



ISSN 1309 565X



YENİ TÜRK EDEBİYATI

14

EKİM 2016

YENİ TÜRK EDEBİYATI

Hakemli Altı Aylık İnceleme Dergisi

Modern Turkish Literature

Sayı: 14, Ekim 2016

ISSN: 1309-565X

Yeni Türk Edebiyatı, ULAKBİM Sosyal ve Beşeri Bilimler Veri Tabanı (SBVT) tarafından dizinlenmektedir.

Yayın Kurulu

Prof. Dr. İnci Enginün
Prof. Dr. Yavuz Akpınar
Prof. Dr. Fazıl Gökçek
Prof. Dr. Abdullah Uçman
Prof. Dr. Alev Sınar Uğurlu
Dr. Sabahattin Çağın

Yayın Koordinatörü

Mustafa Sökmen

Sahibi ve Yazı İşleri Müdürü

Dergâh Yayınları A.Ş. adına
Asım Onur Erverdi

İngilizce Editörü

Doç. Dr. Atalay Gündüz
Doç. Dr. Bahar Dervişcemaloğlu

Yazışma Adresi

Klodfarer Caddesi Altan İş Merkezi No.: 3/20
34112 Sultanahmet / İstanbul
Tel: (212) 518 95 79-80
Faks: (212) 518 95 81

e-posta

yeniturkedebiyati@dergahyayinlari.com

Hakem Kurulu

Prof. Dr. YAVUZ AKPINAR
Prof. Dr. M. FATİH ANDI
Prof. Dr. HÜLYA ARGUNŞAH
Prof. Dr. YUNUS BALCI
Dr. SABAHATTİN ÇAĞIN
Doç. Dr. ŞERİFE ÇAĞIN
Prof. Dr. NURULLAH ÇETİN
Prof. Dr. RECEP DUYMAZ
Prof. Dr. İNCİ ENGİNÜN
Prof. Dr. BİLGE ERCİLASUN
Prof. Dr. NÜKET ESEN
Prof. Dr. RIZA FİLİZOK
Prof. Dr. FAZIL GÖKÇEK
Prof. Dr. VİLAYET GÜLİYEV
Prof. Dr. OSMAN GÜNDÜZ
Prof. Dr. ÖMER FARUK HUYUGÜZEL
Prof. Dr. ŞUAYIP KARAKAŞ
Prof. Dr. TURAN KARATAŞ
Prof. Dr. EMEL KEFELİ
Prof. Dr. NAİM KERİMOV
Prof. Dr. ZEYNEP KERMAN
Prof. Dr. MURAT KOÇ
Prof. Dr. MEHMET NARLI
Prof. Dr. ORHAN OKAY
Prof. Dr. NAZİM HİKMET POLAT
Doç. Dr. CAFER ŞEN
Prof. Dr. MEHMET TEKİN
Prof. Dr. ABDULLAH UÇMAN
Prof. Dr. SEMA UĞURCAN
Prof. Dr. ALEV SINAR UĞURLU

Satış, Abone

Ana Basım Yayın Molla Fenari Sokak Yıldız Han
No.: 28 - 34110 Cağaloğlu / İstanbul
Tel: (212) 526 99 41 (3 hat) Faks: (212) 519 04 21

Baskı

Ana Basım Yayın Gıda İnş. Tic. A. Ş.
B.O.S.B. Mermerciler Sanayi Sitesi
10. Cad. No: 15
Beylikdüzü / İstanbul
Tel: (212) 422 79 29

Yurtiçi öğretim üyesi ve öğrenciler için abonelik bedeli

Yıllık 2 sayı, 26 TL

Kurumlar abonelik bedeli

Yıllık 2 sayı, 60 TL

Yurtdışı abonelik bedeli

Yıllık 2 sayı, 35 ABD Doları

Abonelik için hesap numarası

Ziraat Bankası (Cağaloğlu Şubesi)
IBAN: TR 91 0001 0008 8929 0448 1950 01

Posta Çeki Hesabı: 6115869

İÇİNDEKİLER

İNCELEME-ARAŞTIRMA

GİZEM AKYOL

“Yüz: 1981” Romanında “Darbe” İzleri

7

ŞERİFE ÇAĞIN

Halit Ziya Uşaklıgil’in Eserlerinde Esaret

25

H. HARİKA DURGUN

Ahmet Mithat Efendi’nin “Gülme”ye Dair Görüşleri

43

NÜKET ESEN

Bir Osmanlı Kadınının Yazarlığı: Fatma Aliye

59

OSMAN GÜNDÜZ

Türk Romanının Gelişim Süreci İçinde Gözden Kaçan
Sosyo-Politik Bir Roman: “Katırcıoğlu”

71

YASEMİN KOÇ

Sabahattin Ali’nin Hikâyelerinde Güzel Sanatlar

83

ÖZLEM NEMUTLU

Ahmet Mithat Efendi’nin Hikâye ve Romanlarında
Mizah

105

DEMET SUSTAM

Mektup-Roman Geleneği Çerçevesinde
“Gölgeler ve Hayaller Şhrinde”

123

TUBA YILMAZ

Hüsrev Hatemi’nin “Dağıtmış Gazel” Şiirinde
Metinlerarasılık Bağlamında Modern Hayat Eleştirisi

139

OKTAY YİVLİ
Ethem Baran'ın "Emanet Gölgele Defteri"nde Temel Sorunsallar
163

BELGELER

Hüseyin Siret Özsever Hakkında Bir Vesika
Ömer Özcan
181

KİTAPLAR

"Beş Şehir"
Hatice Aybay
193

"Nasıl İyi Bir Okur Olunur?" Sorusuna ve Daha Pek Çoğuna
Yanıt Olarak "Edebiyat Nasıl Okunur"
Yasemin Koç
197

"Bir Başka Paris"
Ummahan Nerkiz
200

ETHEM BARAN'IN "EMANET GÖLGELER DEFTERİ" NDE TEMEL SORUNSALLAR

Oktay Yivli*

BASIC PROBLEMATICS IN ETHEM BARAN'S "EMANET GÖLGELER DEFTERİ"

ÖZ: *Emanet Gölgeler Defteri* Ethem Baran'ın ikinci romanıdır. Eser, Yağız'ın aşk, eğitim ve yazarlık hikâyesini konu alır. Başkarakter, 12 Eylül öncesi döneme denk gelen üniversite yıllarında çeşitli sıkıntılar çeker. Sevdiği kızı elde edemez. Yazarlıkta başarılı olamaz. Hayattan erken biçimde ayrılır. *Emanet Gölgeler Defteri*'nin temel sorunsalları anlatma ve anlatıcı, okur temsilciliği, bilincin aktarımı, yazarlık izleği ile üst kurmacadır. Roman, kavramsal anlatıcı ile deneysel anlatıcı tarafından anlatılmıştır. Bu anlatıcı tipleri kimi bölümlerde birbirinin içine girmiş durumda karşımıza çıkar. Okur temsilciliği olgusunda söylem okura değil, kurmaca figürlere yönelmektedir. Bu durumda karakterler okurun temsilciliğini üstlenmektedirler. Bilincin aktarılmasında bilinç akışı, geriye dönüş ve iç diyalog tekniğinden yararlanılmıştır. Yazmak ve yazarlık romanın en önemli izleğidir. Bu sayede bir anlatının nasıl yazılabileceği üzerinde durulur ve buradan üst-kurmacaya geçilir. *Emanet Gölgeler Defteri*, 12 Eylül öncesi döneminin toplumsal ve siyasal olaylarıyla otuz yıl öncesi Türkiye'sinin kimi geleneklerini yansıtır. Eser, parçalı biçimde düzenlenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ethem Baran, *Emanet Gölgeler Defteri*, anlatıcı, okur temsilciliği, üst-kurmaca.

