlatı tekniğini açıklar. Suvin, bilim kurguyu okurun dünyasından farklı bir anlatı ortamı kuran ve bu farkı düşünsel olarak kavranabilir hale getiren bir tür olarak tanımlar.[5] Türün belirleyici araçlarından biri "novum"dur. Novum; yeni bir aygıt, biyolojik değişim, gezegen, siyasal kurum veya zaman düzeni olabilir. Onun işlevi şaşırtıcı bir nesne sunmakla sınırlı değildir. Anlatı dünyasının ilişkilerini yeniden düzenler ve okurun kendi dünyasına başka bir açıdan bakmasını sağlar.

Bu çerçevede bilim kurgu, bir düşünce deneyi gibi işler. Ursula K. Le Guin de kehanet iddiasını bir yana bırakarak bilim kurgunun varsayımsal bir deney alanı kurduğunu belirtir.[6] Yazar, bir koşulu değiştirir ve değişimin toplumsal hayatta doğuracağı sonuçları izler. Yeni bir iletişim teknolojisi mahremiyeti dönüştürebilir. Biyolojik müdahale beden üzerindeki otoriteyi yeniden dağıtabilir. Uzun yaşam miras, aile ve iktidar ilişkilerini başka bir düzene sokabilir. Novum, bu etkileri taşıdığı ölçüde anlatının merkezine yerleşir.

Fredric Jameson bilim kurgu ile ütopyanın siyasal değerini geleceğe ilişkin doğru tahmin üretmelerinde aramaz. Bu metinler okurun yaşadığı şimdiyi yabancılaştırarak onun tarihsel sınırlarını ortaya çıkarır.[7]

---

[5] Darko Suvin, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre,* New Haven, Yale University Press, 1979.

[6] Ursula K. Le Guin, *Karanlığın Sol Eli,* Çev. Ümit Altuğ. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1993.

[7] Fredric Jameson, "Progress versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?", *Science Fiction Studies,* Cilt 9, Sayı 2, 1982, s. 147-158.



Gelecek böylece boş bir zaman alanı olmaktan çıkar. Şimdiki düzenin başka türlü kurulabileceğini düşündüren bir karşılaştırma zemini haline gelir. Bilim kurgu ile tarihî roman arasındaki akrabalık burada güçlenir. Her iki tür de alışılmış dünyayı zamansal mesafe aracılığıyla yeniden düşündürür. Tarihî roman, bugünü geçmişin tamamlanmış dönüşümleri içinden düşündürürken bilim kurgu, bugünü geleceğin açık ihtimalleri içinden sorgular.

Gelecek Tasarısının Siyasal Zemini

Bilim kurgu dünyası kurulurken siyasal tercihler anlatının her katmanına dağılır. Toprağın ve üretim araçlarının kime ait olduğu, bilginin nasıl dolaştığı, insanların nerede yaşayabildiği, beden üzerinde kimin karar verdiği ve suçun nasıl tanımlandığı geleceğin toplumsal biçimini belirler. Roman, açık bir siyasal tartışma yürütmese bile bu tercihler aracılığıyla bir iktidar düzeni kurar.

Edward Bellamy'nin 1888'de yayımlanan *Geriye Bakış: 2000'den 1887'ye (Looking Backward: 2000-1887)* adlı romanı bu ilişkinin açık örneklerinden biridir. Julian West, 1887'de uykuya dalar ve 2000 yılında uyanır. Özel sermayenin yol açtığı çatışmaların yerini ulusal ölçekte örgütlenmiş bir üretim ve dağıtım düzeni almıştır. Romanın 2000 yılına ilişkin tasarımı, yirminci yüzyılın gerçek tarihinden sapar. Bu sapma, eserin tarihsel değerini azaltmaz. Bellamy'nin geleceği, on dokuzuncu yüzyılın sanayileşme sorunlarına verilen kurmaca bir cevaptır. Emek çatışması, servet eşitsizliği ve ekonomik güvensizlik gelecekte çözülmüş bir düzen biçiminde anlatılır.

George Orwell'ın 1949'da yayımlanan 1984 *(Nineteen Eighty-Four)* adlı romanı ise 1984 yılını, totaliter iktidarın yerleştiği bir gelecek olarak kurar. Tele-ekran, sürekli gözetim ve kayıtların değiştirilmesi teknik ayrıntı olmanın ötesine geçer. Bunlar iktidarın insanın

davranışı, dili ve hatırlama yeteneği üzerindeki etkisini genişletir. Winston Smith'in işi, geçmiş kayıtları bugünkü parti çizgisine göre değiştirmektir. Böylece roman geleceğe yerleştirilmiş bir dünyada tarihin üretimini doğrudan siyasal mücadele alanına çevirir. İktidar, geçmişi değiştirerek şimdiyi yönetir ve geleceğin düşünülebileceği sınırları daraltır.

Ursula K. Le Guin'in *Mülksüzler (The Dispossessed)* adlı romanı siyasal düzenin daha karmaşık bir biçimini araştırır. Anarres'te özel mülkiyet, merkezî devlet ve geleneksel sınıf hiyerarşisi ortadan kalkmıştır. Buna rağmen toplumsal uyum baskısı, bürokratik alışkanlıklar ve görünmez itibar ağları bireyin hareket alanını daraltır. Ken MacLeod bu yapının siyasal tartışma kanallarının zayıflamasıyla ilişkili olduğunu gösterir. Shevek anlaşmazlığını ortak bir kamusal alana taşıyamadığı için giderek yalnızlaşır.[8] Le Guin'in kurduğu gelecek, tamamlanmış bir toplumsal model sunmaz ve özgürlük idealinin kurumlar içinde nasıl aşınabileceğini araştırır.

Bu üç romanın siyasal yönleri farklıdır. Bellamy örgütlü eşitliği, Orwell mutlak denetimi, Le Guin ise özgürlük ile toplumsal baskı arasındaki gerilimi öne çıkarır. Ortak özellikleri geleceği kendi çağlarının siyasal meselelerini büyüten bir deney alanı olarak kullanmalarıdır. Gelecek burada bugünün kurumlarını başka bir ölçekte göstererek bugünden kaçışın ötesine geçer.

"Bu metinler okurun yaşadığı şimdiyi yabancılaştırarak onun tarihsel sınırlarını ortaya çıkarır. Gelecek böylece boş bir zaman alanı olmaktan çıkar. Şimdiki düzenin başka türlü kurulabileceğini düşündüren bir karşılaştırma zemini haline gelir."

Takvimi Geçen Gelecekler

Gelecekte geçen bir romanın tasarladığı tarih de günün birinde gelir, yaşanır ve geçer. Bellamy'nin 2000 yılı, Orwell'ın 1984'ü ve Clarke'ın 2001'i artık okurun geçmişindedir. Bu durum, romanların ilk

[8] Ken MacLeod, "Politics and Science Fiction", Edward James, Farah Mendlesohn (Haz.), *The Cambridge Companion to Science Fiction* içinde, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, s. 230-240.

"Roman artık 1949'un totaliter deneyimlerini geleceğe taşıyan bir metin olarak da okunur. Kurgusal 1984'ün asıl açıkladığı şey 1949'un korku ve ihtimalleridir."

yayımlandıkları andaki zaman düzenine yeni bir katman ekler. Okur, kurgulanan geleceği gerçekleşmiş tarihle karşılaştırma imkânı kazanır.

Geriye Bakış: 2000'den 1887'ye bu karşılaştırmayı başlığında taşır. Julian West 2000 yılından 1887'ye bakar. 1888'deki ilk okur için 2000 gelecektir. Bugünkü okur için romanın 1887'si de 2000'i de geçmiştir. Metnin içinde iki zaman bulunurken günümüzdeki okumada üçüncü bir zaman oluşur. Gerçek yirminci yüzyıl, kurgusal yirminci yüzyılın yanına yerleşir. Okur, Bellamy'nin hangi gelişmeleri öngördüğünü ölçebilir. Daha verimli soru ise onun hangi sorunları geleceğe taşımaya değer gördüğüdür.

1984, benzer bir çift okuma üretir. 1984 yılı geçmiştir fakat romanın Okyanusya'sı tarihsel bir devlet haline gelmemiştir. Buna rağmen propaganda, gözetim, dilin daraltılması ve kayıtların siyasal amaçla değiştirilmesi üzerine kurduğu model etkisini korur. Roman artık 1949'un totaliter deneyimlerini geleceğe taşıyan bir metin olarak da okunur. Kurgusal 1984'ün asıl açıkladığı şey 1949'un korku ve ihtimalleridir.

Arthur C. Clarke'ın 1968'de yayımlanan *2001: Bir Uzay Destanı (2001: A Space Odyssey)* adlı romanı uzay çağının başlangıcındaki beklenti ufkunu taşır. İnsanlığın Ay'da kalıcı faaliyet yürüttüğü, gezegenler arası yolculuğun geliştiği ve yapay zekânın karmaşık kararlar alabildiği bir 2001 tasarlanır. Gerçek 2001, bu bütünlüğe ulaşmamıştır. Yine de HAL 9000'in kararları teknolojiye duyulan güven ile denetim kaybı korkusunu bir araya getirir. Eserin arşiv değeri, öngördüğü aygıtların sayısının ötesinde, uzay, zekâ ve insan sonrası gelecek hakkında kurduğu tarihsel duygu içinde belirir.

Bu örnekler türsel kimliğin takvimle otomatik biçimde değişmediğini gösterir. Bir eserin tarihî roman veya bilim kurgu olarak kuruluşunu anlatılan tarihin

bugüne göre konumu tek başına belirleyemez. Eserin yazıldığı andaki bilgi düzeni, araştırma yöntemi ve okurla kurduğu sözleşme de belirleyicidir. Scott, 1745'e tamamlanmış bir geçmiş olarak yönelir. Bellamy, Orwell ve Clarke ise kendi yazma anlarında açık olan bir geleceği kurar. Sonraki okurun her iki zamanı geçmişte görmesi bu başlangıç yönünü tersine çevirmez.

Takvimin ilerlemesi, türü dönüştürmek yerine alımlama koşullarını değiştirir. Bilim kurgu eseri kurgusal geleceğini taşımayı sürdürür. Bunun yanında yazıldığı çağın beklenti ufkunu saklayan kültürel bir belge niteliği kazanır. Veronica Hollinger, bilim kurgu tarihinin türün ürettiği gelecekler üzerinden de yazılabileceğini savunur. Böyle bir tarih, teknolojik tahminlerin listesinden daha geniş bir alanı kapsar. Türün farklı dönemlerde hangi gelecek biçimlerini mümkün gördüğünü ve hangi gelecekleri düşünmekte zorlandığını araştırır.[9]

Gelecek Arşivi Olarak Bilim Kurgu

"Gelecek arşivi" kavramı burada fiziksel bir belge topluluğundan daha geniş bir anlam taşır ve geçmişte üretilmiş gelecek tasarılarının tarihsel bilgi değerini açıklar. Bilim kurgu romanı gelecek hakkında doğrudan kanıt sunamaz. Buna karşılık kendi çağının gelecek hakkında neleri düşünebildiğine ilişkin dolaylı bir kaynak oluşturur. Metnin belge değeri, kehanet başarısından ziyade tarihsel tahayyülün sınırlarında yatar.

Bir gelecek arşivinde en az dört tür malzeme bulunur. İlk olarak çağın bilimsel ve teknolojik imkânları yer alır. İkinci olarak siyasal kurumların sürmesi, dönüşmesi veya çökmesi hakkında varsayımlar görülür. Üçüncü olarak ortak duygular metne taşınır. Nükleer yok oluş korkusu, otomasyona duyulan güven, ekolojik kaygı ve gözetim endişesi bu duygular arasında sayılabilir.

---

[9] Veronica Hollinger, "A History of the Future: Notes for an Archive", *Science Fiction Studies,* Cilt 37, Sayı 1, 2010, s. 23-33.



Son olarak çağın tahayyül sınırları belirir. Yazarın mümkün göremediği bir toplumsal ilişki bazen tasarladığı gelecek kadar açıklayıcıdır.

Bu yaklaşım başarısız tahmini eleştirel açıdan değerli kılar. Bellamy'nin 2000 yılı gerçekleşmemiştir. Roman yine de on dokuzuncu yüzyılın ekonomik sorunlarını ve düzen arayışını güçlü biçimde saklar. Clarke'ın uzay yolculuğu takvimi beklenen hızda ilerlememiştir. Buna rağmen roman, uzay çağının genişleme inancını ve makine zekâsına ilişkin erken kaygıları korur. Orwell'ın kurumları tarihsel bir karşılık bulmamıştır. Romanın dil, kayıt ve iktidar arasındaki ilişkiye dair modeli ise farklı siyasal ortamlarda yeniden yorumlanabilir.

Gelecek arşivi kavramı tarihî roman ile bilim kurgu arasındaki yakınlığı açıklarken aralarındaki bilgi farkını da korur. Tarihî roman, mevcut arşivden hareket ederek geçmiş hayatı yeniden kurarken eski bilim kurgu, zamanla arşivin bir parçasına dönüşür. İlkinde arşiv anlatının başlangıç malzemesidir. İkincisinde anlatı sonraki kuşaklar için arşiv değeri kazanır. Bu ters yön, iki tür arasındaki temel ayrımlardan birini oluşturur.

Fredric Jameson, bilim kurgunun geleceği temsil etme işlevini aşarak şimdiki zamanı tarihsel olarak kavramaya yaradığını ileri sürer.[10] Bu görüş, gelecek arşivinin neden kehanet dosyası sayılamayacağını açıklar. Eski bir bilim kurgu romanında geleceği ararken yazıldığı dönemin şimdisiyle karşılaşırız. Romanın geleceği o şimdinin korkularını, arzularını ve siyasal sınırlarını başka bir zaman görüntüsü içinde saklar.

---

[10] Fredric Jameson, *Ütopya Denen Arzu,* Çev. Ferit Burak Aydar. İstanbul, Metis Yayınları, 2009.

Teknolojik Değişim ve İnsan Deneyimi

Bilim kurgu, teknolojik yeniliği anlatının merkezine yerleştirebilir. Edebi ağırlık ise yeniliğin insan ilişkileri üzerindeki etkisi görünür olduğunda artar. Bu durum, insan doğasının tarih boyunca değişmeden kaldığı yönündeki özcü yorumu aşan, daha ölçülü bir değerlendirme gerektirir. Güç, eşitsizlik, sorumluluk, aidiyet ve ölüm gibi sorunlar farklı kurumlar içinde yeniden ortaya çıkar. Bilim kurgu, bu tekrarları yeni şartlar altında sınar.

Mary Shelley'nin *Frankenstein* adlı romanı, bilimsel yöntemin ayrıntılı teknik açıklamasını geri planda tutarak yaratma kudreti ile yaratılan varlığa karşı sorumluluk arasındaki bağı araştırır. Victor Frankenstein'ın eylemi, yeni bir canlı üretir. Trajediyi büyüten unsur ise bu canlının ihtiyaçlarını tanımaması ve eyleminin sonuçlarından kaçmasıdır. Bilimsel yenilik, sorumluluk sorununu öne çıkaran bir anlatı aracına dönüşür.

