

T.C.
BARTIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI

REHA ÇAMUROĞLU’NUN TARİHÎ ROMANLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
OĞUZHAN BOZKURT

DANIŞMAN
DOÇ. DR. MACİT BALIK

BARTIN-2018

T.C.
BARTIN ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
TÜRK DİLİ ve EDEBİYATI ANABİLİM DALI

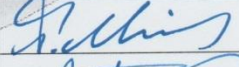
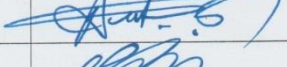

REHA ÇAMUROĞLU'NUN TARİHİ ROMANLARI ÜZERİNE BİR İNCELEME

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
Oğuzhan BOZKURT

DANIŞMAN
Doç.Dr. Macit BALIK

“Bu tez 14/12/2018 tarihinde aşağıdaki jüri tarafından Oybirliği ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	İMZA
Doç. Dr. Macit BALIK (Tez-Danışmanı)	
Doç. Dr. Ahmet KOÇAK	
Dr. Öğr. Üyesi Haluk ÖNER	

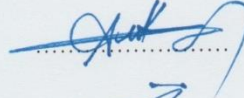
KABUL VE ONAY

Oğuzhan BOZKURT tarafından hazırlanan “Reha Çamuroğlu’nun Tarihî Romanları Üzerine Bir İnceleme” başlıklı bu çalışma, 14/12/2018 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oy birliği ile başarılı bulunarak jürimiz tarafından Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan : Doç.Dr. Macit BALIK (Tez Danışmanı)



Üye : Doç. Dr. Ahmet KOÇAK



Üye : Dr. Öğr. Üyesi Haluk ÖNER



Bu tezin kabulü Sosyal Bilimler Enstitüsü Yönetim Kurulunun/...../..... tarih ve sayılı kararıyla onaylanmıştır.

Prof. Dr. Metin SABAN
Sosyal Bilimler Enstitü Müdürü

BEYANNAME

Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü tez yazım kılavuzuna göre Doç. Dr. Macit BALIK danışmanlığında hazırlamış olduğum “Reha Çamuroğlu'nun Tarihî Romanları Üzerine Bir İnceleme” başlıklı yüksek lisans tezimin bilimsel etik değerlere ve kurallara uygun, özgün bir çalışma olduğunu, aksinin tespit edilmesi halinde her türlü yasal yaptırımını kabul edeceğimi beyan ederim.

14.12.2018

Oğuzhan BOZKURT



ÖN SÖZ

Türk edebiyatına Tanzimat Dönemi'nde girmekle birlikte asıl gelişimini Cumhuriyet Dönemi'nde gösteren tarihî romanın, roman türünün değişen/dönüşen imkânları ve tarihe farklı bakışların ortaya konmasıyla olgunluğa eriştiği söylenebilir. Türün gelişim aşamaları düşünüldüğünde, günümüzde ortaya konan eserlerin 'popüler tarihî romanlar, biyografik tarihî roman, postmodern tarih romanları...' gibi süreç içinde ortaya konmuş alt türlerin bir devamı veya sentezi olduğu görülür. Reha Çamuroğlu da, günümüz tarihî romancılarından biri olarak bu kategoride yer alır. Bu çalışmada, yazarlık hayatına araştırma-inceleme kitapları yazan bir tarihçi kimliğiyle başlayan Reha Çamuroğlu'nun tarihî romanları incelenmiştir. Çamuroğlu, ilk romanını yayınladığı 1999 yılından bu yana sekiz roman yazmıştır. Romanlarının yedisinin tarihî, son romanının ise siyasî içerikli olduğu görülmektedir. Çalışmamızda; *İsmail* (1999), *Son Yeniçeri* (2000), *İkiilebir* (2001), *Bir Anlık Gecikme* (2005), *Kalem Efendisi* (2006), *Sultan Selahaddin El-Kürdi* (2011), *Nazar* (2012) adlı tarihî romanları incelenmiş olup, siyasî içeriği ağır basan *Cemil Reloaded* (2014) romanı kapsam dışında bırakılmıştır. Metin merkezli incelemeyi esas alan çalışmamızda, gerekli görüldüğü yerlerde başta tarih olmak üzere farklı disiplinlere de başvurulmuştur. Çalışmamızın amacı, Reha Çamuroğlu'nun tarihî romanlarının ortaya koyduğu teknik ve içerik unsurlarını inceleyerek, bunların edebiyat tarihi içindeki yerini belirlemektir. Çamuroğlu hakkında daha önce akademik düzeyde bir araştırma yapılmamış olması, bu çalışmanın ortaya çıkışında önemli bir etken olmuştur. Romanların incelenmesinde, Çamuroğlu'nun araştırma-inceleme kitaplarından; kendisiyle yapılmış röportajlardan; incelenen roman kategorileriyle ilgili bilimsel kitaplardan yararlanılmıştır. Ayrıca, 'Giriş' kısmında konuya dair kuramsal altyapının oluşturulması için tarih, tarihyazımı ve tarihî romanla ilgili bilimsel kitaplardan; 'Tarihî Romana Dair Sorunsallar' kısmında ise, tarihî romanın sorunsallarına dair ortaya konulmuş bilimsel araştırmalardan; süreli yayınlarda yapılmış soruşturmalardan, röportajlardan yararlanılmıştır.

Çalışmamız 'Giriş' bölümü hariç iki bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde kuramsal altyapının temeli olarak görülebilecek tarih, tarihyazımı ve tarihî romana dair bilgi verilmiştir. 'Tarihî Romana Dair Sorunsallar' başlığını taşıyan birinci bölüm ise, tarihî romanın gelişim sürecinde ortaya konan tartışmalar özellikle Türk yazarların/araştırmacıların görüşleri çerçevesinde ele alınarak aktarılmıştır. Bu bölüme özellikle Hülya Argunşah'ın 'Tarihi Romanın Yükselişi' makalesi ve Abide Doğan'ın *Tarihî Roman ve Tarihî Romanlarda Kadın Sultanlar* kitabı kaynaklık etmiştir. İkinci bölüm 'Reha Çamuroğlu'nun Romanları

Üzerine İnceleme' başlığını taşır. Bu bölümde Çamuroğlu'nun kısaca hayatı ve eserlerine değinildikten sonra tarihî romanları hakkında genel bir değerlendirme yapılmış, romanların konuları ve yazarın bu konulardan öne çıkarmak istediği ana düşüncelere değinilmiştir. Ayrıca Çamuroğlu'nun popüler tarih romanları karşısındaki durumu da bu bölümde tartışılmıştır. Bölümün devamında ise incelememizin asıl metin kısmı olan roman incelemeleri yer almaktadır. Çamuroğlu'nun romanları, roman inceleme yönteminin beş ana başlığı altında incelenmiştir. Bu başlıklar 'Kurgu, Zaman, Mekân, Anlatıcı ve Bakış Açısı, Kişiler' olarak sıralanabilir. Beş ana başlık seçilmesinin temel sebebi tarih biliminin 'zaman, mekân, kişi ve olay'dan ayrı düşünülemez bir disiplin olmasıdır. Ancak tarih bilimi, üzerinde durduğu konuları belirli sınırlar içinde ele alır ve özellikle kişileri adeta nesneleştirerek aktarır. Oysa roman türünün 'insan'ı merkeze aldığı bilinmektedir. Dolayısıyla, tarihî bilgi, romanlarda kurgusallığın içinde bir dönüşüme uğrayarak, yazarın yaratım sürecinden geçerek aktarılır. Bu noktada, tarihî gerçekliğin romanlarda daha çok insanî olan taraflarıyla, tarihin boş bıraktığı yerleri doldurarak işlenmesi genel kabuldür. Ancak, bunun yanında tarihî gerçekleri yorumlayarak, tahrif ederek; daha açık ifadeyle 'resmi gerçeklikten' ayırarak işleyen romanlar da mevcuttur. Roman incelemesinden önce 'Reha Çamuroğlu'nun Tarihî Romanlarına Dair Genel Bir Değerlendirme' alt başlığı altında romanların ele aldığı konular aktarıldığı için ayrı bir başlık altında tekrar incelenmemiştir. Ayrıca bu başlık altında Çamuroğlu'nun tarihî romanlarının, roman incelemesi bölümünde yer almayan teknik unsurlarından da bahsedilmiştir. Roman incelemelerinden sonra, elde edilen bulgular 'Sonuç' bölümünde aktarılmış; çalışmamıza esas olan ve çalışmamızın genelinde yararlanılan kaynaklar 'Kaynaklar' bölümünde verilmiştir.

Çalışmamı hazırladığım sürecin en başından itibaren desteklerini esirgemeyen, çıkmaza girdiğim noktalarda aydınlatıcı önerileriyle yolumu açan; daima güvenini ve desteğini hissettiğim danışmanım Doç. Dr. Macit Balık'a öncelikle teşekkürü bir borç bilirim. Ayrıca, bu süreçte bana zaman ayırıp çalışmamla ilgili ufuk açıcı önerileriyle destek veren hocalarım Dr. Öğr. Üyesi Haluk Öner ve Doç. Dr. Halil Tekiner başta olmak üzere, zaman zaman görüşlerine başvurduğum diğer hocalarıma; çalışmamı büyük bir özenle okuyup, inceleyen ve her koşulda yüreklendirici önerileriyle çalışmamda büyük emekleri olduğunu hissettiğim ağabeyim Doç. Dr. Murat Beyazyüz başta olmak üzere arkadaşlarım, dostlarım Volkan Yayla ve Ozan Kolbaş'a; sabırları, emekleri ve en önemlisi bana olan inançlarıyla, sıcaklıklarını her an yanımda duyduğum aileme çok teşekkür ederim.

Oğuzhan Bozkurt/ Bartın, 2018

ÖZET

Yüksek Lisans Tezi

Reha Çamuroğlu'nun Tarihî Romanları Üzerine Bir İnceleme

Oğuzhan BOZKURT

Bartın Üniversitesi

Sosyal Bilimler Enstitüsü

Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Macit Balık

Bartın-2018, Sayfa:XII+141.

Tarihî roman, Tanzimat Dönemi ile birlikte Türk edebiyatına girmiş, asıl gelişimini ise Cumhuriyet Dönemi'nde gerçekleştirmiş bir roman türüdür. Tarihî romanlar, Türk edebiyatına girdiği günden günümüze dek ilgiyle karşılanmıştır. Yazarlar da okurların ilgisine karşılık vererek tarihî roman türünde birçok eser ortaya koymuştur. Ortaya konan eserler, genellikle, tarihî romanın doğasına da uygun olan tezli eserlerdir. Bu durum, tarihî romana dair birçok tartışmayı da beraberinde getirmiş, türe dair birçok sorunsalın ortaya çıkmasına neden olmuştur. Yazı hayatına tarihçi kimliğiyle giren Reha Çamuroğlu da 1999 yılından itibaren tarihî romanlarıyla öne çıkmıştır. Araştırma-inceleme kitaplarına konu olan temaları romanlarına da yansıttığı açıkça görülür. İlk romanı *İsmail*'den itibaren yazmış olduğu sekiz romanın yedisi tarihî roman türündedir. Bu çalışmada Reha Çamuroğlu'nun tarihî romanları roman inceleme yöntemlerine uygun bir şekilde, 'kurgu, zaman, mekân, anlatıcı bakış açısı ve kişiler' kategorilerinde incelenmiş, gerekli görüldüğü yerlerde diğer disiplinlerden de yararlanılmıştır. Böylelikle tarihî roman bağlamında Reha Çamuroğlu, Türk edebiyatı tarihi içinde konumlandırılmaya çalışılmıştır.

Anahtar Kelimeler: Tarihi Roman; Roman İnceleme; Reha Çamuroğlu.

ABSTRACT

M.Sc. Thesis

A Study of Reha amuroğlu’s Histocial Novels

Oğuzhan BOZKURT

İnstitute of Social Sciences

Turkish Language and Literature Department

Thesis Adviser: Assoc. Prof. Dr. Macit Balık

Bartın-2018, Page:XII+141.

The historical novel is a genre that entered into Turkish literature along with the Tanzimat (Reorganization) Reform Era and advanced essentially during the Cumhuriyet (Republic) Period. Historical novels have been welcomed with interest since their entry into Turkish literature. The authors responded to the interest of readers and produced many Works in genre of historical novels. The produced works are generally the ones with thesis in accordance with the nature of the historical novels. The situation brought many discussion about the historical novel and caused many problems related to the genre. Reha amuroğlu, who entered to writing life as a historian, also has come to the fore with the historical novels since 1999. It’s seen obviously that he reflected the themes that are the subjects of the research –review boks in his novels. Beginnig from his first novel, *İsmail*, seven of eight novels that he wrote are historical genre. In this study, the historical novels of Reha amuroğlu have been reviewed in the categories of ‘fiction, time, place narrator perspective and characters’ in accordance with the methods of novel review, and other disciplines were used as it’s needed. Thus, in the context of historical novel, Reha amuroğlu has been tried to be positioned within the history of Turkish literature.

Key Words: Historcal Novel; Novel İnvestigation; Reha amuroğlu.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	ii
BEYANNAME	iv
ÖN SÖZ	v
ÖZET	vii
ABSTRACT	viii
İÇİNDEKİLER	ix
KISALTMALAR	xii
GİRİŞ	1
Tarih ve Tarihyazımı	1
Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Genel Hatlarıyla Tarihyazımı	3
Roman-Tarih İlişkisi.....	6
Tarihî Romanın Doğuşu ve Gelişimi.....	8
Tarih ve Romana Dair Kuramsal Yaklaşımlar	9
Türk Edebiyatında Tarihî Roman	12
1. BÖLÜM: TARİHİ ROMANLARIN SORUNSALLARI	16
1.1. Tarihî Romanların İsimlendirilmesi ve Tür Sorunu	16
1.2. Zaman ve Mekân	21
1.3. Gerçek/Gerçeklik Meselesi.....	23
1.4. Yazarın Sorumlulukları	27
1.5. Tarihî Romanın Yazım Amacı ve İşlevi.....	29
1.6. İdeolojik Boyut	31
1.7. Didaktiklik Sorunu	33
1.8. Kişiler/Kişileştirme.....	34
1.9. Dil Meselesi.....	38
2. BÖLÜM: REHA ÇAMUROĞLU'NUN ROMANLARI ÜZERİNE İNCELEME	40
2.1. YAŞAMI	40
2.2. ESERLERİ.....	40

2.3. REHA ÇAMUROĞLU'NUN TARİHÎ ROMANLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME	42
2.4. KURGU	47
2.5. ZAMAN.....	50
2.5.1. Vak'a Zamanı.....	50
2.5.2. Geleneksel Zaman Algısı	52
2.5.3. Döngüsel Zaman	54
2.5.4. Kozmik Zaman.....	57
2.6. MEKÂN.....	57
2.6.1. Açık Mekânlar	58
2.6.1.1. Şehir ve Semtler	58
2.6.1.2. Orman	60
2.6.1.3. Gökyüzü	61
2.6.1.4. Gece	62
2.6.1.5. Irmak	63
2.6.2. Kapalı Mekânlar	63
2.6.2.1. Ev	63
2.6.2.2. Dini Mekânlar	65
2.6.2.3. Diğer Kapalı Mekânlar	67
2.6.3. Mekânın Simgesel Değeri	68
2.7. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI.....	69
2.7.1. Gözlemci Bakış Açısı	69
2.7.2. Çoklu Bakış Açısı ve Çoğul Anlatıcı	71
2.8. KİŞİLER.....	75
2.8.1. Savaşçılar.....	76
2.8.1.1. Osmanlı Askerleri	76
2.8.1.1.1. Yeniçeriler.....	76
2.8.1.1.2. Osmanlı Paşa ve Komutanları.....	82
2.8.1.1.3. Osmanlı Hafiyeleri.....	85
2.8.1.2. Moğol Askeri	88

2.8.1.3. Safevi Askerleri	90
2.8.1.4. Eyyubi Askerleri	90
2.8.1.5. Haçlı Askerleri	91
2.8.2. Din Adamları	91
2.8.2.1. Müslüman Din Adamları	91
2.8.2.2. Hristiyan Din Adamları.....	96
2.8.2.3. Pagan/ Şaman Karakterli Kişiler.....	99
2.8.3. Hükümdarlar	104
2.8.4. Şair-Yazarlar.....	114
2.8.5. Ajanlar	118
2.8.6. Kadınlar	120
2.8.7. Kalem Efendisi	123
2.8.8. Diğer Kişiler ve Figürler.....	127
SONUÇ.....	129
KAYNAKLAR.....	134

KISALTMALAR

SY : Son Yeniçeri

İS : İsmail

İİB : İkiilebir

BAG : Bir Anlık Gecikme

KE : Kalem Efendisi

NA : Nazar

SSEK : Sultan Selahaddin El-Kürdi

Ed. : Editör

GİRİŞ

Tarih ve Tarihyazımı

Tarih, 19. Yüzyıldan itibaren bir sosyal bilim olarak kabul edildiğinden beri birçok tartışmayı da beraberinde getirmiştir. Tartışmalar, tarihin ne olduğuna yönelik olduğu kadar nasıl oluştuğu sorusunu da içermektedir. Tarihin yapısında günümüze dek süregelen tartışmaların bir bilim olan tarihe zaman zaman zarar verse de, tarih biliminin ilerlemesine katkı sağladığı da düşünülebilir.

H. Carr, tarihi “tarihçi ile olguları arasında kesintisiz bir karşılıklı etkileşim süreci, bugün ile geçmiş arasında bitmez bir diyalog” (Carr, 2012: 82) olarak tanımlar. Carr’ın tanımlaması, kitabının tamamında da üzerinde sıkça durduğu gibi, tarihin tarihçi tarafından yazıldığı ve tarihçinin bu yazım sürecinde geçmişin olguları arasında bir seçmeye giderek, tarihî olguları kendi yorumuyla birleştirdiği yönündedir. Carr’ın tarih ve tarihçi hakkındaki görüşleri tartışmalara neden olmakla birlikte birçok araştırmacı tarafından da kabul görmüştür. Nitekim, John N. Arnold konuyla ilgili “tarih her şeyden önce bir tartışmadır. Tarihçiler arasındaki tartışmadır; belki de geçmiş ile bugün arasındaki bir tartışmadır, gelecekte olanlar ile bundan sonra olacaklar arasındaki bir tartışma” (Arnold, 2007: 26) şeklinde görüş bildirir. Arnold’un, tarihi geçmiş ile bugün arasında ve tarihçiler arasında geçen bir tartışma olarak görmesi Carr’ın görüşlerini de destekler niteliktedir. Carr, tarihi tarihçinin bir yorumu olarak ele alır; Arnold da “tarih bir ‘öyküdür’, çünkü o ‘gerçekleri’ daha geniş bir bağlamın veya anlatının içine yerleştirirken yapılan bir yorumdur” (Arnold, 2007: 26) şeklinde Carr’a paralel bir tanımlamada bulunur.

K. Jenkins, diğer araştırmacılardan farklı görüşlere sahip olsa da tarihin ‘mutlak geçmiş’ten farklı bir şey olduğunu ve tarihin tarihçiler tarafından kurgulanmış olduğunu söyleyerek diğerleriyle birleşir. Ayrıca Jenkins, tarihin dilsel bir metin olduğunu vurgular:

Tarih, dünya hakkındaki bir dizi söylemden biridir. Bu söylemler, dünyayı (görünür olarak üzerinde yaşadığımız fiziksel maddeyi) yaratmazlar; ama onu kendilerine mâl ederler; sahip olduğu bütün anlamı ona söylemler verir. Dünyanın, tarihin (görünürdeki) soruşturma nesnesini oluşturan bölümü, geçmiştir. Şu halde bir söylem olarak tarih nesnesinden farklı bir kategori oluşturur; geçmiş ile tarih, farklı şeylerdir. Bunun yanında geçmiş ile tarih, geçmişin sadece tek bir tarihsel okunuşunu kaçınılmaz kılacak biçimde birbirine dikilmiş de değildir. Geçmiş ile tarihin seyri birbirinden bağımsızdır; birbirlerinden dağlar kadar uzaktadırlar. Bu yüzden aynı soruşturma nesnesi, farklı söylemsel pratikler tarafından, farklı biçimlerde okunabilir (bir manzara, coğrafyacılar, sosyologlar,

tarihçiler, sanatçılar, iktisatçılar vs. tarafından farklı biçimlerde okunabilir/yorumlanabilir); bu arada her biri kendi içinde, zaman ve mekân dışı farklı yorumsal okumalar vardır; tarih sözkonusu olduğunda, tarihyazıcılığı buna tanıktır (Jenkins, 1997: 18).

Tarih hakkındaki bu tanımlamalardan da anlaşılacağı gibi, tarihin tarihyazımıyla olan ayrılmaz ilişkisi, tarihyazımına değinmeyi bu noktada zorunlu kılmaktadır. Carr'a göre, "tarihsel olgular doğrudan doğruya kendileri konuşmazlar. Tarihçi onlara başvurunca konuşurlar; hangi olgulara, hangi sıra ya da bağlam içinde söz hakkı verileceğini kararlaştıran tarihçidir" (Carr, 2012: 62). Carr, Tarihçi'nin çağının insanı olduğunu ve olaylara kendi çağının koşullarından baktığını belirtir (Carr, 2012: 77). Haliyle tarihçi geçmişe bugünden bakar. Geçmişin olgularını bir eleme işleminden geçirerek, kendi yorumlarıyla birleştirir. Tarihçinin yaptığı bu yorumda asıl amacı ise "geçmişini sevmek ya da kendisini geçmişten kurtarmak değil, bugünü anlamının anahtarı olarak onun üstünde çalışmak ve anlamaktır" (Carr, 2012: 78). Carr'ın görüşlerinden hareketle, tarihin geçmişten bugüne bakan ve tarihçinin seçme işleminden geçerek oluşturulan bir metin olduğu söylenebilir. Yüzyıllar içerisinde tarih ile tarihyazımı arasında değişen bu ilişki, tarihçinin tutumuna göre farklı boyutlar kazanmıştır.

İlhan Tekeli *Tarihyazımı Üzerine Düşünceler* adlı kitabında tarihyazımının geçmişini şöyle ifade eder:

Kuşkusuz tarih yazmak çok gerilere giden bir etkinliktir. Antik dönemde yalnız tarih yazmakla kalmamış tarih yazmak üzerinde de düşünölmeye başlanmıştır. Thukydides, Heredotos'un kullandığı 'historie' sözcüğünün sadece 'tanık olunan ve haber alınan olayların anlatılması' olarak anlaşılması gerektiğini, olayları değerlendirme ve yorumlamayı da içermesi gerektiği üzerinde durmuştur. Bu bir anlamda tarihe bir tür yargılama, geçmişten ders çıkarma rolü vermektedir. Thukydides'in tarihe yüklediği rol, tarih üzerinde düşünölmeye başlandığında, ilk akla gelebilecek yorumdur. Aristoteles iste tarihi diğer sosyal bilimlerden ayrı görmenin ilk tohumunu atmıştır denilebilir. Tarihi, akıl bilgisinden, genellemeler yapan 'logos'tan ayırmıştır. Tarihyazımı yani 'historiographia' ile 'theoria' arasında uzlaşmaz bir çelişki görmüştür. Aristoteles gerek 'Retorik'inde gerek 'Poetikas'ında tarihyazımını bir edebi tür olarak ele almıştır (Tekeli, 1998: 52-53).

Tarih ve tarihyazımı hakkındaki farklı görüşlerin geçmişi Aristoteles'e kadar uzanmaktadır. İlhan Tekeli, bir genellemeye giderek tarihyazımının üç farklı konumu olduğunu belirtir:

"Bunlardan birincisi tarihe bir anlatı (narrative) olarak bakan yaklaşımdır. Bu, tarihi bir edebi tür olarak kabul eden geçmiş yaklaşımların bir uzantısı olarak da görölebilir. Burada geçmişin yaratıcı bir biçimde yeniden kurulması, betimlenmesi ve bir ölçüde de kurulmaya çalışılan bir duygudaşlık içinde yorumlanması söz konusudur denilebilir.

İkinci konum 'idiografik' tarihyazımıdır. Bu yaklaşımda tarihsel ve toplumsal süreçlerin kendilerine özgü nedenleri olduğu ve kendine özgü sonuçlar doğurduğu kabul edilir. Bu ele alışıta nedensellik açıkça yadsınamaz. Ama her olguyu ortaya çıkaran nedenlerin sonuçta 'sui generis' bir oluşum ortaya çıkarması beklenir. Ya da tarihçi için ilginç olan 'sui generis' olandır. Zaten bunlar tarih ile sosyal bilim arasında kesin bir ayırım görürler. Tarihyazıcısı 'nomotetik'i aramaya, yani evrensel geçerliliği olan genel önermeler geliştirmeye çalışırsa, tarih tarih olmaktan çıkar, doğa bilimi haline gelir. Bu da açıkça görüldüğü üzere Aristoteles'teki bilimler arası ikiliğin günümüze kadar taşınmış bir biçimidir. Üçüncü konum tarihe açıklayıcılık açısından, herhangi bir bilim gibi yaklaşmaktır. Doğa bilimlerindeki nedensellik anlayışına benzer bir nedensellik anlayışı içinde açıklama yapmaya çalışmaktadır. Böyle bir bakış açısı içinde kozmoloji, jeoloji ve evrimsel biyoloji de toplumsal tarih kadar tarihseldir" (Tekeli, 1998: 54) .

Tekeli, tarihyazımındaki farklı konumlardan kaynaklanan sonuçları açıklama biçimlerinin de dört farklı alt başlıkta açıklanabileceğini ifade eder. Bunlar, "değişik çevresel ve toplumsal etkiler altında, araştırmadaki bireyin davranışlarının gözlenmesine dayanarak genellemelere gide[n]" Görgülcü pozitivizm; "toplumun birçok halde gizli kalan yapısal özelliklerinin ve mekanizmalarının gerçek açıklayıcı olacağını kabul etmekte" olan ve "gerçeğin değişik katmanlar halinde kavranabileceğini kabul ettikleri için de daha derin tabakalardaki esas nedenleri ortaya koymak için yaratıcı imgelerini kullan[an]" Gerçekçilik; "toplumsal olayları, durumları ve süreçleri, işlevsel sonuçlarının sisteme yararı bakımından değerlendirerek, onların yararını göstererek açıklamaya çalış[an]" İşlevselcilik; ve "geçmişteki bireylerin davranışlarının ancak empatik olarak anlaşılabilceğini kabul" eden Yorumbilgisel yaklaşımlardır (Tekeli, 1998: 55).

Osmanlı'dan Cumhuriyet'e Genel Hatlarıyla Tarihyazımı

Osmanlı döneminde tarih vakanüvisler tarafından yazıldığı bilinmektedir. Vakanüvisler, saraya bağlı çalışan görevlilerdir. İlber Ortaylı, "Osmanlıların Tarih Yazıcılığı Üzerine" adlı makalesinde, "Osmanlı toplumunun vakanüvisi, geleneksel Ortaçağ toplumlarında görülen bir tarihçi tipidir. Ancak gerek içinde bulunduğu mekân ve gerekse yaşadığı zaman yönünden 15-18. Yüzyılların Osmanlı tarihçisi ilginç nitelikler gösterir. Bir başka deyişle 17. Yüzyıl Osmanlı vakanüvisi, Ortaçağ Avrupa'sının Gregor de Tours'u değildir. (...) Onlardan daha derin ve kapsamlı bilgiye ve üslûba sahiptir, ama 17-18. Yüzyıl Avrupa'sının tarihçileri yanında da başka bir dünyanın algılayış ve düşünüşünü sürdürdüğü

görülür. Geleneksel toplumun düşünce ve yorumlama alışkanlığı onlarda dirençle yaşar ve vakanüvislerimiz, aslında yavaş bir evrim geçirmiştir” (Ortaylı, 2012: 43) şeklinde bilgi verir.

Ortaçağ tarihçisinin, “o toplumun siyasal ve yönetsel belleği” (Ortaylı, 2012: 43) olduğunu ifade eden Ortaylı, modern tarihçilerin iddia ettikleri gibi, “geleneksel toplum tarihçisinin sadece hükümdarın eylemlerini yücelten, uyguladığı yaptırımları adil olarak niteleyen ve olayları saptırarak kaydeden kişiler” (Ortaylı, 2012: 43) olarak tanımlamanın yanlış olduğunu belirtir. Ona göre, “geleneksel toplumun tarihçisi, ya sarayın dışındaki manastırda günün olaylarını ve bildiği kadarıyla geçmişi kaydeden bir keşiştir veya sarayın içindeki resmi bir görevlidir” (Ortaylı, 2012: 43).

Ortaylı, karşılaştırmalı olarak incelediği Ortaçağ tarihçisinin Eskiçağ tarihçisine göre daha kapalı ve dogmalara bağlı bir dünyada yaşadığını belirtir. “Geleneksel Ortaçağ toplumunun tarihyazıcısı (vakanüvis) efsane ile gerçek olayı ayırt etmekte pek titiz davranmaz. Bu efsaneler ise biçim olarak fizik-ötesi olaylar türünde değil de gerçek olabilecek, uydurma olaylardır” (Ortaylı, 2012: 45). Avrupa tarihyazıcılığının en önemli özelliklerinden birinin “kendi zaman ve mekânının dışına çıkıp karşılaştırmalı ve belgeli düşünme” (Ortaylı, 2012: 47) becerisi iken, Osmanlı tarihyazıcılığında bu özelliği görmek mümkün değildir.

Ortaylı, tarihçinin siyasetle olan ilişkisi için de, “ideolojisiz bir tarih aramanın boşuna” (Ortaylı, 2012: 48) olduğunu belirtir. “Gerçekte tarihçinin her zaman, her devirde siyasal bir işlevi olmuştur. Modern tarihçi bir ideolojinin adamıdır. Geleneksel toplumun naif tarihçisi daha durağan ve katı bir düşüncenin, daha doğrusu bir akîdenin etkisindedir” (Ortaylı, 2012: 49).

Tarihyazımı ve bunların yorumlanmasındaki farklı sonuçlar bir konu hakkında birbirinden farklı tarihlerin ortaya çıkmasına neden olmuştur. Batı’da olduğu gibi Türkiye Cumhuriyeti’nin kuruluşundan itibaren tarihyazımına bakıldığında da, günümüze kadar gelen süreçte birbirinden farklı tarih anlayışları ve tarihyazımları açıkça görülmektedir. Ahmet Yaşar Ocak, “saptırılmış tarih” olarak adlandırdığı bu durumun temel nedeninin ideolojiler olduğunu ileri sürerek Türkiye’de tarihyazımlarındaki bu farklılıkların nedenlerine ve sonuçlarına değinir:

Türkiye’nin az gelişmiş sosyal ve kültürel yapısı içinde tarihi kullanabileceklerini gördüler. Çünkü diğer sosyal bilimler arasında özellikle tarih, geçen yüzyılda Batı’da da örnekleri görüldüğü gibi, kanaatimizce ideolojik eğilimlerin en iyi yansıtıldığı toplumsal

şuura hitap ve nüfuz etme imkânını en yaygın ve geniş ölçüde tanıyan bir alan olduğu için, bu tür saptamalara da en elverişli hedefi teşkil etmektedir (Ocak, 2018: 10).