ABSTRACT: *Emanet Gölgeler Defteri* is Ethem Baran's second novel. The work tells Yagız's story of love, education and literacy. Main character has various

* Doç. Dr, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü.

troubles in university years before 12 September. He cannot get the girl he loves. He cannot succeed in writing. He dies very young. Basic problematics of *Emanet Gölgele Defteri* are narration and narrator, reader representative, transfer of consciousness, literacy theme, metafiction. The novel is told by conceptual narrator and experimental narrator. In some sections this narrator types intertwine with each other. In reader representative case, the discourse is directed to the fictional figures, not the reader. In this case, characters undertake the representation of the reader. In the process of transfer of consciousness, techniques of stream of consciousness, flashback and internal dialogue was used. The most important themes of the novel are writing and authorship. In this way, it is considered how a narrative can be written and it is passed from this topic to metafiction. *Emanet Gölgele Defteri* reflects the social and political events of 12 September period and some traditions of thirty years ago in Turkey. The work is organized with the fragmented method.

Keywords: Ethem Baran, *Emanet Gölgele Defteri*, narrator, reader representative, metafiction.

...

1. Giriş

Makalede Ethem Baran'ın ikinci romanı *Emanet Gölgele Defteri*, anlatıda zaman zaman içeriğin de önüne geçen forma özgü kimi kavramlar üzerinden irdelenecektir. Postmodern anlatılarda olduğu gibi anlatılanın ne olduğunu önemsizleştirmese de söyleme özgü bu figürler, ilgili romanda belli bir yoğunlukla karşımıza çıkar. Çalışmada odağa alınan anlatma ve anlatıcı, okur temsilciliği, bilincin aktarımı, yazarlık izleği ve üstkurmaca gibi sorunsallar romanın temel meseleleri olarak belirir. Sözü edilen problemler ilgili bölümlerde metin merkezli yöntemle ele alınıp tartışılacak, sonuç kısmında ise romanın genel bir değerlendirmesi yapılacaktır. İncelemeye geçilmeden önce makaleye konu olan anlatı hakkında genel çizgileriyle bilgi verilecektir.

Emanet Gölgele Defteri, 12 Eylül öncesi bir genç adamın yaşadıklarını, hayallerini ve düşüncelerini anlatır. Anadolu'nun küçük bir şehrinde yazar olmak düşleriyle yanıp tutuşan Yağız Atlı, 12 Eylül'den hemen önceki dönemde üniversiteyi kazanıp Ankara'ya taşınır. Bu yıllarda başkarakterin zihnini, yazar olmanın yanı sıra yoğun olarak meşgul eden bir konu daha vardır, dayı kızı Sevdiye'nin aşkı. Üniversite yaşamıyla beraber dönemin siyasal sorunlarıyla da yüz yüze gelir. Öteden beri siyasal hareketler içinde olmayı istemezken sık sık ona "neci" olduğu sorulur. Kendini ele vermemek için kimi zaman ikiyüzlü olmak kimi zaman konformist davranmak zorunda kalır. Bir yanda "sağcılar"ın tasallutu öte yanda "solcular"ın baskısı Yağız'ın kendi içine, gecekondusuna

çekilmesine sebep olur. Bu yüzden üniversite yıllarını korku, kaygı, bunaltı ve yalnızlık içinde geçirir. Okul yaşamı yoksulluk, olanaksızlık içinde sürerken iyi bir yazar olmayı beceremediği için kendini suçlar. Aynı zamanda aşkta da hayal kırıklığına uğrar. Ailedeki pek çok kimsenin desteğine karşın Latif dayının kızı Sevdije'yi elde edemez. Ailesiyle Almanya'da yaşayan kız, sevdiği erkeğe kaçar. Bundan büyük utanç duyan Latif dayı dönüş yapıp İstanbul'a yerleşir. Bir süre sonra eşinden ayrılan Sevdije de İstanbul'a gelip aile ocağına katılır. Bu dramatik gelişmeler Latif dayının erken ölümünü hazırlar.

Yağız, gerek çocukluğunda gerekse gençliğinde yaşadıklarını anı defterlerine kaydeder. Okur olarak biz bütün hikâyeyi bu defterler üzerinden öğreniriz. Onun Ankara'da yaşadığı olaylar, üniversite hayatı, sabit fikir hâline getirdiği gençlik aşkı, yazarlık takıntısı, 12 Eylül döneminin Ankara'sı, kısacası Yağız'ın ruhsal ve fiziksel dünyası bu defterlere yansır. Üniversiteyi bitirdikten sonra bir süre işsiz kaldığı anlaşılır. Arada büyük bir boşluk bırakılır. Bu eksiltmeden sonra gelen anı sondan Yağız'ın evlenip bir kızı olduğu ve dayısı gibi erken yaşta öldüğü anlaşılır. Ancak kiminle evlenmiştir, başka çocuğu var mıdır, niçin erken ölmüştür, roman bunları bize vermeyi istemez.

2. Anlatma ve Anlatıcı Sorunsalı

Roman on bir bölüm boyunca hep aynı biçimde anlatılmaz, çeşitlilik postmodern anlatılarda sıkça görmeye alışık olduğunuz çoğul anlatıcı olgusuyla sağlanır. Gérard Genette'in¹ tanımıyla dışöyküsel anlatıcıyla benöyküsel anlatıcının, başka bir ifadeyle kavramsal anlatıcıyla deneysel anlatıcının belli bir dönüşümüyle olaylar okura aktarılır. Romanda anlatıcı tipolojilerinin kullanımına geçmeden önce kavramsal ve deneysel anlatıcı dikotomisiyle ilgili küçük bir açıklama yapmak yararlı olacaktır. "*Kavramsal anlatıcı* hikâye dünyası içinde yer almaz. Anlatıda bir isim, bir kimlik ve bir bedene sahip olmadığı için bir eylemde, bir deneyimde de bulunmaz. Onun varlığı ancak kavramsal olarak kabul edilebilir. Ne kurgusal ne de gerçek dünyada yer alır, onun kapladığı alan bir ara bölgedir. Bu profilin tam karşısında ise *deneysel anlatıcı* yer alır. Bu tip anlatıcı, kavramsal anlatıcının tersine hikâye dünyası içinde yer alır, bu uzamda deneyim sahibidir ve anlatı üzerinden okur da onu deneyimleyebilir."²

Eserin ilk bölümünde okura seslenen, kendini kurmaca dünya içinde dramatize etmeyen ve üçüncü tekil kişiye göndermede bulunan kavramsal anlatıcı iş başındadır. Söylem yetkilisi, hikâye dünyası dışında kaldığı hâlde kendi görüş biçimini, kendi perspektifini kullanmaz; başkarakterin merkezci görüş biçimini³ benimser. Olaylara

¹ Genette, *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*.