H. G. Wells'in *Zaman Makinesi (The Time Machine: An Invention)* adlı romanında zaman yolculuğu sınıfsal ayrışmanın uzak geleceğini görme imkânı sağlar. Eloi ile Morlocklar teknolojik ilerlemenin kendiliğinden toplumsal iyileşme üretmediğini gösterir. On dokuzuncu yüzyılın sınıf farkları, uzak gelecekteki biyolojik ayrışmaya kadar büyür. Gelecek tasarımı böylece sanayi toplumunun şimdisine yöneltilmiş tarihsel bir eleştiri işlevi görür.

Philip K. Dick'in *Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi? (Do Androids Dream of Electric Sheep?)* adlı romanı yapay insan ile biyolojik insan arasındaki sınırı, merhamet ile başkasının acısını tanıma yeteneği üzerinden sorgular. Android, anlatının teknolojik novumudur. Romanın düşünsel ağırlığı ise insan sayılmanın hangi ahlaki ölçütlere bağlandığı sorusunda toplanır. Benzer biçimde 1984, gözetim aygıtlarını iktidarın insan zihnine erişme isteğiyle ilişkilendirir. *Mülksüzler,* özgürlük idealini gündelik uyum baskısının içinde sınar.

"Tarihî roman, geçmişte yaşamış insanı bugüne yaklaştırır. Bilim kurgu ise gelecekte yaşayabilecek insanın kendi çağımızla bağlarını araştırır. İki türün buluştuğu yer tam olarak burasıdır: Zamanı soyut bir çizgi olmaktan çıkarıp insanın içinde yaşadığı tarihsel bir dünyaya dönüştürmek."

"Eski gelecekler, geçmişe karıştıkça taşıdıkları beklentiler daha görünür olur. Romanın öngördüğü makineler eskise bile güç, sorumluluk, eşitsizlik, özgürlük ve hakikat çevresinde kurduğu çatışmalar yeni okumalara açık kalır."

Bu eserlerin kalıcılığında geleceğe ilişkin araç listeleri geri planda kalır, anlatıyı teknolojik ve kurumsal değişimin insan deneyiminde açtığı çatışmalar taşır. Kibir, korku, itaat, kıskançlık, aidiyet ve merhameti tarih dışı özler olarak görmek yerine, belirli toplumsal şartlarda biçimlenen duygu ve davranışlar olarak değerlendirmek gerekir. Bilim kurgu bu şartları değiştirerek duyguların hangi yeni biçimlere girebileceğini araştırır. Tarihî roman da geçmiş insanı kendi kurumları ve değerleri içinde kurarak benzer bir çalışma yapar.

Eski Geleceklerin Tarihi

Tarihî roman ile bilim kurgu, zamanın karşıt yönlerine doğru hareket eder. Biri tamamlanmış olaylara, öteki açık ihtimallere yönelir. Buna rağmen her ikisi de zamansal mesafeyi insan deneyimi içinde somutlaştırır. Tarihî roman, geçmişi gündelik hayatın belirsizliğiyle yeniden kurar. Bilim kurgu ise geleceği şimdiki zamanın bilgi, korku ve beklentilerinden hareketle tasarlar. İkisinin de türsel konumunu, takvim üzerindeki uzaklıkla birlikte başka unsurlar da belirler. Eserin yazıldığı anda geçmişe mi yoksa geleceğe mi yöneldiği, hangi bilgi kaynaklarıyla kurulduğu ve okurdan nasıl bir inandırıcılık beklentisi istediği belirleyici rol oynar. *Waverley ya da Altmış Yıl Önce,* geçmişe dönük bir yeniden kurmadır. *Geriye Bakış: 2000'den 1887'ye, 1984 ve 2001: Bir Uzay Destanı* ise yazıldıkları anda geleceğe dönük düşünce deneyleridir.

Takvimin ilerlemesi, bu eserlerin türünü korurken okuma imkânlarını genişletir. Bugünkü okur, kurgusal gelecek ile gerçekleşmiş tarihi yan yana görebilir ancak bu karşılaştırma romanların tahmin başarısını ölçmenin ötesine geçer. Metinler, yazıldıkları çağın hangi gelecekleri mümkün, arzu edilir veya korkutucu bulduğunu gösterirken gelecek arşivi kavramı da bu tarihsel katmanı adlandırır.

Bilim kurgu böylece gelecek hakkında kesin bilgi veren bir alan olmaktan uzaklaşır ve şimdinin tarihsel bilincini açığa çıkaran bir edebi biçim haline gelir. Eski gelecekler, geçmişe karıştıkça taşıdıkları beklentiler daha görünür olur. Romanın öngördüğü makineler eskise bile güç, sorumluluk, eşitsizlik, özgürlük ve hakikat çevresinde kurduğu çatışmalar yeni okumalara açık kalır. Tarihî roman, geçmişte yaşamış insanı bugüne yaklaştırır. Bilim kurgu ise gelecekte yaşayabilecek insanın kendi çağımızla bağlarını araştırır. İki türün buluştuğu yer tam olarak burasıdır: Zamanı soyut bir çizgi olmaktan çıkarıp insanın içinde yaşadığı tarihsel bir dünyaya dönüştürmek.

KAYNAKÇA

Bellamy, Edward, *Geriye Bakış: 2000'den 1887'ye,* Çev. F. Kahya. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2020.

Clarke, Arthur Charles, *2001: Bir Uzay Destanı,* Çev. O. İşeri. İstanbul, İthaki Yayınları, 2016.

de Groot, Jerome, *The Historical Novel.* London, Routledge, 2010.

Dick, Philip Kindred, *Androidler Elektrikli Koyun Düşler mi?,* Çev. N. Yener. İstanbul, Alfa Yayınları, 2024.

Hollinger, Veronica, "A History of the Future: Notes for an Archive", *Science Fiction Studies,* Cilt 37, Sayı 1, 2010, s. 23-33.

Jameson, Fredric, "Progress versus Utopia; or, Can We Imagine the Future?", *Science Fiction Studies,* Cilt 9, Sayı 2, 1982, s. 147-158.

Jameson, Fredric, *Ütopya Denen Arzu,* Çev. F. B. Aydar. İstanbul, Metis Yayınları, 2009 (*Archaeologies of the Future*'ın yalnızca birinci bölümüdür, 2005).

Koselleck, Reinhart, *Futures Past: On the Semantics of Historical Time,* Çev. K. Tribe. New York, Columbia University Press, 2004.

Le Guin, Ursula Kroeber, *Mülksüzler,* Çev. L. Mollamustafaoğlu. İstanbul, Metis Yayınları, 1990.

Le Guin, Ursula Kroeber, *Karanlığın Sol Eli,* Çev. Ü. Altuğ. İstanbul, Ayrıntı Yayınları, 1993.

Lukács, György, *Tarihsel Roman,* Çev. İ. Doğan. Ankara, Epos Yayınları, 2008.

MacDonald, Ian ve Polak, Kate (Haz.), *Science Fiction and the Historical Novel: Days of Future Pasts.* Liverpool, Liverpool University Press, 2024.

MacLeod, Ken, "Politics and Science Fiction", E. James ve F. Mendlesohn (Haz.), *The Cambridge Companion to Science Fiction* içinde. Cambridge, Cambridge University Press, 2003, s. 230-240.

More, Thomas, *Ütopya,* Çev. S. Eyüboğlu. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

Orwell, George, *1984,* Çev. C. Üster. İstanbul, Can Yayınları, 2019.

Scott, Walter, *Waverley; or, 'Tis Sixty Years Since.* Edinburgh, Archibald Constable and Co., 1814.

Shelley, Mary, *Frankenstein,* Çev. Y. Yavuz. İstanbul, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, 2019.

Suvin, Darko, *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre.* New Haven, Yale University Press, 1979.

Wells, Herbert George, *Zaman Makinesi,* Çev. V. Gürses. İstanbul, İthaki Yayınları, 2023.

White, Hayden, *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe.* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1973.

GEÇMİŞİN KURGUSU, GELECEĞİN ARŞİVİ: TARİH VE BİLİMKURGUDAN 10 ROMAN

1 WALTER SCOTT-*IVANHOE*

Walter Scott'ın tarihî roman anlayışını Türkçede izlemek için en güçlü başlangıçlardan biridir. Norman istilasının ardından İngiltere'de yaşanan iktidar ve kimlik çatışmalarını şövalyelik, aşk, sadakat ve toplumsal ayrımlar üzerinden canlandırıyor. Tarih, Scott'ın elinde hükümdarların ve savaşların kaydından çıkarak insanların konuştuğu, sevdiği, korktuğu ve taraf seçtiği bir dünyaya dönüşüyor. İletişim Yayınları baskısı Can Erhan Kızmaz'ın tam metin çevirisidir.

2 MARY SHELLEY-*FRANKENSTEİN YA DA MODERN PROMETHEUS*

Modern bilimkurgunun başlangıç noktalarından sayılan roman, bilimsel ilerleme ile ahlaki sorumluluk arasındaki gerilimi merkezine alıyor. Victor Frankenstein'ın yarattığı varlık, geleceğin teknolojik imkânlarından önce insanın yaratma ve hükmetme arzusunu sorguluyor. Roman, on dokuzuncu yüzyılın bilim karşısındaki heyecanını ve korkusunu bugüne taşıyan erken bir "gelecek arşivi"dir. Türkçede Yiğit Yavuz çevirisiyle okunabilir.

3 EDWARD BELLAMY-*GERİYE BAKIŞ: 2000'DEN 1887'YE*

1887 yılında uykuya dalan Julian West, 2000 yılında bambaşka bir toplumsal düzenin içinde uyanıyor. Gelecek, geçmişe dönüp onu değerlendiren bir tarihçinin bakışını kazanıyor. Bellamy, sanayi kapitalizminin yarattığı eşitsizlikleri gelecekte kurulmuş dayanışmacı bir toplum üzerinden eleştiriyor. Romanın tasarladığı 2000 yılı artık geride kalmıştır; fakat eser, yazıldığı dönemin adalet ve eşitlik beklentilerini saklamayı sürdürüyor.

4 H. G. WELLS-*ZAMAN MAKİNESİ: BİR BULUŞ*

Bir zaman yolcusunun uzak gelecekte karşılaştığı Eloiler ve Morlocklar, Viktorya İngiltere'sindeki sınıf ayrımlarının korkutucu bir sonucu olarak tasarlanmıştır. Wells geleceği başlı başına bilinmez bir dünya olarak kurmak yerine kendi çağının toplumsal çatlaklarını ileriye taşıyor. Zaman Yolcusu da bu dünyayı kalıntılardan, bedenlerden ve toplumsal yapılardan anlamaya çalışan bir tarihçi ya da arkeolog konumundadır. Celal Üster çevirisiyle yayımlanan baskı tercih edilebilir.

5 GEORGE ORWELL-*1984*

Orwell'ın 1948'den bakarak tasarladığı *1984* yılı çoktan geçmişte kaldı. Buna rağmen romanın gözetim, propaganda, dilin denetlenmesi ve geçmişin sürekli yeniden yazılması üzerine kurduğu dünya güncelliğini koruyor. *1984*, kehanetlerinin doğruluğundan çok yazıldığı çağın totaliterleşme korkusunu olağanüstü bir yoğunlukla kaydetmesi sayesinde önem taşıyor. İktidarın geleceği yönetmek için geçmişi değiştirmesi de romanın temel meseleleri arasında bulunuyor.

ARTHUR C. CLARKE-*2001: BİR UZAY DESTANI*

6 İnsanlığın tarih öncesinden uzay çağına uzanan serüvenini tek bir büyük zaman çizgisi içinde düşünüyor. Clarke'ın 1968'de tasarladığı 2001 yılı bugün geçmişte bulunmasına rağmen roman, dönemin uzay araştırmalarına, yapay zekâya ve insan evrimine ilişkin beklentilerini koruyan güçlü bir belgedir. Stanley Kubrick'in filmiyle birlikte gelişen eser, edebiyat ile sinemanın aynı gelecek tasavvurunu farklı anlatım araçlarıyla nasıl kurabildiğini de gösteriyor.

PHILIP K. DICK-*ANDROİDLER ELEKTRİKLİ KOYUN DÜŞLER Mİ?*

7 Nükleer yıkımın ardından insanların Mars'a göç ettiği, dünyada kalanların ise gerçek hayvanlarla yapay varlıklar arasında yaşadığı bir gelecek anlatılıyor. Özgün baskıda olayların yerleştirildiği 1992 yılı geride kalmıştır. Romanı kalıcı kılan, geleceği doğru tahmin etmesi değil; savaş, tüketim kültürü, teknoloji ve insan olmanın ölçüsü üzerine sorduğu sorulardır. Ridley Scott'ın *Blade Runner* uyarlaması, bu dünyanın sinemadaki daha karanlık yorumunu oluşturuyor.

URSULA K. LE GUIN-*MÜLKSÜZLER*

8 Birbirine karşıt toplumsal düzenlere sahip Urras ve Anarres gezegenleri üzerinden mülkiyet, özgürlük, devrim ve dayanışma kavramlarını tartışıyor. Le Guin geleceği kesin bir siyasal model sunmak amacıyla kurmuyor; farklı hayat ihtimallerini sınayan bir düşünce alanı meydana getiriyor. Romanın geçmiş ile şimdiki zaman arasında ilerleyen yapısı, kişisel hafıza ile toplumsal tarihin birbirini nasıl biçimlendirdiğini de gösteriyor. Levent Mollamustafaoğlu çevirisiyle yayımlanıyor.

OCTAVIA E. BUTLER-*YAKIN*

9 1976 yılında yaşayan siyah bir kadın olan Dana, açıklayamadığı biçimde 19. yüzyıl Maryland'ına, köleliğin hüküm sürdüğü bir çiftliğe çekiliyor. Zaman yolculuğu burada geçmişten kaçış sağlamıyor; tarihin bedensel şiddetini bugünün insanı için doğrudan deneyime dönüştürüyor. Butler, bilimkurgunun imkânlarını tarihî romanın tanıklık gücüyle birleştiriyor. Kölelik, uzaktan seyredilen kapanmış bir dönem olmaktan çıkar; bugünü belirleyen canlı bir miras hâline geliyor.

CONNIE WILLIS-*KIYAMET KİTABI*

10 2054 yılında tarih araştırmaları zaman yolculuğu aracılığıyla yürütülüyor. Genç tarihçi Kivrin Engle, Orta Çağ İngiltere'sini incelemek üzere geçmişe gönderiliyor; fakat kendisini Kara Ölüm'ün ortasında buluyor. Arşivlerden ve akademik kayıtlardan tanıdığı tarih, insanların acılarıyla karşılaştığında bütünüyle değişiyor. Roman, tarihçinin bilgi ile tanıklık arasındaki konumunu sorgularken tarihî romanla bilimkurguyu aynı anlatıda kusursuz biçimde buluşturuyor.