Tarihyazımında yaşanan bu süreç, Ocak'a göre "toplumun hafızasını bulandıracak anakronizmlere (zaman dışı anlayış ve algılayışlara) ve yanlış bilgilenmelere" (Ocak, 2018: 10) neden olmaktadır.

Türkiye'de 1930'lu yıllarda, Cumhuriyet ideolojisine bağlı olarak gelişen Türk Tarih Tezi, tarihyazımını da şekillendirmiştir. Bu tez ulus-devlet olma sürecinin önemli bir parçası olarak düşünülebilir (Tekeli, 1998: 11). 1931'de kurulan Türk Tarih Cemiyeti, bilim insanlarının Orta Asya'daki Türk kavimlerine yönelmesi, Güneş Dil Teorisi gibi çalışmaların bu tez etrafında oluştuğu söylenebilir (Mardin, 2017: 290). 1945'ten sonra çok partili hayata geçiş, 1960 yılındaki askerî darbe ve akabinde oluşturulan yeni anayasa tarihyazımında da çeşitli farklılıklara sebep olmuştur. 1961 Anayasası'nın sol düşüncenin önünü açtığı, aynı zamanda düşünce hayatı ve akademik ortamı da etkilediği görülür. Diyalektik materyalizm ve onun tarih alanındaki uygulamaları tarihyazımını değiştirmiş, "Türkiye tarihinin Marksist açıdan yeniden yazılması çabalarını başlat[mıştır]" (Tekeli, 1998: 13). "1970'li yıllarda hemen hemen her siyasal parti ve siyasal hareket kendi tarih yorumunu geliştirerek kendi haklılığını göstermeye girişti. Bu siyasal gelişmeler, toplumda tarihe geniş bir ilgi doğmasını sağlamanın yanı sıra, giderek tarihi bir siyasal yarışma alanı haline getirdi. Bu tarihler temelde Cumhuriyet'in geliştirdiği tarihi, resmi tarih olarak adlandırarak, yadsıyorlardı. Ama bu yadsıma bir nesnel gerçekliğe ulaşmak arayışından çok, kendi siyasal akımlarının resmi tarihlerini kurmak için yapılan bir yadsımaydı. Bu gelişmeler çoğulcu bir tarihyazımı ortamı yaratmıştı. Ama bu çoğulcu tarihçilik karşılıklı etkileşme içinde birbirini geliştiren bir çoğulculuk olmaktan çok, birbirini dışlayan kendi içine kapalı grupların yan yana buldukları bir çoğulculuktu" (Tekeli, 1998: 13). Bu anlayışların akabinde Türk İslam Sentezi ideolojisi çerçevesinde gelişen tarihyazımı bir başka farklı yorumdur. "Türk İslam Sentezi ideolojisi, Aydınlar Ocağı kanalıyla siyasal yaşamı da etkilemeye çalışıyordu. Bu şansı 12 Eylül 1980 askerî müdahalesinden sonra büyük ölçüde yakaladı. Tarih ve Dil Kurumlarının dönüştürülmesi, ilk ve orta öğretim kurumlarında okutulan ders kitaplarının Türk İslam Sentezi görüşü doğrultusunda yeniden yazılması konularında etkili oldu" (Tekeli, 14).

Ahmet Yaşar Ocak, siyasal olarak karışık bir dönem olan 1980'li yıllarda askerî darbeden itibaren güçlendirilmeye çalışılan Kemalist tarih perspektifinin, iktidarın ve akademik çevrenin de desteğini alarak Türk İslam Sentezci tarih perspektifinin yerini aldığını

belirtir (Ocak, 2018: 9). Bu ‘evrenselci tarih’ olarak adlandırılan yeni tarih perspektifi de kendinden önceki yaklaşımların birtakım sorunlarını ortaya koyarken, “bu defa da kendisi, toplumların kültürel kimlik özelliklerini ve bunların tarihin yaratılmasında oynadığı mühim rolleri hesaba katmama veya ihmal etme yanlına düş[er]” (Ocak, 2018: 9).

Roman-Tarih İlişkisi

Genel anlamıyla edebiyatın olduğu kadar, roman türünün de önemli kaynaklarından biri tarihtir. Tarih yapısı itibariyle, en nihayetinde dilsel bir metindir. Dolayısıyla, üslup bakımından edebiyatla etkileşim halindedir. Öte yandan, farklı tarih yaklaşımlarında tarihsel belgelerin eksik kaldığı noktalarda anı, günlük, mektup gibi çeşitli edebî kaynaklara başvurulduğu bilinmektedir. Edebiyat ve roman açısından bakıldığında ise, tarih tükenmez bir kaynaktır. Edebî metin ve özel olarak roman hem bir tarihsel dönem içinde oluşur; hem de tarihsel bir olayı/ durumu/ kişiyi vb. konu olarak işleyebilir. Şaban Sağlık, roman ve tarihin benzeyen ve birbirinden ayrılan yönlerini şöyle ifade eder:

“Geçmişteki olayların her birini değil, ancak etkisi uzun süren ve kayda değer olanlarını ele alarak, bir seçme işleminden sonra incelemesi yönüyle tarih, romana benzer. Çünkü roman da insan hayatını bütünüyle konu almaz. O da bir seçme yaparak, insan hayatındaki kayda değer yaşantıları ele alır. Ancak malzemeleri açısından tarihle roman birbirinden ayrılır. Tarih sadece gerçek olanla sınırlı kaldığından ve gerçek olanı da belgelendirmek zorunda olduğundan, tarihçiyi bağlayan kurallar bir hayli fazladır. Buna karşılık romancının gerçek olanla sınırlı olmak gibi bir kaygısı yoktur. O, gerçek olayları da kullanabilir. Romancının gözünde olaylar –ister gerçek, ister kurmaca olsun- sadece birer romanlık malzemedir. Onun için asıl olan romandır; malzeme ikinci planda kalır. Malzemesinin sınırsız oluşu ve bu malzemeyi istediği gibi tasarruf etmesi yönüyle romancı, tarihçiden daha özgürdür” (Sağlık, 2010: 36-37).

Sosyolojik olarak bakıldığında toplumların siyasi ve sosyal olarak zorda oldukları dönemlerde edebî metinler önemli bir kaynak olarak tarihe sıklıkla başvurur. Cumhuriyetin ilk yıllarında yayınlanan edebî eserlerde bu durum açıkça görülmektedir. “Bu gelişme başka ulusların uluslaşma sürecinde de görülen, romantik duyarlılığın ulus inşâsı için tarihi mitleştirmeye ve mitolojik öğelerini malzeme olarak kullanmaya yönelmesinin bizdeki karşılığıdır. Bu aynı zamanda, aktüel koşulların içerisinde kuşatılmışlık hisseden toplumun moralini yükseltme işlevi görmesi açısından da dönemin ruhuna uygun düşüyordu” (Daşcıoğlu, 2012: 12).

Tarihî romanın oluşumundan önce destanlar, halk hikâyeleri vb. eserler bu türün yerini tutmaktaydı. Özellikle destanlar, toplumların ortak geçmişine seslenen, milli kimlik unsuru şiirsel metinler olması nedeniyle önemliydi. Ancak roman türünün ortaya çıkışı ve gelişimi, akabinde tarihî romanın varlık göstermesi epikten yani destandan tamamen farklı toplumsal süreçlere bağlıdır.

Bahtin, “Epik ve Roman” makalesinde konuyu derinlemesine inceleyerek, epik ve roman arasındaki farkı ortaya koyar. Bahtin’e göre roman, gelişimini henüz tamamlamamış en genç türdür; oysa epik gelişimini tamamlamış ‘mutlak geçmiş’e ait bir metindir. (Bahtin, 2014: 155-157) “Roman diğer türlerin (tam da tür olarak oynadıkları rolün) parodisidir; biçimlerinin ve dillerinin uzlaşımını açığa çıkarır; bazı türleri sıkıp dışarı atar, bazılarını yeniden formüle ederek, yeniden vurgulandırarak, kendine özgü yapısı içine katar” (Bahtin 2014: 158).

“Epik ve roman”da romanın kendine özgü özelliklerine vurgu yapan Bahtin, bu özellikleri karşılaştırmalı olarak ele alır. Romandaki en önemli özelliklerden biri ‘kahraman’ın değil bireyin varlığıdır. Epik kahramanının romanda ‘kahraman’ olmaması, olumlu/ olumsuz özellikleriyle birlikte ve gelişime açık halde verilmesi romanın başlıca unsurlarındandır. Epik kahramanı değişmez bir yazgıya sahipken romandaki birey için durum bunun tam tersi yöndedir (Bahtin 2014: 192-193). Bahtin’e göre roman ve epik arasındaki bir diğer önemli fark biçem konusundadır:

Epğin dünyası, ulusal kahramanlık geçmişidir: Ulusal tarihteki ‘başlangıçlar’ın ve ‘zirve dönemler’in dünyasıdır, babaların ve aile kurucularının dünyasıdır, ‘ilkler’in ve ‘en iyi’lerin dünyasıdır. Buradaki önemli nokta, geçmişin epğin içeriğini oluşturması değildir. Bir tür olarak epğin biçimsel açıdan kurucu özelliği daha çok, temsili dünyanın geçmişte aktarılması ve bu dünyanın geçmişe katılma derecesidir. Epik asla şimdiye dair, kendi dönemine dair bir şiir olmadı (yalnızca sonradan gelenler için geçmişe dair bir şiir olan bir türdü). Bugün bildiğimiz haliyle özgül bir tür olarak epik, en baştan itibaren geçmişe dair bir şiir olmuştur ve epğe içkin olan, onu epik yapan yazarlık konumu (yani, epik sözü dile getiren kişinin konumu) kendisinin erişemediği bir geçmiş hakkında konuşan bir insanın ortamıdır, bir sonradan gelenin hürmetkâr bakış açısidir. Biçemi, tonu ve anlatım tarzında epik söylem, zamandaşlara hitap eden bir zamandaşın bir zamandaş hakkındaki söyleminden son derece uzaktır (...). Bir tür olarak epikte içkin olan ozan da dinleyici de, aynı zamana ve aynı değerlendirici (hijerarşik) düzleme yerleştirilir; ama kahramanların temsili dünyası, epik mesafeye ayrılmış son derece farklı, erişilemez bir zaman-değer düzleminde bulunur. Aralarındaki uzam ulusal gelenekle kaplıdır. Bir olayın, kişinin kendisi ve kendi zamandaşlarıyla aynı zaman-değer düzleminde

resmedilmesi (dolayısıyla, kişisel deneyim ve düşünceye dayalı bir olaydır bu), radikal bir devrime kalkışmak ve epiğin dünyasından romanın dünyasına adım atmak demektir (Bahtin, 2014: 167-168).

Bahtin'in makalesinden hareketle epik ve roman arasındaki temel farklar ortaya konmuştur. Romanın ortaya çıkış koşullarında bireyin rolü düşünüldüğünde aradaki fark daha da anlaşılır. Roman türünün ortaya çıkışı ve gelişimiyle birlikte hem biçem hem de içerik tümünden farklılaşmıştır denilebilir.

Tarihî Romanın Doğuşu ve Gelişimi

Tarihî romanın doğuşu 19. yüzyılın başlarına denk gelir. 1789 Fransız ihtilali ve Romantizm akımını tarihî romanın ortaya çıkışında belirleyici unsurlar olarak saymak yerinde olacaktır. Nitekim Fransız İhtilali sonucunda ortaya çıkan “millî bağımsızlık düşüncesi milletleri kendilerine parlak geçmişler bulmaya ve böylece özgüven sağlamaya” (Çetin, 2009: 223) yöneltmiştir. “Romantizmin de tarihin parlak dönemlerine dönüş ilkesi önemli bir etken olmuştur” (Çetin, 2009: 223).

İskoçyalı yazar Walter Scott'un *Waverley* adlı eseri ilk tarihî roman olarak kabul edilmektedir. Scott, yazdığı tarihî romanlarla kurucu bir nitelik üstlenirken aynı zamanda tarihî romana dair kabullerin üzerinde birleştiği isim olur. Bu özelliğiyle kendisinden sonra gelen yazarları da etkilemiştir (Göğebakan, 2004: 16). Hatta, Robert Fulford gibi araştırmacılar, Scott geleneğinin hâlâ yaşadığını, farklı kuramlar ortaya atılsa da romantik çağın hiç bitmediğini iddia etmektedir (Fulford, 2015: 114).

Bahtin'in makalesinde de değindiği gibi, epikten romana geçişin ilk örneğini Scott vermiştir denilebilir. Turgut Göğebakan, Scott'un tarihî roman için önemine değinirken şu özelliklerini öne çıkarır: “Spesifik bir tarih anlayışı ve tarih bilinci, tarihin yeni bir bakış açısından yeniden canlandırılması” (Göğebakan, 2004: 17) Scott romanlarının en önemli özelliklerindedir. “Ondan önceki tarih konulu romanlarda rastladığımız, bir kahraman etrafında olup biten ve kahramanın bütün zorlukların üstesinden geldiği bir yapı söz konusu değildir artık. Romanın hem baş kişisi hem de figürler sıradan insanlardır. Olağanüstü güçleri yoktur. Herkesin yaşadığı sorunları onlar da yaşarlar. Tarihsel olaylar, bu sıradan insanların bilincinde yansıtılır Scott'un romanlarında” (Göğebakan, 2004: 17).

Scott'un tarihî roman geleneğindeki önemine değinen bir diğer araştırmacı Robert Fulford'dur. Fulford, Scott hakkındaki görüşlerini şöyle ifade eder:

“On sekizinci yüzyılın ilk zamanlarındaki İskoçya hakkındaki *Waverley* öyküleri, tarihi roman olmaları bakımından dünyada bir ilkti. Bu türü icat eden Scott, Dumas’ın *Üç Silahşörler*’i, Victor Hugo’nun *Sefiller*’i vb. pek çok eserin ortaya çıkmasına zemin hazırladı. Zamanın akışını düşsel bir biçimde bozmak için kullanabilecek yeni ve muhteşem bir edebi araçtı bu. Scott, anlatının daha önce hiçbir zaman sunmadığı bir olanağı okurların önüne serdi; onlara yaşanan dönemin insanların üzerine yüklediği sığ taşralılıktan kurtulma ve başka bir çağda yaşamının kişide nasıl duygular uyandıracığını anlama fırsatı sundu. Politikayı ve önemli tarihsel akımları kişisel bağlamda tarif etmek için bir yöntem oluşturdu. O zaman için radikal (ve şaibeli) sayılacak bir bakış açısı ortaya atarak, uzak geçmişte yaşamış insanların krallardan ve rahiplerden korktuklarını, farklı kıyafetler giydiklerini, değişik yemekler yediklerini ve genellikle hangi yılda yaşadıklarından bihaber olduklarını, ayrıca modernite öncesi Avrupa’daki bu insanların da bizler gibi hissettiklerini, düşündüklerini ve konuştuklarını öne sürdü. Bu düşünce günümüze dek ulaşan edebi bir tarzın tohumlarını attı” (Fulford, 2015: 115).

Fulford’un belirttiği gibi Scott’un romanları birçok isme öncülük etmiştir. Ayrıca Scott “Romantiklere de etki ederek, Alfred de Vigny ve Prosper Merimee’nin tarihe yönelmelerine sebep olmuştur” (Yalçın-Çelik, 2005: 61). Bu yazar ve eserler dışında Victor Hugo’nun *Notre Dame’ın Kamburu*, Tolstoy’un *Savaş ve Barış*, Gustave Flaubert’in *Salambo*, Balzac’ın *İnsanlık Komedyası*, Gogol’ün *Taras Bulba*, Puşkin’in *Yüzbaşının Kızı*, Charles Dickens’in *İki Şehrin Hikayesi*, James Fenimore Cooper’in *Mohikanların Sonu*, Manzoni’nin *Nişanlılar* vb. tarihî romanın gelişim seyrinde örnek olarak gösterilebilir. Ayrıca Polonya’da Henry Sienkiewicz’in, Çekoslovakya’da Alois Jirasek’in ve Mısır’da Corci Zaydan’ın romanları bu alanda örnek gösterilebilir (Yalçın-Çelik, 2005: 61; Türkeş, 2011: 92-96).

Tarih ve Romana Dair Kuramsal Yaklaşımlar

Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Postmodern Tarih Romanları

Bilgin Güngör, Yeni Tarihselciliği, “Postmodern tarih kuramının edebiyat eleştirisi düzeyindeki izdüşümü olan Yeni Tarihselcilik’in, 1980 yılında Amerikalı eleştirmen Stephan Greenblatt tarafından yazılan *Renaissance Self-Fashioning: From More To Shakespeare* (Rönesans’ın Benlik Öztanımı: More’dan Shakespeare’e) adlı eseriyle tarihsel serüvenine başladığı” kabulünü aktararak tanımlar (Güngör, 2015: 207). Öte yandan, Robert Barry ve

Serpil Oppermann gibi araştırmacılar, Louis Montrose'un eserlerinde görölen kurama ilişkin değerlendirmelerin Greenblatt'tan daha önce olduğunu öne sürmektedir (Güngör, 2015: 207).

Gürsel Aytaç, Yeni Tarihçilik/Tarihselcilik kuramının öncüsü kabul edilen Greenblatt'ın kuramını şu şekilde açıklar:

Greenblatt, Yeni Tarihçilik araştırmalarında *Cultural Poetics* (Kültürel poetikler) terimini kullanırken teorik görüşlerden çok metin analizi için yeni somut örnek arayışındadır. Metne bağlı eleştiriye karşı çıkar ve metni, kendi içine kapalı bir sanat eseri olarak görmeye karşıdır. *Ahistorid* yani tarihle bağı olmayan metin anlayışına karşı, metnin ortaya çıkışı sırasındaki tarihi sosyal şartları göz önüne almaktan yanadır. Yeni Tarihçilik'te metin analizi daha çok edebiyatın, başka metinlerle ilişkisinin analiz uygulamasına yöneliktir. Greenblatt, *Transaktori*'lar dediği kültürel ifadelerin değişim ilişkilerini araştırır: Davranış ve dil biçimleri, jestler ve ritüeller, kolektif görüşler ve deneyimler, edebî metince, düpedüz kabul edilmez, daha ziyade 'sosyal enerji' olarak metne nüfuz eder ve belli şartlar altında özümсенir, biçim alır" (Aytaç, 2016: 187).

Bilgin Güngör'e göre, "Modern dönemde tarih anlayışı, tarihsel olguların tarih eserlerine –büyük oranda- gerçekçi bir şekilde yansıtıldığını ve bu eserlerin de bilimsel bir nitelik taşıdığını ortaya koyar ve aynı zamanda belirli tarihî kesitlerdeki genel durumu belli bir makro konuyla sınırlandırır. Aynı zamanda modern tarih bilimine göre, tarih bir 'süreklilik' arz eder ve birbirinden kopuk bir tarih algısı kabul edilemezdir" (Güngör, 2015: 208). Postmodern tarih anlayışında ise durum tümünden farklılaşmıştır. Postmodernistler, tarihin de edebi metinler gibi bir kurgulamaya gidilerek var olduğuna inanırlar. Bu kurgulama da dil aracılığıyla oluşur. "Tarihin metinselliği/kurgulanabilir bir disiplin oluşu, onun sadece dil içerisinde gerçekleşebileceği kabulü, kaydedilmiş gerçeklerin bile tarihçi tarafından yeniden yorumlanarak ortaya çıkartması süreci, 'tarih' kavramının geleneksel anlamını, temelden sarsmış ve tarihe yeni bir anlam kazandırmıştır" (Yalçın-Çelik, 2005: 25).

Louis Montrose'nun 'tarihin metinselliği, metnin tarihselliği' (Güngör, 2015: 208) görüşü Yeni Tarihselcilik için bir diğer önemli noktadır. Postmodern edebiyat, tarihî bir üst kurgu unsuru olarak kullanır. Tarihî gerçekleri tahrif ederek, çarpıtarak ve en önemlisi kurgulaştırarak metne dâhil eder. Hyden White, Foucault gibi yazar ve düşünürlerin eserlerinde de göröldüğü gibi, tarih metninin diğer metinlerden ayrı düşünölemeyeceği görüşü hâkimdir. Bu da metinlerarasılığı öne çıkarır. Postmodern anlayışın ortaya çıkışında görölen 'mutlak gerçek'in olmadığı görüşü, bu noktada da karşımıza çıkmaktadır. Tarihin yapısı değişkendir. Mutlak doğru ve gerçekler söz konusu değildir. Böylelikle tarihin kurgusallığı vurgulanmış olur ve edebiyatla arasındaki sınır daha da azalır. Öte yandan mutlak doğru ve gerçeklerin olmadığı görüşü, tarihin resmî söylemden ayrılıp, yeni bir yorum ve kurgusallık içinde üretimine imkân vermiştir. Yazarın yeniden kurguladığı metin, farklı yorumlara ve okumalara

açık hale gelir. Yani postmodern edebiyatın öne çıkan özelliklerinde, metnin bir oyun olduğu ve okuru da bu oyuna dâhil etme unsuru bu noktada görülür. Postmodern edebiyat anlayışı içinde yazarlar tarihsel ve tarihsel olmayan kişileri bir arada kurguya dâhil etmiştir (Yalçın-Çelik, 2005: 32-37; Güngör, 2015: 207-209). “Bu birliktelik, tarihî kişileri metinselleştirirken, kurmaca bir gerçekliğe dönüştürürken, kurmaca/ hayalî kişileri de tarihselleştirmektedir” (Yalçın-Çelik, 2005: 36).

Sonuç olarak söylenebilir ki Yeni Tarihselcilik kuramında tarihin metinselliği, kurgusalılığı vurgulanır. Metinlerde, “(...) unutulmuş, gizli kalmış, belirsizliklerle dolu veya önemsenmemiş tarihî gerçeklerin yeniden düşünülmesi ve incelenmesi gerektiği, ardından da tüm bunların yorumlanarak bir dil oyununa dönüştürülmesi düşüncesi yer almaktadır” (Yalçın-Çelik, 2005: 36-37).

1980’lerde Yeni tarihselcilikle yeni bir boyut kazanan tarih ve romana dair yaklaşımlar, 1990’larda da devam etmiştir. Halim Kara, *Osmanlıyı Tahayyül Etmek: Tarihsel Romanda Fatih Temsilleri* adlı kitabının giriş bölümünde bu dönemdeki kuramsal yaklaşımlar üzerinde durur. Bu kuramlar, Yeni tarihselcilik kuramında kısaca değindiğimiz görüşlere benzeyen ve ona karşı çıkan yaklaşımlardır. Tarih ve edebiyata dair bu görüşler, konu bütünlüğü sağlaması ve çağdaş yaklaşımlar olması nedeniyle çalışmamız için önemlidir.

Kara öncelikle H. White’ın görüşlerine yer verir. Kara’nın öne sürdüğüne göre, “*Metahistory* adlı kitabıyla başlayan çalışmalarında tarihyazımının kurgusal anlatılarla akrabalığını ortaya koyan White, tarihçilerin mit, fabl, epik, romans, roman ve drama özgü temsil biçimlerine müracaat eden bir anlatım tercih ettiklerini belirtir. Tarihçiler bu anlatı türlerinde kullanılan temsil yöntemleri aracılığıyla tarihsel olayları ‘kronik bir öyküye’, öyküyü de White’ın ‘öykülendirme’ adını verdiği ve ‘başlıca edebi türlerin tercih ettiği’ bir ‘başlangıç-gelişme-sonuç olay örgüsü’ şeklinde biçimlendirirler. Bu da tarihsel anlatılarını ‘sözselsel kurgusal’ biçimde yaratan tarihçilerin aslında edebi bir eylemin içinde olduklarını imler. (...) Tam da bunun için White, dil aracılığıyla adeta bir edebiyat yapıtı gibi üretilip icat edilen tarihin edebiyatın konvansiyonları ve kuramlarıyla çözümlenmesi gerektiğinin altını çizer ve tarihi, edebi bir tür gibi inceleyen çalışmalar ortaya koyar” (Kara, 2017: 9).

White’ın bu görüşlerine Dorrit Cohn ve Lubomir Dolezel gibi kuramcılar karşı çıkar. “*The Distinction of Fiction* adlı çalışmasında Cohn, göndergesel bir anlatı olan tarihin aksine kurmacanın göndergesel olmayan bir anlatı olduğu tezini ileri sürer. Bunun nedeninin ise kurmacanın gönderme yaptığı dünyayı kendisinin yaratmış olması olduğunu belirtir. Cohn, kurmacanın göndergesel olmayışının metnin dışındaki gerçek dünyaya gönderme yapmıyor

anlamına gelmediğini, sadece gönderme yapmak zorunda olmadığını söyler: ‘Kurmaca, birbiriyle yakından ilintili iki ayırt edici özelliğe sahiptir: (1) metnin dışındaki dünyaya yapacağı göndermeler hatasız olmak zorunda değildir ve (2) yalnızca metnin dışındaki dünyaya gönderme yapmak zorunda değildir. Tam da bu yüzden gazete haberleri, biyografiler, tarihsel yapıtlar ve özyaşamöyküleri gibi gerçek odaklı göndergesel metinler doğru ya da yanlış değerlendirmesine tabi iken roman, kısa öykü ve destan gibi göndergesel olmayan anlatılar bundan muaftırlar. Böylece Cohn, iki tür arasındaki ayrımın ontolojik olduğunu ve farklı yasalara göre oluşturulup yönetildiğini, dolayısıyla farklı değerlendirmelere maruz kaldıklarının altını çizer” (Kara, 2017: 10).

Dolezel, Cohn’a benzer bir görüş ortaya koyar. Dolezel’e göre kurmaca metinler, dil aracılığıyla kendine ait bir evren yaratır ve bu evrenin kendine ait yasaları vardır. Bunu, ‘Olanaklı dünyalar’ kavramıyla açıklayan Dolezel, kurmacaların inşa ettikleri dünyanın, fiziki dünyadan farklı olduğunu, aralarında ontolojik bir fark olduğunu belirtir:

“David Price, Elisabeth Wesseling ve Ann Rigney gibi eleştirmenler White, Cohn ve Dolezel’in aksine tarihsel kurmacanın tarihî ve hayalî realiteyi içermesi itibarıyla melez bir tür olduğunu ileri sürerler. Bu eleştirmenlere göre tarihsel roman türü bazen ne tam olarak tarih ne de kurmaca olduğundan her iki türün bazı yerleşik konvansiyonlarını ihlal ederler. Buna göre kimi eleştirmenlerce tenkit edilen bu bileşim, etkileşim ve ihlal etme aslında tarihsel kurmacayı diğer kurmaca türlerden ayırmada belirleyici rol oynayarak onun ayrıcalıklılığını berraklaştırmaya katkıda bulunurlar” (Kara, 2017: 11-12).

Bu eleştirmenlerin görüşlerindeki ortak nokta, tarihsel kurmacayı bağımsız bir tür olarak görmeyip melez bir tür olarak ele almalarıdır. “Tarihsel romanlar ‘müstakil/ bağımsız kurmaca’ değildirler. Her ne kadar kurgusallık konvansiyonu kalkarıyla yazılısalar da, mazi hakkındaki öteki söylemleri yansıtarak ve/ veya yadsıyarak önceki tarihsel bilgiye başvururlar” (Kara, 2017: 12).

Türk Edebiyatında Tarihî Roman

Tanzimat döneminde, yenilik hareketinin önde gelenleri devletin siyasi ilişkilerine yön vermek için ve geleceğe dair bir yol gösterici olarak düşündükleri tarih bilimine önem vermiştir. Encümen-i Dâniş’in bu alandaki faaliyetleri önemlidir. Tarih alanındaki özellikle çeviri ve telif eserler bir anlamda tarih araştırmacılığının başlangıcıdır (Tanpınar, 2013: 152-153).“Tanzimat döneminde Cevdet Paşa gibi büyük bir tarihçi yetiştiği gibi Ahmet Vefik Paşa, Ziya Paşa, Namık Kemal, Ahmet Midhat Efendi gibi edebiyatçılar da tarihe ilgi

duyarlar. Yazdıkları veya çevirdikleri tarihlerde, biyografilerde tarihimizin çeşitli devre, mesele ve kahramanları üzerinde dururlar. Yukarıda adları geçen yazarlar edebî eserlerinde de tarih konusunu işlerler. Bu yazarlardaki tarih eğilimi, devirlerinin sosyal, fikrî, politik cereyanlarıyla beslenir. Yazarlarımız tarihin içinde, tarih vasıtası ile konuşur ve düşünürler. Onların tarihi sevmelerinde, alelade gördükleri gündelik hayattan kaçmak isteyen Batılı romantik yazarların da etkileri vardır” (Uğurcan, 2012: 37).

Tanzimat Dönemi’nde yazılan ilk tarihî roman Ahmet Midhat Efendi’nin *Letaif-i Rivayat* içinde yer alan *Yeniçeriler* (1872) adlı eseri olarak kabul edilir. Yine Ahmet Mithat Efendi’nin yazdığı *Musullu Süleyman* (1877) türün ilk örneklerindedir. Tarihî roman türündeki bir diğer eser Namık Kemal’in *Cezmi* (1881) romanıdır. Diğer edebî türlerde tarihî içerik görülse de tarihî roman bu dönemde sayıca azdır. Ayrıca bu dönemde, edebî eserlerde işlenen tarih unsuru, İslamcılık ve Osmanlıcılık ideolojisinin etkisindedir (Uğurcan, 2012: 14).

İkinci Meşrutiyet Dönemi’nde Fazlı Necip, Enis Avni, Şehbenderzâde Ahmed Hilmi, Ahmet Naci, Mehmet Nafi, Dünder Alp, Ahmet Cevat, Vassaf Kadri, Süleyman Sudi, Ebül’ Akif M. Hamdi, Hatipzade Mustafa Akif gibi yazarlar türe birer ikişer katkı sağlamışlardır (Gündüz, 2013: 425).

Cumhuriyet Dönemi’nde büyük gelişim gösteren tarihî roman türü, 1960’lı yıllara kadar belirli çizgideki eserlerle de bu tutumunu sürdürmüştür. Bu dönem romancılarının bir kısmı eserlerinde Türk Tarih Tezi araştırmalarına da paralel olarak Orta Asya Türk’lerine, Anadolu Medeniyetlerine yer verirken, bir kısım romancı da Osmanlı Devleti’nin çeşitli dönem ve tarihî şahsiyetlerini eserlerine konu etmişlerdir. Niteliksel olarak bakıldığında ise bu romanları, “basit ve yüzeysel seviyede tarihî maceralara dayalı popüler tarihî roman ve sanat endişesini taşıyan ve modern roman tekniklerine yer veren halis edebiyat anlayışına bağlı tarihî roman” (Çetin, 2009: 224) olarak ayırmak mümkündür.

