

TARİHî ROMANDA POST-MODERN ARAYIřLAR

Hülya ARGUNřAH*

Tracing Post-Modernism in Historical Novel

New historical novel, which has been pondered and worked on with the theory of intertextuality and other theories, and has gained the dimension of being 'a work of a master', has brought along the serious search for a theory while getting into other and never been written histories. As for the reader who meets a new fictitious world outside the classical historical novel approach, enjoys events, people and their curiosities of strange worlds while trying to find a way through.

In this article, we point out the new dimensions of historical novel using the previously mentioned three early works of their kind.

Keywords history, historical novel, post-modernism, novel, Modern Turkish literatura

Roman, gerçek hayatta meydana gelmiş ya da gelebilecek hadiselerin yazarın fikrî dünyası, birikimleri, hatta psikolojisi doğrultusunda yaptığı seçimlerle yeniden kurgulayarak oluşturduğu gerçek hayatın benzeri, ama yeni bir bütündür. Tarihî roman ise, tarihî malzemeye dayanan yani başlangıç ve sonucu mazi denilen zaman içerisinde gerçekleşmiş olanın anlatımını üstlenmiş romandır. Yaratıcılık noktasında sanatın bir kolu olan edebiyatın bütününde olduğu gibi romanda da yaratma ve yeniden inşa sayesinde mevcut malzeme, algılar ve algıları yönlendiren etkenler sayesinde değişerek yeniden kurgulanır, yeni bir bütün oluşturulur. Romanın dünyasında özellikle tarih ve tarihîlik söz konusu edildiğinde de unutulmaması gereken bu defa tarihî gerçekliğin kurgusal bir gerçeklikle değiştirildiğidir. Tarihî malzemeyi kullanan yazarlar tespit edilebilmiş bir tarihî gerçeklikten hareket ederler. Fakat tarih biliminin verilerine bağlı kalmak zorunda değildirlere. Yazar, romanın bu türünde geçmişte insan toplulukları açısından önemli olan yaşanmış bir zamanı canlandırır ve tarihî kaynakların bile açıklayamadığı birtakım boşlukları olması muhtemel şekildele muhayyilesinin

yardımla doldurur. Böylece tarihî kaynakların naklettiğinden, tarihçinin tespit ettiğinden başka bir bütüne ulaşılır. Romanda, tarih bilimi için önemli olan vak'anın yanına insan ve insanın boyutları ilâve edilmiştir. Aslında bu yorumlanmış tarihtir.

Alam "*Tarihin en güzeli bile maddeden yoksundur. Oldum olası biraz soyuttur tarih.*" (Alam 1999: 82) der. Çünkü tutku, ihtiras, aşk, ihanet, intikam gibi aslında insanın gerçeğini oluşturan hâllerin tarihçinin algılama ve çalışma alanı dışında bırakılması tarihi soyutlaştırmıştır. Hâlbuki roman 'yeniden yaşatma/kurma sanatı' olduğu için tarihi somutlaştırmakta ve hatta aydınlatabilmektedir. Tarihî roman, bilimle sanatın veya burada daha dar anlamıyla tarihle romanın 'gerçekle' ilgili kabulleri dolayısıyla belgelere dayanmayı ve anlattığı dünyanın doğrulanmasını istemez. Çünkü tarihî romanda edebiliğin ölçüsü, ne kadar gerçek olduğu ya da ne kadar gerçeğe yakın olduğu değildir. Buna rağmen Türk edebiyatında başlangıcından itibaren tarihî romanlar tarihe yakın olmayı doğru bilmişler, hatta bazı yazarlar romanlarına ekledikleri kaynakça ya da dipnotlarla tarihin gerçeğine ne kadar sadık kaldıklarını göstermek istemişlerdir. Bu durum aslında okuyucunun tarihî romanda gerçeklik arayışlarına bir cevaptır. Çünkü tarihî romanın okuyucusu, okuduğu metnin tarihe ne kadar uygun olduğunu bilmek, hatta bunlar birer sanat eseri olma iddiası taşımalarına ve bir kurgunun ürünü olmalarına rağmen tarih bilgisi edinmek istemiştir.

Tarihle ilgilenen, tarihi eserine malzeme olarak seçen romanlarda yazarın ilgi alanını 'tarihî gerçeklik'in oluşturduğu ortadadır. Fakat romanda tarihin konumu, romancının tarihe yaklaşımı, ilgilendiği tarihî dönemler bu romanların durumunu değiştirmektedir. Buna göre tarihle ilgilenen romanlar başlığı etrafında tarihî romanlar, devir romanları, tarihi sadece bir zemin olarak kullanan ve post-modern bir anlayışın ürünü olan romanlar gibi adlandırılmaya ulaşılabilmektedir.