Bir Olay, İki Anlatı

Napolyon'un Rusya Seferi ve Moskova'dan Geri Çekiliş (1812)

Napolyon Bonapart, 1812 yazında yaklaşık 600.000 kişilik Büyük Ordu'yla (Grande Armée) Rusya'yı işgal etti; amacı Çar I. Aleksandr'ı Kıta Ablukası'na uymaya zorlamaktı. Rus ordusu doğrudan çarpışmaktan kaçınıp geri çekilerek toprakları yakıp yıkarak ilerledi; Borodino'da (7 Eylül 1812) yaşanan kanlı ama sonuçsuz muharebenin ardından Napolyon Moskova'ya girdiğinde şehri neredeyse boş ve alevler içinde buldu. Çar'ın barış teklifini kabul etmemesi ve kışın yaklaşması üzerine Fransız ordusu Ekim ayında geri çekilmeye başladı. Açlık, soğuk, tifüs ve Kazak akınları yüzünden ordu dağıldı; Rusya'ya giren 600 bine yakın askerden kışın sonunda sağ kalıp geri dönebilenlerin sayısı 100 bini bile bulmadı. Bu felaket, Napolyon'un yenilmezlik imajını kalıcı olarak kırdı ve Avrupa'daki koalisyonun onu nihai olarak devirmesinin önünü açtı.



Adolph Northen, *Napolyon'un Rusya'dan Geri Çekilişi*
(Napoleons Rückzug aus Russland, 1851)

Görsel neyi nasıl anlatıyor:

Northen, karla kaplı uçsuz bucaksız bir ovada, yorgun ve perişan haldeki Fransız askerlerinin, ölü ve donmuş yoldaşlarının arasından geçerek ilerleyişini resmeder; ön planda yere yığılmış cesetler ve terk edilmiş toplar, arka planda ise sonu görünmeyen bir asker kolonu yer alır. Düsseldorf Resim Okulu'nun savaş sahneleri konusunda uzmanlaşmış ressamlarından Northen, tabloyu olaydan otuz dokuz yıl sonra, döneme ait anlatılara ve askeri raporlara dayanarak yapmıştır; eser bugün kamu malı statüsünde olup birçok müzede ve tarih kitabında bu seferin en çok kullanılan görsel temsillerinden biri olarak yer alır.

Roman: Lev Tolstoy, *Savaş ve Barış (Voyna i mir*, 1869)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Roman, Napolyon Savaşları döneminde beş soylu Rus ailesinin hayatını, 1805'ten Rusya'nın 1812 zaferine kadar uzanan on yıllık bir süreçte anlatır; Borodino Muharebesi ve Moskova'nın tahliyesiyle yakılışı, kitabın en uzun ve en çok tartışılan bölümlerinden birini oluşturur. Tolstoy, Pierre Bezuhov karakterini savaş alanında bizzat dolaştırarak, üst düzey komutanların savaş planlarıyla cephedeki askerlerin yaşadığı kaos arasındaki uçurumu okura gösterir; Pierre, Moskova'da esir düşüp Fransızların şehri terk edişine tanık olur ve bu deneyim onun bütün dünya görüşünü değiştirir. Tolstoy, tarihi büyük adamların (Napolyon, Kutuzov) iradesiyle değil, sayısız küçük insan kararının toplamıyla açıklayan özgün bir tarih felsefesini de bu bölümlerde işler; ona göre Napolyon'u yenen Rus halkının ve doğanın direncidir. Northen'ın tablosundaki çökmüş ordu ile Tolstoy'un anlattığı, zaferin sarhoşluğundan bozguna sürüklenen Grande Armée aynı tarihsel çöküşün iki farklı ölçekten görünümüdür: biri anlık bir sahne, diğeri bütün bir toplumun içinden anlatılmış uzun bir çöküş süreci.



Bastille Baskını (14 Temmuz, 1789)

Fransa'da 1789 baharında yaşanan mali kriz ve toplumsal huzursuzluk, Mayıs ayında Etats Généraux'nun (Genel Meclis) toplanmasıyla siyasi bir krize dönüştü. Üçüncü Zümre temsilcileri kendilerini Ulusal Meclis ilan edip anayasa yapma yemini ettiğinde, Kral XVI. Louis'nin başkent çevresine asker yığması Paris halkında bir darbe korkusu yarattı. 12 Temmuz'da maliye bakanı Necker'in görevden alındığı haberi yayılınca halk sokaklara döküldü; 14 Temmuz sabahı İnvalides'ten ele geçirdikleri tüfeklere barut bulmak için, kraliyet otoritesinin ve keyfi tutuklamaların simgesi haline gelmiş Bastille Hapishanesi'ne yürüdüler. Kalenin komutanı de Launay birkaç saatlik çatışmanın ardından teslim oldu, ancak yine de öldürülüp başı bir mızrağın ucunda sokaklarda gezdirildi. O gün ele geçirilen mahkûm sayısı yalnızca yediydi, ama olayın simgesel gücü, tarihe Fransız Devrimi'nin başlangıç anı olarak geçmesini sağladı.



Jean-Pierre Houël, *Bastille'in Alınışı* (1789)

Görsel neyi nasıl anlatıyor:

Olayın hemen ardından, döneme tanıklık eden bir sanatçı tarafından suluboya olarak yapılan bu eser, kalenin duvarlarını saran dumanı, silahlanmış halk kalabalığını ve kuşatmanın kaotik anını tek bir sahnede toplar. Günümüzde Fransa Millî Kütüphanesi koleksiyonunda yer alan bu tablo, olayın çağdaşı bir tanık tarafından yapılmış olması sebebiyle özel bir tarihsel değer taşır.

Roman: Charles Dickens, *İki Şehrin Hikâyesi (A Tale of Two Cities,* 1859)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Roman, Fransız Devrimi öncesinde ve sırasında Londra ile Paris arasında geçer; bir İngiliz avukatın, sevdiği kadının kocasının yerine giyotine gitmeyi kabul edişiyle sonuçlanan bir fedakârlık hikâyesini anlatır. Bastille Baskını, romanın ikinci kitabının önemli bir bölümünde doğrudan işlenir; devrimci Defarge çifti ve onların çevresindeki halk, kaleyi ele geçiren kalabalığın parçası olarak resmedilir. Dickens bu sahneyi, romanın geri kalanında devrimin Terör Dönemi'ne nasıl evrileceğinin habercisi olarak kurar: Madame Defarge'ın örgü örerken tuttuğu ölüm listesi, Bastille'in düşüşünde patlak veren öfkenin daha sonra nasıl sistematik bir intikama dönüşeceğini önceden sezdirir. Houël'in tablosundaki kolektif coşkuyla birlikte okunduğunda, tek bir günün hem kurtuluş hem de yeni bir dönemin şiddetli başlangıcı olduğu görülür.



Waterloo Muharebesi (18 Haziran, 1815)

Elbe adasından kaçıp Fransa'da yeniden iktidara gelen Napolyon'a karşı Avrupa güçleri hızla yeni bir koalisyon kurdu. Napolyon, İngiliz-Hollanda-Alman kuvvetlerini Wellington komutasında, Prusya ordusunu da Blücher komutasında ayrı ayrı yenip Belçika'yı ele geçirmeyi planladı. 18 Haziran 1815'te bugünkü Belçika sınırları içindeki Waterloo yakınlarında yapılan muharebede, Wellington'un savunma hattı gün boyunca Fransız süvari hücumlarına ve topçu ateşine direndi; günün geç saatlerinde Blücher'in beklenmedik biçimde savaş alanına yetişmesi dengeyi kesin olarak Fransa aleyhine çevirdi. Napolyon'un İhtiyat Muhafız Alayı'nın son hücumunun da geri püskürtülmesiyle Fransız ordusu dağıldı. Bu yenilgi, Napolyon'un "Yüz Gün" olarak bilinen ikinci iktidar döneminin sonu oldu; imparator kısa süre sonra tahttan bir kez daha ve bu sefer kalıcı olarak indirilip Saint Helena adasına sürgüne gönderildi. Waterloo, hem Napolyon Savaşları'nı hem de yirmi yılı aşkın süren Avrupa çapındaki çatışmalar dönemini kapatan son büyük muharebe olarak tarihe geçti.



Lady Elizabeth Butler, *Scotland Forever!* (1881)

Görsel neyi nasıl anlatıyor:

Tablo, İskoç Grays süvari alayının düşman hatlarına yaptığı meşhur hücumu, izleyiciye doğru dörtnala gelen atlar ve tekrarlanan üniformalarla resmeder; kompozisyon, hareketin ve topluluk gücünün izleyiciyi neredeyse içine çeken bir etkisiyle kurulmuştur. Leeds Sanat Galerisi'nde sergilenen bu eser, savaş resminde kahramanlık anının en dinamik örneklerinden biri sayılır.

Roman: Stendhal, *Parma Manastırı (La Chartreuse de Parme,* 1839)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Romanın genç kahramanı İtalyan asilzade Fabrice del Dongo, Napolyon'a duyduğu hayranlıkla orduya katılmak için Waterloo'ya gider; ama savaş alanında yaşadıkları, kahramanlık hayalinin tam tersidir. Fabrice, çevresinde olup biteni bir türlü anlamlandıramaz, kimin hangi tarafta olduğunu çoğu zaman kestiremez; muharebe onun için dağınık, kafa karıştırıcı ve anlamsız bir kaos olarak yaşanır. Stendhal onu bir noktada atından düşürüp bir cesedin yanına yatırarak savaş alanının kaosunu daha da somutlaştırır; Fabrice'in tek anladığı, kendisinin bir kahramanlık destanının değil, anlayamadığı bir olayın seyircisi olduğudur. Edebiyat tarihinde savaşın içeriden ve kahramanlıksız anlatımının en etkili örneklerinden sayılan bu bölüm, Butler'ın tablosundaki görkemli, düzenli hücum sahnesiyle tam bir tezat oluşturur; aynı muharebe resimde topluluğun gücü ve zaferi olarak, romandaysa bir bireyin kavrayamadığı bir kaos olarak karşımıza çıkar.





Gettysburg Muharebesi (1-3 Temmuz, 1863)

1863 yazında Konfederasyon ordusu komutanı General Robert E. Lee, savaşı düşman topraklarına taşıyarak Kuzey'in savaşma isteğini kırmak ve İngiltere ile Fransa'nın tanınma desteğini kazanmak amacıyla Pennsylvania'ya doğru ikinci büyük seferini başlattı. İki ordu, plansız biçimde küçük bir pazar kasabası olan Gettysburg'da karşılaştı ve çarpışma üç güne yayıldı. Muharebenin üçüncü günü, General George Pickett komutasındaki yaklaşık 12.500 Konfederasyon askeri, Birlik hatlarının ortasına doğru açık arazide bir kilometreyi aşan bir mesafeyi yürüyerek geçmeye çalıştı; bu "Pickett'in Hücumu" olarak bilinen saldırı, yoğun topçu ve tüfek ateşi altında ağır kayıplarla püskürtüldü. Lee, ordusunu geri çekmek zorunda kaldı ve bir daha Kuzey topraklarına böylesine derin bir sefer düzenlemedi. Yaklaşık 51.000 kayıpla Amerikan tarihinin en kanlı muharebesi olan Gettysburg, İç Savaş'ın dönüm noktası sayılır; birkaç ay sonra Lincoln'ün burada yaptığı kısa konuşma da Amerikan siyasi söyleminin en çok anılan metinlerinden biri haline gelmiştir.



Paul Philippoteaux, *Gettysburg Sikloraması* (1883)

Görsel neyi nasıl anlatıyor:

115 metre çevresinde, 13 metre yüksekliğinde, 360 derecelik dev bir panorama olan bu eser, Konfederasyon askerlerinin Birlik hatlarına yaptığı son büyük hücumu, izleyiciyi savaşın tam ortasındaymış gibi hissettirecek şekilde resmeder. Ressam, sahneyi doğru yansıtabilmek için savaş alanını bizzat gezmiş, gazilerle görüşmüş ve dönemin fotoğraflarından yararlanmıştır. Eser bugün hâlâ Gettysburg Ulusal Askerî Parkı'nda, orijinal haliyle sergilenmektedir.

Roman: Stephen Crane, *Kızıl Cesaret Nişanı (The Red Badge of Courage,* 1895)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Roman, Kuzey ordusunda gönüllü yazılan genç asker Henry Fleming'in, ilk büyük çarpışmasında yaşadığı korkuyla yüzleşmesini anlatır; Henry ilk çatışmada panikleyip kaçar, sonra utancından kurtulmak için bir "kızıl cesaret nişanı", yani göğsünde taşıyabileceği bir yara arar. Crane, romanı yazarken belirli bir muharebeyi değil, eleştirmenlerin genellikle 1863'teki Chancellorsville Muharebesi'ne benzettiği kurgusal bir çarpışmayı temel almıştır; bu yüzden roman Gettysburg'ü doğrudan konu almaz, ama aynı savaşın, aynı yıl aynı cephede yaşanan sıradan bir askerin iç dünyasını anlatır. Crane, savaşı hiç yaşamamış olmasına rağmen, gazi anlatılarından ve dönemin raporlarından yararlanarak cephenin gerçekçiliğini o kadar başarılı yakalamıştır ki roman, 1895'te yayımlandığında birçok gazi tarafından kendi deneyimlerinin en doğru anlatımı sayılmıştır. Philippoteaux'nun panoramasındaki kahramanca, düzenli hücum görüntüsüyle Crane'in romanındaki korku, kafa karışıklığı ve utanç dolu iç ses arasındaki karşıtlık, aynı savaşın resmî hafızada nasıl idealize edildiğini, bireysel deneyimde ise nasıl yaşandığını yan yana koyar.





Millî Mücadele ve Kurtuluş Savaşı (1919-1922)

Osmanlı Devleti'nin I. Dünya Savaşı'ndan yenilgiyle çıkmasının ardından imzalanan Mondros Mütarekesi, İtilaf devletlerine Anadolu'yu fiilen işgal etme yolunu açtı. 15 Mayıs 1919'da Yunan kuvvetlerinin İzmir'e çıkması, Anadolu'da yerel direniş örgütlerinin (Kuvâ-yı Milliye) doğmasına yol açtı; 19 Mayıs 1919'da Samsun'a çıkan Mustafa Kemal Paşa'nın önderliğinde bu dağınık direniş, Sivas ve Erzurum kongreleriyle örgütlü bir ulusal harekete dönüştü. Türkiye Büyük Millet Meclisi'nin 1920'de Ankara'da açılmasının ardından, düzenli ordu Doğu'da Ermenilere, Güney'de Fransızlara karşı başarı kazandı; Batı Cephesi'nde ise Yunan ilerleyişi I. ve II. İnönü, Sakarya muharebeleriyle durduruldu, 26 Ağustos 1922'de başlayan Büyük Taarruz'la da Yunan ordusu kesin olarak yenilip İzmir'e kadar geri püskürtüldü. Mudanya Mütarekesi ve ardından Lozan Antlaşması'yla süreç tamamlandı ve 29 Ekim 1923'te Türkiye Cumhuriyeti ilan edildi.



İbrahim Çallı, *Kurtuluş Savaşında Zeybekler* (1923)

Görsel neyi nasıl anlatıyor:

Türk empresyonizminin öncülerinden Çallı, Ege bölgesinin yerel direnişçileri olan zeybekleri, geleneksel kıyafetleri ve silahlarıyla, harekete geçmiş ya da pusuya yatmış halde resmeder. Canlı fırça darbeleri ve güçlü ışık-gölge kullanımıyla dikkat çeken eser, bugün Ankara Resim ve Heykel Müzesi koleksiyonunda yer almaktadır ve Millî Mücadele döneminin halk direnişini simgeleyen en tanınmış Türk tablolarından biridir.