Abide Doğan da bu dönem romanlarıyla ilgili, “Cumhuriyet’in ilk yıllarından 1960’lı yıllara kadar yazılan romanlarda daha çok Osmanlı dönemi, Milli Mücadele, Kurtuluş Savaşı ve Cumhuriyet’in ilk yılları, yazarların tanıdığı olduğu yakın dönemin önemli olayları ve kişileri yer alır. Yazarların çoğu tarihî gerçekliğe bağlı kalmış, bazıları da yararlandıkları kaynakları kaynakçada ya da dipnotta göstermişlerdir. Tarihî roman yazarlarının amacı, okuyucu üzerinde tarihe karşı bir merak uyandırmak ve onlara tarihimizi öğretmek olduğu için estetik kaygı taşımamışlardır. Bu romanların çoğu edebî ölçütlere göre

değerlendirildiğinde, pek çok teknik aksaklığı barındırdıkları için edebî roman sayılmaları imkânsızdır. Ancak, her kesimden okuyucuya hitap edebilen bu tür popüler eserlerin halkta tarihe karşı ilgi uyandırmanın yanında onlara okuma alışkanlığı kazandırmakta çok etkin bir rol oynadıkları da bir gerçektir” (Doğan, 2018: 91-92) yorumunu yapar.

1930-1960 tarihleri arasında yoğun şekilde eser veren tarihî romancılardan bazıları şunlardır: Abdullah Ziya Kozanoğlu, Hüseyin Nihal Atsız, Reşat Ekrem Koçu, Bekir Büyükarkın, Yılmaz Boyunağa, Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu, Oğuz Özdeş, M. Turhan Tan... (Gündüz, 2013: 425).

1960’lı yıllardan sonra ortaya çıkan tarihî romanlardaki ilk kırılma Kemal Tahir’in *Devlet Ana* (1967) romanıdır denilebilir. Osmanlı Devleti’nin kuruluşunu anlatan bu romanda Kemal Tahir, Osmanlı Devleti’nin devlet kurma geleneğini, kendi tabiriyle ‘kerim devlet’ anlayışını öne çıkarır. Kemal Tahir, *Devlet Ana*’da Osmanlı Devleti’nin kuruluşunu anlatırken bunu Marx’ın Asya Tipi Üretim Tarzı kavramı bağlamında yapar. Dolayısıyla *Devlet Ana*, gerek yazıldığı dönemde gerekse sonraki dönemlerde tartışmaların odağı haline gelir (Argunşah, 2016: 64). Kemal Tahir’den sonra, Tarık Buğra, Attila İlhan gibi romancılar da tarihî tezlerini öne çıkararak ve kanıtlamaya çalışan romanlar yazmışlardır. Söz konusu yazarlar “romanlarında ‘öyle değil böyle’ gibi bir yaklaşımla karşı bir tarih oluşturma çabası içinde görülürler” (Gündüz, 2013: 424).

1980’li yıllardan sonra Türk romanında görülen postmodernist süreç, tarihî romanlarda da kendini göstermiştir. Dolayısıyla 1980’li yıllardan sonra yazılan bazı tarihî romanlarda ‘Yeni Tarihselci’ yaklaşımın hâkim olduğu söylenebilir. Bu dönemde yazılan, özellikle postmodernist unsurların ağır bastığı romanlar, tarihî roman tartışmalarını tekrar gündeme getirmiştir. Nedim Gürsel’in *Boğazkesen* (1995) romanı tarihî roman tartışmaları için en bariz örnektir.

Orhan Pamuk’un 1985 yılında yayınlanan *Beyaz Kale* romanı postmodern tarih romanlarının ilk örneği kabul edilmektedir. Sonraki yıllarda yayınlanan, Emre Kongar’ın *Hoca Efendi’nin Sandukası* (1989); Nedim Gürsel’in *Boğazkesen* (1995); İhsan Oktay Anar’ın *Puslu Kıtalar Atlası*(1995), *Kitab-ül Hiyel*(1996); yine Orhan Pamuk’un *Benim Adım Kırmızı* (1999) ve Nedim Gürsel’in *Resimli Dünya* (2000); Adalet Ağaoğlu’nun *Romantik Bir Viyana Yazı* (1993); Haldun Çubukçu’nun *Yıldızsayan* (1996); Murat Erman’ın *Beyaz Ateş Adası* (1998); Elif Şafak’ın *Pinhan* (1997); Zülfü Livaneli’nin *Engereğin Gözündeki Kamaşma* (1996); Ahmet Altan’ın *Kılıç Yarası Gibi* (1998); Buket Uzuner’in *Uzun Beyaz*

Bulut Gelibolu (2001)... romanları postmodern tarih romanlarına örnek gösterilebilir (Argunşah, 2016: 69; Yalçın-Çelik, 2005: 82-83).

2000’li yıllarda da tarihî roman türü gelişimine devam etmektedir. Popüler Tarihî Roman; Biyografik Tarihî Roman, Anı-roman, Postmodern Tarih Romanları gibi alt başlıklarda incelenebilecek birçok roman 2000’li yıllardan sonra da yazılmaya devam etmektedir. Bu dönemdeki tarihî romancılara; İskender Pala, Okay Tiryakioğlu, Reha Çamuroğlu, Yavuz Bahadıroğlu, Nedim Gürsel, Hıfzı Topuz, İhsan Oktay Anar, Nazan Bekiroğlu, Sadık Yalsızuçanlar, Zülfü Livaneli... gibi sayıca arttırılabilecek isimler örnek gösterilebilir (Gündüz, 2013: 426-430).

1. BÖLÜM: TARİHÎ ROMANLARIN SORUNSALLARI

1.1. Tarihî Romanların İsimlendirilmesi ve Tür Sorunu

Tarihî romanın türü konusundaki tartışmalar, türün ortaya çıkışından günümüze dek uzanan süreçte devam etmektedir. Genel kanı, tarihî romanların romanın alt türü olduğu yönündedir. Ancak bazı araştırmacılara göre ise tarihî roman, popüler romanın bir alt kolu olarak sınıflandırılmıştır (Gündüz, 2013: 424). Popüler roman olma özelliğini tezli olması ve şimdiye yol göstermesine bağlayan Gündüz, bizdeki tarihî romanlarda bu özelliğin görülmediğini, romancıların siyasi-ideolojik görüşlerinin de etkisiyle genellikle gerilim ve kriz niteliği taşıyan eserler yazdıklarını belirtir (Gündüz, 2013: 424). Öte yandan bazı araştırmacılar, tarihî romanın bağımsız bir tür olduğu yönünde görüş öne sürmüşlerdir (Gögebakan, 2004: 26).

Tür konusunda ileri sürülen bu farklı görüşler, isimlendirme meselesinde de görülür. Öyle ki türe ‘tarihî roman, tarihsel roman, tarih romanı, tarihten söz açan roman’ gibi birçok terim yakıştırılmıştır. “Terimleştirmedeki bu güçlük, romancının tarihe bakışından, tarih karşısındaki duruşundan, tarihe mesafesinden kaynaklandığı kadar, tarihî romanların değerlendirilmesi sonucu ortaya çıkan özelliklerden de kaynaklanmaktadır.” (Doğan, 2000: 142). Konuyla ilgilenen araştırmacıların birkaçı, bir romanın tarihî roman sayılabilmesi için gereken koşullarla ilgili görüşlerini ifade etmişlerdir. Terimsel farklılıkların yalnız isimsel farklar olmadığını, bu isimlerin ifade ettiği anlamların da farklı olduğunu belirten Hilmi Yavuz, tarihî roman kavramıyla tarihsel roman arasındaki farkı şöyle açıklamaktadır:

Bence tarihsel roman tarihi roman değildir. Yani, bugünden geçmişe bakan romanlara genellikle tarihi roman adını veriyoruz. Benim anladığım bu değil. Benim anladığım çok daha geniş bir şey. Aşağı yukarı her roman, tarihsel romandır denilebilecek bir tanımlı içeriyor benim için. Bugün toplumu anlatan, Türk toplumunu, insanımı anlatan ya da Türk toplumundaki herhangi bir kurumun irdelemesini yapan bir romanın bundan yirmi ya da otuz yıl sonra tarihsel bir roman olması kaçınılmaz. Dolayısıyla zaten tarih bugünden yapılan, bugünden inşa edilen bir şey. Ben tarihle geçmiş arasında birebir bağıntı olduğu konusundaki ön yargıya katılmıyorum. Tarih bugünden başlar. Dolayısıyla bugünü anlatan, yani şimdinin tarihsel kesitini veren bir roman da tarihsel bir romandır (Yavuz, 1997: 69).

Konu hakkında görüş bildiren bir diğer isim, romancı Erol Toy ise tarihsel romanı “toplumsal kesitin bütünüyle insanı, doğasını, yapısını kavramaya çalışan roman” olarak tanımlar, tarihî roman ise ona göre “kişilerin romanıdır” (Toy, 1997: 66). Ahmet Yurdakul, tarihî romandaki gerçekliğin aktarılan gerçeklik olduğunu belirtir. Romandaki tarihselliği ise yöntem olarak gören Yurdakul, “tarihsellik” sanatın diğer dallarında olduğu gibi romanda da insanın yeryüzündeki duruşunu, geçmişten yarına farklı zaman kesitlerinden geçirerek yorumlamaya çalışan bir bakış açısıdır” şeklinde gerekçelendirir (Yurdakul, 1997: 76).

Tarihî romanların sınıflandırılması konusunda da farklı yöntemler izlenmiştir. Bazı araştırmacılar romanları sadece konularına göre sınıflandırmış, bazıları ise tarihî romanın gelişimini dikkate alarak romanların yazılış teknik ve amaçlarını da sınıflandırmaya dâhil etmişlerdir.

Modernizmin etkisiyle gerek içerik gerekse teknik olarak zenginleşen ve çeşitlilik gösteren tür, Hülya Argunşah’a göre ‘tarihle ilgili romanlar’ başlığı altında toplanmalıdır. Argunşah, bu başlık altında toplanmanın gerekçesi olarak, türün değişen koşullarıyla birlikte yeni kavramların oluşturulması zorunluluğunu gösterir. Bu başlık altında değerlendirilmesi gereken alt türleri ise şöyle sıralar: “Tarihi olayları konu edinen romanlar; tarihî zamanı farklı ideolojik yaklaşımları anlatmak için malzeme olarak seçen romanlar; tarihî bir olaydan çok tarihî bir kişiyi anlatmak isteyen dolayısıyla aynı zamanda biyografik olan romanlar; herhangi bir tarihî olay ya da kişiyi anlatmak istemediği hâlde macerası için tarihî bir zamanı uygun bulan romanlar; okuyucusunu doğrudan doğruya bilgilendirmeyi hedefleyen ve bu bilgiyi roman dünyasında vermeyi seçen romanlar; tarihsel bir zamanı gerçek belgelere dayandırarak anlatan belgesel romanlar; okuyucu için tarih olmuş fakat yazarının bizzat tanık olduğu bir zamanı anlatan devir romanları; nihayet tarihin de kurgu olduğuna dikkat çeken ‘yeni tarihselci’ yaklaşımın örneklendiği romanlar...” (Argunşah, 2016:101).

Argunşah’ın tanımlamasına göre oluşan bu sınıflandırma, önceki sınıflandırmalardan farklıdır. Bu tanımlama değişen koşullarla birlikte, gerek içerik gerek teknik olarak değişen bir tarihî roman tanımını da kapsamaktadır. Bir romanın tarihî roman sayılabilmesi için en önemli koşul, yazarının anlattığı devre tanıklık etmemiş olmasıdır. Sadık Tural’ın deyiimiyle romanın “zaman mührünü yemiş olması” (Tural, 1991: 196) gerekir. Romanlarında geçen olaylara, durumlara, kişilere tanıklık etmiş yazarların eserleri araştırmacılara göre yine tarihsel sayılmakla birlikte, ‘devir/çağ romanı’ olarak adlandırılmıştır. Açıklayıcı olması açısından şöyle düşünülebilir: Kemal Tahir’in *Devlet Ana* romanı bu tanıma göre tarihî romandır. Ancak *Esir Şehrin İnsanları* romanı, içeriği tarihsel olmasına karşın, çağ romanı kabul edilmelidir. Bu örnekler çoğaltılabilir. Araştırmacıların, bir romanı tarihî roman kabul

etme kıstası, Lukacs'ın değindiği üzere anlatılan devirden bir kuşak, yani yaklaşık yetmiş yıl geçmiş olma şartıdır (Argunşah, 2016: 156). Ancak bir tanımı esas alıp, buna göre yargılara varılırsa halihazırda kabul edilmiş tarihî romanların birçoğu kategori dışında kalmak durumundadır. Ortak kabul bir kuşak olarak belirtilse de, gerek yapılan çalışmalarda gerekse tarihî roman bibliyografyalarında bu kabule uyulmadığı görülür. Roman türünün olduğu gibi, tarihî romanın da içerik ve teknik olarak geliştiği görülmektedir. Dolayısıyla tarihî romanın içerik ve teknik açıdan yeniden düşünülüp ele alınması, yeni bakış açılarıyla zenginleşmesi ihtiyacı açıktır.

Argunşah'ın 'tarihle ilgili romanlar' kavramı altında topladığı romanlar, aynı zamanda bir sınıflandırmaya işaret etmektedir. Bu sınıflandırma kavramın içerik ve teknik olarak zenginleşmesiyle, metnin yazılış amacı ve okuyucu odaklı olarak düşünülmüştür. Argunşah'ın *Türk Edebiyatında Tarihi Roman* başlıklı doktora tezindeki sınıflamalar şu şekildedir:

I. İslâm Öncesi Türk Tarihiyle İlgili Romanlar

II. Türk-İslâm Tarihinin Başlangıcıyla İlgili Romanlar

III. Osmanlı Tarihiyle ilgili

a- 13. Asrın sonlarıyla 14. Asrı işleyen romanlar (Osmanlı Devletinin kuruluşu üzerine yoğunlaşır.)

b- Konusunu 15. Asır Osmanlı tarihinden alan romanlar (Fetret Devri, İstanbul'un Fethi, Cem Sultan – II. Bayezit çekişmeleri...)

c- Konusunu 16. Asır Osmanlı Tarihinden alan romanlar (Yavuz Sultan Selim ve Kanuni Sultan Süleyman dönemleri.)

d- Konusunu 17. Asır Osmanlı Tarihinden alan romanlar (Deli İbrahim, Genç Osman, IV. Murat dönemi olayları, Kösem Sultan – Turhan Sultan çekişmeleri.)

e- Konusunu 18. Asır Osmanlı Tarihinden alan romanlar (Lâle Devri, Yeniçeri isyanları)

f- Konusunu 19. Asır Osmanlı tarihinden alan romanlar (Şeyh Şâmil, II. Abdülhamit Devri ve Osmanlı-Rus Savaşı).

IV. Osmanlının Yıkılışını ve Millî Mücadeleyi Konu Alan Romanlar

a- Balkanlardan Kanal'a kadar olan cephelelerdeki mücadeleler, I. Dünya Savaşı, Çanakkale Savaşı

b- İstiklâl Savaşı ve Cumhuriyet'in ilk yılları (Argunşah, 1990: 390-395).

Ayfer Yılmaz ise tarihî romanları şöyle gruplandırmıştır:

1. Yazarın Anlattığı Dönemin Durumuna Göre Tarihî Romanlar

a. Yazarın şahidi olduğu dönemleri anlattığı tarihî romanlar

b. Yazarın şahidi olmadığı ancak kaynaklar vasıtasıyla edindiği bilgi birikiminin mahsulü olan tarihî romanlar

2. Konularına Göre Tarihî Romanlar

a- Yalnızca belirli bir tarihi dönemi konu olan tarihî romanlar

b- Farklı tarihi devirlerdeki olayları birbiriyle mukayeseli olarak işleyen tarihî romanlar

3. Konunun İşlenişine, Kurgusuna Göre Tarihî Romanlar

a- Tarihî konuyu edebî esere dönüştürürken estetik ölçülerin dikkate alındığı tarihî romanlar

b- Popüler tarihî romanlar (Yılmaz, 2000: 44).

Konuyla ilgili diğer bir sınıflandırma Abide Doğan'a aittir. Doğan, sınıflandırmasını devri ve devrin öne çıkan konularını ele alarak oluşturduğunu belirtir:

A- İslamiyet'in Kabulünden Önceki Türk Tarihini Konu Edinen Romanlar

B- İslamiyet'in Kabulünden Sonraki Türk Tarihini Konu Edinen Romanlar

1. Bizans dönemiyle ilgili romanlar

2. İslam tarihinin ilginç kişi ve olaylarını anlatan romanlar

3. Osmanlı dönemini konu edinen romanlar

C- Osmanlı'nın Son Dönemi, Millî Mücadele, Kurtuluş Savaşı, Cumhuriyet'in İlk Yıllarını Konu Edinen Romanlar

D- Yazarın Tanığı Olduğu Yakın Dönemin Önemli Olaylarını Konu Alan Yakın Dönem Romanları

1. DP dönemini anlatan romanlar

2. 12 Mart dönemini anlatan romanlar

3. 12 Eylül dönemini anlatan romanlar

E- Son Dönemde Yazılan, Anı Niteliğinde, Kişi Merkezli Popüler Aile Romanları.

Tarihî romanlar edebî ölçütlere göre değerlendirildiğinde;

A- Estetik kaygı taşıyan, edebî niteliği olan tarihî romanlar

B- Popüler (aile romanları da dahil) tarihî romanlar olmak üzere iki grupta toplanabilir (Doğan, 2005: 27-28).

Son yıllardaki bir diğer çalışma Osman Gündüz'e aittir. Gündüz, tarihî romana kısaca değindiği çalışmasında tarihî romanları:

a. Konularını Uzak ve Orta Dönem Türk Tarihinden Alanlar

b. Konularını Yakın Dönem Türk Tarihinden Alanlar (Gündüz, 2013: 425-428) olmak üzere ikiye ayırarak sınıflandırmıştır.

Dilek Yalçın-Çelik, “1980 sonrası edebiyatımızda tarihî romanlar, kurgu ve anlatım özellikleri açısından değerlendirilmek üzere bir sınıflamaya tabi tutulsa” karşımıza üç ana başlık çıkacağını belirtir:

1) Kronolojiye dayalı gerçekçi tarihî romanlar

a) Popüler tarih romanları

b) Biyografik, anı tarzında tarihî romanlar

2) Modernist kurgu ile kaleme alınan tarih romanları

3) Postmodern kurgu ile kaleme alınan tarih romanları (Yalçın-Çelik, 2005: 76).

Bahriye Çeri'nin '*Cumhuriyet Romanında Osmanlı Tarihinin Kurgulanışı*' başlıklı makalesi de sınıflandırma konusunda diğer bir önemli kaynaktır. Çeri, bu çalışmasında 1923 yılından 1990 yılına kadar yayınlanmış 145 romanı işledikleri konu bakımından sınıflandırmış ve böylece belirtilen tarihsel aralıkta yayınlanmış romanların Osmanlı Tarihi'nin hangi dönemine daha çok ağırlık vermiş olduğunu, hangi tarihsel şahsiyetin üzerinde daha çok durulduğunu; 1990'lı yıllarda yayınlanan romanlarda Osmanlı tarihinin nasıl sorgulanabilir bir hale geldiğini; bu konu tercihlerinin altında yatan sebeplerin neler olabileceğini; dönem özellikleri ve yazarların ideolojilerinin eserlerine nasıl yansıdığını istatistiksel olarak göstermiştir (Çeri, 2000: 19-26).

Görülüyor ki bu sınıflandırmalar, türün gelişimine paralel olarak yenilenmeye, değişime açıktır. Ortak bir görüş bu konuda da mevcut değildir. Yapılan sınıflandırmalar, romanların işlediği konu ve devir üzerine yoğunlaşmıştır. 'Tarihî Roman' başlığı altında yapılan tez çalışmalarının bir kısmı da bu sınıflandırmaya dayanmaktadır.¹ Hülya Argunşah'ın 'tarihle ilgili romanlar' isimlendirmesi ve kavramı altında değerlendirmesini önerdiği sınıflandırma türün yenilikleri ve gelişimine paralel olarak düzenlenmiş son çalışmadır. Argunşah'ın sınıflandırması içeriğin yanında, romanların 'niçin' yazılmış olduğuna/olabileceğine odaklanması bakımından diğer çalışmalardan ayrılmaktadır.

¹ Konuyla ilgili yapılmış çalışmaya bakılabilir: Taştan, Zeki (2006) "Türk Edebiyatında Tarihî Romanlar Üzerine Yapılmış Tezler" Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi, 4(8), 575 – 584.

1.2. Zaman ve Mekân

Birçok bilimde olduğu gibi, zaman, genel olarak edebiyatın, özel olarak da roman türünün önemli yapı unsurlarından biridir. Gerek klasik gerekse modern romanda zaman unsuru, yazarın anlatım biçimine göre yoğunluğu farklı şekilde de olsa kullanılmıştır. Klasik romanlarda hikâyenin geçtiği zaman genellikle belirlidir. Yazar bunu gün, ay, yıl, mevsim olarak detaylıca verebileceği gibi karakterlerin aracılığıyla da dillendirebilir; ya da hikâyenin geçtiği dönemdeki tarihî, siyasi, toplumsal vs. bir olaya işaret ederek, hikâyenin geçtiği dönemi okura sezdirir. Modern romanda ise durum farklıdır. 20. yüzyılın başlarında meydana gelen bilimsel gelişmelerden -özellikle de psikoloji, fizik ve felsefe- derinlemesine etkilenen sanatçılar, bu yeni gelişmeleri roman türüne uygulamış, böylelikle roman türüne farklı bir ivme kazandırmışlardır. ‘Gerçek’ kavramının sorgulanır hâle gelmesi, bilinçaltı kavramının gündeme gelmesi gibi birtakım yeni kabuller o güne kadar alışıldık roman unsurlarında da özellikle teknik değişikliğe neden olmuştur. Önceleri ayrıntılı şekilde romanda yer alan mekân, zaman gibi romanın temel bileşenleri daha soyut bir hâl almaya başlamıştır. Okuru hikâyeye bağlayan olaya dair unsurlar ve detaylar daha çok birey merkezli ve hatta bireyin zihninde işleyen şekilde romana dâhil olmuştur. Bergson’un ileri sürdüğü zamanın parçalanmaz bir bütün oluşu, bireyin zamanı parçalı olarak değil de bütün halinde algılayıp yaşadığı, yani şimdide hem geçmişin hem de geleceğin yaşanabileceği yönünde görüşü, romanda da uygulanmaya başlanmış, bilinç akışı, iç monolog vb. gibi anlatım teknikleri romanlarda kullanılmaya başlamıştır. İnsan zihninin karmaşıklığı romanlara yansımış, bu da genel olarak romanın yapısını kavramların tek tek ele alınamayacağı, iç içe, karmaşık bir yapıya büründürmüştür. (Tekin, 2016: 122-129; Somuncuoğlu-Özot, 2012)

Geleneksel anlatılardan günümüze gelen süreçte zaman kavramı ‘metnin gerçekliği’yle yakından ilişkilidir. Geleneksel anlatı formlarında (masal, efsane, halk hikâyesi, destan vb.) zaman belirsizdir. Bu belirsizlik de genellikle giriş formelleriyle bildirilir. Metin içindeki zamanın geçişi de çok hızlı ve geçiş formelleri aracılığıyla. Nitekim geleneksel anlatılarda “önemli olan çocuğun büyümesidir. Kırk günde yiğit olup olamayacağı gerçeği önemsiz bir ayrıntıdır” (Tekin, 2016:125). Kullanılan bu yöntem aynı zamanda metne hız kazandırır. Metin varmak istediği ‘amaç’, vermek istediği ‘mesaj’a doğru hızla ilerler.

Modern anlatılarda ise, zaman, metnin gerçekliğini vermek için kullanılır. Yazar, her ne kadar yaşamın gerçekliğinden ayrı bir dünya kuruyor olsa da tam anlamıyla bu gerçeklikten kopması mümkün değildir. Bu kurmaca gerçekliği kendi içinde mantıklı ve

bütün bir yaratı haline getirmesinin bir koşulu da zaman kurgusunu iyi ayarlamasıdır.

Metindeki hikâye, zamansal olarak üçe ayrılır: Bunlar ‘vak’a zamanı’, ‘anlatma zamanı’, ‘anlatım süresi’. Mehmet Tekin, bu zaman örgüsünü şöyle ifade eder: “Bir olay belli bir zamanda cereyan eder (vak’a zamanı), bu olay, belirli bir süre sonra romancı tarafından öğrenilir/ duyulur, yine aynı olay, belli bir zamanda kaleme alınır (anlatma zamanı) ve yine belli bir sürede (anlatım süresi) sunulur, anlatılır” (Tekin, 2016: 131).

Philip Stevick’in *Roman Teorisi* eserinde Mendilov’dan alıntılacağı bölüm hem bu konuda hem de asıl konumuz olan tarihî roman için önemlidir:

“Roman okuyucusu, uzun bir zaman şeridi içinde hareket eder. O, romanı okuduğu zaman da, bu zamanın sınırları içindedir. Romanın okunuş tarihi ile, romandaki olayların olduğu tarih, birbirinden farklı olabilirler. Tarihî romanlarda olduğu gibi, bu epeyce çok ise, okuyucunun, romandaki geçmiş zamana girebilmesi ve onun ruhunu anlayabilmesi için hayal gücünü zorlaması gerekebilir. Okuyucu konu ve üslup bakımından bir zamanlar çağdaş sayıldığı halde, zamanla eskimiş olan bir romanı okurken, daha büyük bir gayret sarf etmek zorunda kalabilir. Yani roman, çağdaş bir eser olmasına rağmen, etkisi bakımından tarihi bir roman hüviyetine bürünmüşse, okuyucunun onu anlamak için büyük bir gayret sarf etmesi gerekir. XX. yüzyılda tarihî roman okuyucusu, başlangıçta üstesinden gelmek zorunda olduğu güçlüklerle karşılaşır. Bunlar tarihî perspektifin değişmiş olması ve kültürel atmosferin yabancılığıdır” (Stevick, 2004: 218).

Tarihî romanlar, türün yapısı gereği, geçmişte yaşanmış/yaşanabilir bir olayı, durumu veya kişiyi vb. kurmacanın imkânlarıyla yeniden canlandırma misyonuyla oluşturulur. Dolayısıyla tarihî romanlardaki zaman, “başlangıcı ve sonu belli olan, yazarın yaşadığı zamandan çok önceye dayanan, tamamlanmış bir zamandır”(Doğan, 2005: 34) denilebilir.

Tarihî roman, tarihî gerçeklikle büsbütün paralellik göstermek mecburiyetinde değildir. Tarihî romanda değinilmesi gereken bir diğer nokta romancının seçtiği konunun romancı için ‘tamamlanmış zaman’ (Doğan 2005: 34) olmasıdır. Hülya Argunşah’ın belirttiği gibi “tarihle ilgili romanlarda anlatılan zamanın, ‘tarih olan ya da tarih olacak olan bir zaman’ olarak belirlenmiş olması, bu tür eserler için ilk ayırıcı özelliğin ‘seçilmiş’ bir zamandan söz etmek olduğu sonucunu ortaya çıkarmaktadır. Açık olarak bu tür romanlarda ‘zaman’, tasnifi ve adlandırmayı belirleyen bir anlam değeri taşımaktadır. Buna ek olarak yazarın, kendisi için gerçekten tarih olmuş bir zamanı, içindeki tarihsel olgu bakımından anlatmayı esas alması da ayırıcı bir özelliktir. Buna göre tarihle ilgili romanlarda zaman;

1. Gerçek bir zamandır,
2. Artık geçmişte kalmış ve tamamlanmış bir zamandır,

3. Millet için de önem taşıyan bir zamandır,
4. Romanın esası için seçilmiş zamanın inşasıdır” (Argunşah, 2016: 110).

Abide Doğan, tarihî romanda zamanın iki şekilde verilebileceğini belirtir:

“1. Romancı olayın geçtiği tarihi kesin olarak verebilir. Örneğin, ‘İstanbul 1920’, ‘Selanik 1911’ ya da ‘Üç yıl sonra’ gibi ifadeler kullanılabilir.

2. Zamanın kesin olarak belirtilmediği romanlarda, hissettirildiği görülür. Örneğin, ‘Alaaddin altı ay kadar kaldı Manisa’da’, ‘II. Abdülhamid’in tahta çıktığı günlerdi’.

Genelde roman, özelde de tarihî romanda zaman kronolojik olduğu gibi, geri dönüşlerle de genişletilmiş olarak verilebilir” (Doğan, 2005: 36). 1980 sonrası modernist/postmodernist roman veya postmodernist tarihî romanlarda bu teknik sıkça karşımıza çıkmaktadır.

Tarihî romanın zaman kadar bir önemli yapı unsuru da mekândır. Tarihî romanlarda mekânlar genellikle olayların geçtiği yer olarak verilir. Kimi zaman detaylı tasvirlerle yer verildiği de görülür. Ancak, mekânın asıl önemi tarihî kişiler için ifade ettiği anlamdır. Bu anlamda mekân, tarihî kişi portrelerini güçlendirmek için verilebileceği gibi, toplumun farklı kesimlerini açıklamak, belirtmek için de verilebilir. Genel olarak bakıldığında “tarihî romanlarda mekânlar, genellikle saraylar, savaş meydanları, padişah otağları”dır (Doğan, 2005: 38). Postmodernist romanlarda, zaman unsurunda görülen geçişler ve iç içelik, mekân unsurunda da kendini göstermiştir. Sıkı sıkıya bağlı olunan romanın temel unsurları bir bir terk edilerek ve belirsizleştirilerek metin bir ‘oyun alanı’ haline gelmiştir denilebilir.

1.3. Gerçek/Gerçeklik Meselesi

Edebî eserin yapısı kurgusaldır. Yani yazarın düşüncesinin, hayal gücünün, yaşadıklarının, gördüklerinin, izlenimlerinin vs. ortak bir potada eritilip yeniden kurgulanmasıyla meydana gelir. Tarihin ise, gerçeği aktarma iddiasında olduğu bilinmektedir. Şerif Aktaş, edebî eserin ana merkezini vaka olarak belirledikten sonra, gerçek hayattaki vakayla edebî eserdeki vaka arasındaki farka değinerek edebî eserdeki vakanın kurgusal, kendi tabiriyle “itibari” olduğunu; tarihin içerdiği vakanın ise bir mutlaklık içerdiğini belirtir. Ona göre, edebî eserde bu mutlak gerçek farklılaşarak kurgunun içine dâhil olur. Bunun için denilebilir ki edebî eserin gerçeği ile tarihî gerçek birbirinden farklıdır. (Aktaş, 1991: 15).