19. yüzyıl başlarında Avrupa'da Walter Scot'un *Waverley*'i ile başlayan ve bizde de Namık Kemal'in *Cezmi* isimli romanıyla 19. yüzyılın ikinci yarısında ilk örneklerini veren tarihî roman, gerek Osmanlı Devleti'nin yıkılışı ve gerekse Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluş yılları atmosferi içerisinde birtakım millî değerlerin aktarılması ve insanımızın kendi tarihi etrafında sağlam ve zinde bir şuur edinmesini sağlamak için çokça yazılmış, çokça okunmuş bir roman türü olarak görünmektedir. Hüseyin Nihal Atsız, Kemal Tahir, Tarık Buğra ile hem sanat hem ideolojik endişelerle yazılan tarihî romanların yanında Aptullah Ziya Kozanoğlu, Feridun Fazıl Tülbentçi, Turhan Tan, Reşat Ekrem Koçu, Oğuz Özdeş, Mustafa Necati Sepetçioğlu gibi tarihi sorgulamayı ya da topluma tarihî romanla mesajlar vermeyi her zaman düşünmeyen, sadece tarihî macerayı hedefleyen popülist zihniyetle de tarihî romanlar yazılmıştır. Klâsik anlatım tarzlarının kullanıldığı bu romanlarda herkesçe malûm olan tarihî olay ve kişiler basit bir dille, zaman zaman da halk arasında dolaşan folklorik unsurlarla

beslenerek anlatılır. Bu romanları okunur kılan dokularına yerleştirilmiş olan macera unsurudur. Okuyucu çok da estetik boyutları olmayan, hatta zaman zaman cinsellikle beslenen bu macerayı takip etmek ister.

1960'lı yıllarda yayımlanan *Devlet Ana* ile tarihî roman, bu popüler edebiyata uygun yapısından uzaklaşarak ideolojik bir boyut kazanır. Kemal Tahir, Osmanlı İmparatorluğunun kuruluş yıllarını anlatırken Asya Tipi Üretim Tazını tartıştığı bu romanıyla Türk edebiyatında tarihî romanın canlanmasına yol açmıştır. Ancak özellikle 1960'ların ikinci yarısından itibaren toplumsal içerikli romanların yazılmaya ve daha çok ilgi görmeye başlaması tarihî roman türünü bir müddet suskunluğa itmiştir. Bu yıllarda Tarık Buğra'nın yazdığı *Kuşuk Ağa* üçlemesi (1964, 1966, 1976) ve *Osmancık'a* (1983) rağmen tarihî romanda fazla bir canlılık görülmez. Fakat diğer yandan Kemal Tahir ve özellikle de Atilla İlhan'ın 'devir romanı' denilen yine tarih temalı romanları okuyucuyla buluşurlar.

1980 sonrasında tarih-roman ilişkisine farklı bir boyut kazandıran tarih malzemeli romanlar yazılır. Bunda o güne kadar bir bilim olarak kabul edilmiş tarihe bakış açısının değişmesinin önemli bir rolü vardır. Post-modernizmin tesirleriyle gerçeğe şüpheyle bakılması, birden fazla ve şartlara göre değişebilen gerçeğin olduğu düşüncesi tarih biliminin etrafında yeniden düşünülmesine sebep olmuştur. Bu çoğulcu bir tarih anlayışına işaret eder. Burada üzerinde durulan, önceki tarih anlayışlarının 'tarihî gerçek' diye sunduklarının bir insanın aracılığıyla ortaya konulmuş, 'yorumlanmış' metinler olduğu meselesidir. Bu durum, tarih biliminde yorumun yeri, değiştiriciliği üzerinde düşündürürken tarihin aslında kişisel bir yapı hatta kurgu olduğu konusuna dikkati çeker. *Tarihi Yeniden Düşünmek* adlı eserinde tarihçiyi bir 'anlatıcı' olarak gören Keith Jenkins, tarihi de bu anlatıcının bakış açısının dışı vurumu olarak alır: "(...) tarih başka birilerinin gözlerine ve seslerine dayanır; tarihi, geçmişteki olaylarla bizim onlar hakkında okumalarımız arasında yer alan bir yorumcu aracılığıyla görürüz. (...) tarihsel malzemelerin seçimine tarihçinin bakış açısı ve eğilimleri şekil verir ve bunlardan çıkarılacak anlamı da bizim kendi kişisel yapılarımız belirler." (Jenkins 1997: 24) Böylece tarih, tarihçilerin geçmiş hakkında oluşturdukları anlatılar hâline gelirken edebiyatla tarih, 'olanları yeniden anlatma' noktasında buluşurlar. Tarihin gönderme yaptığı 'geçmiş hakikat' kavramına kuşkuyla yaklaşılır. Tarih artık nesnellikten çıkmış, yazarın anlamlandırmasıyla şekillenen bir metin olmuştur. Çünkü, "*Tarihçi gerçekte yaşanan olguyu gözlemleyememektedir. Tarihçinin eline ulaşan ilgilendiği dönemin niteliğine göre arkeolojik bulgulardan hatıralara, resmî kayıtlara kadar değişen çeşitli belgelerdir. Bu belgelerin tarihsel gerçeği ne kadar yansıttığı tartışma konusudur. (...) Bu hâlde tarihçi geçmişte yer alan eylemi, geçmişte yaşayan kişinin algılamasındaki tüm sınırlılıklar içinde yeniden kuracaktır. (...) tarihçinin yazdığı tarihle gerçekte yaşanan tarih arasında da bir farklılık kalacaktır.*" (Tekeli 1998: 39)