² Yivli, "Anlatıcı ve Perspektifte Yeni Bir Sınıflandırma Girişimi", s. 495.

³ a.g.m., s. 502.

onun gözünden bakar. Aksi takdirde ilk paragrafta geçen “garibim” hayıflanması kolayca açıklanamaz: “Yarım saatlik ihtiyaç molasını tamamlayan otobüs tısrıdayıp yaylanarak gidince onun yerini dolduran mahallesine ve kayısı ağaçlarının arkasına gizlenen evlerine baktı. Onca çatı, baca duvar, pencere kalabalığının arasından yarım yamalak da olsa görünüyordu garibim. İşte yine olduğu yerde bırakıp onu, uykuya dalmış bir çocuktan sessizce kaçır gibi gidiyordu.”⁴ Burada betimlenen evi kavramsal anlatıcı mı “garip” olarak niteliyor yoksa başkarakter mi? Kavramsal anlatıcı bir kimliğe, bir bedene sahip olmadığına göre onun böylesi insansı bir sıfatı kullanması mümkün değildir. Burada olan şudur, hikâyeyi anlatmayı üstlenen kavramsal anlatıcı, karakterin bilincine girer ve onun zihnini *yansıtıcı bilinç*⁵ olarak kullanıp onun gözünden kurmaca dünyaya bakar. Roman boyunca bunun örneği çokça karşımıza çıkacak ve böylece çoğul anlatımın yanı sıra –postmodern uzlaşımın bir gereği olarak– çoğul bakış açısı da romana dâhil edilmiş olacaktır.

İlkinin aksine ikinci, dördüncü, altıncı ve yedinci bölümler deneysel anlatıcı kategorisi içinde yer alan *itirafçı anlatıcı*⁶ tarafından okura anlatılır. İkinci bölümde bahar betimlemesini içeren ilk paragraflarda anlatıcı değişikliğini açıkça görmek mümkün olmasa da üçüncü paragrafın “Bense pencerenin önündeki sedire oturup alacalı bulacalı beyazı çoktan kırmızıya, pembeye, maviye, yeşile dönmeye niyetlenmiş çiçeklerinden memnun çılgın ağaçların gerisinde kurum kurum kurulan Nohutlu tepesine, oradaki evleri gizleyen beyaz ağaçlara doğru bakar, şiir yazmak, kendini roman kahramanı sanan bir başka ‘kendim’ e, bir yerlere koyamadığım duygularımı anlattırmak isterdim.”⁷ cümlesinden öykülemekten sorumlu olanın, kendinden “ben” diye söz eden benöyküsel ya da itirafçı anlatıcı olduğunu fark ederiz. Bu kez anlatı ilk bölümde yaşanan ikilikten kurtulur, anlatma ve görme/değerlendirme işi aynı figür üstünde toplanır.

Üçüncü bölümde ilk defa anlatıcı sorunsalıyla karşılaşırız. Tipik bir örneğini Yeni Roman anlayışının temsilcisi Michel Butor’un *Değişme* romanından bildiğimiz ve literatürde ikinci kişi anlatıcı diye geçen bir uygulama burada yinelenir. Kaynak romanda “Sol ayağınızı bakır sürgüye basmışsınız, sağ omzunuzla da sürme kapıyı az daha itebilmek için boşuna uğraşıp duruyorsunuz.”⁸ örneğinde görüldüğü gibi hikâye ikinci çoğul kişi üzerinden, hedef romanda ise ikinci tekil kişi üzerinden anlatılır.

⁴ Baran, *Emanet Gölgele Defteri*, s. 7.

⁵ Aytür, *Henry James ve Roman Sanatı*, s. 55.

⁶ “Deneysel anlatıcının tanık ve itirafçı olmak üzere iki çeşidi vardır ve her ikisi de “ben” referansını kullanarak anlatma işini üstlenir. Tanık anlatıcı, hikâye dünyası içinde yer aldığı hâlde kendi hikâyesini değil; tanık olduğu, gözlemlediği başkarakterin hikâyesini aktarır. İtirafçı anlatıcı ise kendi hikâyesini anlatır, bir anlamda okura kendisiyle ilgili itiraflarda bulunur.” Yivli, a.g.m., s. 495.

⁷ Baran, *a.g.e.*, s. 35.

⁸ Butor, *Değişme*, s. 9.

Ancak bu metinde sorunsal yaratan ayrıntı, bu bağlamda ortaya çıkan ve anlatırken “sen” adılına vurgu yapan anlatıcının kavramsal bir anlatıcı mı yoksa deneysel bir anlatıcı mı olduğudur. Kavramsal/dışöyküsel bir anlatıcı, olup bitenleri “sen” diyerek başkaraktere mi anlatmaktadır? Yoksa itirafçı/benöyküsel bir anlatıcı “sen” diyerek hikâyeyi kendine mi anlatmakta/anımsatmaktadır? İlk sorunsal bu ayrımın net biçimde yapılamamasıdır. İkinci sorunsal ise niçin söylemin muhatabının başkarakter olduğudur. Çünkü anlatan değişse de her iki durumda da kendine yönelinen kurmaca kişidir.

İkinci sorunsalı öncelersek bunun çözümü için yeni bir kavrama ihtiyacımız olduğu açıktır. Bu da *okur temsilciliği* kavramıdır. Bu kurgu tekniği filmde, romanda, öyküde sıkça kullanılmakta; söylem okura değil, kurmaca figürlere yönelmektedir. Leylâ Erbil'in “Çekmece” öyküsünde görüldüğü gibi bu gibi durumlarda çoğu kez anlatımın konusunu karakterler tarafından bilinenler ya da bilinmesi gerekenler oluşturmaktadır. “Bense tüm geleceğimi ve şimdimi bir kulübe sahibi olabilmemiz için ve seninle el ele, göz göze ve baş başa gelecek günlerimizi o kulübenin geniş bahçesinde oyalanarak geçirebilmemiz için, ellerin çürük tekneleri içinde tanrının azgın boğa yılanlarından beter dalgalarıyla her an pençeleşerek ve boğuşarak geçirmekteydim. Ateşçilikten başladım, ciğeri beş para etmez üstlerimin gözüne gire gire lostromoluğa dek yükseldim ve daha da ikinci çarklığa yükselmek üzere olduğumu bildirirken bir şişe Alman birası için yüreğim acıya bulanır.”⁹ Adı geçen anlatıdan alınan bu pasajda Dursun Kaymak, eşine yazdığı bir mektupta onun bildiği ayrıntıları yineler. Bu bağlamda Dursun'un karısı okur temsilciliği yapmakta, kurmaca karakterin yapıp ettikleri eşi için değil okur için öykülenmektedir.

Peki, bu durumda bir bildirişim, bir iletişim gerçekleşmiyorsa söylem niçin çalışmaya devam etmektedir? Aslında bu durumda bile kurmacada bir bildirişim vardır ancak ortaya çıkan bildirişim şeması klasik modelden farklıdır. Ortada bir dolaylama söz konusudur. Öyküleme karaktere yöneldiği hâlde bu gibi durumlarda kurmaca figürler okurun temsilciliğini üstlenirler. Onların bir hikâyeyi öğrenmeleri, cevabını bildikleri bir soruyu sormaları, kendi yaşantılarını anlatıcıdan yeniden dinlemeleri okur adına yapılan eylemlerdir. Bu gibi hâllerde anlatıcı-okur iletişimi dolaylı biçimde gerçekleşmiş olur.