Kavramsal olarak bakıldığında edebî eserin bu kurgusal yapısını Şerif Aktaş ‘itibârî alem’ olarak adlandırır (Aktaş, 1991: 11). Sadık Tural ise ‘fiktif yapı’ kavramını (Tural, 2015: 58) kullanır. Her iki kavram da edebî eserin kurgusal dünyasına işaret etmektedir. Açıklayıcı olması bakımından şu alıntı yerindedir:

“Gerçek ile gerçeklik ayrımı yapıp bunların hangisinin romana ait bir yaklaşım tarzı olduğu noktasında gerçekliğin öne alınması zorunludur. Değilse, resim, heykel, müzik için sorulmayan, sorulması bile düşünülmeyen ‘Bunlar gerçekten oldu mu?’ gibi sorular ile romancı sürekli karşı karşıya kalır. Roman gerçeğin kopyası değil –kaldı ki olamaz da-, kendine has yöntemleriyle gerçeğimsi bir dünya tasarımıdır. Gerçeğimsilik ise gerçekten değil, gerçeklikten doğar” (Doğan, 2000: 143).

Belirtildiği gibi, edebî eser ‘olabiliri, gerçeğimsiyi’ yansıtır. Bu gerçeğimsinin olanaklarını yansıtırken, daima bugünden düne veya geleceğe dair çıkarımlarda bulunur, öneriler getirir. “Tamamen hayal gücüne dayanır görünen romanlar, fanteziler, bilimkurgu romanları, felsefî romanlar, aşk romanları ve bunların karışımı olan pek çok roman da, aslında tıpkı sözümona gerçeği romanlar gibi yazıldıkları çağın günlük hayatın gözlemlerine dayanır” (Pamuk, 2016: 32). Tanpınar’ın *Beş Şehir*’de “Sanatın yalanı daima hakikatlerin hakikatidir” (Tanpınar, 2016: 180) ifadesi gerçeklik konusunda akıllara gelmektedir. Tanpınar’ın bu ifadesi sanatın resmî gerçeklerden daha gerçek bir yaratım olduğuna, mutlak gerçekten ayrı bir ‘gerçeklik’ olduğuna işaret eder.

Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* kitabında yer alan ‘Edebiyat ve Hakikat’ bölümünde, edebiyatın hakikati ne derece içerebileceğini, edebî eserdeki bilginin ne tür bilgi olabileceğini, ortaya atılan görüşlerden de yararlanarak detaylıca tartışır.

Moran, “bazı estetikçi ve eleştirmenler[in] edebiyatın bir çeşit bilgi verdiğini” iddia ettiğini “ve bundan ötürü hakikat bildiren ya da bildirmesi gereken bir şey olduğunu” söylerken; bazıları[nın] ise, edebiyat dâhil, sanatın hakikati bildiremeyeceğine, özünün buna uygun olmadığına ve işlevinin ne bilgisel ne de didaktik olmayacağına inan[dıklarını]” (Moran, 2010: 273) belirtir.

Hakikat kavramını, önermesel olarak yani doğru ve yanlışlığı kanıtlanabilir bir kavram olarak düşünürsek, “edebiyatın hakikati bildirmesi için gerçek olguları tasvir eden cümlelerden kurulması gerekir. Oysa edebiyat eserlerinde bu çeşit cümleler çok azdır. Buna en elverişli olan roman ve oyunlarda bile kişiler ve olaylar uydurmadır, gerçek olguları, durumları anlatmazlar” (Moran, 2010: 274).

Moran, tarihî romanlarda dahi doğru veya yanlış olabilecek cümlelerin çok az olduğunu belirterek *Devlet Ana* romanından örnekler verir. “İnönü Hisarı, Eskişehir sancak beyine bağlıdır” gibi doğrulanabilir cümleler bulunsa da romanın geneli için böyle bir şey söylemenin doğru olmadığını belirtir (Moran, 2010: 275).

Sonuç olarak Moran, konu hakkındaki görüşlerini: “Demek ki edebiyat, bilimin yaptığı gibi hakikati ifade edemez. Öyleyse ya edebiyat hakikati anlatamaz diyeceğiz, ya da başka bir çeşit hakikatten, sanata özgü hakikatten söz açacağız” (Moran, 2010: 275) şeklinde ifade eder. Çağdaş kuramcılara da bakıldığında konu hakkında ikinci seçeneğin ağır bastığı görülmektedir.

Okur merkezli olarak düşünüldüğünde ise edebî eserdeki ‘sahih’lik, okuru esere yakınlaştırır. Metinle okur arasındaki mesafeyi daraltır. Hatta roman gerçekliğinin kimi zaman bilinen, resmi gerçeklerin bile önüne geçebileceği görülür. İçerikleriyle, bu ‘resmî gerçekler’in önüne geçen eserlerin başında tarihî romanlar gösterilebilir. Dolayısıyla, tezli roman olarak kabul edilen tarihî romanların, diğer romancılardan daha dikkatli olmaları gerektiği araştırmacılar ve romancılar tarafından vurgulanan bir gerçektir.

Ahmet Oktay, Balzac’tan yaptığı alıntıda tarih ile roman gerçekliği konusundaki ayrıma değinir: “Romanın yasası ideal güzelliği aramaktır, tarihin yasası ise bu değil. Tarih neyse odur ya da öyle olmalıdır, oysa roman, (...), en iyi dünyayı betimlemeli. Bununla birlikte roman, ayrıntıları bakımından gerçekçi olmasaydı, tüm yalan olan o muazzam bütün içinde hiçbir şey olmazdı” (Oktay, 2003: 45).

Tarihin gerçekliği belgelere dayalıdır. Bu gerçeklik zaman içerisinde yeni keşifler, yeni belgeler ışığında yenilenebilir. Öte yandan daha önce de belirtildiği gibi tarihçi ele aldığı konuda bir seçime gider ve bu seçime, belgeler ışığında kendi yorumunu katarak yazımını gerçekleştirir. Yani ortak görüş tarih yazımında, tarihin bir dönüşüme uğradığıdır.

Edebiyatın ise genel anlamda, tarihte olduğu gibi metnini belgelere dayandırma zorunluluğu, metin içinde geçen her olayı, durumu, kişiyi, ayrıntıyı vb. kanıtlama mecburiyeti yoktur. Metnin edebî ölçütlerle değerlendirilmesi gerektiği görüşü hakimdir. Genel kanı bu yönde olsa da, söz konusu tarihî roman olduğunda bu durum değişmektedir. Tarihî romanlarda işlenen olayların, durumların, kişilerin, ayrıntıların vb. gerçekliği/ gerçeğe uygunluğu metnin ana sorunu olarak algılanmıştır. Dolayısıyla metne yönelik analitik incelemeler yerine metnin gerçekliği ve metnin oluşmasında etkili olduğu düşünülen ideolojik, düşünsel yapı ön plana çıkarılmaya çalışılmıştır. Tarihî romana yöneltilen bu eleştiriler, romanın tarihe karşı olan sorumluluğunu daha da arttırmış, “romanlara bilgiyle

karşılaştırma, başka bir söyleyişle denetlenebilme sorununu getir[miştir]” (Argunşah, 2016: 113).

Alfred Döblin’in ifade ettiği ‘tarihsel bir roman, her şeyden önce bir romandır, tarih değil’ (Akt.Göğebakan, 2004: 29) görüşü her ne kadar tarihî romanın gerçekleri olduğu gibi gösterme, yansıtma zorunluluğunun olmadığına işaret etse de, beklentiler ve metinlere yönelik eleştiriler bu yönde değildir. Sadık Tural, “edebiyat metni sayılanı meydana getiren/sunan, zemininde tarih bakımından gerçek, kişi, durum ve olayları, yeni bir fiction (kurgu) hâline getiriyor. Tarihçi ilgisini çeken belge ve bilgilere yönelirken, edebî eser yazarları başkalarının ilgisini çekecek unsurları buluyor. Pek tabii gerçekten olmuş olayları değiştirebiliyor, olmamış unsurlar da ilâve edilebiliyor” (Tural 2015: 58) diyerek konu hakkındaki görüşünü bildirir. Bunun yanında Tural, *Devlet Ana*’da geçen Yunus Emre’nin şarap içme sahnesine de karşıdır. Bu karşı çıkışta özellikle tarihî, manevî kişilerin yüklendikleri anlamlar önemlidir. Nitekim, daha sonraları detaylıca değineceğimiz Nedim Gürsel’in *Boğazkesen* romanında çizilen Fatih Sultan Mehmet portresi, çeşitli tartışmalara neden olmuş, yazar ve eseri ağır eleştirilere maruz kalmıştır.

Yazılan ilk tarihî romanlardan başlayarak günümüze dek tarihî romanın asıl sorusu, romanların ne kadarının tarihsel gerçekliğe uyduğu ne kadarının kurmaca olduğu üzerinedir. Bu gerçeklik tartışmalarının temel sebebi, tarihî romanların önceden resmi belgelere dayanan bilgilerle sabit konuları içermeleridir. Roman türü için genel olarak böyle bir teyit etme veya kontrol etme çabası içine girilmese de söz konusu tarihî roman olduğunda, resmi gerçeklikle roman gerçekliği karşılaştırılarak incelenmiştir. Tarihî roman yazarlarının romandaki gerçeklikle ilgili görüşleri de konuya derinlik kazandırmak açısından önemlidir. Hasan Refik 1930’da günlük gazetelerde tefrika edilen tarihî romanlar hakkında değerlendirmede bulunur. Mehmet Can Doğan’ın aktardığı yazıya göre tarihî romanın gerçekle bağı yazının temel sorunudur. “Tarihî romandan örnek davranışları anlatması ve tipler yaratması beklenmektedir. Bu yüzden tarihî romanda gerçeklikten çok gerçeğe dikkat çekilmiştir” (Doğan, 2000: 146).

Orhan Pamuk tarihî romanlarda tartışılan gerçeklik meselesi hakkındaki görüşlerini şöyle açıklar:

Temel sorun, hakikate, gerçekliğe, gerçekçi ayrıntıya saygının sınırları, biçimi, kıstaslarıdır, hep. Gerçekliğin şöyle ya da böyle olup olmadığı hep tartışılır. Bu da tarihi romancıyı hemen ikilem karşısında bırakır. Tarih, zaten tarifi bakımından

şu anda karşınızda olmayan demektir. Demek ki tarihi romanda gerçekliğin sınanması her zaman zor ve tartışmalı olacaktır: ‘Romanda anlatılanlar tarihi gerçeklere ne kadar uyuyor?’ tartışması hiç bitmez. Bunda da bir görecelik vardır hep. Konstantinapolis’in Bizans’ın başkenti olduğundan –en azından bir dönem için- kuşkumuz yok. Bunu yanlış yazan bir romancıdan kuşkuya düşmekte haklıyızdır. Ama, ya bir roman, sorununu bu tür ayrıntıları doğru vermeye dayandırtmıyor, gücünü bu ayrıntıların doğru olmasından almıyorsa. Bu noktada işte yazarın hayal gücünün özerkliği sorunu çıkar. Yazarın gerçeklerden sapabilme gücü, otoritesi ve yetkisinin sınırları neresidir? Kim koyar bu sınırları? (Pamuk, 1997: 72).

Günümüz tarihî romancılarından Gürsel Korat da, tarihî romanda edebîliğin ölçütünün gerçekçilik olmadığını ifade ettikten sonra şöyle devam eder:

Tarihsel roman, gerçeklik adına bir tezin ‘kanıtlandığı’ aparat değildir. Çünkü bir romanda ‘varış’ noktasının bir ‘tarih tezi’ olmadığı bellidir. Tarih konulu romanların bir tarih tezini açıklamakta sıkıntı çekeceğini düşünüyorum. Bir romancı duyu organlarını doğrudan etkileyen olayları betimlerken nasıl doğabilimcinin algılarıyla davranmıyorsa, tarihsel olayların izini sürerken de tarihçi gibi davranamaz. Ancak, gerçekçiliğe koyduğum mesafenin karşılığı “gerçekçi olmasın da ne olursa olsun” tavrı değildir. Benim –gerçekçi olsun veya olmasın- bir tezin ispatı veya propagandasıyla uğraşan hiçbir tarihsel yapıtın edebî olamayacağına inancım kesindir. Tarihi olduğu gibi ve doğru anlatan yapıtların edebî olma olasılığı yok değildir; ancak ‘tarihi doğru anlattığımı’ iddia etmeyi edebî bir tutum saymıyorum. Öte yandan tarihsel gerçekliğe bağlı kalmadan edebî olabilen nice edebî yapıt biliyorum (Korat, 1997: 79).

Görüldüğü gibi tarihî roman yazarlarının da birçoğu, araştırmacılar gibi romanların tarihi olduğu gibi yansıtamayacağı, yansıtmaması gerektiği görüşünde birleşirler. Ancak, bunun yanında yazarların tarihe karşı bir sorumlulukları olduğunu da savunurlar. Tarihi olgulara bağlı kalınması araştırmacı ve yazarların bu konuda ortak düşüncelerindedir.

1.4. Yazarın Sorumlulukları

Edebiyat ve onun özelinde roman, diğer sanat dallarında da olduğu gibi bağımsız bir yaratımdır. Ancak tarihî roman söz konusu olduğunda, yazarın uyması gereken sorumluluklar olduğu üzerine araştırmacılar ve romancılar hemfikirdir.

Tarih ve roman arasındaki gerçeklik ve kurgusallık bağının derinliğinden dolayı, tarihî roman yazarından ‘resmî tarihe’ bağlı kalması beklenir. “Bunun birincil sebebi tarihin yazılı

olması, dolayısıyla tarihle ilgili romanların gerçeğinin bu yazılı tarih olmasıdır. İkincisi şüphesiz, millet tarih bağından dolayı tarihin ciddi bir iş olduğu ve tahrifin millet hafızası için önemli kırılmalara yol açabileceği endişesidir” (Argunşah, 2016: 130). Romanın kurgusal yapısı ve ‘hikâye anlatma’ özelliğinden dolayı okur, roman gerçekliğini tarih gerçekliğinin önüne geçirebilir. Tarihî roman için önemli bir noktadır.

Ahmet Kuyaş, tarih ve roman ilişkisi üzerine kendisiyle yapılan bir mülakatta romancı ve tarihçinin olgulara yaklaşımının –o tarih itibarıyla- artık bir olarak görüldüğünü ifade ettikten sonra görüşlerini şöyle sürdürür:

Tarihçi de, romancı da bugünü, bugünün toplumunu açıklayıp anlatmaya çalışan insan. O yüzden sorumlulukları bence aynı ve başlangıç noktaları da aynı. Orada (...) olgular vardır, bunu değiştiremez; Atatürk’ü Samsun’a 18 ya da 20 Mayıs’ta çıkartamaz ama ondan sonra Atatürk’ün 19 Mayıs’a nasıl geldiğini ve 19 Mayıs’ın anlamının ne olduğu konusunda şunu yapar. Atatürk’ü ‘Vahdettin yolladı’ der ama onu iyi ispat edemez, biz güler geçeriz vesaire, vesaire; yahut da mesela benim gibi Mustafa Kemal’in Samsun’a gitmesiyle, ondan birkaç hafta önce, Kazım Karabekir’in Erzurum’a ya da Ali Fuat Cebesoy’un Ankara’ya gitmesi arasında bir fark yoktur, bunlar Osmanlı memuru olarak oraya atanmışlardır der. Orada da sizi birtakım verilerle, o verileri size açıklayış yoluyla ikna eder, tarih odur (Talay, 2000: 4).

Romancı resmi olarak belgelenmiş olguları değiştirmekte değil, onların yorumlarını değiştirmekte özgürdür. Bu yorumları da kendi ispatlarıyla okura açıklayarak inandırıcılığı sağlar. Ancak türün diğer alt dallarından farklı olarak bu durum tarihî roman yazarının özgürlüğünü ‘sorumlu bir özgürlük’ (Argunşah, 2016: 131) haline getirir.

Tarihî romanın içeriği, tarihin belgelerle sabitlediği olguların boş kalan yerlerine kendi hayal gücü, düşünce ve vermek istediği mesaja bir hikâye yerleştirmektir. “Yazar ‘tarihsel olmayan insan eylemleri’ni hayal dünyasında canlandırır. İşin insanî boyutunu kendince ortaya çıkarmaya çalışır. *Devlet Ana* ve *Osmancık* romanlarında bu konuyla ilgili şöyle bir farklılık vardır. Tarihsel olmayan insan eylemlerine giren yeme içme işi her iki romanda da farklıdır. Söğüt dolaylarına yerleşen Kayı boyunun yediği yemek hususunda *Devlet Ana*’da Kemal Tahir pilavı; *Osmancık*’ta Tarık Buğra güveci tercih etmiştir. Yenilen yemek tarihsel gerçeklik içerisinde sunulmadığı için, işin bu noktası tarihî romanlarda yazarın muhayyilesine bırakılmıştır” (Çelik, 2002: 53-54). Yemek konusundaki bu özgürlük tarihsel olgular, tarihsel kişiler, durumlar vs. için geçerli değildir. Belgelerle sabitlenmiş olgulara kesin olarak bağlı kalınması beklenir.

1.5. Tarihî Romanın Yazım Amacı ve İşlevi

Tarihî romanın ortaya çıkış şartları düşünüldüğünde, üzerinde uzlaşılan görüş ‘tezli roman’ oluşudur. Bir tezi kanıtlama veya savunma düşüncesiyle yazılan tarihî romanlarda, bu tutumdan kaynaklanan teknik ve içerik sorunlar oluşmuştur. Turgut Gögebakan’ın Hugo Aust’tan alıntıyla ifade ettiği gibi, yazar, tarihsel gerçekliğin yanında kendi gerçekliğine uygun bir yapı oluşturabilir (Gögebakan, 2004: 56). Yazarın kendi doğrularına, kendi gerçeklerine uygun olarak kurduğu bu yapı, tarihî romanın ‘tezli’ olma düşüncesini yoğunlaştırır. Hilmi Yavuz da tarihî romanın tezli oluşuna katılarak, yazarın tarihsel olayı yeniden tasarladığını, bu yüzden tezli olmasından başka imkânın olmadığını belirtir (Yavuz, 1997: 70).

Turgut Gögebakan’ın, Hugo Aust’un *Tarihsel Roman* adlı yapıtından alıntılıdığı bir diğer bölümde, tarihî romanın işlevi vurgulanır. Buna göre tarihî romanın temel iki amacı; tarihi öğretmek ve yeniden canlandırmaktır. Tarihî romanın fikir olarak merkezi olan bu düşünceleri belirttikten sonra bu maddeleri şöyle açıklar:

Scott’tan beri neredeyse hiç değişmedi. Bu, tarihsel roman yazarlarının hareket noktasının diğer roman türlerinin yazarlarından daha farklı olduğu şeklinde bir yoruma götürebilir bizi. Başka bir deyişle; tarihsel roman söz konusu olduğunda, önceden belirlenmiş bir amacı gerçekleştirmeye çalışan bir yazar var karşımızda. Öncelikli amaç, yaratıcılığının bütün hünerlerini sergilemek değil burada. Tarihi öğretecek, onun aracılığıyla bir takım mesajlar vereceksin okura. Öncelikli hedef bu olunca, estetiğin ikinci planda kalması kaçınılmaz oluyor doğal olarak (Gögebakan, 2004:54).

Aust’un belirttiği bu niteliklerin üçüncüsü ise eğlendirmektir (Gögebakan, 2004: 54). Romancının üstlendiği misyonu eğlendirerek gerçekleştirdiğini söyleyen Gögebakan, bu sayılan niteliklerin 19. yüzyıl tarihî romanı için geçerli olduğunu, postmodern tarihî romanların çok daha farklı amaç ve tarzda yazıldığını belirtir (Gögebakan, 2004: 54).

Toplumların geçirdiği sosyal, siyasal, kültürel değişimler edebî eserlerin de değişim göstermesine sebep olur. Gögebakan’ın Aust’tan yaptığı alıntı ve yorumlar Batı’daki tarihî romanlar için öne sürülmüş olsa da Türk edebiyatında karşılığı olan yorumlardır. Nitekim Ahmet Mithat Efendi 1877 yılında yayımlanan *Süleyman Muslî* romanının henüz başlarında, tarihî romanın yazıldığı dönem için işlevini belirtir:

Süleyman Muslî serlevhasıyla tasvir ve tahririne şürû eylediğimiz şu hikâye işte memâlik-i İslâmiyye içinde böyle bir büyük oyunun zaten uyanmaya başlamış olduğu bir zamana yani hicretin altıncı asrı evâhiri ile yedinci asrı evâiline müsadif olmuştur.

Vakıa zikir ve hikâye edilecek olan fikarâtın lezzeti bihakkın çıkarılmak için arâzî-i mukaddeseyi istilâ eden Frenkler'in usûl ve âdât-ı beytiyye ve kavmiyye ve milliyye ve askeriyyelerine dair bir çok şeyleri bilmek veyahut bildirmek lüzûmu derkâr ise de hikâyemizin işbu birinci kitabını bir ehl-i salîb tarihi olarak kaleme almak azminde bulunmayıp erbâb-ı mütalâayı zevk-yâb eyleyecek bir hikâye olmak üzere tahrir etmekte bulunduğumuzdan ve hikâyemizin işbu tâife-i salîbiyyeye ait olan kısmını onların âdât ve usûlüne tatbîkan yazmak sâlifü'z-zikr maksûdu yine istihsâl edebileceğinden bir takım malûmat-ı mütekaddime-i târihiyye ile kâriîn-i kirâmı sıkacak yolda tatvîl-i makâlden sarf-ı nazarla hemen maksûda şürû etmeyi daha münasip gördük (Ahmet Mithat Efendi, 2000: 15).

Ahmet Mithat'ın ifade ettiği bu özellikler Aust'un belirttiği işlevlerin Türk romanındaki dönemsel karşılığıdır. Tarihî romanın yazılış amacı ve işlevi, Tanzimat Edebiyatı'nda ilk olarak çeviriler yoluyla tanıştığımız roman türünün genel özelliklerinden farklı değildir.

Tarihî romanın en tartışmalı ve aynı zamanda önemli isimlerinden olan Kemal Tahir, tarihî romancıyla, bir romancının eserinde tarih kullanımı arasında fark olduğunu belirterek, kendi roman anlayışından örnekle romancının misyonunu tarihî romancıdan önde tutar:

Tarih'i romanda kullanmakla, tarihi romanlaştırmak başka başka şeylerdir. Bizde Turhan Tan vardı, Ziya Şakir vardı, Feridun Fazıl var... Bunlar tarihi romanlaştırıyorlar... Bir de Arif Oruç'un, Reşat Ekrem'in tarihe yanaşması var ki, ötekilerden farklıdır. Benimkisi bunlardan büsbütün farklı... Hatta ilişkisi yok denilebilir... Ben, romanımda herhangi bir tarih dönemini anlatmıyorum; bir toplumun o çağdan bu çağa yansıyan dinamiğini belirtmeğe çalışıyorum (Bozdağ, 1980: 100-101).

Kemal Tahir, tarihî romancı ile romancının tarih kullanımlarının ve misyonlarının ne olduğunu ise karşılaştırmalı olarak şöyle ifade eder:

“(...) tarih felsefesi yapan bir kimse, tarihe nasıl bakarsa, romancı da tarihe o biçimde bakar... Tarihi romancı, okuyucusuna tarih öğretir; romancı okuyucusunu tarih üzerinde düşündürür. Tarihî romancının mesajı yoktur, paralel kaygusu yoktur, günün sorunlarına ışık getirmek hevesi yoktur... Buna karşılık romancı, konusunu tarihten de seçse, günümüz insanına bir mesajı vardır, günümüz olaylarına bir paralel koymuştur, sorunlarımıza bir spot ışığı düşürür” (Bozdağ, 1980: 101).

Kemal Tahir, tarihî romancıyı ve türü belirli kalıplar içinde sıkışmış, tarihi öğreten, estetik bir kaygısı, mesajı olmayan bir tür olarak açıklamıştır. Ona göre tarihe de ‘romancı’ gözüyle bakılmalı ve romanlarda tarihî romancının işleyebileceği şekilde kullanılmalıdır. Kemal Tahir'e kadar olan bizdeki tarihî roman anlayışı yazara bu yorumu düşündürmüştü olmalıdır. Kemal Tahir burada romancının tarih kullanımı hakkındaki görüşlerini ifade

ederken, arka planda kendi roman anlayışına açıklık getirir. Kemal Tahir'e gelene kadar yazılmış tarihî romanların büyük çoğunluğu estetik kaygıdan yoksun olsa da, sahip oldukları ideolojileri yansıtma ve bu ideolojileri yansıtmak için hayal güçlerini zorlamaları adına ilginç örnekler ortaya çıkarmıştır. Tarihî roman tartışmalarında, romancıları eleştirenler olduğu kadar, onları destekleyen eleştirmenler, araştırmacılar da olagelmıştır. Denilebilir ki, bu noktada da ideolojik tutum, edebî ölçütlerin önündedir. Edebiyat tarihçisi, araştırmacı-yazar Ahmet Kabaklı'nın, Cavit Ersen'in 1972 yılında yayınlanan *Kızıl Zindanlar* adlı romanına yazdığı yazı bu duruma iyi bir örnektir:

Cavit Ersen'in 'Kızıl Zindanlar'ı, gençlerimize ve insanlarımıza musallat olan büyük tehlikenin, en temiz üslûp, milliyetçi, vatancı niyet ve usta romancı tekniği ile, edebiyata, romana geçişidir. Yılan ağzından inci damlatır gibi göz boyamaya yönelmiş, Türk neslini yıkmaya kasıtlı, çok eski düşmanın, bugün içerde ve dışarıda dost görünmeye kalkan çehresini, maskesi sökülmüş canavarlar halinde Cavid Ersen'in 'Kızıl Zindanlar'ında görünüz... İlerde bir gün, Kızıl Zindanlar'ın, bütün nurlara, insanlıklara, bütün nimetlere kafa tutan bir istibdat rejimi uşaklarına karşı Türklerin, her zamanki gibi şuurulu bir mukavemet cephesi kurabileceğini savunan vesikalarla hazırlandığını düşünerek, kapalı berzahlara düşmemek için, bu romanın ruhuna, mânâsına giriniz... (Kabaklı, 1972)

Belirli ideoloji ve görüşlerin üzerine inşa edilen eserler, kim araştırmacılar tarafından eleştirilirken, kimileri tarafından da desteklenmiştir. Akla ilk gelen örnekler Tarık Buğra'nın *Küçük Ağa*, Kemal Tahir'in *Devlet Ana*, Nedim Gürsel'in *Boğazkesen*, Yılmaz Karakoyunlu'nun *Salkım Hanımın Taneleri* romanlarıdır. Bu tartışmaların odağında da eleştirilerin 'nasıl'dan çok 'neden'i öncelemeleri (Göğebakan, 2004: 54) bulunmaktadır. Tarihî romanlardaki bu ideolojik tutumun çoğu zaman, kurgunun ya da roman unsurlarının önüne geçtiği söylenilebilir.

1.6. İdeolojik Boyut

Edebî eser ideolojiden tamamen bağımsız düşünülemez. İçerik olarak doğrudan belirli bir ideolojiyi işlemese ve belirli bir ideolojiye gönderme yapmasa da eserin oluştuğu ortam, sanatçının dünya görüşü, ideolojik tutumu vb. özellikler eserin yapısına siner. Edebî eserlere yansıyan ideolojik tutumları bünyesinde barındıran en önemli türlerden biri de romandır. Hatta denilebilir ki "roman, edebiyatın bütün türleri hatta diğer bütün sanat dalları arasında farklı söylemleri içermeye elverişli, farklı olanaklı dünyaları yan yana getirmeye uygun esnekliği ve toplumsalın çoğulluğunu aktarmaya uygun yapısıyla doğrudan ve alabildiğine

ideolojiyi içinde barındıran, ideolojilerin kullanımına, ideolojik kullanıma, hatta istismara açık edebî türlerdendir. Onun ideolojiye olan yatkınlığı tarihsel, tezli, doktriner ya da didaktik olmasını tetikleyeceği gibi avangart ya da gotik olmasını da engellemez” (Somuncu, 2015: 82).

Tarihî romanlarda, ideolojik tutum belirgin bir şekilde göze çarpar. Bunda tarihî romanın oluşum koşulları, yazılış amacı, yazarın dünya görüşü, genel olarak -klasik tarihî romanlarda- savunduğu tezin etrafında romanın kurgulanması gibi özellikler etkilidir. İdeolojiye olan bu yatkınlık, tarihî romanlarda zaman zaman, romanın önüne geçmiştir. Selim Somuncu'nun da belirttiği gibi roman sanatında kullanılan ideolojik unsurların istismara açık olması, tarihî romanlar için de çokça tartışılmalı bir özelliktir.

Cumhuriyet'in ilk yıllarında oluşturulmaya çalışılan yeni kimlik, sanat ve onun özelinde edebiyatta da karşılığını bulmuştur. Bu yeni anlayıştan yola çıkan sanatçılar adeta 'geleneğin reddi' şeklinde geçmişe, eskiye ve özellikle Osmanlı'ya dair ne varsa görmezden gelmiş, tarih araştırmalarını Asya Türkleri'ne kaydırmışlardır (Türkeş, 2011: 124). “Tarih yazımına paralel olarak, ilk dönem –popüler- tarihî romanlarda ağırlık Türklerin tarihindeydi. Osmanlı döneminde geçen hikâyelerde bile Osmanlı ve Osmanlılık yerine Türk ve Türklük sözcükleri kullanılmış, olumlu kahraman tipleri daima Türklerden seçilmiştir. Duraklama ve Gerileme dönemlerine neden aranırken padişah sülalesine karışan yabancı kandan dem vurulmuş, Yükselme devrinin arkasında Türklük, çöküşün arkasında Osmanlılık ve dinin kötüye kullanımı aranmıştır (Türkeş, 2011: 124). Tarihyazımına paralel olarak ilerleyen bu tutum, tarihî roman yazarlarının aynı zamanda tarih ders kitaplarını yazmalarıyla da pekişmiştir (Türkeş, 2011: 124).

Osmanlıyı Tahayyül Etmek: Tarihsel Romanda Fatih Temsilleri başlıklı çalışmasında bu duruma genişçe yer veren Halim Kara, dönemin belirli bir hâkim görüşü olduğu savunulsa da aynı dönemde yazılan eserlerdeki farklı algıları gözler önüne serer. Örneğin Nizamettin Nazif Tepedelenlioğlu'nun üç cilt olarak yazdığı *Kara Davud* romanı, Fatih ve Kara Davud karakterlerinin karşılaştırmalı olarak sunumudur. “Anlatıcı Kara Davud'un yakışıklılığı, gözü pekliği, pervasızlığı, dik başlılığı ve mertliği ile beraber özellikle onun Türklüğü, merhameti, namusluluğu, yardımseverliği, sadeliği ve mütevazılığını öne çıkarır. Buna karşılık genç şehzade ise hırsı, şiddete meyli, iktidar tutkusu, kindarlığı, despotluğu, merhametsizliği, gösteriş merakı, küstahlığı ve kibri ile okura sunulur” (Kara, 2017: 34). Hatta bu farklılık o kadar ileri gider ki romanın bir sahnesinde Kara Davud Fatih'e tokat atar. Romanı detaylıca inceledikten sonra yorumlarda bulunan Kara, genel olarak görüşlerini şöyle ifade eder:

Tepedelenlioğlu'nun Kara Davud'da Fatih'i değilleme ve onun Türkiye'nin tarihsel ve kültürel geçmişindeki rolünün altını oyma çabası, ayrıca, erken Cumhuriyet döneminde Osmanlı'ya ait her şeyi reddeden devrimci aydınlarla arasındaki ideolojik çatışmanın kurmaca dünyasına yansımaları olarak yorumlanabilir (Kara, 2017: 42).