Tarihçi geçmişi kurmakta, tarihî roman yazarı ise tarihçinin kurgulamış olduklarını yeniden yorumlamakta yani ikinci bir kurgulamayı gerçekleştirilmektedir. İkisi arasındaki fark, kurmacaya olan yaklaşımlarıdır. Tarihçi, tarihin artık yorumlanmış, tahrife uğramış bir geçmiş olduğu şeklindeki bilime gölge düşüren varsayımlara rağmen, bilim adamı olmak kimliğini elden bırakmaz ve objektif olmak çabasıyla kurguyu arka plânda bırakır. Yazar ise sanatın kendisine tanıdığı özgürlük sayesinde son derece rahat hareket eder, üstelik post-modern tarih ve roman anlayışının getirdiği, gerçeğin birden fazla olabileceği düşüncesiyle alanını rahatça kullandığı gibi tarihî gerçeklere bağlı kalmadığı yolundaki suçlama ve tenkitlerden de uzaklaşmış olur. Bunlar, tarihi yeniden canlandırmayı ya da tarihî olayları yeni bir yorumla anlatmayı hatta yazdıklarıyla içinde yaşanılan günlere farklı bir bakış açısı kazandırmayı kendisine görev edinmiş klâsik denilebilecek tarihî roman anlayışının dışında eserlerdir. Şimdilik isimlendirilmemiş ancak tarih-roman ilişkilerinde farklı bir uygulamayı örnekleyen bu eserlerde tarih, anlatılmak istenilen hikâye için çoğu zaman sadece kullanılan zemini teşkil etmektedir. Sanatçı tarihi, klâsik tarihî roman yazarlarının yaptığı şekliyle takip edilen ve canlandırılan bir malzeme olarak görmenin tamamen dışına çıkar, kendisini ve yaratma kabiliyetini sonsuz şekilde kullanabildiği özgün bir çalışma içerisine girer. Tarihin değiştirilemeyecek gerçeklerine uyar ama başka olası hadiselerle de dikkati çekerek eserini asıl bunlar üzerine kurar. Bilinen tarihin arkasında yer alan tarih ve olayların tarihinden çok insanın tarihiyle ilgilenir. Kabul edilenlerle çelişmek pahasına yeni bir tarih yapılandırır. Kendisine kadar var olan tarihi alt üst ederek onunla âdeta alay eder. Okuyucunun zihninde tarihe inanma ve güvenme konusunda yerleşmiş olan kesin inancı şüphe duygusuyla karşılaştırır. Buradan yola çıkılarak denilebilir ki ‘tarihi kullanan’ bu yeni roman anlayışının kökeninde ‘şüphe uyandırma’, temel hedefi ve hareket noktasını oluşturmaktadır. Roman sanatı ve kurgu konusunda da ciddiyetle düşünen ve cesur denemelere girişen yazarlar, bu ürünleriyle sadece tarihî romana yeni bir yorum kazandırmakla kalmazlar, aynı zamanda tarihî romanı teknik bakımdan da önemli bir noktaya yükseltirler. Kısaca tarihsel verilerden yola çıkarak modern bir roman yazmaya çalışırlar. Hedefleri tarihi anlatmak, tarihî gerçeklere bağlı kalmak, tarihi canlandırmak, tarih şuuru uyandırmak değildir. Kafalarında oluşan hikâye için uygun bir zaman dilimini bulmaktır. Orhan Pamuk bu konuda şunları söylemektedir:

“Tarih bana taze, el sürülmemiş ve bir sürü yeni olanak tanıyan imgeler sunan bir hazine gibi geliyor. Ama tarihî sorunlar, günümüze çeşitli şekilde ışık tutacak anlamlar, bir dönemin dramlaştırılması, Shakespeare-vari veya Tolstoy-vari tarih anlayışı bana ilgi çekici gelmiyor. (...) Tarihi ilgi çekici yapan şey ona bağlı olma zorunluluğu değil, bağlı olmama zorunluluğudur. Benim için tarih, günümüz gibi anlamlandırılması gereken bir dünya değildir; yalnızca bir imge deposudur. Bu hazineden işime yarayacak ne varsa çekip kullanabilirim diye

duşunurum. Tolstoy ya da Stendhal gibi tarihte olup bitenlerin anlamı nedir diye düşünmem. Bu yüzden de tarihsel gerçeklerin altında ezilme tehlikesine düşmem." (Pamuk 1999: 112-113)

Son dönem yazarlarından Nedim Gürsel de tarihî romandan anladıklarını ve uygulamalarını dile getirirken tarihî romanda yeni bir yolun öncüsü olur: "(...) *tarihsel roman Lucaks'ın tanımıyla tarihi anlatan değil, tarihi yorumlayan romandır.*" (Gürsel 1997: 74)

İtalyan yazar Umberto Eco'nun *Gulum Adı* isimli romanının 1980 yılında yayımlanmasının ardından bizde de moda olan bu yeni tarih-roman ilişkisi, 1985'te Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* isimli eseriyle ilk örneğini verdi. *Beyaz Kale*'de uygulanan bu yeni anlayış, 1989'da Emre Kongar'ın *Hocaefendi'nin Sandukası* ve 1995'te Nedim Gürsel'in *Boğazkesen* adlı romanıyla devam etti. Bunun arkasından İhsan Oktay Anar *Puslu Kıtalar Atlası* ve *Kitab-ül Hiyel*; Orhan Pamuk *Kara Kitap* ve *Benim Adım Kırmızı*, son olarak da Nedim Gürsel *Resimli Dünya* adlı romanlarıyla bu çizgiyi günümüze kadar ulaştırdılar.