Her gün Cumhuriyet İlkokulu'nun alçak bahçe duvarında oturuyor, yola bakıyordun. Buralarda yaz ayları hariç pek rastlanmayan yabancı marka bir otomobilin direksiyonuna geçiyordun akmayan zamanın içinde, hızla uzun yolları tüketip bu küçük şehre giriyordun; şuradaki ilkokulun önünde oturmuş, yoldan geçen arabalara, beklediğine benzemediği için kızgınlıkla bakan delikanlıyı görüyordun.¹⁰

⁹ Erbil, “Çekmece”, *Gecede*, s. 42.

¹⁰ Baran, *a.g.e.*, s. 47.

İlk sorunsalın çözümü en azından üçüncü bölüm özelinde çok kolay değildir. Bir önceki paragrafta verilen alıntı metinde konuşan, her şeyi bilen kavramsal bir anlatıcı mıdır? Yağız'ın bildiklerini yeniden ona mı aktarmaktadır? Yoksa Yağız geçmişini, kendi kendine bir daha mı anımsatmaktadır? Bu sorulara hemen yanıt vermek olanaksız gibidir. Oysa bölümün ilerleyen sayfalarında karşılaştığımız “Mahallenin abilerinden neler öğreniyordun, neler. Bunları sen söyleyemezsin, utanırsın. Kimse senin ağzına yakıştıramaz böyle şeyleri. Hiç ummazdık ondan, derler. Ama kendi aralarında daniskasını konuşurlar da iş yazmaya gelince orada dur, derler; edebe aykırı böyle şeyler.”¹¹ cümleleri ipucu vermeye başlar. Bu kısımlarda anlatıcı insansı tepkiler gösterir, argo kullanır, standart dilden uzaklaşır. Bütün bunlardan hareket ederek itirafçı tipi bir anlatıcının, yaşamının belli kesitlerini kendi kendine anlattığını fark ederiz. Ancak birkaç sayfa sonra karşılaştığımız “Onun yanında yaptığını hatırlamıyorsun ama o sanki bunu biliyormuş gibi gelip gidip senin omuzlarına küçük yumruklar atıyordu, sen de onunkilere.”¹² cümlesi okuru şaşkınlığa uğratır. Anlaşılan o ki romancı, anlatıcı sorunsalı yaratarak okuru etkilemeyi istemektedir. Başkaraktere yönelen bu söylemden öğrendiğimiz hâliyle cinsel bir ton da içeren Sevdiye'yle oynanan bedensel bir oyunu Yağız unutmuşsa bunu anımsayan, her şeyi bilen kavramsal anlatıcı mıdır? Yoksa unutmak, retorik bir ayrıntı yaratmak için kullanılmış bir fiil midir? Tüm bu tereddütlerden sonra gelen “Hıştırtılarını da alıp gitti sonra, sana kendi hıştırtılarını bırakarak tabii. Aptal herif!”¹³ cümlesinin son sözleri karşımızdakinin itirafçı/benöyküsel anlatıcı olduğunu yeniden söyler. Bu örnekte olduğu gibi nesnel ifadeyi bozan öznel ayrıntılar bizi yeterince ikna etmeseydi, iç içe geçen söylemlerden söz edebilirdik. Yetkili kavramsal bir anlatıcının söyleminin içine karakterin söyleminin sızdığını düşünebilirdik. Kavramsal anlatıcının karakterin sözlerinin doğrudan kendi söyleminin içinde görünürlük kazanmasına izin verdiğini söyleyebilirdik.

Yazar, romanın belli yerlerinde yarattığı anlatma sorunsalıyla ilgili kimi ipuçları verir: “Romancı hem kahramanına anlatmalıydı olayları hem de bize. Ya da kahraman bir yandan kendini kendine anlatırken bir yandan da bize anlatmalıydı. Olamaz mıydı böyle bir şey? Bir insan kendini hem içeriden hem de dışarıdan anlatamaz mıydı?”¹⁴ Bu parçada düşünülenler, niyet edilenler romanda gerçekleştirilmiş gerçekleştirilmesine ancak bu ön bilgi, sorunsalın çözümlenmesi noktasında bizim işimizi kolaylaştırmıyor. Çünkü açıklama hem öyle olabilir hem böyle olabilir diyerek açık uçluluk yaratıyor. Burada yazar gizemini ifşa ediyor gibi yaparken bir yandan da postmodern bir tutumla “oyun”u sürdürüyor.

¹¹ a.g.e., s. 87.

¹² a.g.e., s. 91.

¹³ a.g.e., s. 93.

¹⁴ a.g.e., s. 233.

Bu bağlamda ortaya çıkan bir başka sorunsal anlatanla anlatılanın seslerinin aynı söylem içinde birbirine karışmasıdır. Eğer anlatıcının, başkarakter Yağız olduğunu kabul edersek onun söyleminin yönünün¹⁵ yine kendine olacağını söyleyebiliriz. Bir başka deyişle kendini kendine anlatmak durumundadır. Bu cümleyi izleyen örnekte görüleceği gibi romanın kimi kısımlarında anlatılan Yağız'ın sesi, anlatıcı Yağız'ın söyleminin içinde duyulur: "Bu soruları sana sorduğum gibi Âlim hocaya ya da diğerlerine soramıyorum. Sen cevap vermediğin gibi, Âlim hoca da kitapların çok uzağında bulunduğundan mı, çevresinde oluşturduğu ve durdukça şişen suskunluğundan mı her nedense artık sorsam bile cevap vermezmiş gibi geliyor bana."¹⁶ ifadesini bağlamından kopararak aldığımızda konuşan kim ve konuşan, kimi muhatap alıyor soruları gündeme gelir. İkisi de aynı figürün değişik yansımaları olsa da burada anlatıcı değil, karakter konuşmaktadır ve tarihsel romanlarla/karakterlerle iletişime geçmiştir. Eğer buradaki söylem öznesinin figüral anlatıcı olduğunu düşünüp söylemin de başkarakteri hedeflediğini kabul edersek hemen bu sözlerden sonra gelen "Sevmemiz gerekiyormuş, ben de seviyorum. Soğuşunu, bok kokusunu, çamurunu, kanı, o hiç sözü edilmeyen kanı bilmeden seviyorum, diyordun."¹⁷ cümleleri bizi yalanlayacaktır. İlkinde yer almayıp bu alıntıda görünürlük kazanan "diyordun" çerçeveleme fiili, biz okurları söylemin asıl sahibine götürür ve böylece iç içe geçmiş, bu yüzden de katmanlaşmış bir öykülemenin karşısında durduğumuzu fark ederiz.