Roman: Halide Edip Adıvar, *Ateşten Gömlek* (1922)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Roman, İstanbul'un işgali üzerine Anadolu'ya geçen bir kadın anlatıcının, Ayşe'nin, gözünden Kurtuluş Savaşı'nın Batı Cephesi'ndeki mücadelesini anlatır. Ayşe, savaşta eşini ve yakınlarını kaybetmiş, kendini tümüyle mücadeleye adamış bir kadındır; roman onun çevresindeki subaylarla (Peyami, İhsan) kurduğu ilişkiler üzerinden, savaşın bireysel fedakârlık ve aşkla iç içe geçen yönünü işler. Halide Edip bu romanı bizzat cephede bulunduğu yıllarda yaşadıklarından yola çıkarak kaleme almış, kendi tanıklığını Ayşe karakterinin cepheye adanmışlığına aktarmıştır. Romanın sonunda Ayşe'nin cepheye bizzat silah taşıyıp savaşa katılması, kadınların Millî Mücadele'deki rolünün yalnızca destek hizmetleriyle sınırlı kalmadığını, bizzat cephede yer alabildiğini de gösterir. Çallı'nın tablosundaki kolektif direniş görüntüsü ile romanın kişisel kahramanlık ve fedakârlık anlatısı, Millî Mücadele'nin toplumsal boyutunu da bireysel boyutunu da bütünler.



İstanbul'un Fethi (29 Mayıs, 1453)

II. Mehmed, henüz 21 yaşındayken 1451'de tahta ikinci kez çıktığında, Bizans İmparatorluğu artık yalnızca İstanbul ve çevresinden ibaret küçük bir devlete dönüşmüştü. Genç padişah, şehri almak için Boğaz'a Rumeli Hisarı'nı inşa ettirdi, Macar mühendis Urban'a döneminin en büyük toplarından birini döktürdü ve 6 Nisan 1453'te kuşatmayı başlattı. Bizans'ın Haliç'i zincirle kapatarak deniz saldırısını engellemesi üzerine, Osmanlı donanmasının bir gece boyunca yağlanmış kütükler üzerinde Galata sırtlarından karadan yürütülüp Haliç'e indirilmesi, kuşatmanın en efsaneleşmiş anlarından biri oldu. 53 günlük kuşatmanın ardından, 29 Mayıs 1453 sabahı yapılan genel saldırıyla surlar aşıldı ve şehir düştü; son Bizans İmparatoru XI. Konstantin çarpışırken hayatını kaybetti. Fetih, Orta Çağ'ın kapanıp Yeni Çağ'ın açıldığı dönüm noktalarından biri sayılır ve Osmanlı Devleti'ni bölgesel bir beylikten imparatorluğa taşıyan en önemli adım olmuştur.



Fausto Zonaro, *Fatih Sultan Mehmed'in İstanbul'a Girişi*
(L'Entrée du sultan Mehmet II à Constantinopl, 1876)

Görsel neyi nasıl anlatıyor:

Osmanlı sarayının resmî ressamı olarak II. Abdülhamid döneminde görev yapmış İtalyan asıllı Fausto Zonaro'nun bu eseri, genç Fatih'i beyaz atının üzerinde, fetih sonrası şehre görkemli girişini yaparken resmeder.

Roman: Feridun Fazıl *Tülbentçi, İstanbul'un Fethi (İstanbul Kapılarında,* 1953)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Roman, II. Mehmed'in genç yaşta tahta çıkışından İstanbul'un alınışına kadar geçen süreci, "fetih sana müyesser olacaktır" müjdesini taşıyan bir padişahın kararlılığı etrafında kurar; Şehzade Orhan Çelebi'nin akıbeti, Çandarlı Halil Paşa'nın Bizans'la gizli teması ve kuşatma boyunca yaşanan entrikalar, fethin önündeki iç ve dış engelleri somutlaştırır. Tarihi romanın öncü isimlerinden Tülbentçi, olayı belirli bir ideolojik çerçeveden yorumlamak yerine akıcı, sürükleyici bir anlatımla aktarmayı tercih eder; bu yüzden roman hem geniş bir okur kitlesine ulaşmış hem de Fatih'i ve fethi sorgusuz bir kahramanlık ve tarihi haklılık zemininde sunar. Kitabın en bilinen sahnelerinden biri, Fatih'in atını denize sürüp donanmasını izlediği andır; bu sahne, Zonaro'nun tablosundaki görkemli giriş imgesiyle aynı ruhu taşır. Zonaro'nun padişahı şehre görkemle girerken resmettiği an ile Tülbentçi'nin romanında hükümdarın kuşatma boyunca sergilediği azim ve basiret bir araya geldiğinde, fetih hem görsel hem edebi hafızada aynı onaylayıcı çizgide yeniden kurulmuş olur.



Büyük Buhran ve Dust Bowl (1930'lar, ABD)

1929'da New York borsasının çökmesiyle başlayan ekonomik kriz, kısa sürede bankaların iflasına, milyonlarca kişinin işini kaybetmesine ve tarım fiyatlarının dibe vurmasına yol açtı. Orta Batı'daki Büyük Ovalar bölgesinde, on yıllardır süren aşırı ve bilinçsiz tarım nedeniyle toprağın doğal bitki örtüsü tükenmiş durumdaydı; 1930'ların ortasında bölgeyi vuran şiddetli kuraklık, bu çorak toprağı rüzgârın önünde savurulan devasa toz fırtınalarına (Dust Bowl) dönüştürdü. Oklahoma, Teksas, Kansas ve komşu eyaletlerdeki yüz binlerce çiftçi ailesi, borçlarını ödeyemedikleri için bankaların icra yoluyla topraklarına el koymasıyla karşılaştı; verimsizleşen, ekilemez hale gelen arazilerini terk edip iş bulma umuduyla Kaliforniya'ya doğru göç etti. Route 66 üzerinden batıya akan bu göç dalgası, dönemin en büyük iç göç hareketlerinden biri oldu ve yeni gelen yoksul çiftçiler Kaliforniya'da genellikle düşük ücretli mevsimlik işçi olarak, yerleşik halkın hor gördüğü bir kesim haline geldi.



Alexandre Hogue, *Kuraklığın Vurduğu Bölge (Drouth Stricken Area,* 1934)

Görsel neyi nasıl anlatıyor:

Hogue, kuraklıktan çatlamış toprağı, susuzluktan ölmüş bir hayvanı ve terk edilmiş bir çiftlik evini geniş, ıssız bir manzara içinde resmeder. Eser, doğanın insan eliyle (aşırı tarım) nasıl tükenebileceğini dramatik ama sakin bir kompozisyonla anlatır; bugün Dallas Sanat Müzesi koleksiyonunda yer alır ve Dust Bowl döneminin en tanınan resimlerinden biridir.

Roman: John Steinbeck, *Gazap Üzümleri (The Grapes of Wrath,* 1939)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Roman, Oklahoma'da kuraklık ve banka icrası yüzünden topraklarından kovulan Joad ailesinin, iş ve umut arayışıyla Kaliforniya'ya çıktığı zorlu göç yolculuğunu anlatır. Ailenin yol boyunca karşılaştığı sömürü, aşağılanma ve dayanışma, dönemin milyonlarca Amerikalı çiftçisinin ortak kaderini simgeler. Steinbeck, ailenin terk ettiği toprağı ve yola çıkış anını romanın ilk bölümlerinde ayrıntılı biçimde betimler; Hogue'un tablosundaki çatlamış, ölü toprak, bu sahnelerde neredeyse birebir karşılığını bulur. Steinbeck bu romanla Pulitzer Ödülü kazanmış ve eser, Büyük Buhran'ın Amerikan toplumsal hafızasındaki yerini kalıcı hale getirmiştir. Hogue'un tablosundaki terk edilmiş, ölü toprak ile Steinbeck'in Joad ailesinin yol hikâyesi, aynı felaketin iki farklı yüzünü gösterir: geride kalan yer ve o yeri terk etmek zorunda kalanlar.



I. Dünya Savaşı, Batı Cephesi

1914 yazında patlak veren I. Dünya Savaşı'nda, Almanya'nın Fransa'yı hızla saf dışı bırakmayı amaçlayan Schlieffen Planı, Marne Muharebesi'nde durdurulunca cephe, Belçika'dan İsviçre sınırına kadar uzanan, kilometrelerce derinliğinde siperlerden oluşan sabit bir hatta dönüştü. Sonraki dört yıl boyunca her iki taraf da bu hattı birkaç kilometre ileri geri oynatmak için Somme, Verdun, Ypres gibi muharebelerde yüz binlerce askerini feda etti; makineli tüfek, hardal gazı ve dikenli tel gibi yeni silahlar, geleneksel piyade hücumlarını neredeyse imkânsız ve son derece ölümcül hale getirdi. Siperlerdeki askerler çamur, fare istilası, sürekli topçu ateşi ve "siper ayağı" gibi hastalıklarla boğuşurken, cephe gerisindeki komuta kademesi genellikle sahadaki gerçek koşullardan habersiz kalıyordu. Batı Cephesi savaşı, 1918 sonbaharında Almanya'nın çöküşüyle sona erdiğinde, sadece birkaç kilometrelik toprak parçası uğruna on milyonu aşkın askerin hayatını kaybettiği bu cephe, savaşın anlamsız yıkımının simgesi haline gelmişti.



John Singer Sargent, *Gassed* (1919)

Görsel neyi nasıl anlatıyor:

Sargent, gaz saldırısına uğrayıp gözleri geçici olarak kör olmuş İngiliz askerlerini, birbirlerinin omzuna tutunarak tek sıra halinde sedye alanına yürütülürken resmeder; arka planda yerde yatan başka yaralılar, futbol oynayan sağlıklı askerlerle tezat oluşturur. Eser, Londra'daki Imperial War Museum'da (Emperyal Savaş Müzesi) sergilenmektedir ve savaşın kahramanlıktan çok acısını öne çıkaran en etkili İngiliz savaş resimlerinden biridir.

Roman: Erich Maria Remarque, *Batı Cephesinde Yeni Bir Şey Yok* (1929)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Roman, genç Alman askeri Paul Bäumer'in gönüllü olarak cepheye gidişini, siperlerdeki gündelik hayatı, açlığı, korkuyu ve arkadaşlarının teker teker ölüşünü anlatır. Remarque, kendisi de I. Dünya Savaşı'nda cephede bulunmuş bir gazi olarak, savaşın resmî söylemindeki kahramanlığın aksine, gençliğin nasıl tükendiğini çıplak bir gerçekçilikle aktarır. Romanın en bilinen sahnelerinden birinde Paul, bir Fransız askerini yakın dövüşte öldürdükten sonra saatlerce onun cansız bedeniyle aynı çukurda kalmak zorunda kalır ve düşmanının kimliğini, ailesini hayal etmeye başlar; bu sahne, savaşın Sargent'ın tablosundaki gibi toplu bir acı olmanın ötesinde, tek tek insanların vicdanında nasıl iz bıraktığını gösterir. Sargent'ın tablosu İngiliz askerlerini, Remarque'ın romanı Alman askerlerini konu alır; aynı savaşın karşı taraflarında yaşanan aynı acı, iki farklı milletin sanatında neredeyse aynı dille ifade edilmiştir.





Çanakkale Savaşı / Gelibolu Çıkarması (1915)

İtilaf devletleri, 1915'te Çanakkale Boğazı'nı deniz yoluyla geçip İstanbul'u ele geçirerek Osmanlı'yı savaş dışı bırakmayı ve müttefikleri Rusya'ya doğrudan bir yardım hattı açmayı planladı. Mart 1915'teki deniz saldırısının Osmanlı mayınları ve topçusu tarafından püskürtülmesinin ardından, 25 Nisan 1915'te İngiliz, Fransız ve Avustralya-Yeni Zelanda (Anzac) birlikleri Gelibolu yarımadasına çıkarma yaptı. Osmanlı kuvvetleri, aralarında Yarbay Mustafa Kemal'in de bulunduğu komutanlar önderliğinde, dik ve engebeli arazinin avantajını kullanarak çıkarmayı kıyı şeridine hapsetti; sekiz ay süren siper savaşında iki taraf da on binlerce kayıp verdi ama cephe neredeyse hiç ilerlemedi. İtilaf kuvvetleri sonunda Aralık 1915-Ocak 1916'da, savaş boyunca en başarılı operasyonlarından biri sayılan bir tahliyeyle yarımadayı terk etti. Çanakkale zaferi Türk millî hafızasında kurucu bir öneme sahipken, aynı savaş Avustralya ve Yeni Zelanda'da da ulusal kimliğin şekillenmesinde (Anzac Günü) merkezi bir yer tutar.



George Lambert, *Anzac, the Landing* 1915 (1920-22)

Görsel neyi nasıl anlatıyor:

Avustralyalı ressam Lambert, Anzac askerlerinin şafak vakti Gelibolu kıyılarına çıkarma yaptığı, dik ve kayalık yamaçlara ateş altında tırmanmaya çalıştığı kaotik anı resmeder. Eser, Avustralya Savaş Anıtı'nda sergilenmektedir ve Anzac hafızasında çıkarmanın en tanınan görsel temsili kabul edilir; sahne kahramanlık kadar çıkarmanın zorluğunu ve kaosunu da yansıtır.

Roman: Mehmed Niyazi, *Çanakkale Mahşeri* (1999)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Roman, Kasım 1914'ten İtilaf kuvvetlerinin yarımadayı tahliye ettiği Ocak 1916'ya kadarki süreci, Hasan Şakir, Yusuf, Oğuz Amca, Mustafa, Bilal ve Molla Kazım gibi sıradan Osmanlı askerlerinin gözünden anlatır; cephedeki yoksulluk, açlık ve ölüm karşısında bu insanların dayanışması ve imanı, romanın ana ekseninde yer alır. Mehmed Niyazi, kitabı yazmadan önce yıllarca Beyazıt Kütüphanesi'nde dönem kaynaklarını taramış, savaşı bizzat yaşamış gazilerin anlatılarını derlemiştir; bu titiz araştırma, romana güçlü bir tarihsel doku katar. Yazar, Çanakkale'yi yalnızca askeri bir zafer olarak değil, Anadolu insanının imanla ve azimle kazandığı bir "mahşer" (kıyamet günü benzetmesiyle) olarak kurar; roman boyunca resmî tarihe kuşkuyla yaklaşan bir ton yerine, doğrudan onaylayıcı, kahramanlığı ve fedakârlığı öne çıkaran bir anlatı tercih edilir. Bu yönüyle roman, 1999'da Türkiye Yazarlar Birliği Roman Ödülü'nü almış, okurlarca da "destan" olarak nitelenen bir eserdir. Lambert'ın tablosundaki çıkarma anının kaosuyla, Mehmed Niyazi'nin anlattığı cephedeki gündelik direniş ve inanç birlikte okunduğunda, Çanakkale hem dıştan bakıldığında hem de içeriden yaşandığında aynı ölçüde çetin ama onurlu bir mücadele olarak ortaya çıkar.