Türk romanında son on beş yıl içerisinde hem yazarlar hem de okuyucular arasında büyük bir ilgi gören bu tarih-roman ilişkisinde biçim bakımından bir kısmı çok yeni ama bir kısmı klâsik tarihî romanda, özellikle de popülist nitelikli tarihî romanlarda zaten var olan birtakım kurgu unsurlarının abartılarak ön plâna çıkarıldığı görülmektedir. Bunun temelinde post-modernizmin kabul edilmiş estetik ilkelerle alay etmesi, onları yıkararak köklü bir değişime uğratmak istemesi yatar. Yıldız Ecevit'e göre bu, sadece yazarı kabul edilmiş ilkelerden kurtararak kendisini özgür hissetmesi için değildir. Aynı zamanda okuru eğlendirecek yazma biçimlerinin de sanat eserine girmesini getirmekte, edebiyat bir oyun olmaktadır:

"Oyun bu edebiyatta yalnızca estetik düzlemdeki sonsuz özgürlüğün aracı ve gostergesi değildir; aynı zamanda pragmatik bir işlevi vardır; eğlendirir. Post-modern yazar seçkin değil; sanatsal bağlamda pek de seçkin sayılamayacak trivial/eğlencelik özellikli edebiyat türlerine rahatlıkla el atar; populist diye damgalanmaktan korkmaz, okurun metinden zevk alması için, bilinçli olarak eğlendirici/sürükleyici görünümlü öğelerle donatır metnini. (...) Bu yaklaşım kimi anlatıda, metin aracılığıyla okurla oynanan bilmece/bulmacamsı bir oyuna dönüşürken, çoğu yazar eğlendirici bir konu aracılığıyla bunu yapmayı dener." (Ecevit 2001: 73-74)

Popüler anlayışa uygun olarak yazılmış tarihî romanların özellikle gazetelerde tefrika edilmesi bu eserlere okuyucunun bağlanmasını ve takibini zorunlu hâle getirecek gerilim unsurunun yoğun olarak kullanılmasını gerektirmiştir. Bu sebeple bu popüler tarihî romanlarda macera ön plândadır. Serüven, esrarengiz hikâyeler, polisiye bir kurgu ya da cazip aşk hikâyeleri daima vardır. Bu maceraya dayalı kurgu, okuyucuda değişik duygular uyandıran işkence sahneleri ve cinselliği ön plâna çıkararak pornografik bölümlerle desteklenirler.

Yeni tarih-roman uygulamasında da bu plânların kullanılır hatta *Beyaz Kale*, *Boğazkesen* ve *Kitabü'l-Hiyel*'de olduğu gibi merakı artıran yeni plânlar da ilâve edilir. Meselâ *Hocaefendi'nin Sandukası*'nda tam bir polisiye kurgu ile karşılaşılır. Bir öğrenci örgütü Osmanlı medreselerinin çökertilmesi, dolayısıyla Osmanlının yıkılışının hızlandırılmasını sağlayan İngiliz ajanı Hocaefendi'nin ve onun esrarının peşine düşer. Bütün büyü romana da ismini veren Hocaefendi'nin şifre ile kilitli sandığındadır. Roman boyunca bu sandığın ve Hocaefendi'nin sırrını öğrenmeye çalışan okuyucu sırra ancak romanın sonunda ulaşır. Böylece gerilim, polisiye bir kurguyla romanın sonuna kadar taşınır. *Beyaz Kale*'de gerilim esrarlı hikâyeler üzerine kurulmuştur. Çocuk yaşta tahta geçen dolayısıyla kendilerinden daha az akıllı olan padişahı oyalamak, hatta onun ilgisini çekerek maddî refahlarını temin etmek isteyen yine bir hoca ile onun hayal kurma tutkusuna sahip Venedıklı kölesi durmadan yeni hikâyeler uydururlar. Bu hikâyeler uydurma ve anlatma işi bir süre sonra kendileri için de cazip bir oyun hâlini alır. Günler geceler boyu "Ben kimim ben?" sorusunu cevaplamayı bıkmadan sürdüren, birbirine fiziksel olarak çok benzeyen bu köle ve efendi sonunda birbirlerini o kadar iyi öğrenirler ki masallarda olduğu gibi birbirlerinin yerlerine geçerler. Sonra ayrı mekânlarda öteki benzerini anlatıyor gibi yapıp kendilerini anlatmayı bir iş hâline getirirler.*