Altıncı bölümde yazar yeni bir sorunsala imza atar. Aynı paragraf içinde anlatıcı tipinde değişikliğe gidilmese de bu kuruntuyu yaratacak bir uygulamaya girilir. "Ben" referansını kullanarak öykülemeyi gerçekleştiren itirafçı anlatıcı, "sen" diyerek anlatmayı sürdürür. Bölümün başından itibaren sözü devralan itirafçı anlatıcı, anlatma görevini üstlendiği bir paragrafın içinde söylemin yönünü değiştirir. Baştan beri anlatıcı, hikâyeyi okura aktarırken bu noktada kendi kendine anlatmaya başlar. "Başparmağımın üstü ıslanıp kurudu ama kokunun ağırlığıyla dizimin üstüne düşen elim orada duruyordu hâlâ. Elime uzunca bir süre bakamadığım gibi yanımdaki adama da bir şey diyemedim. Kızdım kendi kendime. Sen böylesin işte, dedim. Gelirken de Şeremet emmiye, nereye gidiyoruz diye sormadın. Başkalarını kırmaktan çekindiğin kadar kendini kırmaktan korkmuyorsun."¹⁸ Alıntılanan kısmın ilk dört cümlesinde itirafçı anlatıcı okuru hedefleyerek olayları aktarırken son iki cümleden başlayarak birkaç sayfa boyunca kendi kendine anlatır. Aynı değişiklik, izleyen örnekte tam tersi

¹⁵ Söylem yönü terimiyle kastettiğimiz, kurgusal anlatma bir bildirişim olduğuna göre anlatıcıdan (vericiden) kopan söylemin alıcıya doğru katettiği yoldur. Kurmacadaki uzlaşımlar gereğince söylemin yönü genellikle okura doğruyken burada karaktere yönelen bir hareket saptanmıştır.

¹⁶ *a.g.e.*, s. 106-7.

¹⁷ *a.g.e.*, s. 107.

¹⁸ *a.g.e.*, s. 158.

biçimde gerçekleşir: “Gülbahar’ı kalabalığın ortasında bir sandalyeye oturmuş avuçlarına kına yakılırken için cız etti. Nasıl etmesindi! Onu mahalle düğünlerinde oynarken gördüğümde, arkadaşlarım da dâhil gençlerin nasıl bakacaklarını, akıllarından neler geçireceklerini bildiğimden içimi bir ateş basar, o ateşi bütün damarlarımda dolaştırarak büyütür, değdiği yeri yakan bakışlarımla Gülbahar’ı eve getirdikten sonra nerede nasıl biriktirdiğimi bir türlü anlayamadığım onca sözü onun kızaran yüzünde söndürürdüm.”¹⁹ Alıntının ilk cümlesinde anlatıcı okura dönüp anlatırken ikinci cümleden itibaren kendi kendine anlatmaya başlar. Söylemin yönü bölümün sonuna kadar bir daha değişmez.

Anlatıcı sorunsalıyla ilgili olarak yazar romanın kimi yerlerine, özellikle de yazmak/yazarlık izleğinin yoğunlaştığı bölümlere kimi ipuçları yerleştirir. Örneğin “Kendin yazmayacağını anlayınca da başka bir el, sana bakarak seni yazsın, sana anlatsın isterdin. Hem de çok sık isterdin bunu. Kendi sesine benzer bir ses duymak mıydı amacın?”²⁰ cümlelerinde başka bir elin yazması, başka birinin sana seni anlatması motifi “sen” referansını kullanan anlatıcının meşruiyetini ve motivasyonunu açıklar gözükmektedir. Yazar bir yandan bunu yapmakta, öte yandan kurmaca karakterin ağzından/zihninden aynı şeyi istemektedir.

Dokuzuncu bölümde kavramsal anlatıcı kendi söyleminin içinde karakterin sesinin duyulmasına izin verir: “İstasyonda sessizlik çınlıyor. / Ama kulaklarında bir uğultu var sanki. / Bir sıkıntı boğazına kadar geliyor, çatlayacak gibi oluyor. Soluğu kendiliğinden boşalıyor ama gözleri yanıyor bu kez. Ne uzun bir yalnızlık bu! Ne uzun bir zaman!”²¹ Bütün bölümü her şeyi bilen kavramsal bir anlatıcı okura aktarırken yalnızlıktan ve zamandan yakınan bir ses duyulur. Duygularını açığa vurduğu için bu ses nesnel anlatıcıya ait olamaz. Burada anlatıcı dolaylama yapmamış, doğrudan başkarakterin sesini duymamızı istemiştir. Bölümü kavramsal anlatıcı başlattığı hâlde bitişini itirafçı anlatıcı gerçekleştirir.

3. Bilincin Aktarılması

İnceleme nesnesi romanda özellikle başkarakterin bilincinin aktarılması yazar tarafından başat amaç hâline getirilmiştir. Diğer karakterlerin zihinlerine girilmezken, onların bilinçleri okura sunulmazken her fırsatta ve farklı tekniklerle Yağız’ın bilinç süreçleri roman boyunca sergilenir. Oysa Adalet Ağaoğlu’nun “Dar Zamanlar” üçlemesi içinde yer alan *Bir Düğün Gecesi*²² romanında Ömer, Ayşen, Tezel, Gönül, İlhan gibi;

¹⁹ a.g.e., s. 163-164.

²⁰ a.g.e., s. 162.

²¹ a.g.e., s. 237-8.

²² Ağaoğlu, *Bir Düğün Gecesi*.

Attilâ İlhan'ın "Aynanın İçindekiler" dizisinin ikinci romanı *Sırtlan Payı*'nda²³ ise Miralay Ferid, Suat, Doktor Sevim gibi birçok karakterin bilinci aktarılır. Anlaşılan o ki *Emanet Gölgele Defteri* kendine yalnızca bir odağı seçerek diğer romanlardan ayrılır. Bilincin sunumunun teknik boyutuna baktığımızda bunun anlatı boyunca çeşitli yollarla yapıldığını görürüz. Bunlardan birisi bilinç akışı tekniğidir.

Romanın beşinci bölümünde 12 Eylül öncesi olaylar art arda sıralanırken bir çeşit bilinç akışı tekniğinden yararlanılır. Bu örnek, eksiltili ve düzensiz ifadeler içermediği için radikal bir uygulama sayılmasa da noktalama işaretlerinin yoksunluğu yazarın yapmak istediğini ortaya koymaya yeter: "Apocular'ın Doğu Anadolu'yu kasıp kavurdıkları söyleniyordu İstanbul ve Kayseri'de banka soymuşlardı Cumhurbaşkanı Fahri Korutürk Zafer Bayramı nedeniyle yayımladığı mesajda artık bu topraklar üzerinde kurtarılmış bölge yoktur bir avuç hainin sesi boğulacak bazılarının başı kesilecektir demişti TİKKO halk mahkemesi kurarak yargıladığı bir ülkücüyü kurşuna dizerek öldürmüştü Samsun'da solcu bir genç MHP'li amcaoğlunu vurmuştu Turgutlu'da bir fırını basan sağcılar üç solcuyu öldürmüştü"²⁴ biçiminde devam eden paragrafta nokta, virgül, noktalı virgül gibi işaretlerin eksikliği bir tür bilinç akışının çalışmasını yansıtır. Böylece bir bireyin (Yağız'ın) zihni üzerinden dönemin toplumsal ve siyasal olayları okura sunulur.