Rus Devrimi (1917)

Dünya Savaşı'nın yol açtığı ağır kayıplar, gıda kıtlığı ve ekonomik çöküş, Çarlık Rusyası'nda halkın ve ordunun sabrını tüketmişti. Şubat 1917'de Petrograd'da başlayan ekmek ayaklanmaları ve askerlerin ayaklanan halka ateş açmayı reddetmesi, Çar II. Nikolay'ı tahttan çekilmek zorunda bıraktı; yerine geçici bir hükümet kuruldu ama bu hükümet savaşı sürdürme kararı yüzünden halkın desteğini hızla yitirdi. Sürgünden dönen Vladimir Lenin önderliğindeki Bolşevikler, "Ekmek, Toprak, Barış" sloganıyla işçi ve asker sovyetleri arasında güç kazandı; 25 Ekim (Miladi takvimle 7 Kasım) 1917'de Petrograd'daki Kışlık Saray'ı ele geçirerek geçici hükümeti devirdiler. Bolşevikler iktidara geldikten sonra Almanya ile ayrı bir barış imzalayıp savaştan çekildi, ancak ülke bu kez 1918-1922 arasında süren kanlı bir iç savaşa sürüklendi. Ekim Devrimi, 20. yüzyıl boyunca dünya siyasetini derinden etkileyecek ilk komünist devletin kuruluşuna yol açtı.



Boris Kustodiev, *Bolşevik* (1920)



Görsel neyi nasıl anlatıyor:

Kustodiev, dev boyutlu, kızıl bir bayrak taşıyan işçi bir figürü, ayaklarının altındaki küçük Moskova sokaklarının ve kalabalığın üzerinde yürürken resmeder. Figürün abartılı büyüklüğü, devrimin bireysel insanları aşan, neredeyse doğaüstü bir güç olarak algılanışını sembolize eder; eser, Sovyet döneminin en tanınan devrim imgelerinden biridir.

Roman: Boris Pasternak, *Doktor Jivago* (1957, Nobel Ödülü)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Roman, doktor ve şair Yuri Jivago'nun 1905 Devrimi'nden başlayıp Ekim Devrimi ve ardından gelen İç Savaş yıllarına uzanan hayatını, aşklarını (özellikle Lara ile ilişkisini) ve sürgününü anlatır. Pasternak, devrimin idealist vaatleriyle bunun bireysel hayatlarda yarattığı yıkımı yan yana koyar. Yuri'nin savaş sonrası döndüğü Moskova'da kendi evinin bir komite tarafından bölüştürüldüğünü, ailesinin bir odaya sıkıştığını görmesi gibi sahneler, devrimin gündelik hayata iniş biçimini somut ayrıntılarla gösterir. Roman, Sovyetler Birliği'nde uzun yıllar yasaklanmış, yazarı bu eser sebebiyle büyük siyasi baskı görmüştür. Kustodiev'in tablosundaki devrimin ezici, kolektif gücü ile Pasternak'ın romanındaki bireyin bu güç karşısındaki çaresizliği, aynı tarihî sürecin iki karşıt yüzünü oluşturur.

Sivastopol Kuşatması (1854-1855, Kırım Savaşı)

Kırım Savaşı, Osmanlı topraklarındaki Ortodoks hıristiyanlar üzerinde koruyuculuk iddiasıyla genişlemeci bir politika izleyen Rusya'ya karşı, Osmanlı Devleti'nin yanında İngiltere ve Fransa'nın da savaşa girmesiyle 1853'te başladı. Müttefik kuvvetler, Rusya'nın Karadeniz'deki ana deniz üssü olan Sivastopol'u ele geçirmek amacıyla Kırım'a çıkarma yaptı; ancak şehir, güçlü tahkimatları ve Rus askerlerinin inatçı savunması sayesinde neredeyse bir yıl boyunca (Ekim 1854-Eylül 1855) dayandı. Kuşatma sırasında Malakof Tabyası ve Redan gibi mevziler için yapılan kanlı çarpışmalarda on binlerce asker hayatını kaybetti; savaşın büyük bölümü siper savaşı ve topçu düellosu şeklinde geçti. Florence Nightingale'in bu savaş sırasında geliştirdiği modern hemşirelik uygulamaları da tıp tarihine geçti. Sivastopol'un düşmesiyle Rusya barış istemek zorunda kaldı ve 1856 Paris Antlaşması'yla savaş sona erdi; antlaşma Karadeniz'i tarafsızlaştırarak Rusya'nın bölgedeki yayılmacı emellerini bir süreliğine dizginledi.

Görsel neyi nasıl anlatıyor:

360 derecelik dev bir panorama olan bu eser, kuşatmanın en yoğun günlerinden birini (Malakof Tabyası'na yapılan büyük saldırıyı), yüzlerce figür, top dumanı ve yakın dövüş sahneleriyle bütün ayrıntısıyla resmeder. Eser bugün Sivastopol'de özel olarak inşa edilmiş bir panorama binasında sergilenmektedir ve savaş panoraması türünün en önemli örneklerinden biridir.

Roman: Lev Tolstoy, *Sivastopol Hikâyeleri* (1855)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Genç bir topçu subayı olarak bizzat kuşatmada bulunan Tolstoy, üç uzun öyküden oluşan bu eserinde, kuşatma altındaki askerlerin ve sivillerin



Franz Roubaud, *Sivastopol Savunması Panoraması* (1904)

gündelik korkusunu, yorgunluğunu ve sahte kahramanlık söylemlerinin gerçek karşısında nasıl çöktüğünü anlatır. İlk öyküde bir subayın cepheye ilk kez gidişini izleyen anlatıcı, kahramanlık beklentisiyle cephenin sıradan, bezdirici gerçekliği arasındaki uçurumu bilinçli olarak vurgular; üçüncü öykü ise Malakof Tabyası'nın düşüşünü, tam da Roubaud'nun yarım asır sonra resmedeceği sahneyi, cepheden bir askerin gözünden anlatır. Tolstoy'un bu ilk büyük eseri, savaşı yücelten resmî söyleme karşı, cepheyi bizzat yaşamış birinin tanıklığını ortaya koyar. Roubaud'nun panoramasındaki geniş, epik savaş sahnesi ile Tolstoy'un öykülerindeki yakın, kişisel bakış açısı, aynı kuşatmanın dıştan görünüşü ile içeriden yaşanışı arasındaki farkı gösterir.





Londra Blitz'i (1940-1941)

1940 yazında Fransa'nın düşmesiyle Almanya'ya karşı Avrupa'da tek başına kalan İngiltere, önce hava üstünlüğü kazanmayı amaçlayan Britanya Muharebesi'nde Kraliyet Hava Kuvvetleri'nin direnişiyle karşılaştı. Bu hedefine ulaşamayan Hitler, taktik değiştirip 7 Eylül 1940'tan itibaren Londra başta olmak üzere İngiliz şehirlerini sistematik olarak bombalamaya başladı; bu sekiz aylık yoğun hava saldırıları dönemi "Blitz" (yıldırım) olarak anıldı. Londra, 57 gece art arda bombalandı; sivil halk geceleri metro istasyonlarına, bodrumlara ve inşa edilen sığınaklara sığınarak hayatta kalmaya çalıştı. Yaklaşık 43.000 sivil hayatını kaybetti, yüz binlerce ev yıkıldı, ama beklenenin aksine halkın morali çökmedi; bu direniş "Blitz ruhu" olarak İngiliz millî hafızasına yerleşti. Hitler'in Mayıs 1941'de saldırıların ağırlığını Sovyetler Birliği'ne kaydırmasıyla Blitz sona erdi, ama Londra'nın topluma kazandırdığı ortak dayanışma ve tahammül imgesi savaş sonrası İngiliz kimliğinin önemli bir parçası olmaya devam etti.



Henry Moore, *Tube Shelter Perspective* (1941)

Görsel neyi nasıl anlatıyor:

Moore, Londra metrosunda battaniyelere sarılı, uzayan bir tünel boyunca sıra sıra yatan insanları, heykelsi, neredeyse soyut bir üslupla resmeder. Bu eser, sanatçının savaş sırasında resmî Savaş Sanatçıları programı kapsamında ürettiği sığınak çizimleri serisinin en tanınan örneklerinden biridir ve bugün Tate koleksiyonundadır.

Roman: Graham Greene, *Aşkın Sonu (The End of the Affair,* 1951)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Roman, Blitz sırasında bir bombardımanda sevgilisinin öldüğünü sanan bir kadının, Tanrı'ya adakta bulunarak ilişkisini sona erdirmesini ve bunun yıllar sonra eski sevgilisinde yarattığı kıskançlık, şüphe ve nihayetinde bir inanç krizini anlatır. Greene, kendisi de Blitz sırasında Londra'da hava savunma gönüllüsü olarak çalışmıştır; romanın açılış sahnesindeki bombalı evin enkazı ve sevgilinin enkazın altından sağ çıkışı, yazarın bizzat tanık olduğu bombardıman gecelerinden beslenir. Romanın anlatıcısı yazar Maurice Bendrix'in kıskançlığı üzerinden kurulan bu yapı, Greene'in kendine özgü Katolik inanç sorgulamasını da taşır. Moore'un tablosundaki sığınaktaki sessiz, ortak bekleyiş ile Greene'in romanındaki bireysel aşk ve inanç krizi, aynı bombardımanın toplumsal yüzünü de en mahrem, kişisel yüzünü de bir araya getirir.



Meksika Devrimi (1910-1920)

1876'dan beri ülkeyi demir yumrukla yöneten diktatör Porfirio Díaz'a karşı 1910'da Francisco Madero'nun başlattığı ayaklanma, kısa sürede farklı bölgesel liderlerin (kuzeyde Pancho Villa, güneyde Emiliano Zapata) katıldığı, on yıl süren kanlı ve karmaşık bir iç savaşa dönüştü. Zapata'nın "Toprak ve Özgürlük" sloganıyla topraksız köylüler için yürüttüğü mücadele, devrimin en güçlü toplumsal taleplerinden biri oldu; ancak devrimci gruplar arasında da sık sık ittifaklar kurulup bozuldu, müttefikler birbirine düşman oldu. Madero'nun 1913'te bir darbeyle devrilip öldürülmesi, Venustiano Carranza ve Villa gibi liderler arasındaki çatışmaları daha da körükledi. Yaklaşık bir milyon kişinin hayatını kaybettiği tahmin edilen bu süreç, 1917 Anayasası'yla toprak reformu, işçi hakları ve kilisenin siyasi gücünün sınırlandırılması gibi ilkeleri anayasal güvenceye kavuşturarak resmen sonuçlandı, ama bölgesel şiddet ve siyasi istikrarsızlık 1920'lere kadar sürdü.



José Clemente Orozco, *Zapatistas* (1931)

Görsel neyi nasıl anlatıyor:

Meksika duvar resmi hareketinin öncülerinden Orozco, Emiliano Zapata'nın köylü savaşçılarını (Zapatistaları), atlı ve yaya, silahlı bir yürüyüş halinde, güçlü ve ağır bir ritimle resmeder; kadın figürleri de bu yürüyüşün parçasıdır. Eser bugün New York Modern Sanatlar Müzesi'nde (MoMA) sergilenmektedir ve Meksika Devrimi'nin köylü direnişini simgeleyen en tanınan tablolardan biridir.

Roman: Juan Rulfo, *Pedro Páramo* (1955)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Roman, annesinin ölüm döşeğinde verdiği sözü tutmak için hiç tanımadığı babası Pedro Páramo'yu bulmaya, Comala adlı köye giden Juan Preciado'nun yolculuğuyla başlar; ama Juan'ın vardığı köy artık bomboş, yalnızca ölülerin fısıltılarıyla dolu bir hayalet kasabadır. Rulfo, doğrusal bir anlatım yerine zaman ve mekân sınırlarını eriten, ölülerle dirileri aynı düzlemde konuşturan parçalı bir kurgu kullanır; roman ilerledikçe Pedro Páramo'nun bölgeye bir toprak ağası (cacique) olarak nasıl egemen olduğu, gücünü nasıl şiddet ve keyfilikle sürdürdüğü ve devrimci çetelerin köyün üzerinden nasıl geçtiği parça parça ortaya çıkar. Roman, Meksika Devrimi'ni doğrudan sahne sahne anlatmaz; bunun yerine devrimin kırsal Meksika'da bıraktığı ahlaki çöküşü, şiddeti ve toplumsal çürümeyi, bir taşra despotunun mirası üzerinden dolaylı ama son derece etkili biçimde işler. Gabriel García Márquez'in kendi büyülü gerçekçilik anlayışının temelini bu romana borçlu olduğunu söylemesi, eserin Latin Amerika edebiyatındaki merkezi konumunu gösterir. Orozco'nun tablosundaki kolektif köylü direnişiyle, Rulfo'nun anlattığı köyün devrim sonrası çöküşü ve unutuluşu, aynı tarihsel sürecin başlangıcı ile bıraktığı kalıntıyı yan yana koyar.



Atlanta Muharebesi ve Atlanta'nın Düşüşü (Temmuz-Eylül, 1864)

1864 yazında Birlik generali William T. Sherman, büyük bir demiryolu ve sanayi merkezi olan Atlanta'yı ele geçirmek amacıyla Georgia içlerine doğru ilerliyordu. Konfederasyon generali John B. Hood, şehri savunmak için 22 Temmuz 1864'te Sherman'ın kuvvetlerine cepheden saldırdı; bütün gün süren ve "Atlanta Muharebesi" olarak anılan bu çarpışmada Konfederasyon kuvvetleri ağır kayıplar vererek geri püskürtüldü, ancak Birlik ordusu da şehri hemen ele geçiremedi. Kuşatma bir ay daha sürdü; Hood sonunda 1 Eylül'de şehri terk etmek zorunda kalınca, geride bırakamayacağı askeri malzemeyi ve mühimmat depolarını düşmana geçmesin diye kendi eliyle ateşe verdi, bu da şehrin büyük bölümünün yanmasına yol açtı. Sherman 2 Eylül'de Atlanta'ya girdi ve kısa süre sonra kalan sivil nüfusu tahliye ettirip kentin askeri açıdan işe yarar kalan kısımlarını da yaktırdı. Atlanta'nın düşüşü, Lincoln'ün yeniden seçilmesine giden yolda Kuzey'in moralini yükselten kritik bir zafer oldu ve Sherman'ın kısa süre sonra başlattığı, "Denize Yürüyüş" olarak bilinen yıkıcı seferin de kapısını araladı.



Atlanta Sikloraması (The Battle of Atlanta, 1886)

Görsel neyi nasıl anlatıyor:

Tablo, 22 Temmuz 1864 öğleden sonrasını, Atlanta'nın siluetini, Sherman'ın karargâhını ve uzakta Leggett Tepesi'ndeki çarpışmayı içine alacak şekilde 360 derecelik dev bir panorama olarak resmeder; izleyici platformun ortasına yerleştirildiğinde kendini savaşın tam içinde hisseder. 1886'da Milwaukee merkezli bir sanatçı ekibi tarafından, sahneyi doğru yakalayabilmek için Atlanta'ya gidip araziyi kırk metrelik bir kuleden inceleyerek yapılan eser, 15 metre yüksekliğinde ve 113 metre çevresindedir; bugün Atlanta History Center'da, Gettysburg Sikloraması'yla birlikte ülkede ayakta kalan yalnızca iki sikloramadan biri olarak sergilenmektedir.