Boğazkesen'de gerilim tarihî hikâye içerisinde Fatih'in ve fethin etrafında toplanırken aktüel zamanda devam eden hikâyede ise yazarın sevgilisi Deniz'in üzerine yüklenir. Çünkü tarih 12 Eylül 1980'i takip eden günlerdir ve Deniz bir sol örgütün üyesi olarak aranmaktadır. Sözü edilen üç romanda da romanın asıl hikâyesini oluşturan ve içte kalan tarihî hikâye, okuyucunun o güne kadar alıştığı, benimsediği genel kabullerin dışında ve esrarengiz bir hikâyedir. Aynı şekilde cinsellik de alışılmışın dışında ve çarpıcı bir şekilde kullanılır. *Boğazkesen*'de Fatih, bir eşcinsel olarak karşımıza gelirken onu ve çevresini içoğlanı Nicolo Selim'in gözleriyle görürüz. Ancak romanın tarihle ilgili kısmında cinsellik çok önemli bir boyutta olmamasına rağmen Selim'in anlatıcı karakter olarak belirginleşmesi ile dikkati çeken bir hâle gelir. Diğer yandan dış hikâyede yazarla Deniz'in tutkulu cinselliklerine yer verilir. *Hocaefendi'nin Sandukası*'nda ise cinsellik ve buna eşlik eden esrar çekme, düğümün çözülmesine yardımcı olur. Hocaefendi kadar kurnaz olmayan Raşid ve arkadaşları onu Mahpeyker'le oyalatlar. Mahpeyker ise kendisini sunarak Hocaefendi'yi oyalama işini, Dilruba'ya duyduğu eşcinsel arzuları yüzünden yapmaktadır. Aynı şekilde Dilruba da örgütün lideri Raşid'in sevgilisidir. Emre Kongar, romanın başında bu tarihî

* Böylece post-modern öğretilere başka bir tarafından da bağlanılmaktadır Yıldız Ecevit'in "yapı sokumu" dediği (Ecevit 2001: 78) bu durum bireyin tam ve durgun bir yapı olmaktan çıkmasına, bir oyun anlayışı içerisinde benlikler arasında yuzmesine, bir kısıllıktan başka bir kısıllığa doğru değişmesine ve kendisini sorgulamasına zemin hazırlamaktadır

metin hakkında bilgi verirken cinsellikle ilgili kısımları müstehcen bulduğu için çıkardığını ya da noktalanmış kısımlar, aslında okuyucunun muhayyilesini harekete geçirirler, bir anlamda yeni ve yazılmamış kurguyu başlatırlar. *Beyaz Kale*'de cinsellik yoktur. Sadece bir sahnede Hoca ve benzeri Venedikli Köle kendilerini aynada çıplak seyredeler. Bu sahne cinsellikten çok romanın kurgusunun sonraki bölümleri için gereklidir. Zira iki kahraman birbirlerinin yerine geçerler.

Tarih-roman ilişkisinde bambaşka bir boyutu karşımıza getiren ve tarihin bir 'fantezi' olarak algılandığı bu romanlarda tarihî bir zamanın ve tarihî bir dekorun içerisinde geleneksel anlatı ve onlardan gelen izlenimler yerleşirler. Seyahatnameler, vakayinameler, tarih kitapları, efsaneler, menkıbeler, masal motifleri, felsefi metinler hareket noktasını teşkil ederler. Metinler arasılık (intertextuality) denilen bu kullanım, post-modernizmin edebiyatta özgünlüğün mümkün olmadığını kabul etmesinden kaynaklanmaktadır. Bu aynı zamanda metnin başka metin ya da metinlerle de birleşerek zenginleşmesini sağlar. Geleneksel edebiyatın ürünleri de malzeme hâline gelirken yeni bir biçim içinde sunulurlar. Bu durum eski anlatı türlerine ironik bir yaklaşım sonucunda da olabilmektedir. Meselâ Orhan Pamuk *Benim Adım Kırmızı*'da Hüsrev ile Şirin'in aşklarını kullanarak metinler arası bir ilişki oluştururken aynı zamanda bir ironi gerçekleştirir. Metinler arası kurgu tekniğinde, yazarın kullandığı malzemeyi belirtmesi de gerekmez. Zaman zaman etkilendiği ya da faydalandığı metinleri çekinmeden dile getiren sanatçı bunun keşfini okuyucusunun birikimine de bırakabilmektedir. Çünkü post-modern anlatıda yazar "*Birbirine benzemenin kınanamayacağı görüşünü savunarak benzersizlik fikrini çokertmeye*" çalışmaktadır. (Aksoy 2001: 33) Bu aslında bir kurgu unsurudur ve var olan metin yeni bir metin içinde yapı unsuru olarak kullanılır, yeniden yapılandırılır. *Beyaz Kale*'de Venedikli Köle önce can sıkıntısından boş kaldığı günlerde, sonra yaşamak için hikâyeler uydurmaya başlar. *Boğazkesen*'de Fatih Haznedar *Mesnevî*'den Ali Kuşçu'nun hikâyesine, Süleyman Peygamber'den kuruluş efsanelerine, *Iskendername*'den Siyah Kalem'e ve minyatürlerin dünyasına, masallara kadar önüne gelen hiçbir fırsatı kaçırmadan uzun uzun kullanır. Bu kullanımlar öylesine abartılır ki eserde efsane, söylenti, iç konuşma, hayal ve rüya tarihin yerini alır. Özellikle *Beyaz Kale*'de *1001 Gece Masalları*'nı andıran bir zenginlik görülür. Venedikli Köle ve benzeri Hoca aynı masaya karşılıklı oturup "Ben kimim ben?" sorusunu bıkip usanmadan sorup cevaplarlarken başka bir masal motifini de hazırlarlar: Birbirinin yerine geçme. *Hocafendi'nin Sandukası*'nda ise okuyucu olarak daima bir şüphe taşıyoruz. Okunan metinler bir casusun yazdığı şifreli metinler midir? Yoksa gerçek midir?