Romanda bilincin aktarımı çoğu kez geriye dönüş (flashback/analepsis) tekniğiyle gerçekleştirilir. Bu gibi durumlarda bir nesnenin karakterin zihninde yarattığı çağrışım, şimdiden geçmişe yolculuğu tetikler. Karakterin hem şimdiki hem geçmiş yaşamında yer alan önemli/önemsiz bu nesneler yeniden görüldükleri anda bir yığın anıyı öykülemenin odağına yerleştirir. "Dedemden kalma bu çalar saat zamanın içindeki tıkırtıları bulup çıkarıyor, çocukluğum yanı başımdaymış gibi beni kandırmaya çalışıyordu; o eski dünyanın hâlâ var olduğunu bana göstermek istiyordu bir bakıma."²⁵ sözleriyle somutlaşan sahne, Yağız'ın Ankara'da okurken kaldığı gecekonduyu işaret eder. Şimdi ve burada zaman-uzamı "çalar saat"le ortadan kalkar, karakter bu saatin dedesi tarafından satın alındığı zamana ve mekâna geri döner: "Dedem bir pikap almıştı bu saatle birlikte. 'Zeynebim Almanya'nın yolunu mu tuttun / Soğan ekmek yiyelim dön gel Zeynebim' plağını defalarca çalardı. Hoparlörü kavağın bizim ulaşabileceğimiz ya da kablonun ulaşabileceği en yüksek yerine bağlamıştık. Mahalleye yayın yapıyorduk." Çağrışımın şimdi ve buradaki çıplak ve acıtıcı gerçeklikten kurtulan kurmaca karakter, geçmişin iç ısıtan anılarına dalar. Dedenin çalar saatiyle başlayan anımsama süreci Dudu nineyle, Latif dayıyla, onun Almanya macerasıyla sürer. Geçmişin büyüyle zihnini besleyen Yağız, bir süre sonra Ankara'ya ve üniversite yıllarına döner. Böylece

²³ İlhan, *Sırtlan Payı*.

²⁴ Baran, *a.g.e.*, s. 136.

²⁵ *a.g.e.*, s. 141.

bu örnekteki “çalar saat”, Marcel Proust’un geçmişi anımsamasına yardımcı olan ve “Ama bu sefer, çaya batırılmış madleni yediğim günkü gibi sebebini bilmemeye razı olmayacaktım kesinlikle. Tattığım mutluluk, madleni yerken yaşadığım ve o zaman derindeki nedenlerini araştırmayı ertelediğim mutluluğun tıpatıp aynısıydı.”²⁶ ifadesinde beliren madlen kurabiyesine/kekine benzer bir işlev görmüş olur.

Altıncı bölümde “çalar saat”ın yerini “parmaklar” alır. Cemaat evindeki namaz kılma ve hu çekme seansından sonra yaşlı adamın, istekli ya da isteksiz herkesin parmağına çaldığı hacıyağı başkarakteri şimdiden ve o evden alıp çocukluğuna götürür:

Yaşlı adam, parmaklarımla oyun oynar gibi, beğenmediğini bir kenara ata ata başparmağıma kadar geldi, kokusunu sürüp gitti. Sayardık parmaklarımızı: Başparmak, badi parmak, orta direk, gül ağacı, küçük hacı. Başparmak tamamdı da badi parmağın anlamını bilemezdik; orta direk belliydi, gül ağacı da yüzük parmağı olduğu için böyle güzel bir ismi hak ediyordu; küçük hacı ise neden bilmem, hacca gitsin gitmesin, küçük olsun olmasın, dedeleri hatırlatırdı ve cenneti en iyi dedeler biliyor gibi gelirdi bana.²⁷

Çocukluk döneminde başkarakter tarafından iyice anlaşılamayan ancak ezberlenen parmak betimlemeleri anımsanır ve yeniden sorgulanır. Sırasıyla Hasan dede, Dudu nine ve onların anlattıkları hurafeler Yağız’ın bilincinde akmaya başlar.

Aynı teknik “orman” kavramı üzerinde uygulanır. Yağız, yeni taşındığı Cemal abinin gecekondusunun bahçesini ormana benzetince çocukluk dünyasına geri döner.

Evine, işte bu yeni evle Cemal ağbinin şimdi küs olduğu kardeşinin iki katlı evinin arasındaki dar aralıktan geçilerek ulaşılıyordu. Diğer evin bahçesiyle senin ayva, erik, kayısı ve elma ağaçlı bahçen tahta bir çitle ayrılmıştı. Aynı ağaçlardan daha fazlası orada da vardı; üstelik ekiliydi ve senin için dipsiz bir yeşilde sessizce bekleyen minyatür bir ormandı orası. Çocukken baharda otlar boy atınca onları bir ormanın ağaçları gibi hayal ederdin; böylece koyu, sık, neredeyse sonsuz bir ormanın içinde doyumsuz bir oyun tuttururdun.²⁸

Bu alıntıda Yağız, Cemal abinin bahçesini minyatür bir ormana benzetir benzetmez çocukluğuna döner. Zira o yıllarda baharda yeşeren otları bir orman olarak düşlemiştir.

Yeni ev sahibinin Alevi oluşunu babasının gündeme getirmesi üzerine Yağız, ilkokuldaki en yakın arkadaşı Saffet’i anımsar. O da Alevi’dir çünkü.

Sonra da yarım kalmış bir konuşmayı sürdürürcesine: ‘Demek yeni ev sahibin Alevi!’ dedi. ‘Evet...’ Bu cevabın içinde ‘Ne olmuş yani?’ sorusu da vardı. ‘Bir şey demedim canım, iyi olur Aleviler.’ İlkokulda en yakın arkadaşım Saffet’ti. Yatılı okul sınavına girecektik. Amacımız uzaklara gitmek, maceradan maceraya atılmak, bir de ailelerimize ve bizi zayıf, çekingen

²⁶ Proust, *Kayıp Zamanın İzinde: Yakalanan Zaman*, s. 175.

²⁷ a.g.e., s. 157.

²⁸ a.g.e., s. 160.

gören herkese başarıımızı göstermekti. Aynı yerleri yazmıştık. Babam sormuştu kimin oğlu diye. Çarşıda manifatura dükkânları vardı, caminin karşısındaki sokakta. Saffet'in babası, kumaş toplarını tezgâhın üzerine attıkça yeni keşfedilmiş bir dünyanın parlak renklerini ve sadece orada açmış çiçeklerini ortaya döküyor, bir süre müşteriyle birlikte izledikten sonra bu kadar yeter, başka güzellikler de var dercesine onun üzerine bir yenisini seriyordu.²⁹

Bilincin aktarımı kimi zaman iç diyalog ile bilinç akışı arasında kalan bir teknikle yapılır. Yağız, Şeremet emminin zorlayarak götürdüğü zikir töreninde polis tarafından basılacakları korkusuyla zihninden şunları geçirir: "Polisler takip ettiyse bizi, kapının dışında uygun anı bekliyorlarsa... allahuekber... korkumdan dönüp de arkama bile bakamadım ki... ettehüyyati... yahu amca, ben allahümme salliye geçmiştım, şunu içinden okusan olmaz sanki, bir tek sen kılıyorsun ya bu namazı, sen kendinden geçerek kılıyorsun, en iyi Müslüman sensin, cennetin baş köşesine sen kurulacaksın ya da herkesten daha çok şey biliyorsun bu konuda, her neyse ama ben de kendi hâlimde namaz kılmaya çalışıyorum şunun şurasında, bir yandan korkuyorum, başına ne gelecek bilmiyorum, belki sen alışkınsındır baskınlara, tutuklanmalara, içeride yatmalara"³⁰ Parçadaki kopukluklar bilinç akışını çağrışırsa da gerek noktalama işaretleriyle ifadenin yönlendirilmesi gerekse metnin iç tutarlılığı onu iç diyalog olarak tanımlamamızı da olanaklı kılar. Bu teknikle cemaat evindeki hocanın sözleri, basılma korkusu, bir bakıma cemaatle içten didişme Yağız'ın bilinciyle okura sunulur.