Kara Davud romanından sonra, aynı yıllarda yayınlanan İskender Fahrettin Sertelli'nin *İstanbul'u Nasıl Aldık?*(1930) romanına değinen Kara, roman için, "Sertelli, Fatih'i olumsuzlaştırarak kendi romanını Nizamettin Nazif'in Kara Davud'unda çizilen olumsuz Fatih imgesinin karşısında konumlandırır. Bütün enerji ve zamanını İstanbul'u fethetmeye veren Sultan Mehmet'i güçlü bir askerî ve siyasi lider olarak çizen Sertelli, romanında bir anlamda Nizamettin Nazif'in Fatih hakkındaki olumsuz fikirlerini tashih etmeye çalışır. Yayınlanmasından sonra, özellikle tokat sahnesinden dolayı anakronizmle suçlanmış olması da, bu düşünceyi desteklemektedir" (Kara, 2017: 45) yorumunu getirmiştir.

Verilen örneğin benzerleri kolayca bulunabilir. Özellikle Osmanlı Devleti'nin tarihî şahsiyetleri üzerine yazılan romanlarda bu durum açıkça izlenebilir. Yazarların ideolojik tutumu tarihî şahsiyetlerin portresini veya sonraki yıllarda gelişen tarihî romanları düşünecek olursak tarihî olayların/olguların yorumlanmasını adeta şekillendirmiştir denilebilir.

1.7. Didaktiklik Sorunu

Tarihî romanın ortaya çıkış koşulları bir "millî bilinç", "millî kimlik" meselesini de gündeme getirir. Toplumların, özellikle sosyal, siyasî vb. sıkıntılar yaşadıkları dönemlerde bir "sığınak" olarak görülen tarih, edebiyatın da en büyük kaynaklarından biridir. Hülya Argunşah tarihle edebiyatın bir aradalığını ve tarih öğretimi için edebiyattan nasıl faydalandığını şöyle ifade etmiştir:

Özellikle milliyetçilik, millet ve millî devlet anlayışının tarih ve tarih öğrenimine ciddi bir konu olarak bakması, tarih öğretiminde edebiyat sanatından faydalanmanın gereğini ortaya çıkarmaktadır. Bu durum edebiyat-tarih ilişkilerinde özellikle de tarihle ilgili romanlarda, basit bir canlandırmadan öte, tarihin öğretilmesine yönelik beklentilerin de doğmasına yol açar. Birinci Meşrutiyet yıllarında Osmanlı milliyetçiliğinin, İkinci Meşrutiyet yıllarında ise Türk Milliyetçiliğinin edebiyat üzerinden tarih bilinci oluşturma konusundaki çabaları hatırlanmalıdır. Namık Kemal'in tarihle ilgili çalışmaları kadar tarihten hareketle yazdığı edebî metinlerin, Ahmet Hikmet'le Ömer Seyfettin'in hikâyelerinin devrin okuyucusuna kazandırdıkları tamamen milliyetçi yaklaşımın geniş kitlelere yönelik birer uygulaması olarak

görünür. Buna benzer bir başka uygulama da Cumhuriyet sonrasında Atatürk'ün tarih tezi etrafında gündeme gelir. Mesela İskender Fahrettin'in *Sümer Kızı* (1933) ve *Asya'da Bir güneş Doğuyor* (1933) gibi romanları bu tezin paralelinde yazılmıştır (Argunşah, 2016: 123).

Aust'un daha önce belirttiğimiz, tarihî romanın işlevi konusundaki ölçütleri, hem teorik olarak hem de bizde tarihî romanın ilk ürünlerini verdiği dönemin, Tanzimat Dönemi olduğu düşünülürse karşılığını bulur. Aust'un bahsettiği ölçütler, Avrupa'daki romanlar, onun özelinde Scott romanları ve Scott geleneğini sürdüren romanlarla ilgili olsa da Namık Kemal'in *Celaleddin Harzemşah* eserinin önsözündeki değinisinden de anlaşılıyor ki, Scott geleneğinin izdüşümleri bizdeki tarihî romanlarda da görülür. Yine Tanzimat Dönemi romancılarımızdan Ahmet Midhat'ın eserlerine ve roman hakkındaki görüşlerine baktığımızda eğitici misyonu görmemiz mümkündür.

Romandan tarih öğrenme meselesi, geçmişten günümüze, okura cazip gözükmektedir. Bunun nedenleri arasında romanın kurgusal imkânları, dil-üslup özellikleri gibi çeşitlendirilebilecek pek çok özellikten söz edilebilir. Tarihin kesin, katı üslubuna karşılık edebiyatın tasvire, diyaloga yer veren ve bunları bir kurgunun içine yerleştiren imkânları konuyu daha okunur kılmaktadır. Cumhuriyet'in ilk dönemlerinde tarihî roman yazarları okuru eğitmeyi adeta misyon edinmişlerdir. 1960'lı yıllardan sonra bu durumda değişimler görülür. Hitap edilen okur kitlesi, konuya hâkim olan, yerleşik algı ve görüşleri tekrar gözden geçirmesi, sorgulaması beklenen kesimdir. 1980'li yıllardan sonra ortaya çıkan ve gelişen postmodernist tarih romanları için de bu durum farklılaşarak devam etmiştir.

1.8. Kişiler/Kişileştirme

Tarihî romanın ortaya çıkışından yeni tarihselcilik kuramıyla yazılan postmodern romanlara gelene kadarki süreçte, romanlar genelde 'tarih bilinci' oluşturmak için yazılmıştır. Bunun için tarihe mâl olmuş olaylar, kişiler romanlara konu edilmiştir. Toplumların geçirdikleri toplumsal süreçler farklı olsa da tarihî romanın gelişim koşulları değerlendirildiğinde görülür ki, destan, efsane, halk hikâyesi gibi toplumların 'kolektif hafıza'sını şekillendiren ürünler, tarihî romana kaynaklık etmiştir. Romanın bu saydığımız türlerden birçok farkı vardır; ancak bahsedilen kaynaklık özellikle içerik ve metnin vermek istediği mesaj dolayısıyla. "Romancının öncelikli hedefi, tarihe mal olmuş bir olayı anlatmaktır. Ancak anlatısının tarihten ayrılarak roman boyutunu kazanabilmesi için bu tarihsel olayın romana özgü bir dünyada ve birtakım insanları tarafından yaşanması gerekir.

Tarihe, bilgi olmanın soğukluğundan çıkararak yaşanmışlığı katan ve anlatılanları inandırıcı kılan da olayın içindeki bu insan varlığıdır. Yazar bizzat seçtiği tarihe ait olguyu canlandırmak üzere uygun kişiler kadrosu yaratır. Yaratılmış ‘uygun kişiler kadrosu’ hiç şüphesiz beklenti ve öğretilere ters düşmemek şeklinde belirtilebilir. Çünkü tarih milletin bütün fertlerine aittir ve onun hakkında birtakım duygu ve düşünce birikimi gerçekleşmiştir. Roman yazarının bu birikimin dışında ve ona aykırı bir yaratma faaliyeti içine girmesi eserin görmesi beklenen etkiyi ve ilgiyi sorunlu hâle getirir” (Argunşah, 2016: 133).

Turgut Göğebakan, Lukacs’tan yaptığı alıntıyla, Scott’un roman kişilerinin toplumsal veya bireysel olarak uç noktalarda yer almadıklarını, belirli görevler çerçevesinde romanda bulduklarını belirtir. Ona göre bu görevler romanda krize neden olan güçler çatışmasının uzlaşmasına aracılık etmektir. Bu görev süresince yazar bu roman kişilerinden taraf olabilir, ancak bu durum uzlaşmacı havayı bozmaz (Göğebakan, 2001: 40). Göğebakan, aynı makalesinde Scott geleneğinde baş karakterin kurmaca kişiler olduğunu, tarihsel kişiliklerin ise birer yan kişi olarak görüldüğünü belirttikten sonra, tarihî romanlardaki kişilerin oluşumunda romancının iki seçeneği olduğunu söyler: “(...) ya yapıtında özellikle baş kişi olarak gerçekten yaşamış tarihî kişiliklere yer verecektir ya da Scott’un izinden giderek roman kurgusunu kurmaca roman kişileri yaratarak oluşturacaktır” (Göğebakan, 2001: 41). Bu iki seçeneğin de kendine göre zorlukları vardır. Romancılar türün başlangıcından bu yana iki seçeneği de kullanmışlardır. İlk seçenekte, yani baş kişisi gerçek tarihsel şahsiyet olan romanlarda, tarihsel belgelere bağlı kalmak zorunluluğu söz konusudur. Yani, romancı hayal gücünü ne kadar kullanırsa kullansın bir kısıtlanma söz konusudur (Göğebakan, 2001: 41). Ancak Scott’un romanlarındaki gibi, baş kişilerin kurmaca olduğu romanlar, Lukacs’a göre tarihî romanın yapısına daha uygundur. Çünkü; “önemli olan büyük tarihsel kişiliklerin değil, onların yaşadıkları dönemi şekillendiren düşüncelerin ve olguların sergilenmesidir” (Göğebakan, 2001: 43)

Fethi Naci konuyla ilgili, Kemal Tahir’den örnekle, “bizde, bir romancı, bir takım toplumsal sorunlara kafasında bir çözüm yolu bulduktan sonra, bu kurumsal çözümleri dile getirecek açıklayıcı kişiler çizmek için tarihten yararlanmaya kalkıştı mı, gerçek tarihsel kişileri romanına dilediği ölçüde sokmaktan, dilediği gibi konuşturmaktan çekinmiyor” (Naci, 1997: 58) şeklinde konuyla ilgili eleştirilerini dile getirir. Nitekim Birsen Talay’ın yaptığı soruşturmada da bu konuya dikkat çeken Yavuz Selim Karakışla, Kemal Tahir’in Kurt Kanunu romanındaki Kara Kemal karakterinin diyalektik materyalizme uygun konuşturulduğunu ve bunun kabul edilemeyeceğini bildirir (Karakışla, 2000: 6). Bunun nedenini ise Mete Tunçay şöyle açıklar:

(...) tarihî Kara Kemal'in, Kemal Tahir'in onu konuşturduğu gibi konuşmasına, düşünmesine imkan yok. İşte, bütün mesele o. Kara Kemal değil de Kara Ahmet diye birisini uydursa, istediği gibi Marksist analiz yaptırın ama Kara Kemal diye bir adam var. (...) Şimdi, bir tarihçi Kara Kemal hakkında bir biyografi yazsa, yine bu birkaç yüz okuyucu bulur ama daha o tarihte otuz bin satmıştı Kurt Kanunu ve Kemal Tahir'in Kara Kemal'i, yaşamış olan ve bir tavuk kümesinde intihar ederek ölen Kara Kemal'den daha gerçek hale gelmişti ve tarihi roman yazarının böyle bir hakkı olduğunu düşünmüyorum. Tarihi roman yazarı bunu yapamaz; kurmaca bir karakter uydursun, ona istediğini söyletsin ama bir adamdan bahsediyorsa, o adam onun ağzından romanda söylenen sözleri, ya gerçekten söylemiş olacak ya da romancı o kadar iyi analiz edecek ki, söylememiş olsa bile söyleyebilirdi dedirtecek. Ben diyorum ki Kurt Kanunu'ndaki Kara Kemal'in söylediklerini, gerçek Kara Kemal asla düşünmüş, söylemiş olamaz (Tunçay, 2000: 6).

Sadık Tural'ın da konuyla ilgili görüşleri aynı yöndedir. Ona göre “tarihi romanın kuruluşu ve ifade tarzı sırasında, konu edilen devrin duygu, düşünme ve sistemine, târihî belge, hatta menkıbeden gelen bilgi ile uymayan malzemeye yer verilemez. Târihî olay ve kişileri tahrif etmek, bir art niyet olmasa da, affedilemez bir hatadır”(Tural, 1991: 196). Sadık Tural, bu görüşlerine örnek olarak ise Kemal Tahir'in *Devlet Ana* romanındaki “yozlaşmış Yunus Emre tipi”ni (Tural, 1991: 196) örnek gösterir. Bu görüşlerinin yanında Tural, belgelerin yetersiz kaldığı yerlerde, yazarın yarattığı kurmaca karakterlerin sahneye çıkmasının yadırganacak bir durum olmadığını, aksine romanı tamamladığını söyler (Tural, 1991: 197). Romanlarda karşılaşılan bu kurmaca karakterlerin “istisnaî bir talihe yönelmiş ve kaderin cilvelerini değiştirme meyyal” (Tural, 1991: 197) kişiler olmasını ise, tarihî romanların “idealist-romantik” (Tural, 1991: 97) yapılarına bağlar. Hilmi Yavuz'un da konuyla ilgili düşünceleri, Lukacs'ın görüşlerine paraleldir:

Romancının yapması gereken, belli bir tarihsel olayı karakterlerinin bilincinin içinden vermesidir. Bu önemli. Çünkü tarihsel bir olayın inşa edilmesi demek o romanda bireyin inşa edilmesi demektir. Bireyi ortaya koymadan birey olduğunu kavramadan o tarihsel olayı onun bilincinden vermenin olanağı yok. Nasıl görüyoruz o adamı, nasıl bir adam. Önce romancı kendi tiplerini tanımak zorunda. Biz onların dünyaya nasıl baktıklarını bilmeliyiz (Yavuz 1997: 70).

Tarihî romanlarda hem gerçek kişilerle hem de kurmaca kişilerle karşılaşmak mümkündür. Tarihî romanın gelişim seyri içinde kişiler de değişmiş, farklı kesimden kişiler romanların baş karakteri olmuştur. Tarih'in eksik bıraktığı ve romancının doldurduğu asıl boşluklar, karakterlerin iç dünyaları, duyguları, düşünceleri gibi daha çok psikolojiye ve

gündelik yaşam seyrine dair ayrıntılardır. Hilmi Yavuz'un belirttiği gibi romancı, yarattığı karakteri ilk önce kendi çok iyi bilmeli ve bu yaratımda sahiciliği okura geçirebilmelidir. Bunu gerçekleştirebildiği ölçüde karakterin gerçek veya kurmaca bir karakter olması ayrımı ortadan kalkar denilebilir. Ancak, romandaki baş karakter tarihî bir şahsiyetse durum farklıdır. Sadık Tural'a göre, karakter eğer tarihî gerçek kişilerden seçilmişse, mevcut tarihsel bilgilerin sınırları zorlanmadan karakter oluşturulmalıdır. Çünkü Tural'a göre "iç gözlemlere çok az imkân vermesi, teferruata inen bilgi ve vesikaların az olması nedeniyle, tarihî romanın en az imkân verdiği unsurlardan biri ruh tahlilleridir" (Tural, 1991: 197).

Mehmet Can Doğan, karakter yaratmanın kolay ve zor yanlarını, tarihîlik ve tarihsellik kavramlarını açıklayarak verir. Aynı zamanda, yazarın bu yaratım sürecinde hangi ölçütlerle dikkat etmesi gerektiğini belirtir:

Tarihîlik, olup bitmiş bir dönemi, yani zamansal mesafenin çok fazla olduğu bir dönemi işaret ederken; tarihsellik, zamansal mesafenin daha az olduğu, yani "genişletilmiş şimdiki zamanı" belirtmektedir. Zamansal mesafenin azlığı ve çokluğu, tarihî romanda karakter yaratmayı da güçleştirmektedir. Konusunu, zamansal mesafenin fazla olduğu dönemlerden –Selçuklu ve Osmanlı tarihinden- alan bir romanda, yazarın karakter yaratması hem kolay, hem de zordur. Kolaylık, karakterin sonunu bilmekten kaynaklanır; zorluk ise bilinen bu sonun trajik veya dramatik olarak döneme yerleştirilmesi noktasında ortaya çıkar. Zamanın ruhuna inebilme ve mekânın ayrıntılarıyla tanınması, karakterin canlanmasına yardım eder. Bütün bunlar hesaba katılmadan yazılan tarihî romanlar da vardır; ama onların yazarın "kendi tarihi" olduğunu göz ardı etmemek gerekir. Aslında hayal gücünün baskın olduğu bu tür fantezi tarihi romanlar, hayalî ve boşlukta bir "kendi tarihi"nin ortaya çıkarılması şeklinde yorumlanabilir. Çünkü, bireysel yazar kimliği, tarihe bakarak kendisini meşrulaştırmaya çalışır. Uyarıcı bir not olarak akılda tutulması gereken şey de budur: Tarih, her ne amaç ile kullanılırsa kullanılsın önemli, etkin, buyurgan bir meşruiyet yoludur (Doğan 2000: 150).

Özellikle 1980 sonrası yazılan tarihî romanlarda olaylar, gündelik hayatın içinden kişilerin veya bahsedilmek istenen kurumun bünyesine mensup kişilerin aracılığıyla aktarılır. Hükümdar, padişah, bey, paşa vb. karakterler romanlarda ikincil karakter olarak bulunur. Destan geleneğinden gelen "ideal insan/tip" yerini "sıradan insan"a bırakır. Klasik tarihî romanlardan farklı olarak, 1980 sonrası yazılan romanlarda postmodern roman teknikleri iyiden iyiye kullanılmaya başlar. Örneğin Orhan Pamuk'un *Beyaz Kale* romanı, yine konumuz dâhilindeki romanlardan örnekle, Reha Çamuroğlu'nun *Son Yeniçeri* romanı savaş esiri bir

kölenin ağzından anlatılır. Romanın ilerleyen bölümlerinde anlatıcılar değişerek, olaylara farklı açılardan bakabilme, farklı toplumsal tabakaları, kurumları yansıtmaya imkânı sunar.

1.9. Dil Meselesi

Romancı, yakaladığı tarihî detaylar üzerinden romanını zenginleştirir, kurgular. Tarihî roman geleneğimizde sadece “tarihi aktaran”, Hilmi Yavuz’un tabiriyle “tasvirde öteye gidemeyen” romanlar dikkat çeker. Tarihî romancının bu “sınırlı yaratım” koşulları da göz önüne alındığında, bazı sanatçılar romanlarında anlattıkları dönemin dil özelliklerini yer yer kullanmaya çalışmışlardır. Oğuz Özdeş’in *Oğuz Han* romanında destan dönemine ait dil özellikleri bu duruma örnek gösterilebilir. Öte yandan romanlarında yeniliklere yer vermeye çalışan Kemal Tahir, *Devlet Ana*’nın üslup özellikleri üzerinde detaylıca durduğunu belirterek, romanda ele aldığı karakterlerin sınıfsal özelliklerine göre Dede Korkut’tan ve Evliya Çelebi’den yararlandığını belirtir (Bozdağ, 1980: 102).

Birsen Talay’ın yaptığı mülakatta, tarihî romanda dil konusu üzerine, katılımcılar, tarihî romanın bugün için üretilen bir tür olduğunu belirterek, anlatıldığı dönemin diliyle yazıldığında metne bir katkısı olmayacağını belirtirler (Talay, 2000: 12-13). Fethi Naci de aynı görüştedir. Nitekim konu hakkında, George Steiner’den yaptığı alıntıyla Lukacs’ın görüşlerine yer verir:

(...) Lukacs, eski dilin ne kadar ustaca kullanılırsa kullanılsın, aslında geçmişî kafamızda canlandırmaktan uzak olduğunu görür. Tarihsel romanın bilinen ustaları günün diliyle yazarlar. (...) Romancı, konuşmaları, söz konusu dönemin saydığı söz ve anlatım biçimleriyle vererek dile getirdiği geçmişî sahicilik kazandırmaya çalışmaktadır. Tıkız bir yoldur bu. Shakespeare, 2. Richard’ı Chaucer dönemi İngilizcesi ile konuşursaydı bir şey kazanır mıydı? (Naci, 1997: 58).

Bu görüşleri desteklemek üzere Naci, Atilla İlhan’ın *Dersaadet’te Sabah Ezanları* romanında kullanılan dönemin dil özellikleriyle kurulmuş yapının geçmişî sahicilik kazandırmaya çalışmak olduğunu ve İhsan Oktay Anar’ın *Puslu Kıtalar Atlası* romanında da yine bahsi geçen dönemin dilinden yararlandığını ifade eder (Naci, 1997: 58).

Genel kanı, tarihî romanda yazıldığı dönemin dilini kullanmak gerektiği yönündedir. Mehmet Kaplan da konu hakkındaki görüşünü, “Bizde tarihî roman, piyes ve senaryo yazan bazı kimseler, gerçek hayattaki konuşmadan tamamiyle farklı, süslü püslü, edebî sanatlarla hatta bazen ses oyunları ile dolu bir dil kullanırlar. Bu üslûp bana daima sun’i gelmiştir. Bunun sanat ve güzellikle bir ilgisi yoktur” (Kaplan, 1977: 8). Naima tarihinden bir örnekle

görüŖünü destekleyen Kaplan, Naima'nın Gazi Giray'ı anlattığı bölümde, onu mahallî Ŗiveyle veya nutuk atar gibi konuŖturmadığını, bunun yerine görüşlerini ifade edebilecek en makul şekilde konuŖturduğunu ifade eder (Kaplan, 1977: 8). Birçok araŖtırmacı tarihî romanın çağın okurları için yazıldığı fikrini göz önünde bulundurarak, tarihî romanda dil kullanımının çağa uygun olması yönünde birleşir.

2. BÖLÜM: REHA ÇAMUROĞLU'NUN ROMANLARI ÜZERİNE İNCELEME

2.1. YAŞAMI

20 Ağustos 1958'de İstanbul'da doğan Çamuroğlu, memur bir anne ile muhabsebeci bir babanın oğludur. Musul şehbenderi, şair Emin Yümni (Kürt Yümni) babasının dedesidir. İlköğrenimini Ankara'da, Ortaöğretimini İstanbul'da tamamladıktan sonra Boğaziçi Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Tarih Bölümü'nden mezun olur. Yazı hayatının başlangıcında "Erhan Çam, Osman Konur, Melih Tezgör, Ali Kürek, Kemal Demir, Suat Alaca imzalarını da kullan[ır]" (Yalçın (Ed.) 2010: 295). *Kara, Efendisiz, Cem ve Nefes* dergileri başta olmak üzere çeşitli yayın organlarında yazarlık ve yöneticilik yapar. Bu dönemde İngilizce'den çeviriler de yapar. Açık Radyo'da 'Ziggurat' isimli programı sunar. *İkiilebir* adlı romanı ile 2001 Türkiye Yazarlar Birliği En İyi Roman Ödülü'nü ve 2004 Alevilik-Bektaşılık Araştırma Hizmet Ödülü'nü alır. 2007 Genel Seçimlerinde AKP İstanbul milletvekili seçilen Çamuroğlu, bir dönem bu görevi üstlenmiştir. İstanbul'da yaşayan yazar, evli ve bir çocuk babasıdır.

2.2. ESERLERİ

Eserleri:

Araştırma-İnceleme: *Tarih, Heterodoksi ve Babailer* (1990), *Yeniçerilerin Bektaşiliği ve Vak'a-i Şerriye* (1991), *Dönüyordu: Bektaşilikte Zaman Kavrayışı* (1992), *Değişen Koşullarda Alevilik* (1992), *Sabah Rüzgarı 'Enelhak' Demişti Nesimi* (1992), *Günümüz Aleviliğinin Sorunları* (1992); *Yüz Soruda Alevilik* (1995), *Geçen Zaman, Geçmiş Zaman* (2005).

Roman: *İsmail* (1999), *Son Yeniçeri* (2001), *İkiilebir* (2001), *Bir Anlık Gecikme* (2005), *Kalem Efendisi* (2006), *Sultan Selahaddin El-Kürdi* (2011), *Nazar* (2012), *Cemil Reloaded* (2014). (Necatigil 2007: 130;)

Çalışmamızın inceleme kısmına geçmeden önce, Çamuroğlu'nun kitapları hakkında genel bir bilgi vermek yerinde olacaktır.

Tarih, Heterodoksi ve Babailer (1990) kitabında Çamuroğlu, 'Tarih Sümer'de başlar, Türklerin Anadolu'ya geliş tarihi 1071 yılıdır' gibi kalıp yargıları değiştirmeye çalışırken, sonrasında Heterodoksi düşüncüyü ve onun Babailer ile olan ilişkisini irdeler.

Sabah Rüzgarı: Enel-Hakk Demişti Nesîmî (1992) kitabında ise, Hallac-ı Mansur ve

Nesîmî'yi odağa alarak din ve dinsel algılayış içinde değişen 'Tanrı' kavramını ele alır. Çamuroğlu bunu şöyle açıklar: "Din ve dinsel algılayış söz konusu ise, zihni yapının merkezinde Tanrı kavramı vardır. İnananlar için en önemli kavram 'Tanrı'dır. Dolayısıyla Tanrının nasıl tanınacağı, nasıl bilineceği, Tanrıya inanan insanlar için en önemli sorundur. Ortodoksi şunu söyler: Tanrıyı ancak kitaplarından, peygamberlerinden ve istediği kadar verdiği bilgiden öğrenirsiniz. Heterodoksi ise kabaca bir özetle şöyle der: Tanrıyı bilmek istiyorsan, kendini bil" (Atılğan ve Yılmaz 2000: 9). Heterodoksi anlayışın bu söylemine itirazları da olduğunu belirten Çamuroğlu, "(...) Tanrı sensin, Tanrı senin içindedir, Tanrıdan başka sen yoksun demektir. Bu aynı zamanda, 'Senden başka Tanrı yoktur'a da dönüşebilir. İşte bu kadar önemli bir yerde heterodoksinin ve ortodoksinin kavrayışları ortaya çıkar" şeklinde Ortodoksi ile Heterodoksi düşüncenin ayrımını belirtir. Kitabının asıl konusunun ise Heterodoksi anlayışın "Allah kavrayışı" (Atılğan ve Yılmaz 2000: 9) olduğunu söyler.

Dönüyordu: Bektaşilikte Zaman Kavrayışı (1992), ilkel dinlerde ve heterodoksilerde görülen 'Döngüsel Zaman'a odaklanır. Çamuroğlu, daha önce Eliade ve birçok din bilimcinin de ifade ettiği gibi 'Kutsal Zaman' ile 'Döngüsel Zaman' kavramlarını birbirinden ayırır. Kutsal Zaman kısaca; değişmeyen, sınırları dinî yasalarla çizilmiş zamandır. Döngüsel Zaman ise; "heterodoksilerin Tanrı anlayışında Tanrının yoktan var edici olmadığı ve var olan hiçbir şeyin de yok olmadığı" (Atılğan ve Yılmaz 2000: 10) görüşünde olduğu gibi, zamanın da yok olmayacağı görüşüne odaklanır. Eliade bunu 'Ebedi Dönüş Mitosu' olarak adlandırır; kavram, 'Yeniden Doğuş' olarak da adlandırılmaktadır. Bu kitap sadece tarihsel süreçteki döngüsel zaman algısını açıklamakla kalmaz, modern hayatın zaman algısına da göndermelerde bulunur.

Yeniçerilerin Bektaşiliği ve Vak'a-i Şerriye (1991), Yeniçerilerin Bektaşiliğine ve Yeniçerilerin kaldırılma olayına odaklanır. Tarihte 'Vak'a-i Hayriye' olarak anılan olaya Çamuroğlu farklı bir bakış açısı getirir ve bu olayı 'Vak'a-i Şerriye' diye adlandırır. Çamuroğlu, kitabında asıl vurgulamak istediğinin yeniçerilerin insani yönü olduğunu belirtir (Atılğan ve Yılmaz 2000: 11). Yeniçeriler, askeri hayatta olduğu kadar sivil hayatta da söz sahibidir. Aynı zamanda manav, börekçi, kayıkçı gibi birçok meslek grubuna da sahip olan Yeniçeriler, adeta halkın bir milis gücü haline gelmiştir. Bu durum sarayla arasında bir ikilik doğurmuş ve Yeniçeriler saray tarafından yok edilmiştir (Atılğan ve Yılmaz 2000: 11). Ancak Çamuroğlu'na göre yeniçerilerin ortadan kaldırılması ne askeri anlamda ne de sosyal anlamda bir fayda sağlamamış; aksine sorunların daha da büyümesine ve halkla saray arasındaki mesafenin açılmasına neden olmuştur.

Değişen Koşullarda Alevilik (1992), Aleviliğin tarihsel süreç içinde yaşadığı

dönüşümü ele alırken, özellikle 1980 değişen sosyo-kültürel iklim içindeki yerini sorgular.

Geçen Zaman, Geçmiş Zaman (2005), Çamuroğlu'nun çeşitli dergi ve gazetelerde tarih, kültür ve siyaset konularındaki yazılarının derlemesi niteliğindedir.

2.3. REHA ÇAMUROĞLU'NUN TARİHİ ROMANLARI ÜZERİNE BİR DEĞERLENDİRME

Reha Çamuroğlu, kendini öncelikle tarihçi olarak tanımlar. Edebiyatçı kimliği tarihçi kimliğinden sonra gelmektedir. Nitekim yayın hayatına başladığı 1990'lı yıllarda öncelikle tarihle ilgili araştırma-inceleme kitapları yazmıştır. Çamuroğlu'nun düşünce dünyasını ve tarihsel ilgi alanını bu araştırma-inceleme kitaplarından takip etmek mümkündür. Çamuroğlu, romanlarının yayınlanmaya başladığı 1999'dan sonra, çeşitli dergi ve gazetelerde yazılarıyla görünse de araştırma-inceleme türünde başka eser vermez. 1999 yılından itibaren roman türüne yönelerek, bu tutumunu günümüze dek sürdürür.

Reha Çamuroğlu'nun araştırma-inceleme kitaplarına kronolojik olarak baktığımızda: *'Tarih, Heterodoksi ve Babailer* (1990), *Yeniçerilerin Bektaşiliği ve Vaka-i Şerriye* (1991), *Sabah Rüzgarı: 'Enelhak' Demişti Nesimi* (1992), *Dönüyordu: Bektaşilikte Zaman Kavrayışı* (1992), *Değişen Koşullarda Alevilik* (1992), *Günümüz Aleviliğinin Sorunları* (1993), *Yüz Soruda Alevilik* (1995) şeklinde sıralandığı görülmektedir. Çamuroğlu, düşünce dünyasını meşgul eden, özellikle ilgi duyduğu konular hakkındaki bu çalışmaları romanlarından önce yayımlar. Bu özellik, Çamuroğlu romanlarının derinlerinde yatan düşünceleri daha iyi kavramak ve anlamlandırmak için önemlidir.