Eserlerin tarihî hikâye kısımları bizzat bu metinlerle kurgulanırken diğer yandan çarkları dışarıda çalışan bir saat gibi romanın kurgulanması ve yazarın bu eseri yazmak için çeşitli okuma, araştırma, yazma faaliyetlerine girişini de takip

ederiz. Romanını kurgulayacağı malzemeyi bulduktan sonra kendisine mal etmek gibi bir endişeye girmeyen yazar bunlardan söz ederken ya da alıntı yaparken geçmişte romanın kurgu dünyasıyla ilgili olarak yapılan bütün çalışmalarla alay eder gibidir. Fakat bu tavrıyla da yeni bir roman kurgusu anlayışını başlattığının farkındadır. Üst kurmaca (metafiction) aracılığıyla edebiyatın, roman yazmanın bir oyun olduğu vurgulanmakta, geleneksel kurgu anlayışlarının dışına çıkılmakta ve sanatçının eserini yazma süreci romanın odak noktasına yerleştirilerek zamanlar arasında geçişler gerçekleştirilmektedir. Böylece yeni tarihî romanda mesele neyin anlatıldığından nasıl anlatıldığına doğru yer değiştirmektedir. Eski anlatım biçimleri, roman anlayışı, kurgu teknikleri ve yazar tavrıyla bir anlamda sorgulamaya girilmektedir: "(.) *postmodernistler, roman metni ile hayat, birey ile toplum arasındaki bağı koparır, okurun dikkatini metnin yazılış sürecine çekerler Roman türünün yerleşik geleneklerini bilinçli olarak sorgular, eleştirirler Böylece kurmaca metnin nasıl kurulduğu sorusu, yani kuramsal bir sorun romanın önemli bir konusu haline gelir.*" (Aksoy 2001: 21)

Post-modern edebiyatın öncülerinden sayılan Umberto Eco'nun *Gülün Adı* adlı romanında yaptığı gibi geçmişe ait, bulunmuş, orijinal el yazması metinlerden hareket eden yazar, aslında kendisinin yarattığı başka bir yazarın arkasına gizlenir. Böylece romanda üst üste binmiş zamanlarla karşılaşılır. *Beyaz Kale*'de Orhan Pamuk bir tarihçiyi, o da bir Venedikli Köleyi; *Hocaefendi'nin Sandukası*'nda Emre Kongar Calevela'yı, o da Hocaefendi ve Raşid'i; *Boğazkesen*'de Nedim Gürsel yazar Fatih Haznedar'ı, o da Nicolo Selim ve diğerlerini kullanır. Böylece birbirinden farklı 'anlatıcı'ların kullanıldığı çok renkli bir roman dünyasına ulaşılır. Bu sebeple okuyucu bu roman türünde birden fazla metni takip eder. Bunlardan biri romanın tarihidir, diğeri ise tarihin romanı. Asıl dikkat, iç metne ya da iç hikâyeye yöneltilirken yazarın dış metin olan romanın hikâyesinde okuyucunun kafasına yerleştirdiği soru işaretleri, şüpheler, meraklar iki metin arasındaki bağı sürekli olarak zinde tutulmasına sebep olur. Okuyucu kitabı sadece romanı okumak için tamamlamaz, aynı zamanda soru işaretlerini cevaplamak isteyen ve romanın nasıl yazıldığını bilmek isteyen bir dedektif merakını da tatmin eder.

Orhan Pamuk *Beyaz Kale*'de romanın tarihini oluştururken tarihçi Faruk Darvinoğlu'nu kullanır. Faruk Darvinoğlu yazarın bir önceki romanı *Sessiz Ev*'de karşımıza çıkardığı kahramanıdır. Faruk Darvinoğlu Gebze Kaymakamlığına bağlı arşivde bulunduğu elyazmasıyla bize tarihin romanını atlatır. Nedim Gürsel ise Venedikli Köle Nicolo'nun Rûznâmesi yanında İstanbul'u ve fethi anlatan *Tevârih-i Al-i Osman*'lara tarihin romanını yükler. Romanın tarihini ise yazar Fatih Haznedar yüklenir. Emre Kongar, Beyazıt Sahaflar Çarşısında Elif Kitabevi'nde rastladığı d'Abussion de Calevela'nın elyazması metnine tarihin romanını yüklerken, romanın tarihî kısmını kendisi bir yazar olarak gerçekleştirir. Romanlardaki bu uygulama okuyucunun her şeyi kendisinden önce bilen yazarı,

okuduğu eserin içinde hissetmemek arzuları doğrultusunda bu sonuçtur. Fakat yazar, okuyucunun bu isteklerine karşılık en ince noktasına kadar yine kendisinin kurguladığı başka bir yapı unsurunu geliştirir. Ve aslında romanın dışına hiç çıkmaz, metinde her şeyi belirler. Diğer yandan bu uygulama tarih-roman ilişkileri içerisinde her zaman var olmuş tarih-roman-gerçeklik üçlemesinden kaynaklanan “Ne kadar gerçek?” gibi sorulara karşı da bir savunma biçimidir. Yazar, önceden yazılmış bir metni üstelik de tarihle bilimsel anlamda ilgilenen kişileri eliyle sunarak aradan çekilir ve bu türden sorulara muhatap olmaz.