4. Yazmak/Yazarlık İzleğinden Üstkurmacaya

Yazmak izleğiyle ilişkili olarak romanda karşımıza çıkan ilk ayrıntı, başkarakterin henüz çocukluk/ilk gençlik dönemlerindeyken söz karşısında duyduğu acizliktir. Okuduğu kitaplarda hayran olduğu dil, sıra onun yaşamını anlatmaya gelince yetersiz kalmaktadır. Bu bağlamdaki bir başka sorun ise bir yaşam deneyimini yüklenen sözcüklerin bir insanı –burada Yağız'ı– ne kadar doğru anlatabileceğidir? Ona göre bu eğretilmeli dil "daha yazılırken değişip başkalarının hayatına benzemeye"³¹ başlar. Daha vahimi ise "okuyan biri[nin] bu yazılanları kendi hayatı" sanması ihtimalidir. Figüral anlatıcının bu noktadaki naif tutumu, "Ne hakları vardı. Onu yalnız ben seviyordum. O hâlde ben düşünüp üzülmiydim."³² diyerek babasının ölümüne üzülenleri kıskanan "Gümüş Saat" in çocuk karakterine ne kadar da benzer. Yazı karşısında duyulan bir başka şaşkınlık, onun gerçeği değiştirme özelliğidir. "Benim yazmak istediklerim

²⁹ a.g.e., s. 166.

³⁰ a.g.e., s. 154-155.

³¹ a.g.e., s. 23.

³² Abasıyanık, *Alemdağda Var Bir Yılan*, s. 123.

değildi yazdıklarım...”³³ cümlesinde somutlaşan bu soruna karşılık yine de her şeyi yazıyla kaydetmek önemsenir. Küçük hayatların bu yolla anlam kazanacağına inanılır.

Öyküleme gelip ikinci bölümün sonuna dayandığında yazılmakta olanın aşkı da içereceğini kestiren öz bilinçli anlatıcı, bunu kendine ve okur temsilcisi olarak kendisi üzerinden okura duyurur: “Aşk mı? / Aşk çoktan başlamıştı zaten. / Artık onu yazacaktın.”³⁴ Anı defterinin bundan sonra yazılacak olan sayfalarına Sevdije ve Yağız’ın aşkları da eklenecektir.

Yazmanın işlevlerine ima yoluyla değinen metin, bunlardan birinin iç dökme/sırdaşlık olduğunu ileri sürer. Böylece bir anlamda kendi kendisiyle konuşan birey, yalnızlığının üstesinden gelmeye çalışır. Yazarak günlerin dağınıklığını giderir. Yazmak, hayata tutunmanın bir yoludur. Son olarak “Yaşadıklarımı buraya harf harf gömerek kendimden uzaklaştırıyordum.”³⁵ ifadesine yansıdığı biçimiyle yazmak, negatif yaşantılardan kurtulmak demektir. Yazmanın bir başka işlevi ise sonunda “hiçbir şey anlamadığımı[zı]”³⁶ görmek olasılığı olsa da onun üzerinden yaşamı anlamaya çalışmaktır. Yazmak aynı zamanda “kendinden uzaklaşmak”³⁷ için bir bahanedir ve son olarak yazmak ontolojik bir olgudur, insan “yazarak varlığını çırılçıplak ortaya”³⁸ koyabilir.

Emanet Gölgele Defteri’nde karşılaştığımız kimi tekniklerin, roman devam ederken anlatıcı tarafından ifşa edildiğini görürüz. Anlatma kısmında ayrıntılı olarak betimlediğimiz bir olguya göre itirafçı anlatıcı, “sen” diyerek söylemin yönünü yine kendine çevirmekte ve böylece dönüşümlü bir anlatımın ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Bu durum, “Kendin yazamayacağını anlayınca da başka bir el, sana bakarak seni yazsın, sana anlatsın isterdin. Hem de çok isterdin bunu. Kendi sesine benzer bir ses duymak mıydı amacın?”³⁹ sözlerinde açıkça tartışılır. Bu sesli düşünmeden sonra bulunan çözüm, kurmaca içindeki aynı figürün anlatıcı ve karakter olarak ikiye bölünüp kendi yaşamını kendine anlatması olmuştur. Bunun sonucunda doğal olarak hem karakterden hem anlatıcıdan aynı ses tonunu duyarız. Örnekteki ilginç durum, hakkında konuşulan tekniğin eş zamanlı olarak romanda gerçekleştirilmekte olmasıdır. Metin bu noktada bir çeşit üstkurmaca oluşturur, hikâye anlatmayı sürdürürken kendisi üzerinde düşünmeyi de ihmal etmez. Anlatıcı aynı tekniği romanın bir başka yerinde şöyle açıklar: “Romancı hem kahramanına anlatmalıydı olayları hem de bize. Ya da

³³ Baran, *a.g.e.*, s. 36.

³⁴ *a.g.e.*, s. 46.

³⁵ *a.g.e.*, s. 141.

³⁶ *a.g.e.*, s. 201.

³⁷ *a.g.e.*, s. 228.

³⁸ *a.g.e.*, s. 248.

³⁹ *a.g.e.*, s. 162.

kahraman bir yandan kendini kendine anlatırken bir yandan da bize anlatmalıydı.”⁴⁰ Anlatıcının, bir roman nasıl yazılmalı sorunsalı etrafında ürettiği bu düşünceler aslında metnin kendisine çoktan uygulanmıştır. Bunun yanı sıra okurun sabrını zorlayan uzatmalardan, olayın heyecanını öldüren geri dönüşlerden, konu dışına çıkmalardan, metinde kullanılacak cümle yapılarından ve sözcük sayılarından söz eden anlatıcı, yine kendi kurmacası üstüne düşünüp “Anlamın değil de söyleyişin çekiciliğine mi kapılıyordum yoksa?”⁴¹ sorusunu ortaya atar. Kendinden hareket eden roman, akademide klasikleşen anlam mı, söyleyiş mi tartışmasını gündeme taşır.