Çamuroğlu'nun düşünce dünyasında Heterodoksi, Alevilik-Bektaşilik, zaman algısı, Tanrı algısı, insan hakları, ideoloji, siyaset, modernleşme gibi temalar önemli ölçüde yer alır. Çamuroğlu, araştırma-inceleme kitaplarıyla ortaya koyduğu düşüncelerini romanlarıyla kurgusal bir zemine taşıyarak daha da anlaşılır kılmıştır. Roman türündeki eserlerinden sonra tarihçi Reha Çamuroğlu, hem tarihçi hem de romancı Reha Çamuroğlu olarak anılmaya başlar. Çamuroğlu'nun röportajlarından da hareketle romanların konularına değinmek gerekirse şunlar söylenebilir:

İsmail romanı Şah İsmail önderliğinde Safevîlerin tarikattan devlete dönüşüm sürecini işler. İsmail'in şeyhlikten şahlığa geçişi ve kazanma hırsının kendi sonunu getirmesi romanda asıl vurgulanmak istenen noktadır.

Son Yeniçeri'de yeniçerilerin 1769-1828 yılları arasında Osmanlı Devleti'nin

modernleşme çabaları içindeki konumu ve bu süre içinde geçirdikleri dönüşüm konu edilir. Özellikle yeniçeri ocağının kaldırılma süreci, konu hakkında çalışmalarıyla bilinen Çamuroğlu'nun asıl vurgusudur.

Son Yeniçeri'nin devamı niteliğindeki *Kalem Efendisi* romanında 1828-1878 yılları arasında gelişen siyasi olaylara paralel olarak 'asker-kalem' çatışması, askeri hezimetler, ve bunların arka planında ise yeniçerilerin yeniden var olma çabası işlenir.

İkiilebir, Çamuroğlu'nun tabiriyle 'varoluş problemini' işleyen bir romandır. Gençliğinde radikal sol örgütü mensup olduğu bilinen Nevzat Köroğlu, sonrasında tanrısal bir deneyim yaşayarak tamamen metafizik bir algıyla kitaplar yazar, yeni bir benlik oluşturur. Ancak, yaşadığı tanrısal deneyimi tekrar bulamayınca bunalıma girer ve intihar eder. İntiharından sonra 14. yüzyılda uyanan Köroğlu, burada Moğol savaşçısı Börü Bahadır ve Müslüman-şaman derviş Barak Baba ile karşılaşır. Nevzat Köroğlu'nun benlik arayışına Börü Bahadır'ın arayışı, Barak Baba'nın bilgeliği ve genel anlamda ise Moğolların İslam'ı yayma düşüncesi eklenerek arayış sürer. Çamuroğlu'nun üzerinde en çok durduğu konulardan olan 'döngüsel zaman' *İkiilebir*'in ana kurgusunu oluşturur.

Nazar'da Ortaçağ'da cadı avı konusu işlenir. Farklı ırklardan kadınların görüldüğü romanda çatışma unsuru pagan/şaman karakterli kadınlar ile kilisenin temsil ettiği engizitör temsilinde verilir. Roman, kadınlara yapılan haksız iftiralar, işkence ve infazları işler. Ancak roman, hakikatin bir şekilde tecelli edip sonunda iyilerin galip gelerek kötülerin cezalandırılmasıyla son bulur.

Bir Anlık Gecikme, 1905 yılında II. Abdülhamit'e düzenlenen suikast girişimini konu edinir. Ermeni komitacıların düzenlediği ve bu iş için para karşılığında Jorris isminde bir anarşisti tuttuğu romanda, asıl vurgulanmak istenen suikast girişiminin önü ve arkasıdır. Suikastten sonra siyasi olarak neler olabileceği, bu suikastin kimlerin işine yarayabileceği gibi gelişmeler özellikle suikasti planlayan ekip arasında tartışılırken, Abdülhamit ve çevresinde de gerek hafiyelerle gerekse dönemin önemli paşaları aracılığıyla yaşananlar derinlemesine izlenir. Bu izlemelerin sonucunda suikast girişimi önlenemez, ancak Jorris ve eşi yakalanır. Sonrasında ise Abdülhamit'in zekâsı ve siyasi yeteneği olarak görülebilecek şekilde Jorris, sultan tarafından yurtdışına kendisi için çalışmak üzere gönderilir. Tarihî gerçeklik olarak bu noktada farklı yorumlar söz konusu olsa da romanda bir 'siyaset stratejisi' olarak geçer.

Sultan Selahaddin El-Kürdi romanında Selahaddin Eyyubi'nin siyasi ve askeri başarılarla olduğu kadar çalkantılarla da geçen hayatı konu edilir. Selahaddin Eyyubi'nin İslam dünyasını birleştirerek, İslam ordusunun lideri olma isteği ve bu uğurda verdiği mücadeleler; bu isteğe ulaşmak için karşılaştığı siyasi/askeri zorluklar, mezhepsel çatışmalar

ve kazanma hırsının nihayetinde kendi sonunu getirmesi romanın genel çerçevesidir (Öztop, 2005: 4-5; Şişman, 2001: 3-4).

Tarihî roman türünün başlangıcından bu yana işlenen benzer konular ve kullanılan teknik unsurlardan dolayı popüler tarih romanı ya da popüler tarihî roman olarak bilinen türün günümüzde de devam ettiği görülmektedir. Çamuroğlu, romancılığının ilk yıllarında ve sonraki yıllarda kendisiyle yapılan röportajlarda konu bakımından hamasete kaçmadan, tarihin yorumlanarak aktarılan kısmının kendisi için önemli olduğunu ifade etmiştir. Ancak, Dilek Yalçın-Çelik, Çamuroğlu için *İsmail ve Son Yeniçeri* romanlarından sonra popüler tarihî romancı değerlendirmesinde bulunmuştur (Yalçın-Çelik, 2005: 77). Bu değerlendirmenin, üzerinde düşünmek gerekmektedir. Çamuroğlu'nun ilk romanı *İsmail*'den günümüze dek tarihî roman yazarlığı sürecinde gelişimini kronolojik olarak görmek mümkündür. Öte yandan Çamuroğlu romanlarında popüler sayılabilecek unsurlar olduğunu da bu noktada belirtmek gerekir. Ancak bunlara geçmeden önce popüler roman ve popüler tarihî romanının belirleyici özelliklerine değinmek yerinde olacaktır. Şaban Sağlık, *Popüler Roman-Estetik Roman* (2010) adlı eserinde popüler romanın genel özelliklerini şöyle sıralar:

Popüler romanlar; anlık etki uyandırmak, çabuk unutulmak, ticari kaygıyla yazılmak, basılmak ve dağıtılmak; gerçeklikten uzak olmak ve sanat-estetik değerden yoksun bulunmak gibi sebeplerle, hep ikinci sınıf edebiyat ürünleri olarak görülmüşlerdir. Kimilerince de 'edebiyat dışı' olarak görülen bu romanlar, bütün bu olumsuz değerlendirmelere rağmen, geniş bir halk kitlesi tarafından okunmuş ve sevilmişlerdir. Gerçek dünyada yaşanılmayacak serüvenleri, edinilemeyecek statüleri, ulaşılamayacak zaferleri mümkün kılarak, sadece somut şartların bir süre için de olsa, gerçersizleştirilmesini sağlamakla kalmayan popüler romanlar, bu şartların değiştirilmezliğini de telkin etmekte, okurlara beyaz ve pembe dünyalar sunmaktadır (Sağlık, 2010: 115).

Popüler tarih romanlarının da genellikle "aşk, cinsellik, entrika, macera, taht kavgaları" gibi konuları işlediğini belirten Sağlık, bu romanların "belirli bir felsefî ya da ideolojik görüşe dayanmak, tarihi bilgiye sahip olmak ve en önemlisi güçlü roman bilgisi ve birikimiyle iyi bir romancı olmak gibi şartları taşıyan yazarların yazdıkları" (Sağlık, 2010: 141) tarihî romanlarla karıştırılmaması gerektiğini belirtir.

Reha Çamuroğlu'nun tarihî romanlarını bu değerlendirmeden yola çıkarak düşündüğümüzde tam anlamıyla popüler tarihî roman olarak düşünmek güçtür. Ancak, romanlarda görülen bazı unsurlar popülerliğe işaret etmektedir. Romanların çok satanlar listesine girmesi, baskı adedi, reklam kampanyaları, kapak tasarımları gibi birtakım özelliklerini popülerlik işareti olarak görmek mümkündür. Bilindiği gibi popülerliğin;

gündemde olma, tiraj, reklam, pazarlama gibi öne çıkan özellikleri bulunmaktadır. Günümüzde kitapların sadece kitapçılarda satılmayıp, sanal ortamlarda hatta süpermarketlerde satılır hale gelmesi pazarlama stratejilerinin göstergesidir. Dolayısıyla popüler kültürün kitap üzerindeki etkisini arttırdığı düşünülebilir. Çamuroğlu romanlarının da kitap ebatları küçültülerek ve dolayısıyla fiyatları düşürülerek; süpermarket gibi yerlerde satılması bu bağlamda pazarlama stratejilerinin etkisi altında kaldığını düşündürmektedir.

Çamuroğlu'nun tarihî romanlarında popülerliğe dair içerik ve biçim unsurlarıyla da karşılaşmak mümkündür. *Bir Anlık Gecikme* romanının giriş kısmında yer alan, “Bu romandaki bütün karakterler ve olaylar yazarın kurgusundan ibarettir” epigrafi bu durumun bir örneğidir. Çünkü bu söylemle roman içeriği tamamıyla örtüşmez. Romanın kurgusal yapısından dolayı, tarihî olayların kurgulanmasında bire bir benzerlik mümkün değildir. Ancak Çamuroğlu bu epigrafla, romanda karakterler üzerinden Abdülhamit suikastine dair yaptığı çıkarımları ve yorumları romanın kurgusallığına yükleyerek, kendisine gelecek eleştirilere karşı adeta bir kalkan oluşturur. Roman hakkında kendisiyle yapılan bir röportajda da bu durumu doğrular niteliktedir:

Kurgudan ibarettir benim özgürlüğümü koruma cümlem. Yoksa ben bir tarihçiyim ve tarihçi titizliğiyle de bu konuya çalıştım. Bunu sonucunda bir ürün ortaya çıkmış oldu. Biraz da okura bıraktım (Öztop, 2005: 4).

Yine bu konuya örnek olarak Çamuroğlu'nun *Sultan Selahaddin El-Kürdi* romanı gösterilebilir. Çamuroğlu'nun 2011 yılında yayınlanan bu romanına kadar Selahaddin Eyyubi ile ilgili birçok tarihî roman yazılmıştır. Ancak, hiçbirinde böyle bir adlandırmaya rastlanmaz. Çamuroğlu, kitabın isimlendirilmesinde kullandığı El-Kürdi ifadesiyle okuru yakalamak istediği açıktır. Aynı zamanda bizim resmî tarihimizde yer almasa da, bu kullanımın genel bir kabul olduğunu da ifade eder (URL- 6, 2018).

Çamuroğlu, isimlendirmedeki ‘Eyyubî’ kullanımıyla ‘El-Kürdi’ kullanımı arasındaki farkı şöyle ifade eder:

Elbette bu günün tartışmaları bağlamında bu kullanımda bir fark vardır. Eyyubi, kurduğu ve mensubu bulunduğu hanedanın adıdır. Kürdi ise pek çok dönem kaynağında geçtiği üzere etnik mensubiyetini gösteren lakabıdır. Yıllarca etnik mensubiyeti bizden başka herkes tarafından kabul edilmişti. Bir bizim tarih kitaplarımız “Nuh demiş, peygamber dememişler”di. Bu anlamda bu vurgunun önemli olduğunu düşünüyorum” (URL- 6, 2018).

Oysa romanda Selahaddin'in Kürtlüğü, bir köken bilgisinden öteye gitmez. Roman için belirleyici unsur Selahaddin'in İslam adına savaşması ve İslam ordusunun lideri olmak istemesidir. Çamuroğlu'nun isimlendirmedeki bilinçli tercihi, ona göre resmî tarihimizdeki

bir eksikliğe vurgu yaparken aynı zamanda da isim yoluyla okurun dikkatini çekmesini sağlamıştır denilebilir.

Çamuroğlu'nun tarihî romanlarında popülerliğe dair verilebilecek örneklerin bir diğeri, klasik tarihî romanlarda da görülen, roman sonunda kaynakça ve ek kullanımınıdır. *Nazar* romanının sonundaki konuyla ilgili günümüzden de örnekler içeren açıklayıcı nitelikteki ekler ve kaynakça; *Sultan Selahaddin El-Kürdi*'de romana dair ipucu niteliğindeki ekler bu duruma örnek gösterilebilir. Kaynakça ve eklerde romana dair ipuçları ve bilgilendirici notlar yer alır. Klasik tarihî romanlarda eğitici bir misyon olarak görülen bu tutum, Çamuroğlu romanları için de okuru aydınlatmaya, bilgilendirmeye yönelik bir tutum olarak görülebilir.

Reha Çamuroğlu'nun tarihî romanlarında görülen popülerliğe dair unsurlara değindikten sonra, popülerliğin tam karşı kutbunda yer alan özelliklere de değinmek öne sürdüğümüz görüşü desteklemek adına yerinde olacaktır. Çamuroğlu'nun tarihî romanlarının en önemli özelliği kişilere ve düşüncelere/tezlere/yorumlara dayanmasıdır. Bunlar, romanlarda gerek bölüm adlarında, gerek işlenen konular aracılığıyla, gerekse karakterler arasındaki diyaloglar yoluyla aktarılır. Roman kurgularının merkezindeki çatışma unsuru genelde kişiler arasında ya da kişilerin temsil ettikleri kurumlar/devletler/dinler vb. arasında geçer. Romanların popüler romanın içerik unsurlarından bu noktada ayrıldığını söylemek mümkündür.

Roman tekniği bakımından düşünülürse *İkiilebir* dışında, düz bir kurgu tercih edildiği görülür. Ancak, kurgu içinde farklı teknikler kullanılmıştır. Bu tekniklerin en dikkat çekici olanı anlatıcı unsurundadır. Çamuroğlu, tanıklık kavramına romanlarında önem vermiş, farklı anlatıcıları buldukları olayın/kurumun içinden bir göz olarak konuşturmuştur. Yine kullanılan teknik unsurlara örnek olarak, romanlarda vurgulanmak istenen tezi kuvvetlendirmek için leitfmotif tekniğinin kullanıldığını, bunun yanı sıra metinlerarasılık bağlamında göndermeler olduğunu söyleyebiliriz. *Nazar* ve *İkiilebir*'de bölüm başlarında görülen epigraflar; *Sultan Selahaddin El-Kürdi*'de bölüm başlarında içeriğe uygun kullanılan alt metinler teknik unsurlara örnek gösterilebilir.

Çamuroğlu'nun, romanlarında kullandığı teknik unsurlarla okurunu nitelikli bir konuma yerleştirdiği ve birincil hedefinin eğitmek ve eğlendirmekten ziyade hatırlatmak, düşündürmek ve sorgulatmak olduğu yorumu yapılabilir. Çamuroğlu'yla yaptığı röportajda *Sultan Selahaddin El-Kürdi* romanında kullanılan alt metinlerle ilgili, Melike Uzun'un bir anlamda kendi yorumunu onaylatmak için sorduğu soruya, "Maalesef yanılıyorsunuz! Ama

durumu açıklayan bir açıklama da getirmeyeceğim konuya. Sanırım okurumla bu kadar cilveleşmeye hakkım vardır. Onu da okurum bulsun, okurum yorumlasın” (URL-7, 2018) karşılığını verir. Çamuroğlu verdiği cevapla, eseriyle okuru arasından çekilir. Bu tavır, modernist/postmodernist roman özelliklerinde görülmektedir. Dolayısıyla, okuru metne dâhil etme özelliği olarak görülebilecek bu tavır ve yukarıda değindiğimiz diğer içerik ve teknik unsurlar Çamuroğlu romanlarını, popüler tarihî romanlardan ayrı bir konuma getirmektedir.

2.4. KURGU

Reha Çamuroğlu, tarihî romanlarını genel itibariyle düz bir kurgulamayla oluşturmuştur. Neden sonuç ilişkilerinin ön planda olduğu romanlarda, nedensellik ‘resmi tarih’ten farklı olarak yeniden düşünülmesi istenen ve yorumlanan tarih olarak düşünülebilir. *İkiilebir* romanını bu genellemenin dışında tutmak gerekmektedir. Bu romanda Çamuroğlunun özellikle üzerinde durduğu ‘Döngüsel Zaman’ kavramı kurgunun merkezindedir. Çamuroğlu, tarihî roman türüne yönelerek tarih biliminden farklı olarak edebiyatın özgürleştirici yapısı sığındığını belirtir. Romancılığının ilk yıllarında kendisiyle yapılan röportajda görüşlerini şöyle ifade eder:

Şu ana kadar benim tarihi romanlarımda tarihçiliğim ağır bastı. Bu nedenle, karakterlerime getirilen eleştiriler çok önemli değil. Benim için tarihî süreç, tarihe bakış, tarihi yorumlayış önemli. Çünkü zaten bu bilinçli bir tercih. Ama beni romanla ya da romanın, edebiyatın özgürleştiriciliğiyle tarih anlatmaya yönelten, belgelere dayanarak ya da klasik tarihçi araçlarına dayanarak bir dönemi zihinde yeniden kurgulayıp okura sunmanın neredeyse imkânsız oluşu. Okurun aklına, merakına hitap edebilirsiniz ama duygularına hitap etmeniz çok zor. Bu kez de alan çoğu zaman hamâsi nutuklara kalıyor. Yani vatan, millet sevgisinden başlayıp bir sürü hamâsi örnekle süren bir yazın dolduruyor ortalığı. Dolayısıyla burada, bu yeniden kurgulama işini edebiyatın özgürleştiriciliğinden faydalanarak yaptım. (Şişman, 2001: 4)

Çamuroğlu’nun romancılığının ilk yıllarında ifade ettiği bu görüşler, sonraki yıllarda yayınlanan romanlarında da görülür. Çamuroğlu, romanlarını oluştururken tarihî gerçekliği bağlı kaldığını ifade eder (URL-7, 2018). Onun için, tarihin boş bıraktığı yerleri yeniden kurgulayarak okura sunmak ve dert edindiği konuları bu kurgusallığın içine yerleştirmek asıl yapmak istediğidir. Yukarıdaki görüşlerinde de belirttiği gibi, Çamuroğlu’nun tarihî romanlarına bakıldığında tarihin salt gerçek veya mutlak gerçek olarak kabul edilmiş hali değil, yorumlanmış, tekrar düşünülmesi/tartışılması gereken yanları romanlarda işlenmiştir. Çamuroğlu, romanlarında, tarihî gerçekliğe bağlı kalırken, bir tarihçi titizliğiyle çalıştığını,

değişen askerî, siyasî, sosyo-kültürel unsurlara çok dikkat ettiğini belirtir (Öztop, 2005: 4-5).

Tarihî romanlar, türün karakteristiğini yansıtan tezli eserlerdir. Zaman içinde içerik ve teknik olarak bir dönüşüme uğradığı söylenebilir de, tezli olma özelliği genelde korunmuştur. Çamuroğlu romanlarının da bu özelliği yansıttığını vurgulamak gerekir. Nitekim, *Son Yeniçeri* romanından sonra kendisiyle yapılan röportajda Çamuroğlu, “Tarihî roman türünün tarih tezi içeren ürünleri oldu bugüne kadar. Son Yeniçeri ve İsmail de tarih tezi içeriyorlar. Fakat zannediyorum, bundan sonra tarihçiliğimin yanı sıra edebi kaygılarımın da temel olduğu kitaplara yöneleceğim” (Şişman, 2001: 4) şeklinde konu hakkındaki görüşlerini, daha romancılığının ilk yıllarında ifade etmiştir. Çamuroğlu, tarihî romanlarını yazarken öncelikle kendisini yazmaya iten bir sorun/dert olduğunu ifade eder. Aktarmak istediği bu derdi, edebî tabirle tezi de romanlarında görmek mümkündür. Kendisiyle yapılan röportajlarda, romanlarında asıl vurgulamak istediği noktaları açıkça ifade eder. *Son Yeniçeri* romanında, daha önce araştırma-inceleme kitabı olarak yazdığı *Yeniçerilerin Bektaşiliği*’nde, tarihte ‘Vaka-i Hayriye’ olarak geçen yeniçeri ocağının kaldırılması hadisesini ‘Vaka-i Şerriye’ olarak yorumlayıp işlemesi duruma örnek gösterilebilir. Yine bir başka romanı *Bir Anlık Gecikme*’de, II. Abdülhamid’e düzenlenen suikast girişiminden sonra yakalanan anarşist Jorris’in, sultanın emriyle kendisi için çalışmak üzere yurtdışına gönderilmesi bir ‘siyaset stratejisi’ olarak yorumlanır. Ancak tarihçiler bu konuda farklı görüşlere sahiptir.

Çamuroğlu’nun romanlarında, tartışılan düşünceler/olaylar/durumlar kişiler aracılığıyla aktarılır. Karşıt durumda kişilerin temsilinde aktarılan düşünceler aynı zamanda romanların kurgusal zeminini de oluşturur. Klasik tarihî romanlarda görülen aşk, entrika, savaş sahneleri gibi okurda merak uyandıracak temalar Çamuroğlu’nun romanlarında detaylıca verilmez. Romanlar genellikle askerî/siyasî/tarihî olayların etrafında şekillenir. Bu durumun nedeni olarak yine Çamuroğlu’nun tarih konusundaki titiz kişiliği gösterilebilir. Kurmaca ve tarihî kişilerin bir arada verildiği *Son Yeniçeri* ve devamı niteliğindeki *Kalem Efendisi* romanları bu anlamda ayrı tutulabilir. Bu romanlarda, verilmek istenen düşüncelerin yanında özellikle merkezî kişilerin ruh halleri, zayıflıkları, aşk hayatları gibi insanî özellikleri detaylıca işlenir. Biyografik tarihî romanlar *İsmail* ve *Sultan Selahaddin El-Kürdi*’de de benzer durum söz konusudur. Romanlardaki çatışma unsuru kişiler ve olaylar üzerinde yoğunlaşmıştır. Ancak bu çatışmada zaman zaman ‘tarihî’ tarafın ağır bastığını söylemek mümkündür. Kişiler aracılığıyla aktarılan konularda kişiler/ kurumlar vb. arası çatışmanın kurgunun ana merkezini oluşturduğu söylenebilir. Müslüman-Hristiyan, Heterodoksi-

Ortodoksi, 'Kalem Efendisi- Kılıç Efendisi' gibi sayıca arttırılabilecek karşıtlıklar romanlarda kurgunun merkezini oluşturmaktadır. Çamuroğlu, karşıtlıklardan beslendiği roman kurgusu içinde 'tanıklık' kavramına önem verir. Kişilerin içinde buldukları kurumların içinden konuşmaları, yaşadıklarını aktarmaları tanıklığı ön plana çıkarır. Böylelikle romanın sahihliği belirginleştirilmiş olur. Romanların organik bütünlüğü içinde düşünöldüğünde roman unsurların birbiriyle olan bağı daha da anlamlı hale gelmektedir.

2.5. ZAMAN

Reha Çamuroğlu'nun tarihî romanlarına bakıldığında genel olarak zaman unsurunun kronolojik bir akış içinde işlendiği görülür. Çamuroğlu'nun gerek biyografik tarihî romanlarında gerekse diğer tarihî romanlarında zaman unsuru, özne anlatıcı ve hâkim anlatıcı aracılığıyla gün, 'ay ve yıl'; 'gün ve ay' ya da 'ay ve yıl' olarak verilir. Açıkça verilen zamanı işlev bakımından iki farklı şekilde algılamak mümkündür; bunlardan ilki özne anlatıcı tarafından anlatılan bölümlerde, anlatıcının gün, ay ve yılı belirtmesi anlatılan olaya yaşanmışlık ve sahilik duygusu katar. İkinci algı ise hâkim anlatıcının aktardığı bölümlerde verilen gün, ay ve yıl olayların geçtiği 'tarihsel zaman'a işaret ederek, tarihlerin önemli olayları işaret ettiği ve işlevsel olduğu düşüncesini verir.

Romanlardaki zaman unsuru ele alınırken, roman inceleme yöntemi esas olarak kabul edilmiştir. Ancak, roman inceleme yönteminde yer almayan ve romanda karşılığı olan 'Döngüsel Zaman' gibi alt başlıklara da bu kategoride yer verilmiştir.

2.5.1. Vak'a Zamanı

Çamuroğlu'nun tarihî romanları genel olarak uzun bir zaman dilimini ele alır. Asıl anlatılmak istenen kişi/kişiler ve olay/olaylar, öncesinde yaşanan siyasi, sosyal ve askeri görünüm ile birlikte verilir. Bu durum, romanların 'tarih' kısmını netleştirdiği gibi anlatılmak istenen asıl olaylara da zemin hazırlar. Anlatılan olaylarda geriye dönüşler görülmez. Ancak, romanlarda zamanın kronolojik olarak ilerlemesine rağmen, verilmek istenen önemli detay ve tarihsel bilgilere göre zamansal akışın hızlandığı bölümler dikkat çeker.

Biyografik tarihî romanları *İsmail* ve *Sultan Selahaddin El-Kürdi*'de zaman unsurunda benzer özellikler bulunur. Romanlarda 'asıl kahraman' ortaya çıkana kadar, ülkenin, siyasî, askeri durumu anlatılır. *İsmail* romanında karakteri müjdeleyen giriş kısmından sonra geriye dönülerek devletin dededen itibaren İsmail'e kadarki süreci verilir. Kullanılan bu yöntem devletin siyasi, askeri ve sosyal hayatıyla ilgilidir. Her iki romanda da ana karakter devlet adamı olduğu için, karakterin ortaya çıkışından önce aktarılan bölümler de ona zemin hazırlayıcı niteliktedir. Ayrıca bu yöntemle ana karakteri roman boyunca bütün gelişim aşamalarıyla takip etmek mümkündür. Ele alınan her iki romanda da baş karakterlerin doğumundan ölümüne kadar geçen süreç asıl anlatılmak istenen konudur.

İsmail, vak'a zamanı olarak Şah İsmail'in doğum tarihi olan Temmuz 1487 ile ölüm tarihi olan 22 Mayıs 1524 tarihleri arasında geçer. Asıl karakteri yani roman için Şah İsmail'i müjdeleyen giriş kısmından sonra, İsmail'in dedesi Cüneyd zamanına dönülür. Devletin

içinde bulunduğu durum, yaşanan askeri, siyasi ve sosyal gelişmeler aktarılır. Dedesinden sonra babası Haydar bu mirası sürdürür. Sonrasında ise İsmail, doğumundan ölümüne kadar merkezî kişi olarak anlatılır. Böylece üç kuşağın durumu da gözler önüne serilir. Romanın uzun bir zaman dilimini ele alması, zamanda atlamaları zorunlu kılmıştır. Anlatılan süreçte özellikle devlet ve dolayısıyla karakterler için önemli gelişmeler üzerinde durulmuştur.

Sultan Selahaddin El-Kürdi, *İsmail*'e benzer bir girişle başlar. Roman boyunca rehber olacak Yusuf Suresi'nden bir bölüm epigraf olarak dikkat çeker. Romanın başlangıcında İsmail'de olduğu gibi asıl kahraman Yusuf'un dedesi Şadi zamanında aşiretin sosyal, siyasi ve askeri durumunu anlatılır. Olaylar zamanda atlamalarla ilerler. Nitekim Yusuf'un doğumunun anlatıldığı sahneden sonraki bölümde Yusuf yedi yaşındadır. Çok geçmeden on beş yaşındaki hali anlatılır. Kronolojik, çizgisel bir düzlemde ilerleyen zaman, asıl karakterin ölümüyle sona erer. Bir üçlemenin ilk kitabı *Son Yeniçeri*, zaman kurgusu bakımından bahsedilen romanlarla benzerlik gösterir. Giriş bölümünde anlatıcı-kahraman Sarı Abdullah, savaş esiri olarak Yeniçeri Ağası Arif Ağa'nın kölesidir. Tarih 12 Mayıs 1780'dir. Sarı Abdullah, kısaca bir gününü ve gün içinde hissettiklerini anlatarak başlar. Sonrasında ise: “Şimdi biliyorum, “Sen kimsin be adam?” diyorsunuz. Fakirin ne idüğünü soruyorsunuz. Acele etmeyin, her şeyin bir sırası vardır ve vakti saatinde gelir. Bu Osmanlı memleketinde hiçbir şey aceleye gelmez, acele hayırsızlık getirir. Allah muhafaza etsin, Osmanlı memleketlerinde hayırsızlık pek bir şiddetli olur” (SY, 14) diyerek kendi hikâyesinin başına döneceğini haber verir. Aynı zamanda yeni tanıştığı şehir ve kültür hakkında bilgi vererek azımsanmayacak bir süredir bu şehirde yaşadığını sezdirir. Kendi hikâyesini anlatmaya başlayan Petru (Sarı Abdullah), Osmanlı ile Rusya arasında gerçekleşen savaşta esir düşmüştür. Tarih 1769'dur. İstanbul'a geliş yaklaşık iki yıl sürer. Romanın sonuna kadar anlatıcılık Sarı Abdullah ve Arif Ağa'nın oğlu Sabit arasında el değiştirir. Vak'a zamanı 28 Haziran 1828'de sona erer. Romanda yaklaşık elli sene kronolojik olarak anlatılır. Sarı Abdullah'ın Hotin Kalesi'nde esir düşmesiyle başlayıp 1828 yılına dek geçen süreçte dört Osmanlı Padişahı değişmiştir. Ana temaları Yeniçeri Ocağı'nın bozulması ve Osmanlı siyaseti içindeki konumu olan romanda, Yeniçeri Ocağı'nın son elli yılı iki kuşak Yeniçeri Ağası ekseninde anlatılır. *Son Yeniçeri*'nin devamı olan *Kalem Efendisi*, Sabit'in eve döndüğü 28 Haziran 1828'den 7 Haziran 1878'e kadarki süreçte geçer. İlk romanda olduğu gibi vak'a zamanı elli seneyi kapsar. Zaman kronolojik olarak sıçramalarla ilerler. İlk romanın odağını oluşturan Yeniçeri Ocağı'ndaki bozulmalar ve ocağın konumu, *Kalem Efendisi*'nde yeni kurulan ordu ve Osmanlı basınının temsili olan Babıâli ikiliğine odaklanır. Beş Osmanlı Padişahı'nın saltanat sürdüğü bu süreç, “Kalem Efendisi Ali Arif ve Kılıç Efendisi Şevki” üzerinden anlatılır.