Beyaz Kale'de tarihin romanı ile romanın tarihi birbirlerine karışmazlar. Faruk Darvinoğlu Gebze arşivinde “resmî defterlerle tıktış tıktış doldurulmuş tozlu bir sandığın dibinde” bulunduğu “Rüyaları hatırlatan mavi ebrulu zarıf bir ciltle” ciltlenmiş, düzgün bir yazıyla yazılmış ve üzerinde “Yorgancının Üvey Evladı” başlığı bulunan küçük kitapçığı çalar. Sonra bu kitabın ve kitaptaki hikâyenin peşine düşer. *Sessiz Ev*'den de hatırlanabileceği gibi babasından aldığı şüpheciliği tarihçiliğine ekleyen Faruk Darvinoğlu, bu yazmanın ne yazarının izine ne de İstanbul kütüphanelerinde başka bir nüshasına rastlar. Yazmada anlatılan olaylar dönemin temel eserleri tarafından doğrulanmamaktadır. Meselâ, Köprülü'nün vezirliği sırasında İstanbul'da bir veba salgını olduğu konusunda herhangi bir kayıt yoktur. Fakat Faruk Darvinoğlu birtakım küçük ayrıntıları *Naima Tarihi*'nin doğruladığını tespit eder. Sonunda romanın tarihçisi “okumaktan ve düşlemekten hoşlandığı anlaşılan yazarın, hikâyesi için bu tür kaynakları, başka bir yığın kitabı elden geçirmiş, onlardan bir şeyler almış” olabileceğini düşünür. Faruk Darvinoğlu, bu cümleleriyle aslında bir taraftan kendisini de yaratan yazarı işaret eder. Dikkatli okuyucu, Darvinoğlu'nun bu çabalarıyla Orhan Pamuk'a yeniden bağlanırken diğer yandan yoğun bir şüpheyi yaşar. Bütün bu gerçekle kurmaca arasında kalan unsurlar esere bir hazırlık yaparlar ve okuyucuya bu eseri okuması konusunda bir kararlılığı yüklerler. Bundan sonra tarihin romanı başlar ve eser bu boyutta tamamlanır.

Hocaefendi'nin Sandukası da *Beyaz Kale*'de olduğu gibi romanın tarihiyle başlar. Orhan Pamuk bu bölümde anlatıcı olarak Faruk Darvinoğlu'nu kullanırken *Hocaefendi'nin Sandukası*'nda yeni bir anlatıcı yerine doğrudan yazar Emre Kongar'la karşılaşırız. Emre Kongar, Elif Kitabevi'nde eserine konu olacak yazmayı buluşunu anlatırken okuyucunun karşısına iki isim daha getirir: Umberto Eco ve Orhan Pamuk. Her ikisi de o gün orada Elif Kitabevi'nin kapısına gecedan bırakılmış, içi Latince ve Osmanlıca elyazmalarıyla dolu karton kutuyu karıştırmaktadırlar. Emre Kongar'a göre Eco, *Gulum Adı*; Orhan Pamuk ise *Beyaz Kale* ile o gün buldukları yazmaları anı-roman hâline getirerek ölümsüzleşmişlerdir. Böylece bir tarihî roman tekniği ve anlayışını kullanırken kaynağını da açıklayan Kongar, oradan aldığı yazmayı önce bir köşeye atar ve unuttur. Ancak daha sonra hazırlaması gereken birtakım resmî raporlar yazarı bu kitabın kütüphanelerdeki diğer nüshalarıyla karşılaştırır. Kütüphane isimleri de vererek

okuyucuda gerçeklik duygusu oluşturan yazar, yazmanın d'Abusion de Calevela isimli bir İspanyol Yahudisinin Raşid adlı genç bir öğrencinin ağzından yazdığı bir vakayiname olduğuna karar verir. Fakat şüpheleri vardır. Sonra Calevela'nın bir İngiliz casusu olduğunu, onun başka bir anlatıcı kullanarak üstelik eserini Osmanlı alfabesiyle yazarak kendisini gizlediğini ve bütün bunların birer mektup/rapor olduğunu düşünür. Üzerinde herhangi bir tarih, numara vb taşımayan bu mektupları kendince bir sıraya dizdiğini belirten Emre Kongar, post-modernizmin çoğulculuk ilkesine uyararak okuyucuya başka alternatifler de önerir ve onun okuma alanını genişletir. Bunlar asıl romanı oluşturacak yazma konusunda okuyucunun şüphesini ortadan kaldıran ve hem yazara hem de bundan sonra anlatılacaklara inanmasını kolaylaştıran verilerdir. Fakat ardından yazarın bazı dikkatleri ile karşılaşılır. Bunların en önemlisi yazmanın uzun bir zamanı içerisinde almasına rağmen kahramanlarının, Raşid ve arkadaşlarının hiç yaşlanmamasıdır. Bu durum anlatılan hadiselerin yapay tipler etrafında döndüğünü düşündürmektedir. Böylece biraz evvel okuyucuda oluşturulan gerçeklik duygusu sarsılır.