Roman: Margaret Mitchell, *Rüzgâr Gibi Geçti (Gone with the Wind,* 1936)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Roman, Güneyli bir plantasyon sahibinin kızı Scarlett O'Hara'nın, Amerikan İç Savaşı'nın Güney'in eski düzenini nasıl yerle bir ettiğini, önce Atlanta'da hemşire olarak yaşadığı kuşatma günleri, sonra da şehrin düşüşü ve yakılışı sırasında yaralı askerlerle birlikte alevler içindeki sokaklardan kaçışı üzerinden anlatır. Kitabın en çok hatırlanan sahnelerinden biri, Scarlett'in doğum yapan Melanie'yi de yanına alıp, yanan cephanelik depolarının aydınlattığı Atlanta sokaklarından geçerek kırsala kaçışıdır; Mitchell bu sahnede şehri saran alevleri, panik içindeki halkı ve terk edilen yaralı askerleri ayrıntılı biçimde betimler. Mitchell, büyüdüğü Atlanta'da dinlediği İç Savaş gazisi anlatılarından yararlanarak yazdığı bu romanla 1937 Pulitzer Ödülü'nü kazanmış, kitap yayımlandığı dönemden bugüne dünya çapında en çok satan romanlardan biri olmuştur. Roman, Güney toplumunu ve köleliği büyük ölçüde nostaljik ve savunmacı bir bakış açısından ele aldığı için günümüzde ırkçı klişeler barındırdığı ve dönemin gerçekliğini çarpıttığı yönünde ciddi eleştiriler almaktadır; bu yüzden metin, tarihsel bir kaynaktan çok, Güneyli beyaz bir kuşağın savaşı nasıl hatırlamak istediğinin bir belgesi olarak okunmalıdır. Cyclorama'nın dıştan, kolektif bir çarpışma sahnesi sunmasına karşılık, roman aynı olayı bir bireyin gözünden, şehrin düşüşünün yarattığı kişisel yıkım üzerinden anlatır.



Dunkirk Tahliyesi (26 Mayıs - 4 Haziran 1940)

Almanya'nın Fransa'yı işgali sırasında, 1940 Mayıs'ının ortasında zırhlı tümenleriyle Ardennes'i aşıp hızla ilerleyen Alman ordusu, İngiliz Seferi Kuvvetleri'ni ve büyük bir Fransız-Belçika birlik kütlesini Manş kıyısındaki Dunkirk (Dunkerque) limanına sıkıştırdı. Hitler'in zırhlı birliklere "dur" emri vermesiyle kazanılan birkaç günlük mühlet, İngiltere'ye kuşatılan askerleri deniz yoluyla tahliye etme imkânı tanıdı. 26 Mayıs 1940'ta başlatılan Dynamo Operasyonu kapsamında, Kraliyet Donanması'nın gemilerine ek olarak, sahilin sığlığı nedeniyle askerleri açık denizdeki büyük gemilere taşımak üzere yüzlerce küçük özel tekne de ("küçük gemiler") sefere katıldı. Dokuz gün süren tahliyede, sürekli Alman hava saldırıları ve topçu ateşi altında, tahmin edilenin çok üzerinde bir sayı olan yaklaşık 338.000 asker Britanya'ya nakledildi; ancak ağır silahlar, araçlar ve mühimmatın neredeyse tamamı sahilde terk edilmek zorunda kalındı. Askeri açıdan bir bozgun olan Dunkirk tahliyesi, "mucize" olarak anılan bu kurtarma sayesinde İngiltere'nin savaşı sürdürebilecek bir orduyu muhafaza etmesini sağladığı için, İngiliz millî hafızasında direncin ve dayanışmanın simgesi hâline geldi.



Richard Eurich, *Dunkirk'ten Çekiliş, Haziran 1940 (Withdrawal from Dunkirk, June 1940,* 1940)

Görsel neyi nasıl anlatıyor:

Eurich, tabloyu geniş bir kuş bakışı açısından kurar: sahilde uzun kuyruklar hâlinde bekleyen askerler, kıyı ile açık deniz arasında mekik dokuyan küçük tekneler, tüten enkazlar ve dumanla kaplı bir gökyüzü tek bir kompozisyonda bir araya gelir. Ressamın kendisi de tahliye sırasında Donanma'da görevli olduğundan, sahneyi bizzat tanıklık ettiği ayrıntılarla, olayın hem kaosunu hem de organize kurtarma çabasının ölçeğini aynı anda hissettirecek şekilde resmeder. Bugün Ulusal Denizcilik Müzesi koleksiyonunda yer alan eser, Dunkirk'in görsel hafızasındaki en bilinen temsillerden biri sayılır.

Roman: Ian McEwan, *Kefaret (Atonement,* 2001)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Romanın ikinci kitabı, haksız yere hapse mahkûm edilip askere yazılan Robbie Turner'ın, bozguna uğramış İngiliz birlikleriyle birlikte Dunkirk sahiline ulaşana kadar geçirdiği günleri anlatır; yol boyunca karşılaştığı ölüm, yağma ve çözülme sahneleri, savaşın resmî kahramanlık anlatısından çok uzak, bitkinlik ve hayatta kalma içgüdüsüyle şekillenen bir deneyim sunar. McEwan, Robbie'nin bakış açısını sahildeki binlerce askerin arasında kaybolmuş, kişisel bir bekleyişe indirger; sahilin genel manzarası ona ancak parça parça, bulanık bir biçimde ulaşır. Eurich'in tablosundaki düzenli, geniş açılı kurtarma sahnesiyle karşılaştırıldığında, Robbie'nin sahildeki deneyimi aynı olayın çok daha dar, bedensel ve belirsiz bir versiyonunu oluşturur; bu karşıtlık, panoramik tarihsel bakışla bireysel cephe deneyimi arasındaki farkı bir kez daha görünür kılar.



Paris Komünü'nün Bastırılması / "Kanlı Hafta" (21–28 Mayıs, 1871)

Fransa'nın Prusya karşısında ağır bir yenilgi alıp III. Napolyon'un yönetiminin çökmesinin ardından kurulan yeni cumhuriyetçi hükümetin Paris'i Prusya'ya teslim etmeye ve ulusal muhafız birliklerini silahsızlandırmaya yönelik girişimleri, başkentteki işçi ve küçük burjuva kesimlerinde büyük bir öfke yarattı. 18 Mart 1871'de Paris halkı, hükümetin toplarını Montmartre'dan almasına direnerek ayaklandı; Adolphe Thiers hükümeti Versay'a çekilmek zorunda kaldı ve Paris'te seçimle işbaşına gelen, radikal toplumsal reformlar öngören Paris Komünü ilan edildi. Komün, Mart sonundan Mayıs sonuna kadar geçen yaklaşık iki aylık süre boyunca kendi yönetim organlarını kurmaya çalışırken, Versay hükümeti Prusya'nın da örtülü desteğiyle şehri kuşatma altına aldı. 21 Mayıs 1871'de Versay birlikleri Paris surlarını aşarak kente girdi ve ardından "Kanlı Hafta" (la semaine sanglante) olarak anılan bir haftada, sokak sokak, mahalle mahalle sürdürülen şiddetli çatışmalarla Komün bastırıldı; Komünarlar geri çekilirken şehrin çeşitli yerlerini ateşe verdi, Versay kuvvetleri ise teslim olan ya da yakalanan binlerce Komüncüyü yargısız infazlarla katletti. Ölü sayısının on binleri bulduğu tahmin edilen bu bastırma, 19. yüzyıl Avrupa'sının en kanlı iç çatışmalarından biri olarak, sonraki devrimci ve sosyalist hareketler için hem bir ilham hem de bir uyarı örneği olarak hafızalarda kaldı.



Maximilien Luce, *Mayıs 1871'de Paris'te Bir Sokak*
(Une rue de Paris en mai 1871, 1903–1905)

Görsel neyi nasıl anlatıyor:

Luce, tabloda çatışmanın kendisini değil, ardında bıraktığı sessizliği resmeder: terk edilmiş bir Paris sokağında, kaldırım taşlarının üzerine yüzükoyun düşmüş tek bir Komüncü cesedi dışında, boş pencereler ve ıssız bir caddede hiçbir hareket yoktur. Noktacı (pointilist) tekniğiyle bilinen anarşist ressam Luce, eseri olaydan otuz yılı aşkın bir süre sonra, Komün'ün bastırılışını kişisel bir yas ve hesaplaşma konusu olarak ele alarak yapmıştır; bugün Musée d'Orsay koleksiyonunda yer alan tablo, Kanlı Hafta'nın kahramanlık içermeyen, çıplak vahşetini akılda kalıcı bir sadelikle özetler.

Roman: Émile Zola, *Yıkılış (La Débâcle,* 1892)

Roman neyi nasıl anlatıyor:

Zola'nın Rougon-Macquart dizisinin bu cildi, esas olarak 1870 Sedan bozgununu konu alsa da romanın son bölümleri, ordudan kaçıp Paris'e dönen köylü asker Jean Macquart'ın gözünden Komün'ün bastırılışını da anlatır; Jean, Versay kuvvetleri saflarında, bir zamanlar birlikte savaştığı arkadaşı Maurice'in Komüncü saflarında karşısına çıkmasıyla, iç savaşın kardeşi kardeşe kırdırdığı acımasız yüzüyle karşılaşır. Zola, şehrin alevler içinde yanışını ve sokak çatışmalarının kaosunu ayrıntılı biçimde betimlerken, bunu ulusal bir felaketin -Fransa'nın hem dışarıda hem içeride uğradığı yıkımın- son perdesi olarak kurar. Luce'un tablosundaki sessiz, tek bir bedene indirgenmiş ölüm sahnesiyle, Zola'nın anlattığı toplu, kardeş kavgası niteliğindeki çatışma sahneleri yan yana konduğunda, aynı bastırmanın hem bireysel hem toplu yüzü ortaya çıkar.





BİR ŞEHRİN EDEBÎ HAFIZASI: KOCAELİ

Kocaeli'nin edebiyattaki geçmişini araştırırken bir evin, bir sokağın ya da bir tren istasyonunun hikâyesine rastlıyoruz. Karamürsel'de dinlenen bir değirmen hikâyesi, Reşat Nuri Güntekin'in romanında bir çocuğun hayatını etkiliyor. Gebze'deki arşiv, Orhan Pamuk'un iki romanı arasında bağ kuruyor. İzmit'in Kapanca Sokak'ında yaşamış insanlardan dinlenenler, bir romana konu oluyor. Şehrin farklı dönemlerini bu metinlerde insanların hatırladıkları, yaptıkları işler ve başlarından geçenlerle birlikte okuyabiliyoruz.

Romanlarda Kocaeli ve Çevresi

Reşat Nuri Güntekin'in *Damga* romanında Karamürsel, başkişinin çocukluk hatıralarıyla yer alıyor. İffet, İstanbul'da bir paşa konağında, babasının otoritesi altında büyümüştür. Yazları Hatice halasının Karamürsel'deki Damlacık Çiftliği'ne gittiğinde daha serbesttir. Başka çocuklarla oynar, çevresini tanır, konaktaki kısıtlamalardan uzaklaşır. Çiftlikte dinlediği bir hikâyeyi ise uzun yıllar unutamaz.

Halasının anlattığı hikâyede İsmail, sevdiği kadını korumak için kendisini değirmenin yanındaki suya atar. İffet de yetişkinliğinde, ilişki yaşadığı Vedia'nın adının duyulmasını önlemek amacıyla hırsızlık suçunu üstlenir. Cezaevinden çıktıktan sonra bu suçlamanın etkisinden kurtulamaz. Karamürsel'de dinlediği hikâyeyi hatırlaması, verdiği kararı anlamamıza yardım ediyor. Çiftlikte geçen çocukluk günleriyle yıllar sonra yaşadığı felaket arasında bir bağ vardır. İffet'in sevgi ve fedakârlık hakkındaki düşüncelerinde, halasından dinlediği hikâyenin payı büyüktür.

M. Turhan Tan'ın *Gönülden Gönüle* romanı, Osmanlı Beyliği'nin genişlediği dönemi anlatıyor. Akça Koca, Konur Alp ve Abdurrahman Gazi'nin seferleri Orhan Gazi devrindeki gelişmelerle birlikte işlenmiş. Aydos Kalesi'nin alınışında, kale yöneticisinin kızıyla Abdurrahman arasındaki ilişki önemli bir yer tutuyor. Kandıra, Akça Koca'nın fethettiği ve kendisine merkez seçtiği yer olarak anlatılmış.

Zeki Taştan'ın roman üzerine yaptığı incelemede aktardığı bir sahne, Kocaeli adının eserde nasıl ele alındığını gösteriyor. Akça Koca'ya gönderilen haberde, bölgenin bundan böyle onun adıyla anılacağı bildirilir. Çevresindekiler sevinirken Akça Koca, arkadaşları arasında kendisine böyle bir ayrıcalık tanınmasından mahcup olur. Kandıra'daki ölümü ve denize bakan bir yere gömülme isteği de romanda yer alır. Bu konuşmalar ve duygular, tarihî kişilerin yazar tarafından nasıl yorumlandığını gösterir. Akça Koca'nın savaş arkadaşlarıyla ilişkisi, bölgedeki fetihlerin anlatımına eşlik eder.

Orhan Pamuk, *Sessiz Ev*'deki olayları 1980 yazına, Gebze yakınlarında Cennethisar adını verdiği bir sahil kasabasına yerleştiriyor. Faruk, Nilgün ve Metin babaanneleri Fatma Hanım'ın evine bir haftalığına gelirler. Üç kardeşin beklentileri birbirinden farklıdır. Faruk geçmişi araştıran bir tarihçi, Nilgün siyasetle ilgilenen bir üniversite öğrencisidir. Metin ise zengin olmayı, Amerika'ya gitmeyi düşünür. Evdeki konuşmalarda ve dışarıda kurulan ilişkilerde hem kuşaklar arasındaki anlaşmazlıklar hem de dönemin siyasi gerilimi hissedilir.

Fatma Hanım'ın hatıraları, ailenin buraya yerleşmesine kadar uzanıyor. Kocası Doktor Selâhattin Bey, siyasi nedenlerle İstanbul'dan ayrılmış, geri döneceği düşüncesiyle yakınlardaki Gebze'yi seçmiştir. Torunu Faruk ise Gebze Kaymakamlığı Arşivi'nde mahkeme kayıtlarını, eski gazete ve dergileri inceliyor. Aynı çevrede yaşayan bu insanlar geçmişle farklı biçimlerde uğraşıyorlar: Fatma Hanım evliliğini hatırlıyor, Faruk kasabanın tarihini araştırıyor. Gençlerin sahildeki arkadaşlıkları ve beklentileri de ailenin eski evinin çevresinde değişen hayatı gösteriyor.

Pamuk'un *Beyaz Kale* romanının asıl hikâyesi, on yedinci yüzyılda esir düşerek İstanbul'a getirilen bir Venedikli ile kendisine çok benzeyen Osmanlı hocası arasındaki ilişkiyi anlatır. Birlikte çalışır, birbirlerine hayatlarını anlatır, birbirlerinin bildiklerini öğrenmeye uğraşırlar. Aralarındaki benzerlik, zamanla kişiliklerine ve kimliklerine ilişkin bir meseleye dönüşür. Romanın Kocaeli ile ilişkisi ise bu hikâyenin okura nasıl ulaştığını açıklayan giriş bölümündedir.