Bir Anlık Gecikme, II. Abdülhamid'e düzenlenen suikaste odaklanır. 21 Temmuz 1905 günü düzenlenen suikast, olayın öncesi ve sonrasını da ele alarak işlenir. Kronolojik olarak ilerleyen zaman, 1904 yılının Ocak ayında başlayıp 1906 yılının Haziran ayında sona erer. Asıl olay 21 Temmuz 1905 günü gerçekleşmiş olsa da Çamuroğlu'nun diğer romanlarında da göstermek istediği üzere olayları hazırlayan koşullar ve bu roman için olayın sonrasında yaşananlar birlikte ele alınır.

Nazar, 1532 yılı ile 1533 yılları arasında yaklaşık bir sene zarfında geçer. Zamanın ilerleyişi kronolojiktir. Romanın başında ve sonunda tarih verilir. Öte yandan detaylıca açıklanacağı üzere karakterlerin kişilik özellikleri, meslekleri ve sosyal konumları zaman algısını roman için önemli bir konuma getirmektedir.

İkiilebir, Nevzat Köroğlu'nun evinde intiharı ile başlar. Roman sonunda kişileri tanıtan ekten anlaşıldığı üzere, bu 2000 yılıdır. İntihardan sonra, kendini 1308 yılında Moğol ülkesinde bulur. Reha Çamuroğlu'nun romanlarından önce yazdığı ve "döngüsel zaman" hususuna önemle değindiği kuramsal kitabı *Dönüyordu*, bu romanın kurgusal eksenini oluşturur.

2.5.2. Geleneksel Zaman Algısı

Nazar'da merkezî kişi konumundaki Margarita, pagan karakterli kişilerdendir. Eşi savaşta öldükten sonra ormanın içindeki kulübesinde kedisi ve kargasıyla birlikte yalnız yaşar. Romanın başında anlatıcı-kahraman olarak karşımıza çıkan ve asıl olayın kendi üzerine yoğunlaştığını anladığımız Margarita, pagan özelliklerinin hemen hepsine sahiptir. Doğayla iç içe olma, nesnel zamanı diğer insanlar gibi algılamama gibi zamansal özellikler de bu pagan özelliklerinin en belirgin olanlarıdır. "Saate veya takvime dayanan yaşantı yerine doğanın devinimleriyle ve ritmiyle anlam kazanan zaman algısı" (Balık 2013: 323) Margarita ve onun gibi yaşayan kadınlar için esas zaman algısıdır. Margarita, romanın başında öznenatıcı konumunda bu durumu belirtir: "Size bunları İsa'nın 1532. yılından anlatayım diyorum. Ne önemi varsa!" (NA, 9). İlk zamanlar gündüz cesaretle gittiği ve çeşitli otlar topladığı orman, geceleri onu korkutur. Kendinden "daha büyük ama çok daha büyük bir varlığın [onu] içine çağırdığı hissini" (NA, 9) duyar. Sonraları kedisi Gece'nin kendisine gelmesiyle, ormana ilgisi artar. "Orman değildi beni içine çeken, ben ormanı içime çekiyordum" (NA, 10) diyerek, doğayla bütünleşmesi başlamış olur. Ormanla bütünleşmeye başlamasından sonra Margarita'nın zaman algısı, yaşadığı deneyimlerin de vasıtasıyla iyice belirsizleşir. Ormana gittiği bir geceden sonra, "ne kadar zaman geçtiğini hatırlamıyorum. Bir aydan fazlaydı sanırım" (NA, 11) diyerek bu belirsizliğin ilk işaretini vermiş olur.

Margarita'nın mekân algısına göre zaman algısı da değişir. Kendi gibi pagan/şaman özellikleri gösteren diğer kadınlar Mathilda, Gudrun, İnge ve Hidayet'le geceleyin ormanda buluşurlar. Deneyimledikleri şeyler zamanın ve mekânın ötesindedir. Buluşmalar perşembeyi cumaya bağlayan geceler ormanda gerçekleşir. Margarita'nın dönüşümünde bu buluşmaların etkisi büyüktür. Zamanla bambaşka birine dönüşen Margarita ilk zamanlar “Her şey tepetakkak. Eskiden, çok kısa süre öncesine kadar ‘deli’ dediklerimin yaptıklarını yapıyorum. Yeni bir hayat yaşıyormuşum gibi şaşırtıyor bu beni” (NA, 31) diyerek kendi halini yadırgasa da, yaşadığı deneyimlerden sonra kısa sürede yeni haliyle bütünleşir: “Perşembe... perşembe...ve bir perşembe daha. Durulma. Seslerin ve hareketlerin ruhumun önünde yahut içinde oluşan düzeni. Armoni! Tanrıça'nın yönettiği koro! Zamanın yok olduğunu da işte o zaman anladım. Ne diyorum ben! “Gündüz” ve “Gece” iç içe geçmişti. Sanki var olan sadece yoğun bir karanlıktı. Biri, bir şey, aniden bir yere ışık tutuyordu, orada dans ediyor, şarkılar söylüyor, “yaşıyorduk”. Sonra ışığı başka bir yere tutuyordu. Sonra... sonra... aşağı, yukarı, önce, sonra kaybolmuştu. Yoktuk. Vardık. Yoktuk. Vardık” (NA, 34).

Margarita'nın kahraman-anlatıcı olarak aktardığı bölümlerde zaman algısının belirsizleştiği en önemli anlardan biri, ormanda tanıştığı insanlarla yaptıkları şöenler sırasındadır. Margarita bu deneyimi şöyle anlatır:

Hepimiz giderek yükseldiğini duyduğumuz müzikle dönüyoruz. Dönüyor dönüyor dönüyoruz. Yaşlılar gençler, güzeller çirkinler, zayıflar şişkolar. Sonra müzik alçalırken esinti başlıyor, ayaklarımız hafifçe yerden kesiliyor önce, derken biraz daha yükseliyoruz. Esinti artıyor müzik susarken.

Bir uğultu ekleniyor duyduğumuz tüm seslere. Önce ağaçları tepeden görüyoruz. Sonra çılginca ve size tarif edemeyeceğim bir hızla bulutların hemen yanına yükseliyoruz. Bir yaban kazı sürüsü gibiyiz. Havanın içine dalıyor, çıkıyor ilerliyoruz. Her yer karanlık. Bazen ayın ışıklarını da görüyoruz. Her yer karanlık. Karanlıkta ve kanatlarımıza vuran esintiyle böyle uçmak, zamansızlığa, şimdi bir de, mekânsızlık hissi ekliyor (NA, 43).

Uçuşlar sırasında Margarita insanların acılarını görür. Gördüklerinin kâbustan beter olduğunu düşünür. Ayrıca gördüklerinin ne kadar süre içinde olduğunu bilemese de, dünyaya ait şeyler olduğunu, kendilerinin yaşanılan deneyim sırasında bambaşka bir yerde olduklarını belirtir:

Bunların hepsi ne ara oluyor, onun ayırında değilim. İşte şurada karıncalar gibi kalabalık bir ordu, can çekişen bir şehrin surlarını aşılıyor. Kadın ve çocuklar şehrin sokaklarında dört bir yana kaçıyor. Erkekler kollarının son gücüyle hâlâ kendilerini savunmaya çalışıyor. Ordu, sürüler halinde şehrin sokaklarına bütün duvarları yıkmış, coşkun sel gibi dalıyor. Önünde ve ardında kandan bir iz bırakarak ilerliyor. Şehrin sokakları buradan

kırmızı renge bürünmüş bir örümcek ağına benziyor. Çok, çok daha yukarılardan görülebilir bu. Fakat biz yükselen çılgınlıkları dahi duyacak kadar alçaktan uçuyoruz. Tecavüz edilirken parçalanan kadınların, birer et parçasıymış gibi doğranan çocukların üzerinden, bütün yakarışlarını duyarak uçuyoruz. Atların nalları altında, şekilsiz kırmızı hamurlara dönüşen bedenleri açık seçik görüyoruz. Bütün bunları ne kadar süre görüyoruz ve aşağısı neresi, bu tamamen belirsiz ama biliyoruz ki, bu buraya ait bir şey. Uzaklaşırken arkamızda Mars, sanki ateşten ve kandan kılıcını sallıyor (NA, 44)

Margarita'nın Mathilda'yla "uçtuğu" bir gece, aralarında geçen diyalog, Margarita'nın yeni yaşantısına büyük bir hızla uyum sağlasa da hâlâ eski, dünyevî alışkanlıklarından izler taşıdığını gösterir. Mathilda, kendileri için hilalin önemli olduğunu, yakında Margarita'nın yeni bir âleme geçeceğini söyler. Margarita bunun anlamını tam olarak anlayamaz ve bunun ne demek olduğunu sorar. Mathilda, "Ne kadar da sabırsızsın, şurada hilale ne kaldı ki? Zamanla hâlâ vedalaşmadığın ortaya çıkıyor sen böyle yaptığında!" diye cevap verir. Bu konuşmanın hemen sonrasında Kayın ağacında yaşadıkları deneyim sonrası Margarita için her şey daha açık ve berrak bir hale gelir. Yaşadıklarını "hissettiklerimi size anlatmam imkânsız. Bütün uçuşlarımızdan daha hızlı uçuyor gibiyim. Altımızdan evler, köyler, kasabalar, katedrallerin kuleleri değil bu kez akan. Akıp geçen sanki yıldızlar, âlemler. Başka başka âlemler. Mümkün olan her şey sanki altımızdan akıp geçen. Endişe, kaygı ve korkunun anlamsızlığı" (NA, 128).

2.5.3. Döngüsel Zaman

Çamuroğlu'nun romanlarından önce yazdığı kuramsal kitaplarında en çok üzerinde durduğu konulardan biri zamandır. "Kutsal zaman", "tarihsel zaman", "gnostik zaman" ve "döngüsel zaman" olarak ayırdığı ve detaylıca ele aldığı '*Dönüyordu: Bektaşilikte Zaman Kavrayışı*' adlı eserinde, özellikle "döngüsel zaman" üzerinde durur. Bektaşiliğin zaman kavrayışı üzerinden örneklediği döngüsel zamanın, tüm gnostikler ve heterodoksiler için ortak olduğunu belirtir (Çamuroğlu 2001: 58). Döngüsel zaman, karşı kutbunda yer alan çizgisel zamanla karşılaştırmalı olarak ele alındığında kısaca şöyle açıklanabilir:

İnsanın zamanla olan ilişkisinde en önemli farklılaşma, döngüsel zaman algısından çizgisel zaman algısına geçiş ile yaşanmıştır. Döngüsel zaman göçebenin, kırsal hayatın, mitsel ve geleneksel olanın, çoğu zaman da özdeşleştirildiği haliyle Doğu'nun zamanıdır. Çizgisel zaman ise devletin, kentin, tek tanrılı dinlerin, akılcılığın, kapitalizmin, çoğunlukla Batı'nın zamanıdır. Döngüsel zaman kaostan kosmosa sonsuz geçişlerin, içinde geçmiş ve geleceği barındıran şimdinin zamanı ise; çizgisel zaman bir yerden gelip bir yere gitmemiz düşüncesine

dayalı, ilerlemeci, evrimci, geri dönüşü olmayan, fırlayan okun, tarihin zamanıdır. Döngüsel zamanın belirleyeni evrensel ritimdir, çizgisel zamanın belirleyeni ise ilerleme ve hızdır. Döngüsel zamanı sözlü kültür evreninde buluruz, çizgisel zamanı doğuran ve geliştiren ise yazılı kültürdür (Ünlü 2009: 62-63).

Zamanın farklı ele alınış biçimi ve özellikle döngüsel zaman algısı *İkililebir* romanının ana kurgusal özelliğini oluşturur. Nevzat Köroğlu, Tanrısal bir deneyim yaşadktan sonra dünyevî olan şeylerden tat alamaz olur. Bu deneyim “bir”liktir. Boşluğa düşer. Hayatını yazarak, tercüme yaparak kazandığı halde büyük bir tıkanma içindedir. Deneyimlediği o “bir”lik onu kuşatmıştır; ancak tekrar aynı tecrübeyi yaşayamaz. Yaşadığı boşluk neticesinde, etrafından insanları uzaklaştırır, iyice yalnız kalır. En nihayetinde yaşamına son verir.

İkililebir'in asıl kurgusal boyutu Nevzat Köroğlu'nun intiharıyla başlar. Nevzat Köroğlu, intiharın bir son olduğunu düşünürken, kendini bambaşka bir zamanda ve mekânda ama yine dünyada bulur.

Geldiği yeri anlamaya çalışan Nevzat Köroğlu aradığını hemen bulacağını düşünür, ancak yanılır: “Hayatım boyunca hiçbir zaman böyle bir cennet hayali kurmamıştım. Eğer burası cennetse ben büyük bir yanlgı içinde ömrümü geçirmiş olmalıydım. Bulduğum, bulmak için derin acılara katlandığım sonuç bu mu olacaktı? Betonlar ve demirler içindeki boşluktan, sureti, kokusu ve sesleri güzel bir başka boşluğa mı geçecektim?” (İİB, 26).

Nereye geldiğini, kimlerle karşılaşacağını bilmeyen Nevzat Köroğlu, Haydarîlerle karşılaşınca sevinir. Onları kardeşleri olarak görür. Bunu “yolculuğum Haydarîleri çıkarmıştı karşıma” (İİB, 26) şeklinde ifade eder. Nevzat Köroğlu'nun yaşadığı deneyimi “yolculuk” olarak adlandırması döngüsel zaman kavramı için önemli bir işarettir. Haydarîleri görüp sevinen Nevzat Köroğlu, buldukları yerin neresi olduğunu, bunca dervişin kimin müridi olduğunu düşünür. Sonrasında kendi sorusuna verdiği yanıt döngüsel zaman ve ayrıca mekân kavramı için önemli işaretler barındırır: “Bunca derviş bir arada olduğuna göre büyük bir müşidinin dervişleri olmalıydılar. Burası neresiydi? Zaman kendisine hangi adı takınmıştı? Fakat rahatlamıştım, burası her nereyse kesinlikle dünyaydı. Bu bizim bildiğimiz dünya” (İİB, 26).

Nevzat Köroğlu, geldiği yerin Moğol ülkesi olduğunu anlar. Moğol savaşçısı Börü'yle karşılaşır. Börü'nün aklından geçenleri okur. Hakim anlatıcı ve ben anlatıcı Nevzat Köroğlu olur. Börü'nün aklından geçenleri okumasıyla da geldikleri zamanın 1308 yılı olduğunu anlar (İİB, 28).

Nevzat Köroğlu'nun kendi akıbetinin yanında, Moğolların yayılmacı politikası ve İslamiyet'i yayma çalışmaları diğeri bir hikâyedir. Bu hikâyeye Moğol savaşçısı Börü Bahadır ile derviş Barak Baba aracılığıyla gerçekleşir. Nevzat Köroğlu, Moğol Hükümdarı Gazan Han ve

sonrasında onun politikalarını devam ettiren kardeşi Olcaytu Hudabende Han görevlendirdiği Börü Bahadır ve Barak Baba'nın yanında bu sürece tanıklık eder. Börü ile Barak arasında geçen diyaloglar Nevzat Köroğlu için önemlidir. Kendi için de önemli olan sorular, bu iki tarihsel kişi arasında yanıt aramaktadır.

Nevzat Köroğlu, “Arife- İkinci Gün” adlı bölümde Barak Baba'yla yüz yüze konuşma fırsatı bulur. Barak Baba konuşmalarında, Nevzat Köroğlu yanlarına geldiği andan itibaren onun ve içinde bulunduğu hâlin farkında olduğunu belirtir. Nevzat Köroğlu, içinden çıkamadığı soruları Barak'a anlatır. Barak, Nevzat Köroğlu'nun sorularını dinler ve açıklar. Nevzat Köroğlu bu cevaplardan sonra ikna olmuş, aydınlanmıştır. O anda hissettiklerini şöyle ifade eder:

Birden son birkaç cümlesini dinlediğimi fakat hiçbir şey ifade etmediğini hissettim. Kopmuştum. İşte bu kadar. Şu hale bak. Koptum. Olan bitenle, mağaraya, konuştuklarımız ve dinlediklerimizle irtibatım kopmuştu. Burada dahi. Önce kıkır kıkır, sonra giderek yükselen bir kahkahayla gülmeye başladım. Şaşırmış gibiydi. ‘Ne oldu şimdi?’ diye sordu. ‘Ne olacak?’ dedim gülererek. ‘Anladık. Bir dahasına düzeltiriz elbette. Sonunda ölüm yok ya. Nasılsa herhangi bir acelemiz yok.’ Durdum, nefes aldım, kahkaha nefesimi kesmiş gibiydi sanki, ‘Boş ver,’ dedim, ‘gülecek vaktimiz var!’ (İİB, 126)

“Bayram” adlı bölümündede Geylan emiri Dubac'a Olcaytu Hüdabende Han'ın haberini getirmek için yola düşen Barak Baba, Dubac'la buluşur. Dubac'ın duydukları karşısında hiddetlenmesiyle cezalandırılır, kazığa oturturur. Barak'ın ölümü bir ayın gibi gerçekleşir. Kazığa götürüldüğü sırada bir dua okur ve Nevzat Köroğlu'yla birlikte bu ritüeli sürdürürler:

Göz gözeyiz hâlâ. Renkler, kokular ve müzik. Hızla dönüyoruz. Pervaz vurmaya başladık. Çektik elimizi eteğimizi. Neşeyle dönüyoruz semahımızı. Aşağısı yüksek, yukarısı yüksek. Aşağı, yukarı, sağ, sol, neresi? Nerede kaldı? Biz dönüyoruz, dönüyoruz (İİB, 142).

Romanın sonunda Barak Baba ve Nevzat Köroğlu, çocuklar gibi neşeyle yürürler. Yürüdükleri yer geniş, yemyeşil bir çayırılıktır. Dervişler önlerinde onlara eşlik etmektedir. Nevzat Köroğlu yürüdükleri yeri anlatırken “Hayret! Dervişler bu kez kabile halinde önden gidiyor. Yönümüzle, haritadaki muhtemel yerimizle ilgilenmediğimi fark ediyorum. Nasılsa nereye gitsek aynı yere çıkacak gibi” (İİB, 147) diyerek zamanın ve mekânın önemini yitirdiğini ve başka bir oluştta olduklarını işaret eder.

Nazar'da Margarita'nın idamından sonra yükseldikleri âlem de döngüsel zaman algısına işaret eder. Margarita, idamından sonra, arkadaşlarıyla her zaman buluştukları Kayın ağacının altında buluşur ve her zamanki şölen devam eder. Varlık ve yokluk onlar için başkadır. *İkiilebir*'de Barak Baba'nın ölümü gibi, Margarita'nın ölümü de zor olmaz. Onların oluşları başka bir boyutta sürmektedir.

Son Yeniçeri ve *Kalem Efendisi* romanlarında merkezi ve yardımcı Bektaşî karakterler ölüm sahnelerinde dramatize edilmez. Ölüm onlar için başka bir âleme geçmektir. En yakınları da bunu bilerek hareket eder. Kurgusal olarak romanlara bir etkisi bulunmasa da, bu durumun Bektaşîliğin döngüsel zaman algısına işareti ettiği söylenebilir.

2.5.4. Kozmik Zaman

Bir Anlık Gecikme'de, ana kurguyu II. Abdülhamid suikasti şekillendirir. Yaklaşık dört yıldır İstanbul'da olduğu anlaşılan Charles Jorris, Belçika'da anarşistlik faaliyetleriyle nam yapmış, burada da Ermeni komitacılar tarafından suikast için para karşılığında tutulmuştur. Charles, bu görev için bütün hazırlıkları yapmıştır. En önemli iş olarak gördüğü Sultanın cuma selamlığından çıktığı zamanı hesaplar; “bir dakika kırk iki saniye”dir. Bütün planı bu bir dakika kırk iki saniye üzerine yapar. Ancak, Abdülhamid'in suikast günü şeyhülislamla konuşması bu sürenin uzamasına neden olur. Romanda asıl anlatılmak istenen, suikasti hazırlayan koşullar ve suikastin sonuçları olsa da romanda bütün hazırlıkların “bir dakika kırk iki saniye” için olması önemlidir.

Suikastin Cuma günü, Cuma namazından sonrası için planlanması da bir diğer önemli noktadır. Charles, bunun nedenini kendi düşündüğünde de işin içinden çıkamaz ancak “zanaatıyla” arasındaki mahrem ilişki başladığında ‘niçin’ sorusu ‘nasıl’a dönüşür (BAG, 77). İlerleyen bölümlerde hâkim anlatıcı tarafından suikast gününün önemi şöyle açıklanır: “21 Temmuz Cuma günü, her Cuma olduğu gibi askerleri birlikler yine sabahtan yollara düştüler. Halk mahallerinden, seçkinler yazlıklarından, Yıldız yollarına çıktılar. İmparatorluğun Cuma selamlığı bir zamanlar zafer ve fetih kutlamalarının yerini almış gibiydi. Elde bir Cuma kalmıştı kutlayacak ve uzun süre daha başka bir şey olmayacak gibi görünüyordu” (BAG, 87).

2.6. MEKÂN

Reha Çamuroğlu'nun tarihî romanlarında mekân unsurunun kullanımı, ya zaman unsurunun kullanımıyla paralellik gösterir ya da verilmek istenen düşünceye zemin hazırlamak için fon olarak kullanılır. Detaylı mekân tasvirleri genel olarak görülmez. Ancak, merkezî kişilerin sıkça görüldükleri mekânlarla bütünleştikleri söylenebilir.

Romanlarda geçen mekânlar şu kategorilere göre verilmiştir:

2.6.1. Açık Mekânlar

2.6.1.1. Şehir ve Semtler

Romanlarda geçen şehirler stratejik özellikleriyle önem kazanır; tasvire pek rastlanmaz. Anlatma tekniğiyle şehirlerin, tarihî, jeolojik ve jeopolitik konumları hakkında bilgi verilir. Roman karakterleri için önemli olan şehirler belirtilir. Şehirler, aynı zamanda savaş mekânlarıdır. Siyasî ve askerî ilişkilerin ön plana çıktığı romanlarda, ana karakterler için şehirler bu özelliklerin ardından görülür.

İsmail romanında, olay örgüsü üç kuşağın hikâyesi anlatılarak verilir. İsmail'in dedesi Cüneyd ile başlayan ve babası Haydar ile devam eden Safevîlerin hikâyesi İsmail ile birlikte genişler. Olayların geçtiği mekânlar özellikle de şehirler stratejik, siyasî ve askerî özelliklerine değinilerek anlatılır. Safevîlerin merkezi Erdebil'dir. Osmanlıyı bozguna uğratan Timur dönüş yolunda, Erdebil'de oturan şeyh Safi'ye uğrayıp hayır duasını alır. Bu sırada şeyhin kendisinden isteği üzerine Erdebil'i onlara bırakır.

Cüneyd'in Erdebil'e bağlılığı "Cüneyd, Erdebil'siz bir dünya düşünmezdi, dahası istese de düşünemezdi. Varlığının ve gücünün kaynağı Erdebil'di." (İS, 21) şeklinde ifade edilir.

Romandan anlaşıldığı kadarıyla Safevîlerin yakın çevresinde mezhep çatışmaları, siyasi çatışmalar baş göstermektedir. Dedesi Cüneyd, Babası Haydar ve abisi Sultan Ali'yi savaşlarda kaybeden İsmail, daha çocuk yaşta güvenli şehir ve kasabalarda saklanarak yaşamak zorunda kalır. İstar, Reşt, Geylan bu şehirlerdendir.

Yaşanan iç karışıklıklar ve çatışmalardan da faydalanan İsmail, komutanlarının da yönlendirmesiyle yüzünü batıya çevirir. Erzincan, Tebriz, Tahirabad, Bergüzin vb. yayılma politikası sonucunda alınan yerler arasındadır; roman için fetih mekânları olarak düşünülebilir. Azerbeycan'a hakim olmak Şah İsmail'in en büyük düşüncesidir. Bu düşüncesini de gerçekleştirir.

Sultan Selahaddin El-Kürdi romanında da şehir ve semtlerin benzer kullanımda olduğu görülür. Ravedî aşireti'nin göçebe bir topluluktan nasıl büyük bir devlete dönüştüğü ve Haçlı Orduları'na karşı zaferler kazandığının anlatıldığı romanda, şehir ve kentler bu kurguyu destekleyici şekilde verilir. Şam, Harim, Kahire, Halep, Musul, Kerak, Akka, Sur, Arsuf şehirleri bölüm isimlendirmelerinde de verilerek önemi vurgulanan mekânlardır. Bu şehirler stratejik ve kutsal öneme sahiptir. Özellikle Kudüs'ü Haçlıların elinden alıp Mekke ve Medine'nin ve dolayısıyla İslam dünyasının hükümdarı olmak Selahaddin'in en büyük

hayalidir. Bu hayalini de gerçekleştirir. Bunun yanında Selahaddin için en önemli şehir Şam'dır. Burada genç yaşta önemli görevler üstlenmiş, ömrünün sonuna kadar da bu şehri diğerlerinden ayrı bir yere koymuştur. Haçlıların elinden kurtardığı Kudüs için anlatıcı tarafından "Kudüs ona verilmiş bir görevdi ve Allah'ın izniyle bu görevi başarmıştı" (SSEK, 228) yorumu yapılır. Ayrıca fethedilen yerlerden sonra Selahaddin huzura erişemez; hatta huzursuzluğu artar. Fethedilen yerlerin Selahaddin'in kişiliğinde önemli yeri olduğu söylenebilir. "Yoksa Yusuf senin kuyun Mısır'ın ta kendisi olmasın?" leitmotifiyle romanın ana sorunsalı sık sık vurgulanmış olur.

Son Yeniçeri romanının geniş mekânı İstanbul'dur. Osmanlı Devleti'nde gerçekleşen siyasi, askeri ve sosyal olaylar İstanbul'da sonuçlanır. Ayrıca İstanbul, karakterlerin gelişimi için en önemli şehir konumundadır. Özellikle Sarı, bir savaş esiri olarak İstanbul'a geldikten sonra bambaşka birine dönüşür. Roman için İstanbul, her şeyiyle canlı, yaşayan, insanlara ve kurumlara bir ruh yükleyen, olayların gerçekleştiği şehir olduğu kadar olayları yönlendiren şehir olma özelliğindedir.

Yeniçerilerin bakış açısından anlatılan romanda, Sabit'in sefere gittiği Şebeş, Silistre gibi yerler savaş mekânı olma özelliği gösterir. Bu mekânların asıl önemi savaşın aksiyon yanından öte, ordunun içinde bulunduğu durum ve siyasi gelişmelerle ilgili görüşlerin verilmesidir.

Kalem Efendisi, romanı *Son Yeniçeri* romanının devamı olma özelliğiyle, İstanbul'da geçer. İstanbul'un içinde bulunduğu durum gerek siyasi, askeri; gerekse sosyal ve ekonomik açıdan sıkıntılıdır. SY romanında görülen teknik, bu romanda da karşımıza çıkar. Romanda geçen asker karakterlerden Şevki'nin sefere gittiği yerler Silistre, Kırım savaş mekânı olarak göze çarpar. *Son Yeniçeri*'de olduğu gibi savaş aksiyonu ön planda değildir; önemli olan ordunun durumu ve siyasî gelişmelerle ilgili görüşlerin verilmesidir.

Bir Anlık Gecikme romanında geniş mekânı İstanbul'dur. Ajan olarak Belçika'dan gelen Charles'ın, suikastin geçtiği 1905 yılına kadar 4 senedir İstanbul'da yaşadığı, sultanla olan konuşmalarından anlaşılmaktadır. Charles'ın İstanbul'da özellikle bulunduğu yerler Galata, Pera, Taksim gibi semtlerdir. Charles, suikasti planladığı arkadaşları Hristofor, Konstantin ve ailesiyle bu semtlerde bulunan evlerde görüşür. İsmi geçen semtler romanda azınlıklarla yani Charles ve arkadaşlarıyla özdeşlik gösterir. Ancak mekânın kişiliğe etkisi, romanın baş karakteri Charles'ın şahsında açıkça verilir:

Neredeyse dört yıldır yaşadığı ve hatta sevdiğini düşündüğü bu şehre zaman zaman bir anda yabancılaşabildiğini, onu aniden yadırgadığını gayet iyi biliyordu. Özellikle de bu köprünün Galata yönünden yarısını geçer geçmez (BAG, 21).

İkiilebir romanında Nevzat Köroğlu'nun intiharından önce yaşadığı yerin İstanbul olduğu anlaşılmaktadır. Nevzat Köroğlu'nun, uzun süre sonra kalabalık içine çıkıp dolaştığı yerler Taksim Meydanı, İstiklal Caddesi, Galatasaray, Balıkpazarı, aynı zamanda son kez dolaştığı yerlerdir. Bu gezintinin sonrasında evinde intihar eder. Ayrıca romanda Nevzat Köroğlu'nun hikâyesinin yanında ikinci bir hikâye konumunda, Börü Bahadır ile Barak Baba'nın hikâyesi durur. Moğol Han'ı Olcaytu Hüdabende'nin Barak'a verdiği görev, Geylan'a gidip Geylan emiri Dubac'la görüşmesi ve taleplerini yerine getirmesidir. Bu yolculuk sırasında Reşt şehri, Geylan gibi yerler önemli gibi görünse de asıl önemli olan "yol"dur. Yol boyunca Börü ile Barak'ın konuşmaları onlar için önemli olduğu kadar Nevzat Köroğlu için de önemlidir. Nitekim Nevzat Köroğlu da en az Börü kadar arayıştadır. Börü ile Barak'ın diyaloguyla geçen bir sahnede Barak'ı anlamayan ve ona çıkışan Börü'ye cevap veren Barak: "Geylan'a kadar hayli yolumuz vardır Börü Bahadır, (...) emin ol, bildiğimi ve bildirebildiğimi anlatacağım" (İİB, 81) der. Börü ve Nevzat Köroğlu'nun Barak tarafından iknası da yolda olur. Bu ikna sahneleri bölüm adlarıyla da işaret edilir. Börü'nün ikna sahnesini içeren bölüm "Arife - Birinci Gün"; Nevzat Köroğlu'nun ikna sahnesi ise "Arife – İkinci Gün" olarak verilir. Roman için yolu stratejik ve siyasi konumuyla düşünmek mümkünse de metaforik anlamda düşünmek de mümkündür.

Nazar romanının geniş mekânı İtalyan'ın Modena şehrinin Novi kasabasıdır. Kilisenin düşünce ve otorite olarak hâkimiyetinin görüldüğü bölgede aynı zamanda pagan karakterli insanlar yaşamaktadır. Kadınların bu pagan karakterli tutumları kilisenin adlandırmasıyla cadılıkları, cezalandırılması gereken davranışlardır. Bu görev için engizitörler görevlendirilir. Çeşitli ritüel ve tanıklıklarla cadılık faaliyetleri ispatlanmaya çalışılır. Novi kasabası hem kilise otoritesinin hâkim olduğu; aynı zamanda da pagan karakterli ritüellerin gerçekleştiği ve bu faaliyetlerin kilise tarafından yok edilmeye çalışıldığı sembolik bir mekân olarak görülebilir.