Bu bağlamda metindeki bir başka tartışma konusu, romanların insanımızı ne derece gerçekçi yansıttığıdır. Figüratif anlatıcı kendi şehrinin insanlarına baktığında onların “hiçbir roman kahramanına benzemiyor”⁴² olduklarını görür. Romandaki/filmdeki çocukların uzun saçları vardır ve büyükler tarafından dövülmezler. Kurmacadaki insanlar İstanbul’un en güzel yerlerinde köşklerde yaşarlar ve onların hayatları gerçek insanlardan başka türdür. Kurmacada yapılan bu saptamalardan sonra anlatıcının mimetik/yansıtmacı sanattan yana tavır takındığını, gerçekleri çarpıtan sanatı doğru bulmadığını anlarız. Roman, sırf ahlak dersi verenlerle birlikte tam onun karşısında yer alıp Müslüman bir ülkede yaşamıyormuşuz gibi davranan yazarların tutumunu eleştirir. Bu noktada tartışma “asıl gerçeklik nasıl verilmeliydi”⁴³ sorusu çevresinde odaklanır. Metinden yükselen bir başka itiraz, yazarlığın yalnızca kendini anlatmak olarak anlaşılmıştır.⁴⁴ Yapılması gereken ise yazarın elden geldiğince kendi romanına gölgesini düşürmemesi ve ötekini anlatmasıdır.

Tartışmalardan biri de yaşamdaki ya da doğadaki her şeyin roman konusu olabileceğidir. Bu mesele üzerinde

Ağaçlar hatta yapraklarının hışırtısı bile bir roman olamaz mıydı? Ağaçlarla, onların rüzgârda kapıldıkları telaşla, yağmurdaki endişeleri, güneşteki cinlikleri, gece karanlığındaki cesaretleriyle bir romanı baştan başa dolduramaz mıydık? Her sayfanın çevrilişinde yaprakların hışırtısı satırların arasından aksa her yeni sayfada yapraklar kızarıp sararıp bozarak sonbahara teslim olsa umursamaz mıydık? Bir yazar bir gürgen dalının bile romanını yazabilirdi oysa.⁴⁵

paragrafında ağaçlar, yapraklar, yağmur, güneş, gece, gürgen dalı ayrıntıları verilerek düşünülür. Doğanın küçük nesneleri çevresinde dolaşan anlatıcı bu tartışmadaki yerini belli eder: Evet, bütün bu küçük ayrıntılar bir romana konu olabilir.

⁴⁰ a.g.e., s. 233.

⁴¹ a.g.e., s. 190.

⁴² a.g.e., s. 189-90.

⁴³ a.g.e., s. 233.

⁴⁴ a.g.e., s. 258.

⁴⁵ a.g.e., s. 191.

5. Sonuç

Roman, her ne kadar bir delikanlının yaşamını sunmaya çalışsa da yalnızca bir bireyin gelişimini aktaran bir *bildungsroman*⁴⁶ olmayı reddeder. Bir dönem romanı olmak savını taşımadığı hâlde dış konturlarıyla 12 Eylül öncesi siyasal ve toplumsal hareketleri, geleneksel yaşamdan belli motifleri okuruna verir. Anlatı aynı zamanda “kına”, “sülük” gibi halk gelenekleri ve “berber”, “garaj”, “hamam”, “genelev”, “dügün” sahneleriyle otuz yıl öncesi Türkiye’sinin fotoğrafını çekmeyi istemiştir.

Romanın adındaki “emanet gölgeler” sözleri, Platoncu bir dünya görüşünü savunurcasına gölge gibi dünyaya vuran insanların emanet yaşamlarına işaret eder. Romanın sonu ölümle bittiğine göre –Latif ve Yağız’ın ölümleri– bize ulaşan ölümlerin defteridir. Sufi bir perspektiften bakılırsa bu insanların, dünyada yaşayıp yaşamadıkları bile kanıtlanmaya muhtaçtır. Zira “Derler ki dünya diye bir yer yokmuş aslında; onu biz icat ediyormuşuz.”⁴⁷ sözünde bu düşünce saydamlaşır.

Romanda dikkati çeken bir başka konu, “derler ki” sözü üzerinden yaratılmak istenen üslup etkisidir. Bu kalıpla başlayan sözler, genellikle bir cümlelik hacimleriyle ve derin bir düşünceyi içeriyor görünmeleriyle aforizma havasını oluşturur. İlgili kalıp söz, kutsal kitaplarda olduğu gibi otoriter bir ses efektini esere eklemekte, her şeyi bilen birinin mutlak gerçekleri söylediği kuruntusunu uyandırmaktadır. Ancak bu bağlamda “derler ki” sözünün, büyük ve kof sözler söyleyen ve önemi kendinden menkul kimi kitapların parodisini yapma potansiyeli taşıdığını da belirtmeliyiz.

Günümüz yazarlarında görmeye alıştığımız, yazarın kendi kendini dramatize etme olgusuyla bu roman özelinde de karşılaşırız. “Ethem Baran”, merkezde bulunmamakla birlikte Yağız’ın üniversite yıllarından bir arkadaşı olarak ve yazarlık tutkusuyla olayların içinde birkaç kere görünüp kaybolur. *Emanet Gölgele Defteri*, gerek yazar dramatizasyonu ve gerekse anlatıcı üzerinden yarattığı sorunsalla ve gerekse bilincin sunumunda kullandığı çağdaş tekniklerle dikkati çeker. Bir “patchwork” gibi pek çok şeyi başarıyla birbirine yamayan bu romanın, yine bu özelliğinden dolayı farklı okumalara göz kırptığı ve bu alçakgönüllü çalışmanın ondaki potansiyeli tüketemediği anlaşılmaktadır.

⁴⁶ Bildungsroman “İnsanın, kendini disipline ederek eğitim yoluyla tinsel yönden geliştirmesi, bunu yaparken de toplumsal ve bireysel öğeleri bir bileşime ulaştırması” biçiminde tanımlanabilir. bk Ecevit, *Kurmaca Bir Dünyadan*, s. 252.

⁴⁷ a.g.e., s. 85.

KAYNAKLAR

- Abasıyanık, Sait Faik, "Gümüş Saat", *Alemdağda Var Bir Yılan*, 11. bs., Ankara: Bilgi Yayınevi, 2000, s. 123-127.
- Ağaoğlu, Adalet, *Bir Düğün Gecesi*, 26. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2012.
- Aytür, Ünal, *Henry James ve Roman Sanatı*, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2009.
- Baran, Ethem, *Emanet Gölgele Defteri*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Butor, Michel, *Değişme*, İstanbul: Can Yayınları, 2010.
- Ecevit, Yıldız, *Kurmaca Bir Dünyadan*, İstanbul: İletişim Yayınları, 2013.
- Erbil, Leylâ, "Çekmece", *Gecede*, Adam Yayınları, 1983, s. 42-49.
- Genette, Gérard, *Anlatının Söylemi: Yöntem Hakkında Bir Deneme*, Çev. Ferit Burak Aydar, İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınları, 2011.
- İlhan, Attilâ, *Sırtlan Payı*, 5. bs., İstanbul: Türkiye İş Bankası Yayınları, 2005.
- Proust, Marcel, *Kayıp Zamanın İzinde: Yakalanan Zaman*, Çev. Roza Hakmen, 4. bs., İstanbul: Yapı Kredi Yayınları, 2005.
- Yivli, Oktay, "Anlatıcı ve Perspektifte Yeni Bir Sınıflandırma Girişimi", *II. Uluslararası Türk Kültürü Araştırmaları Sempozyumu (TÜKAS 2015) Bildirileri*, Nevşehir: Nevşehir Hacı Bektaş Veli Üniversitesi Yayınları, 2016, s. 494-505.