Girişte, *Sessiz Ev*'den tanıdığımız tarihçi Faruk Darvınoğlu, elyazmasını Gebze'deki arşivde bulduğunu anlatıyor. Bulduğu metni günümüz diline aktararak yayıma hazırladığını söylüyor. Elyazmasının bulunması da Pamuk'un kurgusunun bir parçası. Gebze'de tarih araştırması yapan Faruk, böylece iki romanı birbirine bağlıyor. *Sessiz Ev*'de yerel geçmişi araştırırken gördüğümüz kişi, *Beyaz Kale*'de okuduğumuz hikâyenin nasıl ortaya çıktığını açıklıyor.

Serdal Karakuş'un *Kapanca Sokak*'ında İzmit, sokak ve dükkân adlarıyla anlatılıyor. Romanın başkişisi Nazım, 12 Eylül sonrasında cezaevine girmiş, tahliyesinin ardından askerlik yapmış ve ailesi dağılmış bir adamdır. Küçük oğluyla İzmit'e gelir; arkadaşı Nihat'ın aracılığıyla Saray Yokuşu'nda Süleyman Efendi'nin dükkânında çalışmaya başlar. Kapanca Sokak'ta bir eve yerleşir ve aynı sokakta yaşayan Asuman'la yakınlaşır. Geçmişte yaşadıkları, yeni hayatına uyum sağlamasını güçleştirir.

Karakuş, romanı üzerine yapılan söyleşide bu hikâyenin bir bölümünü lise yıllarında Kapanca Sokak'ta bir kadından dinlediğini anlatıyor. Farklı zamanlarda yaşamış kişileri ve olayları kurgu içinde bir araya getirmiş. Aile büyüklerinden öğrendikleri de eski İzmit'i anlatmasına yardım etmiş. Romandaki Süleyman Efendi, İzmit Saat Kulesi'nin saatini kuran kişidir. Böyle bir ayrıntı, şehrin tanınan bir yapısını bir insanın işiyle ilişkilendiriyor. Ev tutmak, geçimini sağlamak ve çocuk büyütmek gibi meseleler de Nazım'ın yerleştiği sokaktaki hayatın içinden anlatılıyor.

İşgal ve Millî Mücadele Yılları

Millî Mücadele'yi anlatan eserlerde Kocaeli ve çevresi, İstanbul'dan Anadolu'ya geçiş güzergâhında yer alıyor. Ömer Solak ve İsmail Akbal'ın romanlar üzerine yaptığı inceleme, bölgedeki yolların ve yerleşimlerin bu geçişlerdeki önemini gösteriyor. Burada bugünkü il sınırlarını aşan bir coğrafya söz konusu. Adapazarı ve Geyve gibi bugün Sakarya'da bulunan yerler de İstanbul'dan Anadolu'ya uzanan yolun içinde ele alınıyor.

Halide Edib Adıvar'ın *Ateşten Gömlek* romanında Ayşe, Peyami ve İhsan'ın hayatları işgal ve savaş içinde birbirine bağlanır. İzmir'in işgalinde kocasını ve oğlunu kaybeden Ayşe, İstanbul'a gelir; ardından Anadolu'daki mücadeleye katılır. Peyami ile İhsan'ın Ayşe'ye duydukları aşk, savaş sırasında yaşananların bir başka yönüdür. İhsan'ın Adapazarı çevresindeki teşkilatlanma görevi, İstanbul'dan ayrılışını zorunlu kılar. Daha sonra Ayşe ve Peyami'nin de geçişi hazırlanır. Bir öküz arabası bulunması, köylü kıyafetleri edinilmesi, gözetimden kurtulacak yolların seçilmesi gerekir.

Kocaeli çevresi bu bölümlerde, kahramanların Anadolu'ya geçebilmek için aşmak zorunda oldukları güzergâhın içindedir. Yolun açık olması, yardım edecek birine ulaşmak veya kimliğini gizlemek, yolculuğun devamını belirliyor. Romanın bu kısmında mücadeleye katılmanın hazırlıklarını okuyoruz. İnsanların İstanbul'dan çıkmaları ve güvenli bir yere ulaşmaları bile başlı başına bir sorun hâline gelmiş.

Halide Edib, *Türk'ün Ateşle İmtihanı* adlı hatıra kitabında kendi Anadolu'ya geçişini anlattı. Köseler'de konaklayan kafile, hangi yoldan ilerleyeceğini tartışıyordu. Gelen haberler, İngiliz süvarilerinin yolları tuttuğunu bildiriyordu. Gebze jandarma kumandanı da bulundukları yerden çabuk ayrılmalarını tavsiye etmişti. Yorgunluk, yağmur, soğuk ve yakalanma ihtimali, yolculuğu güçleştiren şartlar arasındaydı.

Köseler'deki evin odasında yataklar hazırlanması, yiyecek paylaşılması ve harita açılması, bu geçişin hatırada kalan ayrıntılarıdır. Halide Edib'in anlattığı insanlardan bazıları yol gösteriyor, bazıları güvenliği sağlıyor, bazıları da barınacak yer buluyordu. Kafilenin ilerlemesi, çevredeki insanların yardımıyla mümkün olmuştu. *Ateşten Gömlek*'teki yolculuk sahneleriyle bu hatıralar birlikte okunduğunda, yazarın bölgeye ilişkin tecrübesini de öğreniyoruz.

Nâzım Hikmet'in *Memleketimden İnsan Manzaraları,* İzmit'i yakın tarihin hatıralarıyla ele alan bir başka eserdir. Anlatı 1941 baharında başlar. Tren yolculuğunda işçiler, köylüler, mahkûmlar ve farklı çevrelerden insanlar görünür. Gölcük ile Değirmendere arasında demirlemiş Yavuz gemisi, İzmit'e yaklaşırken görülen manzaradadır. İzmit İstasyonu'nda trenden inen Kartallı Kâzım'ın konuşması ise sözü Millî Mücadele'nin sonlarına, Ali Kemal'in öldürülmesine getirir. İstasyondaki karşılaşma, geçmişte yaşananları yeniden hatırlatmıştır.





Şairin "İzmit ovasını geçiyordu tren" dizesiyle başlayan bölümünde bahar, ağaç gölgeleri ve kırlar anlatılır. İstasyon çevresindeki tarihî hatıralarla ovadaki hayat aynı eserin içindedir. Nâzım, Kocaeli'yi tren penceresinden görülen çevresi ve burada karşılaşılan insanların anlattıklarıyla yazmıştır.

Mektuplarda, Seyahatnâmelerde ve Hatıralarda Şehir

Kocaeli'nin yazılı hafızasının çok eski örneklerinden biri, Genç Plinius'un İmparator Traianus'la mektuplaşmalarıdır. Milattan sonra ikinci yüzyılın başlarına ait bu yazışmalarda, bugünkü İzmit'in antik adı olan Nikomedia geçiyor. Plinius, şehirde çıkan büyük bir yangının evleri ve kamu yapılarını tahrip ettiğini bildirmişti. Yangınla mücadele edecek araçların eksikliğinden söz ediyor ve yüz elli kişiyi aşmayacak bir teşkilat kurulmasını öneriyordu.

İmparator, böyle bir topluluğun siyasi bir örgüte dönüşmesinden kaygılanmış, araç gereç sağlanmasını ve halkın yangınla mücadeleye katılmasını istemişti. İki mektubu birlikte okuduğumuzda hem şehirde yaşananları hem de yöneticilerin bunlara yaklaşımını öğreniyoruz. Yazışmalar, Nikomedia'daki evlere, ortak kullanım alanlarına ve güvenlik ihtiyacına ilişkin bilgi veriyor. Yangının doğurduğu bir ihtiyaç, şehrin gündelik hayatıyla imparatorluk yönetimi arasındaki ilişkinin kayda geçmesini sağlamış.

Evliya Çelebi, *Seyahatnâme*'sinde on yedinci yüzyıl İzmit'inin yerleşimini, ticaretini ve tabiatını anlattı. Evlerin yamaçlara kurulduğunu, pencerelerinin denize baktığını, arkalarında dağların ve bağların bulunduğunu yazdı. Kereste ticaretiyle uğraşan insanlardan, iskeleden, camilerden ve bahçelerden söz etti. Doğudaki ormanlar için kullandığı "ağaç denizi" ifadesi, çevredeki bitki örtüsünün onda bıraktığı izlenimi aktarıyor. Beyaz kiraz ve kızıl elma da kaydettiği ürünler arasında.

Bu anlatımda gündelik gözlemlerle rivayetler yan yana duruyor. İzmit adını açıklamak için aktardığı hikâye, yer adlarının halk arasında nasıl yorumlandığına bir örnek. Seyahatnâmedeki böyle açıklamaları, adın kökenine ilişkin kesin bilgi olarak kullanamayız. Evlerin konumu, sokakların döşemesi, ticaret ve bahçelerde yetişen ürünler hakkındaki kayıtlar ise Evliya'nın şehre baktığında nelere dikkat ettiğini gösteriyor.

Haluk Dursun'un *İncir Çekirdeği: Hereke'den Çıktım Yola* kitabında şehir, çocukluk ve aile hatıralarıyla anlatılıyor. Dursun, küçük yaşlardan beri tuttuğu defterlerin bir bölümünü Hereke'ye ayırmıştı. Kitabını anlatırken İnciraltı Plajı'nın dibi görünen denizini, çeşmeleri, Ulupınar'ın deresini ve aile büyüklerini hatırlıyor. Annesinin ninnisi, dedesinin öksürüğü ve anneannesinin duası, bu çevreyi hatırlama biçiminin parçaları.

Dursun'un Hereke'ye duyduğu bağlılık, bu insanlarla ve çocukluğunun geçtiği yerlerle oluşmuş. Hatırladığı deniz, sesler ve yakınları, aynı hayatın içinde birbirine bağlı. Onun anlattıkları, şehrin gündelik geçmişine ilişkin küçük ayrıntıları koruyor. Hereke'nin bir dönemini, orada büyümüş bir insanın kendisi için önemli bulduğu şeylerden öğreniyoruz.

Kocaeli'nin edebî hafızasında bu yüzden evlerin, yolların ve kıyıların belirgin bir yeri var. Bir çocuk çiftlikte duyduğu hikâyeyi unutamıyor; bir tarihçi Gebze'de eski kayıtları inceliyor; bir yazar Hereke'deki çocukluğunu anlatıyor. Bu metinler sayesinde şehrin geçmişine ilişkin bilgilerimize, orada yaşamanın, oradan geçmenin ve orayı hatırlamanın insan hayatındaki karşılıkları da ekleniyor.

YARARLANILAN KAYNAKLAR

Alper, Yasemin. "Reşat Nuri Güntekin'in Damga Romanına Felsefî Bir Yaklaşım: Kant'ın Ahlâk Yasası Önünde İffet." *Türk Dili ve Edebiyatı Dergisi* 61/2 (2021).

Balcıoğlu, Nur. "Orhan Pamuk Romanlarında İstanbul ve Doğu-Batı Sorunu." *Sosyologca* 23 (2022): 113-120.

Karaca, İsmail. "Türk Edebiyatında Tarihî Romanlar (Türk Tarihi ile İlgili, 1951-1960)." Doktora Tezi, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul, 2004.

Necatigil, Behçet. *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü.* İstanbul: Varlık Yayınları, 1994.

Özer, Nilay. "Nâzım Hikmet'in Memleketimden İnsan Manzaraları'nda İmajlar: Toplum, Tarih ve Sinema." Doktora tezi, İhsan Doğramacı Bilkent Üniversitesi, 2013.

Selvi Arı, Eylem. "Bir İzmit Romanı: Kapanca Sokak." Serdal Karakuş'la söyleşi. *Kocaeli Life.*

Solak, Ömer ve İsmail Akbal. "Millî Mücadeleyi Konu Alan Romanlarda Kocaeli ve Çevresi.2 *I. Uluslararası Kocaeli ve Çevresi Kültür Sempozyumu Bildirileri,* c. II (2007): 996-1006.

Taştan, Zeki. "Kocaeli'ne Adını Veren Akça Koca'nın Türk Romanındaki Yansımaları." Haz. Işıl Altun. *I. Uluslararası Kocaeli ve Çevresi Kültür Sempozyumu Bildirileri,* c. II. Kocaeli Büyükşehir Belediyesi, 2007, s. 1098-1115.

YAZARLAR HAKKINDA

Abdülhamit Kırmızı

Hacettepe Üniversitesinde yüksek lisans, Boğaziçi Üniversitesinde doktora eğitimini tamamladı. 2010-2020 yılları arasında İstanbul Şehir Üniversitesinde çalıştı; hâlen Marmara Üniversitesi Tarih bölümünde ve University College Dublinde (UCD) görev yapıyor. *Abdülhamid'in Valileri* kitabıyla Işın Demirkent Tarih Ödülü'nü, *Avlonyalı Ferid Paşa* adlı çalışmasıyla Türkiye Yazarlar Birliğinin biyografi dalında verdiği "Yılın Yazarı" ödülünü aldı. *Osmanlı Sonrası Arnavutluk* başlığıyla Avlonyalı Süreyya Bey'in biyografisini ve hatıratını yayımladı; Bilim ve Sanat Vakfında yürüttüğü bir yıllık biyografi atölyesinin ürünlerini *Otur Baştan Yaz Beni: Oto/Biyografiye Taze Bakışlar* adıyla kitaplaştırdı.

Ahmet Sarı

Atatürk Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Alman Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi ve aynı bölümde profesör oldu. Çalışma alanları arasında Alman edebiyatı, psikanaliz, masal bilimi ve Kafkaloji yer alır. Şiir, hikâye ve edebiyat eleştirisi alanında kitaplar yayımlayan Sarı, *Edebiyatın İyileştirici Gücü, Edebiyat ve Utanç ve Edebiyat ve Suç* gibi eserlerin yazarıdır.

Ali Oturaklı

İstanbul Üniversitesi Siyasal Bilgiler Fakültesinden mezun olduktan sonra çeşitli işlerde çalıştı. *Şiir Versus* dergisi yayın kurulu üyesi olan Oturaklı, *Cins* ve *Sky Road* dergilerinde de editörlük yapmaktadır. Beş yıla yakın süredir Ketebe Yayınlarında 100'den fazla kitabın editörlüğünü üstlendi. İlk şiir kitabı *Son Hali Görenleri Şaşırttı* 2023'te, son çocuk kitabı *Sarıl Sarıl* ise 2025'te yayımlandı.

Ali Sürmelioğlu

Kayseri'de doğdu. 2008'de Marmara Üniversitesi Eczacılık bölümünden, 2025'te İstanbul Üniversitesi Tarih bölümünden mezun oldu. İlk romanı *Yer Kızıl* 2018'de, ikinci romanı *Üsküdarlı Falanca ve Feşmekânları* 2024'te yayımlandı. Deneme ve röportajları *Cins, Okur, Ayasofya, Karabatak* ve *Varlık* dergilerinde yayımlandı. Üzerinde çalıştığı *Yeni İstanbul Ansiklopedisi*'nin maddeleri *Cins*'te yayımlanmakta, ansiklopedi üzerine aylık olarak Üsküdar Post Ofiste oturumlar düzenlemektedir.

Beyza Y. Üngör

Konya'da doğdu. İstanbul Üniversitesinde "Modern Dönemde Oyun Olarak Sanat" teziyle yüksek lisansını tamamladı ve hâlen Felsefe Tarihi alanında doktora eğitimine devam etmektedir. Editör olarak çalışan Üngör, çeşitli dergilerde öyküleri ve yazılarının yanı sıra, yazmaya ve sanata olan merakının etkisiyle senaristlik de yapmaktadır.