Boğazkesen'de ise romanın tarihi ile tarihin romanı bu iki örnekten farklı olarak yan yana yürürler. *Beyaz Kale*'de Orhan Pamuk Faruk Darvinoğlu'nun hazırlıklarından sonra okuyucuyu yazma ile baş başa bırakarak hiç müdahale etmez. Emre Kongar ise her mektup/rapordan önce farklı karakterde dizilmiş birkaç cümlesiyle okuyucunun zihnini metne hazırlar, gerçeklik duygusunu tazeler. Fakat *Boğazkesen*'de okuyucu, yazar Fatih Haznedar'la birlikte adım adım ilerler. Onun yazma sıkıntılarını, kütüphane çalışmalarını, rüyalarını, hayallerini vb. takip eder. Her şeyden önce bilinir ki Fatih Haznedar Fransa'da bir üniversitede öğretim üyesidir. Bu unvanın okuyucuya verdiği inandırıcılıkla yola koyulan Nedim Gürsel, ilk sayfalarda yazar kahramanının "*Konuyla ilgili kitap ve belgeleri toplamış olmama karşın bir sözcükten yola çıkmalıydım.*" şeklindeki cümlelerine yer verir. 12 Eylül 1980'den geçmişe dönen yazar, Deniz'in hikâyesi ile hâlihazırını kurarken İstanbul efsaneleri, tarihler vb. ile de İstanbul'un fetih günlerine ve Fatih'e bağlanır. Böylece *Boğazkesen*'in Fatih'in romanı şeklindeki sunuluşunu da tamamlar. Eser iki Fatih'in yani Fatih Sultan Mehmet'in ve Fatih Haznedar'ın romanı olur.

Değerlendirmeye aldığımız bu üç romanın sunuşlarından itibaren bir farklılıkla karşılaşılmaktadır. Post-modernizmin de yönlendirmesiyle genel kabuller karşısında şüphe uyandırmayı, var olan değerleri alt üst etmeyi hedefleyen yazarlar, bilinen tarihin dışında ve arkasında yer alan bilinmeyen tarihin peşine düşerek dikkatleri başka tarafa çeker, nihayet yeni bir tarih-roman bağı kurarlar. Okuyucular, sunuştan itibaren sonsuz genişlikteki bir fantezinin ağına teslim edilirler. Bu fantezi teslimiyetinin asıl metinde de okuyucuyu daima takip ettiği görülür. Klâsik tarihî roman anlayışından farklı olarak masal ve efsane gibi tarihin gerçekliği yanında yapay görünen malzemeyi esere asıl eksen olarak

alırlar. Bu sebeple zaten kurgu olan romanın dünyası kendi içinde de ‘uydurma’ ile karışarak merak uyandırıcı ama eğlenceli bir hâl alır.

Tarih-roman ilişkilerine yeni bir kurgu anlayışını getiren bu post-modern uygulamalar tarihî roman türünün kendi içerisinde yenilenmesini göstermesi bakımından önemlidir. Destan, masal gibi geleneksel anlatı türlerinin en yakın devamı olan tarihî romanın bu yenilenişi, uzun bir gelecekte de türün devam edeceğini göstermektedir. Daha da önemlisi bu yenilenme ile popülist ya da ideolojik karakteri dolayısıyla küçümsenmekten de kurtularak ‘usta işi’ roman türü olma noktasına ulaşacaktır. Çünkü tarihî roman modernleşerek yaşamaya devam etmektedir. Diğer yandan tarihle roman veya tarihle tarihî roman arasında geçmiş zamanı anlatmaktan doğan ortak nokta, tarihle romanın, tarihçiyle roman yazarının birbirleriyle örtüşen hareket alanları, tarih ve kurmaca, tarihte yorumun yeri ile kurmaca metin arasındaki benzerlikler, tarihî metnin kurmaca metinde kullanılışı üzerinde yeniden düşünme ve değerlendirme fırsatlarını doğurmaktadır.

Kaynaklar

Aksoy, Nazan (2001), “Türk Romanında Yenilikçi Yönelişler”, *Çağdaş Türk Yazını*, (hzl. Zehra İpşiroğlu), İstanbul, Adam Yayınları, 19-41.

Alain (1985), *Edebiyat Üzerine Söyleşiler*, (çev. Asım Bezirci), İstanbul, Say Yayınları.

Anar, İhsan Oktay (1996), *Kitab-ül Hiyel*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Anar, İhsan Oktay (1995), *Puslu Kıtalar Atlası*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Ecevit, Yıldız (2001), *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Gürsel, Nedim (1997), “Tarihsel Roman Tarihi Yorumlayan Romandır”, *Hürriyet Gösteri*: 197, 74.

Gürsel, Nedim (1995), *Boğazkesen*, İstanbul, Can Yayınları.

Jenkins, Keith (1997), *Tarihi Yeniden Düşünmek*, (çev. Bahadır Sina Şener), Ankara, Dost Kitabevi.

Kongar, Emre (1989), *Hoca Efendi'nin Sandukası*, İstanbul, Remzi Kitabevi.

Pamuk, Orhan (1999), *Öteki Renkler*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Pamuk, Orhan (1985), *Beyaz Kale*, İstanbul, Can Yayınları.

Pamuk, Orhan (1998), *Benim Adım Kırmızı*, İstanbul, İletişim Yayınları.

Tekeli, İlhan (1998), *Tarihyazını Üzerine Düşünmek*, Ankara, Dost Kitabevi.