Bilgin Güngör

İstanbul'da doğdu. Marmara Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde lisans eğitimi gördü, aynı üniversiteye bağlı Türkiyat Araştırmaları Enstitüsünde Yeni Türk Edebiyatı alanında yüksek lisans ve doktorasını tamamladı. 2017'den bu yana Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. *Journal of Turkish Studies, Türkiyat Mecmuası* ve *Türk Dili* gibi hakemli ve popüler dergilerde 70'i aşkın makale ve yazı yayımladı. Eserleri arasında *Edebiyat Eleştirisi: Kuram-Uygulama* (2015), *Yabancının Aşina Sesi: Yusuf Atılgan* (2018) ve *Postkolonyalizm ve Edebiyat: Türk Edebiyatında Sömürgeciliğe Bakış* (2018) sayılabilir.

Eray Sarıçam

Gebze'de doğdu; ilk, orta ve lise öğrenimini aynı ilçede, üniversite öğrenimini Aydın Adnan Menderes Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünde, yüksek lisansını ise aynı üniversitenin Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalında tamamladı. Şiir ve yazıları *Hece, İtibar, Muhit, Şiir Versus* ve *Mahalle Mektebi* gibi dergiler ile KitapKriter ve Eleştiri Haber sitelerinde yayımlandı; Kanon 2010'un ilk iki sayısının yönetiminde bulundu ve hâlen *Budak* dergisinin editörlüğünü yürütmektedir. Şiir kitapları *Yüzüm Şimdi Cumhuriyet* (2017) ve *Ömrüm Yettiğince Savaş* (2019) ile araştırma kitabı *Şiirin Soğuk Demircisi Arif Damar*'ın (2019) yazarıdır.

Ertan Örgen

Konya'da doğdu. Selçuk Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünü bitirdi, aynı üniversitede yüksek lisans ve doktorasını tamamladı. Millî Eğitim Bakanlığında ve Selçuk Üniversitesinde çalıştıktan sonra hâlen Balıkesir Üniversitesinde öğretim üyesi olarak görev yapmaktadır. Kitapları arasında *Samet Ağaoğlu: Hayatı, Hikâyeleri ve Hatıraları Üzerinde Bir Araştırma, Baskı ve Kaçış Problemi: Adalet Ağaoğlu'nun Oyunları, Türk Şiirinde Gelenek: Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri, Öykümüzün İzinde* ve *Romanın Krizi* sayılabilir.

Hacer Selçuk

İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. Aynı üniversitenin Sosyal Bilimler Enstitüsünde 2019'da "Kötülük Estetiği Bağlamında Edebiyatın Üç Kötücül Kahramanı: Mephistopheles, Lord Henry ve Suat" teziyle yüksek lisansını tamamladı; çalışma genişletilerek *Kötülük Estetiği* adıyla kitaplaştırıldı. Aynı yıl başladığı doktorasında,

1946-1955 yılları arasındaki kültür politikalarının edebî üretime etkisini yayıncılık, telif ve kurumsal dönüşüm ekseninde incelemektedir. 2019'dan bu yana yayıncılık sektöründe editörlük yapan Selçuk, *Post Öykü* dergisinin editörleri arasında yer almakta; edebiyatta kötülük estetiği, kültür politikaları ve yayıncılık tarihi konularında çalışmalarını sürdürmektedir.

İmdat Avşar

Kırşehir'in Kaman ilçesinde doğdu, ilk ve orta öğrenimini aynı ilçede tamamladı. 1989'da Gazi Üniversitesi Kırşehir Eğitim Yüksekokulundan mezun olarak öğretmenliğe başladı; Malatya ve Erzurum'da görev yaptıktan sonra 1993-1997 arasında yeniden öğrenim hayatına döndü. 2007'den bu yana yazdığı şiir ve hikâyeler *Türkiye'de Türk Edebiyatı, Kardeş Kalemler, Bizim Külliye* ve *Türk Dili* gibi dergilerde yayımlandı. Türk lehçelerine çevrilen şiir ve hikâyeleri de Kerkük'ten Kırgızistan'a, Azerbaycan'dan Kuzey Kıbrıs'a uzanan çok sayıda yayın organında yer aldı.

M. Fatih Kutlubay

Öykü ve yazıları *Post Öykü, Cins, Alandayız, Mahalle Mektebi, Hece, Hece Öykü* ve *Fakirâne* dergilerinde yayımlandı. *Misak'ın Aynaları, Ben Denizlerden Hangisiyim?* ve *Günlerin Bin Yıllık Mezarı* yayımlanan eserleri arasındadır. *Misak'ın Aynaları,* 2020 Zeytinburnu Öykü Festivalinde İlk Öykü Kitabı Ödülü'ne layık görüldü. Ayrıca çeşitli metinleriyle *Dengbej Hikâyeleri: Yüzünü Örtüyor Sesin* (2019), *Perdenin Ötesine Bakmak / Yazarın Sineması* (2019), *Evden Uzakta* (2020), *Seyyahlar ve Kâşifler Kitabı* (2020), *Korkut Ata Ne Söyledi?* (2022), *Bursa'nın Bitmeyen Hikâyesi* (2022) ve *Anlat Onlara – Yeni Masallar Kitabı*'na (2025) katkıda bulundu.

Mehmet Samsakçı

İstanbul Üniversitesi Türk Dili ve Edebiyatı bölümünden mezun oldu. Aynı üniversitede "Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Eserlerinde Güzel Sanatlar" teziyle yüksek lisansını, "Çok Partili Hayata Geçiş Sürecinde Parti/Particilik Algısının Türk Romanına Aksi" teziyle doktorasını tamamladı. Hâlen İstanbul Üniversitesi Edebiyat Fakültesinde Prof. Dr. olarak görev yapmaktadır. Çalışmalarından bazıları: *Siyaset ve Roman: Çok Partili Türkiye ve Türk Romanı, Ölüme Açılan Estetik Kapı: Türk Mezar Taşı Edebiyatı, Tanpınar'ın Eşiğinde, Tütmeye Devam Eden Buhurdan: Yahya Kemal.*

Merve Uygun

Antalya'da doğdu. Mimar Sinan Üniversitesi Matematik bölümünde eğitim aldı ve hâlen matematik öğretmeni olarak görev yapıyor. Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesinde Yeni Türk Edebiyatı alanında yüksek lisans yaptı. Çeşitli dergilerde öyküleri ve inceleme yazılarıyla yer aldı; *Post Öykü*'de editördür. Çocuklar için kaleme aldığı üç fantastik romanının yanı sıra, Necip Fazıl İlk Eserler Ödülü alan *Taşıyacak Bizi Rüzgâr* adlı öykü kitabı 2024'te yayımlanmıştır.

Mesut Bostan

Boğaziçi Üniversitesi Bilgisayar Mühendisliği mezunu olan Mesut Bostan, yüksek lisansını sosyoloji, doktorasını iletişim bilimleri alanında tamamladı. Akademik çalışmalarında özellikle Türk sineması ve dizilerinin sosyolojisine odaklanmaktadır. Hâlen Vakıfbank Kültür Yayınlarında sinema ve sosyoloji alanlarında çeşitli kitapların editörlüğünü yapmakta, gazete ve dergilerde sinema ve televizyon sosyolojisi üzerine yazılar kaleme almaktadır.

Mürsade Meryem Kılıç

Hacettepe Üniversitesi "Türk Dili ve Edebiyatı" bölümünden "Yenitarihselcilik Bağlamında Beyazıt Akman'ın Romanları" başlıklı bitirme çalışmasıyla mezun oldu. Yüksek lisansını Mersin Üniversitesinde "Gezi Edebiyatı" üzerine tamamladı. Doktora çalışmalarını İstanbul Üniversitesinde sürdürmektedir. Akademik ilgisini eleştirel söylem analizi, Türk dünyası edebiyatları ve gezi yazıları alanlarında yoğunlaştırdı. Dijital veri projeleri, metin neşri ve senaryo yazımı başta olmak üzere kültür sanat alanındaki çeşitli projelerde görev aldı. Ulusal ve uluslararası kongrelerde bildiriler sundu, akademik dergilerde makaleler yayımladı. Kılıç, *Post Öykü, Hece, Okur* ve *Şiraze* gibi edebiyat mecralarında inceleme, tenkit ve tahlil yazıları yayımlamaya; edebiyatın, hafızanın ve metinlerin izini sürmeye devam etmektedir.

Nagihan Haliloğlu

Lisansüstü eğitimlerini Middlebury College İngiliz Dili ve Edebiyatı ve Oxford Üniversitesi Doğu Araştırmaları bölümlerinde tamamlamıştır. Heidelberg Üniversitesi İngiliz Dili bölümünde doktora eğitimi kapsamında postkolonyal edebiyat üzerine çalışmıştır. Hâlen Boğaziçi Üniversitesi Batı Dilleri ve Edebiyatları bölümünde doçent olarak görev yapmaktadır. Shakespeare, dünya edebiyatı, oryantalizm, modernizm ve posthümanizm üzerine makaleler yayımlamış ve dersler vermiştir. Romanların ekran uyarlamaları üzerine 13 bölümlük bir televizyon programı olan *Satır Arası Filmler*'i hazırlamıştır. Düzenli olarak film ve kitap eleştirileri yazmaktadır.



Necip Tosun

Gazi Üniversitesi İktisadi ve İdari Bilimler Fakültesini bitirdi. İlk öyküsü "Yangın" 1983 yılında *Aylık Dergi*'de yayımlandı. Öykü, eleştiri ve sinema yazıları *Mavera, Dergâh, Eşik Cini, Hece, Heceöykü, Karagöz, Kitap-lık, Dünyanın Öyküsü, Post Öykü, İtibar* ve *Muhit* dergilerinde yayımlandı. *Otuzüçüncü* Peron adlı öykü kitabıyla 2005 Türkiye Yazarlar Birliği "hikâye", *Modern Öykü Kuramı* kitabıyla 2011 yılı "edebî eleştiri", *Ansızın Hayat* kitabıyla 2014 Ömer Seyfettin Öykü, *Öykümüzün Sınır Taşları* kitabıyla 2016 yılı ESKADER "inceleme" ödüllerini; 2017'de Necip Fazıl Hikâye-Roman Ödülü'nü, 2022'de ise Ankara Edebiyat Festivali Hikâye Büyük Ödülü'nü ve Kahramanmaraş Edebiyat Festivali Öykü Ödülü'nü aldı.

Özgür Taburoğlu

Bilkent Üniversitesi Bilgisayar Mühendisliği bölümünü tamamladı ve o tarihten bu yana Ankara'da bilgisayar mühendisi olarak çalışıyor. Hacettepe Üniversitesinde sosyoloji doktorasını tamamladı; kuramsal ve kurmaca çalışmalar kaleme alıyor. Dünyevilik, kutsallık, vicdan, kent efsaneleri, nazar, anlatı desenleri, yavaşlık felsefesi, zihin haritaları, hayaletbilim, tekillik ve çoğulluk, hakikat-sonrası gibi başlık ve temalar etrafında kitapları bulunmaktadır.

Peren Birsaygılı Mut

İzmir'de doğdu; tarih mezunudur ve lise yıllarından itibaren edebiyatla ilgilenmeye başladı. Belgesel film metin yazarlığı ve yayın editörlüğünün yanı sıra birçok gazete, dergi ve internet sitesinde yazıları yayımlandı, kitap ve makale çevirileri yaptı. Suriye ve Filistin edebiyatlarının tanıtımına katkısı nedeniyle Nizar Kabbani'nin ailesinin yönettiği Küresel Adalet

Örgütü tarafından 2022'de Nizar Kabbani Nişanı ile ödüllendirildi; 2023 TYB Özel Ödülü ve 2025 Necip Fazıl Fikir Araştırma Ödülü'ne layık görüldü. Yayımlanmış eserleri arasında *Zeytin Ağaçlarının Arasında: Filistin Direniş Edebiyatından Portreler* (2018), *Kalem ve Tüfek: Büyük Filistin İsyanı'ndan Portreler,* 1936-1939 (2022) ve *İzzeddin el-Kassam: Suriye'den Filistin'e Bir Direniş Öyküsü* (2024) sayılabilir.

Rıdvan Tulum

Kastamonu'da doğdu, çocukluğundan bu yana İstanbul'da yaşıyor. Şiirleri *İtibar* dergisinde yayımlandı; *Cins* dergisinde yazıları ve söyleşileri yer almaktadır. İlk şiir kitabı *İnsansın ve Akşam*'dır. Şiirine 2023'te *Olağan Şiir* dergisi tarafından bir dosya ayrılmış, kitabı çeşitli eleştiri yazılarına konu olmuştur.



GEÇMİŞİ KİM ANLATIR

TARİH, ROMAN, HAFIZA

Tarih, geçmişi anlatma biçimlerinden biridir. Edebiyatla arasındaki ilişki, geçmişin kayda geçirildiği en eski anlatılardan bugünün romanına kadar uzanır. Tarihçi belgeleri seçer, ilişkilendirir ve yorumlayarak bir anlatı kurar; romancı ise geçmişi kurmacanın imkânlarıyla yeniden biçimlendirir. Biri kanıtın ve belgenin sınırları içinde, diğeri edebî tasavvurun imkânlarıyla ilerler; tarih ile romanın yolları yüzyıllardır bu ortak zeminde kesişir.

Geçmişi Kim Anlatır: Tarih, Roman, Hafıza, tarih ile kurmaca arasındaki bu eski ve gerilimli ilişkiyi farklı dönemler, coğrafyalar ve anlatı biçimleri üzerinden ele alıyor. Tarih yazımında anlatı, yorum ve hakikat meselesinden tarihî romanın doğuşuna; Walter Scott'tan postmodern kurmacaya, sömürgecilik ve postkolonyal okumadan Latin Amerika'ya; Tanzimat'tan Cumhuriyet'e ve günümüz Türk romanına; popüler tarihî romandan kuruluş anlatılarına uzanan yazılar, geçmişin edebiyatta aldığı farklı biçimleri inceliyor. Filistin, Azerbaycan ve Balkanlar üzerine çalışmalar ise meselenin başka bir yönünü ortaya koyuyor: Tarih, kimin hatırladığı, kimin anlatabildiği, kimin susturulduğu ve hangi hafızanın geleceğe kaldığıyla da şekilleniyor.

Bu geniş çerçeveyi izlemek, metinleri kuran kavramları ve okuma yollarını bilmeyi gerektirir. Yazılara eşlik eden tematik okuma listeleri ve kavramlar sözlüğü kitabın kapsamını genişletiyor, onu yeniden başvurulabilecek bir kaynak hâline getiriyor. Yirmiyi aşkın yazı; anlatı ve hakikat sorunundan tarihî romanın türsel serüvenine, ulusal hafıza ve kimlik tartışmalarından farklı coğrafyaların kendi geçmişlerini anlatma biçimlerine kadar uzanıyor. Bütün bu metinleri bir arada tutan soru aynı: Geçmişi kim, hangi dille, hangi araçla ve kime karşı sorumlu olarak anlatır? Geçmiş değişmez; ona verdiğimiz anlam, onu anlatma biçimimizle birlikte değişir.

ISBN: 978-625-90546-3-6
9 786259 054636

KOCAELİ BÜYÜKŞEHİR BELEDİYESİ
ÇALIŞINCA OLUYOR