2.6.1.2. Orman

Nazar'da orman, Margarita ve arkadaşları için kutsal bir mekândır. Doğayla bütünleştikleri, ritüellerini gerçekleştirip ruhani deneyimler yaşadıkları yerdir. Ayrıca Margarita için orman evdir. Ormanın derinliklerindeki kulübesinde yaşar. Doğayla bütünleştikten sonra Margarita'nın karakterinde büyük dönüşümler görülür. Gündüzleri cesurca içine dalıp otlarını toplayan Margarita, geceleyin ormanın bambaşka bir hüviyet kazandığını ve kendisini içine çektiğini söyler (NA, 9). Ormana karşı korkusunun kırılması ise kedisi Gece'nin kendisine gelmesinden sonra olur:

Gece'yi bulduktan sonra, duygularımda belirgin bir değişiklik olduğunu hissettim. Hiçbir kedinin tesadüfen gelmeyeceğini anlamış olmam gerekirdi. Sundurmamda otururken ormanla daha ilgiliydim. Ürpermem her geçen gün azalıyordu. Sesler ve sessizlik daha tanıdık geliyor, derenin hangi kıvrımının hangi gürültüyü çıkardığını ayırt edebiliyordum. Yabandomuzunun homurtusuyla, tilkinin ciyaklaması, kilise korosundan daha güzel gelmeye başlamıştı kulağıma. Sonra, bir gece, bütün açıklığıyla fark ettim ki, orman değildi beni içine çeken, ben ormanı içime çekişiyordum. Gece yürüyüşlerim böyle başladı (NA, 10).

Son Yeniçeri romanında Sabit, Eşkınci Ocağı içindeki yeniçeri ayaklanması sonrası Belgrad Ormanları'na kaçar. Orman, Sabit ve onunla birlikte kaçan yeniçeriler için sığınak vazifesi görür. Ormanda olduklarını duyan yeniçerilerin aralarına katılımıyla sayılarının üç bini aştığını söyleyen Sabit, ormanın bir sığınak olmaktan çıkıp “orman cumhuru” haline geldiğini söyler (SY, 377). Burada üç ay kaldıkları bildirilir. Sabit, yoldaşlarına çıkış yollarını söyler. En mantıklısı Kastamonu dağ ve ormanlarına kaçmaktır. Sultan Mahmut, yeniçerilerin burada saklandığını bildiği için, onlardan önce davranır ve ormanı yakarak onlardan kurtulmayı düşünür. Sabit ve yoldaşı yeniçeriler için sığınak olan orman birden Sabit'in benzetmesiyle “Yeni Odalar cehennemine” (SY, 380) dönüşür. Görülüyor ki “açık ve güvenli” bir sığınak olan mekân, birden “kapalı ve tehlikeli” bir hâle bürünür.

2.6.1.3. Gökyüzü

Nazar'da Margarita ve arkadaşlarının Perşembe geceleri toplanıp yaşadıkları deneyim onları zaman ve mekân algısından uzaklaştırır. Bu deneyimin fiziksel boyuttan çok ruhsal boyuta ait bir deneyim olduğu düşünülebilir. Nitekim ormanda Mathilda ve onun arkadaşları Gudrun ve İnge'yle buluşan Margarita o günkü deneyimini şöyle ifade eder:

Gözlerimi kapadım. Bedenim yukarıya doğru çekilir gibiydi. Yoksa aşağıya mı? Aşağısı neresiydi? Ya yukarısı? Uçuyordum. Novi'nin üzerinden uçuyordum. Aslında benden başka hiç kimse Novi'nin üzerinden uçtuğumu söyleyemezdi. Novi yoktu çünkü. Ne kiliseleri, ne evleri, ne alışılmış bacaların herhangi biri! Ama biliyordum Novi'nin üzerinden uçtuğumu. Boştu, bomboştu. Ama sanki her şeyin yeri ayrılmıştı. Oradaydı. Dolmak üzere boştu. Dolardı ve yine boşalırdı. Novi bir testi gibiydi sanki. Hızla uçuyordum. Aşağı, sanki testinin boynundan geçiyor, yükseliyordum. Uçuşumun rüzgârını hissediyordum. Hissetmesem, uçtuğuma ben de inanmazdım. Sonra öğle üzeri kulübemde uyandım (NA, 17).

Gerçekleştirdikleri şölenler sırasında sayıları iyice artan ve kendilerini bu deneyim sırasında yaban kazlarına benzeten Margarita uçuşlar sırasında yeryüzündeki acıyı gördüklerini dile getirir:

Bu uçuşlarda görüyorum en ürkütücü kâbuslardan beter görüntüleri. Aşağıda sanki bir

cehennem hüküm sürüyor. Tuhaf olan şu ki, nerede bir acı varsa biz orayı gündüz gibi aydınlık görüyoruz. Sanki dünya acıyor ve bizim görmemiz için yaralarını açıp, bize gösteriyor. Öyle ki, bazen, birden altımızda aydınlanan bir yere bakmak içimden gelmiyor, başımı çeviriyorum. Uçuyoruz ve altımızda acının ateşleri, ateşböceklerinin yanıp sönmeye gibi yanıp sönlüyor (NA, 44).

Margarita ve arkadaşları için gökyüzü “ruhsal mekân” olarak da düşünülebilir. Uçuş deneyimi sırasında gördüğü acılara kayıtsız kalmak istemeyen Margarita, “biz niçin uçuyoruz böyle, acının zamansızlık içinde asılı duruşunu seyretmek için mi?” (NA, 46) yorumunu yapar. Sonrasında ise köylülere yangın çıkacağını haber verip, önlem almaları gerektiğini bildirir. Margarita’nın yaşadığı deneyimlerden sonra, bir uçuş sırasında ‘hazır’ hale geldiği ve başka bir âleme yol alacağı Mathilda tarafından kendisine bildirilir. Daha öncekilere benzemeyen bu deneyimde Margarita, Mathilda’nın öncülüğünü yaptığı ayinle birlikte ağacın gövdesinden çıkan Tanrıça Aradia ile karşılaşır. Şarkılar söylenerek bu yeni âleme adım atan Margarita “hissettiklerimi size anlatmam imkânsız. Bütün uçuşlarımızdan daha hızlı uçuyor gibiyim. Altımızdan evler, köyler, kasabalar, katedrallerin kuleleri değil bu kez akan. Akıp geçen sanki yıldızlar, âlemler. Başka başka âlemler. Mümkün olan her şey sanki akıp giden. Endişe, kaygı ve korkunun anlamsızlığı” (NA, 128) sözleriyle yaşadığı deneyimi anlatır.

Gökyüzünün romanda karakterlerin ruhsal deneyimine paralel olarak derinleştiği, açıldığı; hatta yükselerek verildiği görülür. Aslında yükselen gökyüzü veya evren değil, karakterlerdir. Karakterlerin algılarının ve ruhsal deneyimlerinin artmasında gerçekleştirdikleri uçuşlar ne kadar etkiliyse, bu uçuşların mekânı olan gökyüzü de bir o kadar etkilidir. Margaritanın ilk deneyiminde Novi’yi tepeden görecektir şekilde yükselmesiyle, Tanrıça Aradia’yı gördüğü gün yaşadığı deneyim sırasında yıldızları, âlemleri görmesi arasındaki fark düşünülürse, bu gelişim açıklanmış olur.

2.6.1.4. Gece

Gece, bir zaman kavramı olmakla birlikte, *Nazar*’da Margarita için gece en önemli mekândır. Margarita gecede yaşar; aynı zamanda geceye sığınır. Önceleri geceden korktuğunu, ürperdiğini belirten Margarita, eşinin ölümünden yedi yıl sonra bir hastalık geçirerek sabaha karşı ter içinde uyanır ve kulübesinin sundurmasında bir kedi bulur. Kedinin kendisine geldiğini ve bunun bir anlama geldiğini düşünür. Ona ‘Gece’ ismini verir. Gece’nin kendisine gelmesiyle, Margarita’nın geceden korkusu azalır. Artık geceleri ormana gidebiliyor, ormanın sırlarını keşfedebiliyordur. “Henüz farkında değilim ama tam bir gece

yaratığı olmuştum” (NA, 10) sözüyle yaşadığı dönüşümü ifade eder.

Margarita, geceyle ilgili korkusunu yendikten sonra kendini gece yaratığı olarak görmeye başlar. Onun için asıl beklenen zaman gece olmuştur. Gecenin kendini özgürleştirdiğini düşünür:

Geceyi bekleyenler, gündüzü bekleyenlere kıyasla ne kadar da azdır. Özgürlüğümü bana o mu verdi bilmiyorum ama ne de güzel bir örtüydü! (Na, 10).

Margarita'nın ormanda Mathilda ile karşılaşması ve o günden sonraki toplantıları geceleri olur. Bu toplantılarda yeni insanlarla tanışır. O güne dek yaşamadığı deneyimleri yaşar. Nitekim, ‘uçuş’ deneyimleri bunların en dikkat çekicisidir.

Gece Margarita ve onun karakterindeki arkadaşlarının asıl yaşadıkları, sığındıkları mekân olarak dikkat çeker.

2.6.1.5. Irmak

Nazar'da Margarita ve arkadaşları için su ve dolayısıyla ırmak doğanın bir parçası, kutsal bir varlıktır. Margarita suda arınır; suyu zaman zaman şifa aracı olarak kullanır. Kilisenin cadılık ispatlarından biri olan “su sınavı”nın da ırmakta gerçekleşmesi önemlidir. Cadılık suçlamasıyla elleri ve ayakları bağlı şekilde ırmağa atılan suçlunun, eğer gerçekten suçluysa suyun kendisini kabul etmeyip batmayacağına, su üstünde duracağına; eğer ki suçsuzsa batacağına inanılır. Suyu hem kutsallık atfedip, hem de batıl inançların burada eyleme geçirilmesi zihniyeti gösteren önemli unsur arasındadır.

2.6.2. Kapalı Mekânlar

2.6.2.1. Ev

Romanlarda geçen evlerin, karakterler için en önemli özelliği “sığınak” görevi görmesidir. Karakterler için evler, hayatlarının bir parçasıdır. Farklı meslek gruplarından kişilerin bulunduğu romanlarda ev, yaşam mekânı olma işlevi gösterir.

İkiilebir romanında Nevzat Köroğlu son zamanlarında evinden dışarı çıkmamaya başlar. İçindeki boşluk onu dış dünyadan kopartmıştır. İnsanları etrafından uzaklaştırır. Daha önce inziva halinde deneyimlediği o “karşılaşma”yı tekrar bulmaya çalışır; ancak başaramaz. Nihayetinde, içindeki boşluk duygusu onu intihara sürükler ve evinde intihar eder. Nevzat Köroğlu'nun ötelem deneyiminde karşılaştığı Barak Baba, mağarada yaşar. Burada bir tür inziva halindedir. Onun derviş özelliğinin bir parçası olan bu özelliği, mekân tasviriyle birlikte belirginleşir. Ayrıca romanda, dervişlerin çadırlarda kalması, gidilen şehirlerde çadırlarda konaklanması göçebe kültürün izlerini taşıması bakımından önemlidir.

Bir Anlık Gecikme'de Charles'ın suikast planı hazırlarken kaldığı, girip çıktığı evler

önemlidir. Bütün suikast planı, suikaste ilişkin değerlendirmeler bu evlerde yapılır. Charles'ın evi, arkadaşı Hristofor'un evinin bulunduğu Moravitz Apartmanı bu eylemlerin gerçekleştiği yerlerdir. Ayrıca Charles'ın Letafet adında bir dostu vardır. Bazen geceyi onun yanında, genelevde geçirir. Suikast girişiminden sonra olayı gerçekleştiren Charles ve Robina; Konstantin, Hristofor ve Anna'yla birlikte, Samatya'da Hristofor'un halası Maria Mikaelyan'ın evinde buluşur. Hristofor'un önerisiyle üç gruba bölünerek başka evlerde saklanırlar. Amaçları sahte pasaportlarla gemi aracılığıyla Avrupa ülkelerine gidip gözden kaybolmaktır.

Son Yeniçeri ve *Kalem Efendisi* romanlarında ev geleneksel aile yapısına uygun olarak işlevsel kılınır. Buralar üç kuşağın bir arada yaşadığı, yabancı hizmetçileri, bahçıvanları olan evlerdir. Her iki romanda da evlerde önemli buluşmalar, görüşmeler yapılır. *Kalem Efendisi*'nde Ali Arif için dostunun kaldığı Tepebaşı'ndaki ev, Hasköy'deki kendi evleri ve Bab-ı Âli üçgeni hayatını şekillendiren mekânlardır. Dostu Helena'ya açtığı ev Ali Arif için adeta bir sığınak olur. Bab-ı Âli'nin bunaltıcı havası, evdeki atmosfer Ali Arif'i buna sürükler.

Son Yeniçeri romanında anlatıcı-kahramanlardan biri olan Sarı, romanı 1780 yılından itibaren anlatmaya başlar. Ondan öğrendiğimize göre İstanbul'a geleli on sene olmuştur. Bu süre zarfında İstanbul, Sarı için geniş anlamda "ev" olmuştur: "On senedir bu güzel İstanbul'dayım. Bana bir ömür burada geçmiş gibi geliyor. Sokaklar hep tanıdık, insanlar hep tanıdık. Yedikule'ye doğru yürürken durmadan selam verip, selam alıyorum. İbrikçilere, saraçlara, meyhanecilere, balıkçılara, simitçilere, Müslime, gayrimüslime selam verip ala ala yürüyorum. İçimden 'Burası benim.' diye bağırarak geliyor. Evet, burası benim. Bu sokaklar, bu dükkânlar hepsi benim" (SY, 10).

Sarı, bir savaş kölesi olarak geldiği İstanbul'da yeni insanlarla, yeni bir kültürle tanışır. Kısa sürede bu yeni şehri ve insanları benimseyen Sarı, ev ahalisinden biri haline gelir. Romanda nadir geçen tasvirlerden biri, Sarı'nın, romanın giriş bölümünde mürşidi Ahmed Baba'nın dergâhına gittikten sonra dönüş yolunda, şimdi kendinin de oturduğu Arif Ağa'nın evini tarifidir: "Samatya Kapısı'nı arkanıza aldığınızda, her iki tarafınızı saran gâvur mahalleleri arasından yokuş yukarı dikildiğinizde, Kocamustafapaşa'ya değil de, hafif Yedikule'ye meylederseniz, kendinizi bir Müslüman mahallesi olan Ali Fakih Mahallesi'nde bulursunuz. Bu mahallenin hemen bitiştigi Hacı Hamza Mahallesi bulunur ki, bu da bir Müslüman mahallesidir. İşte iki mahallenin birleştiği sınırdaki geniş bir bahçe içinde iki katlı yeni bir ahşap konak yavrusu dikilmektedir. Fakir, bu konakta yaşamaktadır" (SY, 13).

Sarı'nın İstanbul'a alışması, burada kendini güvende hissetmesi zaman alır. Ev halkı ve özellikle eve gelen dervişler ona kötü davranmasalar da, kendini yine de onlardan aşağı görür. Dolayısıyla ilk zamanlar yalnız başına dışarı çıkmaktan bile korkar. Sarı'nın bu dönemdeki mekân algısını yaklaşıma kaçınma çatışması oluşturur:

Evimizi ve oturduğum mahalleyi öğrenmiştim. İstanbul'u ise hâlâ pek az biliyordum. Bir iki kez Unkapanı'na birkaç kez de Etmeydanı'na o korkunç kışlaya gitmiştim, fakat hep Arif Ağa'yla birlikte. Arif Ağa sokağa asla yalnız çıkmazdı. En az iki nefer gelir, böylece ben de dahil dört kişi olurduk. Bu sayede ben gözden kaybolur, bu dikkat çekici adamların arasında ilgi çekmeden çevreyi inceleyebilirdim. Ama tek başıma, gerekmedikçe mahalleye bile çıkmıyordum. Bir köle olduğumu ve kâfir olduğumu herkes biliyordu, Arif Ağa'nın kölesi olmam beni koruyor ve bana bir dokunulmazlık duygusu veriyor, ama onlardan aşağı olduğum gerçeğini değiştiremiyordu (SY, 38).

Nazar'da baş karakter Margarita, ormandaki kulübesinde yaşar. Ormanın derinliklerinde yaşamak, ona özellikle kocası Marco'nun ölümünden sonra yaşadığı dönüşüm sürecinde doğayla bütünleşme, yeni insularla tanışma ve içindeki gizil güçleri açığa çıkarma imkânı verir. Yaşadığı bu dönüşüm sürecinde, tanıştığı yeni insanlarla beraber yaşadığı deneyimler Margarita'nın zaman algısının yanında mekân algısının da değişmesine neden olur.

2.6.2.2. Dini Mekânlar

Dergâh:

Son Yeniçeri romanının başlarında, on senedir kaldığı İstanbul'da sosyo-kültürel birçok dönüşüme uğramış olduğu anlaşılan Sarı'nın “kapım, dergâhım, saadet kaynağım” (SY, 11) dediği Erikli Baba Tekkesi karşımıza çıkar. Romanda sadece birkaç yerde geçen mekân tasvirlerinden biri Erikli Baba Tekkesi içindir. Sarı burada bambaşka duygular hisseder, manevi bir dönüşüm yaşar:

İşte şimdi oturduğum yer, bu tekkenin ikinci katındaki meydan odası. Karşısında garip duygularla oturduğum bu adam da tekkenin postnişini, meydanı her dem açık olan Ahmed Baba. Yaşadığım onca şeyden sonra hâlâ merak sahibi olmamın yegâne nedeni. Gözümün nuru Ahmed Baba.

Tam arkasında, duvarda benim yalandan tanıdığım bir işaret var, “çifte vav,” diyorlar. On yıldır hayatıma yön veren işaret bu. Anlamını yeni yeni öğreniyorum.

Aramızda küçük, yuvarlak bir sofraya oturuyor. Ben efendimin tam karşısında oturuyorum. Efendimin iki dervişi de muhabbette bizimle oturuyor. Ne muhabbet ama! Uzun süredir yalnızca gözlerimiz konuşuyor. Sadece dem dolu piyaleleri kaldırırken ‘Nur olsun!’, ‘Aşk olsun!’ sesleri duyuluyor. Dışarıdan biri sofraya yapılan hizmeti görse, beni önemli biri

zannedebilir; değilim. Bunu ben biliyorum. Biliyorum ama, işin tuhafı ben fakir kulunuz dahi, kendimi bu sofrada önemli ve değerli hissediyorum. Hak Erenler beni bu zannımdan tez elden kurtarsın! (SY, 12).

Erikli Baba Tekkesi yalnız Sarı için değil, efendisi Arif Ağa ve Arif Ağa'nın oğlu Sabit için de önemlidir. Bektaşiliğe bağlı bütün yeniçerilerin dergâhlara, tekkelere gidip ibadetlerini edip muhabbetlerini gerçekleştirdikleri gibi, Arif Ağa da Ahmed Baba'nın mürididir. Onun yanında ibadetini ve muhabbetini yapar. Sabit de bu tekkede, Ahmed Baba ve onun dervişlerinden Mehmed Baba'nın elinde büyür, yetişir. Özellikle Mehmed Baba bitmez sabrıyla Sabit'in sorularını yanıtlar, onunla ilgilenir.

Kiliseler:

Nazar'da kilise, Ortaçağ'daki hâkim düşüncenin sembolüdür. Kilisenin koyduğu kurallara uyulması, bu kuralların dışına çıkanların cezalandırılması beklenir. Roman için temel iki mekândan biri kilisedir. Konu olarak cadı avı, Ortaçağ'daki büyücülük, şifacılık gibi ritüeller ve bunların kilise tarafından cezalandırılmasını ele alan romanda, kilise hem kural koyucu hem cezalandırıcı niteliktedir. Bu cezalandırmayı kurduğu engizisyon mahkemeleri ve engizitörler aracılığıyla gerçekleştirir. Kilisenin bu tutumu düşünüldüğünde, romanın da işaret ettiği gibi, yalnız fiziksel olarak değil aynı zamanda “algısal” (Korkmaz 2017: 12) açıdan da “kapalı mekân” olarak düşünülebilir.

Kilisenin verdiği cezalar, kilisenin alt bölümüne kurulmuş olan işkence odasında uygulanır. İşkence süresince kişinin kilisenin kurallarına dönmesi, iman etmesi beklenir. İdam cezası ise halkın gözleri önünde olur. Hâkim anlatıcı tarafından aktarılan mahzen, okuyucuya doğrudan hitap ederek, okuru da metne dâhil eder. Cezalandırılmak üzere kulübesinden alınıp mahzene getirilen Margarita için hâkim anlatıcı, “sadece buranın varlığı bile, ona, bu dünyada hiçbir yerin ona, onun da hiçbir yere ait olmadığını hissettirmeye yetmez miydi?” yorumunda bulunur.

Camiler:

Sultan Selahaddin El-Kürdi'de Emevi Camii ve Kudüs topraklarındaki Mescid-i Aksa'nın stratejik öneminden, aynı zamanda kutsallığından bahsedilir. Özellikle Mescid-i Aksa ve bulunduğu Kudüs hem Müslümanlar hem de Hristiyanlar için kutsal sayılır. Her iki tarafın barış anlaşmalarında Hristiyanların hac vazifesini yerine getirmesinde güvence teminatı bu anlamda dikkat çekicidir. Tasviri görüntüleri verilmeyen camiiler, romanda geçen stratejik konumlu ve kutsal yerlerdendir.

Son Yeniçeri'de 'cami-i miyâne' ya da orta cami olarak geçen yer, yeniçerilerin bulunduğu yeni odalardaki camidir. Yeniçerilere duyurulması gereken önemli haberler için; ayrıca sefere çıkma gibi önemli görevler için burada toplanılır.

2.6.2.3. Diğer Kapalı Mekânlar

Çardak Kahvesi, *Son Yeniçeri*'de yeniçerilerin toplandığı mekândır. Asıl vurgulanan özelliği, Avami Abdi Baba adındaki dervişin bu kahvede bulunmasıdır. Sarı, Abdi Baba'nın ismini ve aykırı görüşleri olduğunu öğrenir. Daha önce Ahmed Baba'nın dergâhına giden Sarı, onun tasavvufun derinliklerine giden sohbetlerini anlamadığını söyler. Yolu böylece Çardak Kahvesi ve Abdi Baba ile kesişir.

Çamuroğlu'nun romanlarında genel olarak kullanılan, bir görüşün temsilcisi karakterlerden biri de Abdi Babadır. Sarı'yla sık sık sohbet ederler. Sarı, ona kafasına takılan soruları; özellikle de siyasi, askeri gelişmeleri sorar. Abdi Baba, kendi düşüncesi çerçevesinde fikrini belirtir. Özellikle "Cumhur Devleti" fikri Abdi Baba'yı ayrıcalıklı kılan özelliklerindedir.

Yeni Odalar, *Son Yeniçeri*'de yeniçerilerin ikâmet ettiği yerdir. Yeniçeri neferleri burada talim yapar, birçoğu burada kalırlar. Yeni Odalar, yeniçerilerin bir nevi yaşam alanıdır. Dolayısıyla romanda geçen yeniçerilerden Arif Ağa, Sabit, Habib ve ismi geçen diğer çeşitli görevlerdeki yeniçeriler için yeni odalar sadece barınma yeri değil kutsal bir mekândır. Nitekim yeniçeri ocağının kaldırılmasından sonraki ayaklanma, romanda geçen birkaç aksiyon sahnesinden biridir. Yeniçeriler canları pahasına da olsa ocağın namusu için savaşmışlardır.

Yıldız Sarayı, *Bir Anlık Gecikme*'de Sultan Abdülhamid'in kaldığı saraydır. Abdülhamid'in tedbirci kişiliği ve romanın asıl konusunu da teşkil eden suikast dedikodularının artması, sultanı iyice saraya mahkum eder. Gelen ihbar ve dedikoduların sebeplerini ve sonuçlarının ne olabileceğini en ince ayrıntısına kadar düşünen sultan, bu durumun onu saraya kapatmasından da rahatsızdır: " 'Şu feleğin işine bak,' dedi kendi kendine, 'her gün kırk çeşit zebani yaratıyorlar. İşin gücün yoksa heriflerin zebanilerini tanımaya, birbirinden ayırt etmeye çalış. Ey Sultan Süleyman, kalk da halimizi gör! Sen Viyana sahrasında at koştururdun, biz saraydan nasıl çıkacağız diye düşünüyoruz" (BAG, 39).

Suikast için seçilen mekân da Yıldız'daki camidir. "Sarayın dışında uzun süre kalmayı sevme[yen]" (BAG, 88) sultanın, camiden çıkıp arabasına binme süresi bir dakika kırk iki saniyedir ve bu süreye göre suikast planlanmıştır. Bu planlama sırasında Yıldız'daki zaafı tayin eden Charles, dikkat çekmemek için azami dikkati göstermiştir: "Bütün bu hercü mercü

içinde, caminin sultan mahfilinin hemen yakınına çekilmiş simsiyah ve yepyeni fayton kimsede merak uyandırmamıştı. Bir paşa yahut bir Avrupalı diplomata ait olmalıydı. Paşa arabası endişe uyandırmazdı. Yabancı arabalar ise elçiliklerden bir katılım belgesi almadan buraya gelemezdi. Yani ortada endişelenecek bir şey yoktu. Üstelik atlar da tanıdıktı. Daha üç gün önce kırk sekiz altın lira ödenmiş, Meşhur Komik Hasan Efendi'den alınmışlardı” (BAG, 88). Şeyhülislamla konuşmasının biraz uzun sürmesiyle hayatta kalan sultan, büyük bir soğukkanlılıkla olayı izler ve kalabalığa “durun, bekleyin” (BAG, 89) işareti yapar. Ardından arabasıyla, halkı selamlayarak, “sığınağı” Yıldız’a döner.

Bekirağa Bölüğü’ndeki Hücre, *Bir Anlık Gecikme*’de Charles’ın yakalandıktan sonra yaklaşık üç ay kaldığı yerdir. Romanda pek sık rastlanılmayan mekân tasviri, Charles’ın kaldığı hücre için kullanılır. Charles, başarısız olan suikast girişiminden sonra “böyle bir dekor” (BAG, 114) içinde olmayı düşündüğü belirtir:

Üç buçuk metre yüksekliğinde bir tavan, bu tavanın neredeyse tepesine yakın demir parmaklıklı bir pencere –ki buna mazgal demek daha doğru olurdu- köşede samanları şiltesinin dışına fırlamış ve artık rengi belli olmayan bir karyola, üzerinde tiftik tiftik olmuş bir battaniye, niçin ve neden ıslak olduğu belli olmayan ıslak taş zemin ve mazgalı açık duran demir kapının her iki yanında bekleyen, süngülerini takmış iki asker. İşte Charles’ın yaptığı işin önemi nedeniyle beklediği dekor tam da buydu (BAG, 115).

Charles burada eşi Anna’yı düşünür. Ona ne olacağını, kendi idam edilirse onun ne yapacağını düşünüp kendince cevaplar verir. Ayrıca suikast günü öldürdüğü insanlar aklına gelerek bir vicdan muhasebesi yapar. Bulunduğu hücrenin, Charles’ın bütün bunları düşünmesinde etkili olduğu düşünülebilir.

2.6.3. Mekânın Simgesel Değeri

Nazar romanında kurgu pagan karakterli Margarita ve engizitör Georg Sauer karşıtlığına dayanır. Margarita şifacılığı, doğayla bütünleşmeyi seçen bir karakterken onun tam karşısındaki Georg Sauer kilisenin görevlendirdiği bir din adamıdır. Kilisenin mutlak otoritesinin hâkim olduğu dönemde, kilisenin koyduğu kurallara uyanlar iyi; uymayanlar ise kötüdür. Kiliseye göre bu kötülükler cezalandırılmalı, ortadan kaldırılmalıdır.

Margarita’nın yaşadığı ve arkadaşlarıyla buluşup şölen yaptıkları ‘orman’ roman için ‘heterodoksi düşünce’nin; onların tam karşısında olan Georg Sauer’in bağlı olduğu kilisenin ise ‘ortodoksi düşünce’nin temsil mekânları olduğu düşünülebilir.

2.7. ANLATICI VE BAKIŞ AÇISI

2.7.1. Gözlemci Bakış Açısı

Reha Çamuroğlu'nun biyografik tarihî romanları *İsmail* ve *Sultan Selahaddin El-Kürdi*; ayrıca *Bir Anlık Gecikme* romanlarında hâkim anlatıcının varlığı görülür. Bu romanlarda geçen anlatıcı, tüm olayları bilen, kişilerin iç dünyalarını, düşüncelerini, duygularını sezen, hisseden, bütün romana hâkim tutum sergiler. Ayrıca, hâkim anlatıcı tarafından anlatılan *Sultan Selahaddin El-Kürdi* romanında, Çamuroğlu'nun romanlarında sık görülen 'tanıklık' ve önemi vurgulanmak istenen olayın, durumun bu tanık tarafından aktarılması durumu göze çarpar. Nitekim Selahaddin'in Haçlıları bozguna uğratmasını papaya bildiren haberci ve bu anın tanıklığı keşiş Peter tarafından aktarılır. Peter, Papa'nın duyduklarından sonraki sahneyi, "Derin bir hırıltı çıkardığını duyduk Yüce Peder'in. Sonra alınının yere hızla çarpacak şekilde öne düştüğünü. Çarpmadan yakaladık. Kollarımızda can verdi. Bu, tam 20 Ekim 1187 tarihinde oldu. Ben, keşiş Peter, bu sahneye gözlerim ve ruhumla tanık oldum, keşke olmasaydım. Şeytan orada zevkle bizi seyrediyormuş gibi, hepimizi korkunç bir ürperme sardı" (SSEK, 236) şeklinde aktarır.

Hâkim bakış açısının, romanlarda asıl vurgulanmak istenen tezi kuvvetlendirici şekilde bir tutum sergilediği söylenebilir. *İsmail* romanında Şah İsmail'in şeyhlikten şahlığa geçişi anlatılırken İsmail'in kazanma hırsı ve bu hırsın kendi sonunu nasıl getirdiği vurgulanır. *Sultan Selahaddin El-Kürdi*'de daha önce değindiğimiz Yusuf'un ayeti, bir anlamda romanda asıl vurgulanan tezdır. Anlatıcı, bu tezi kuvvetlendirmek için olaylardan sonra yer yer bu ayeti tekrarlar.

Bir Anlık Gecikme romanında ise asıl vurgulanmak istenen olay olan Abdülhamid suikasti, hâkim anlatıcı tarafından olayın öncesi ve sonrasıyla birlikte anlatılır. Romanda anlatıcının, vurgulanmak istenen asıl olayı hazırlayan sebepleri ve olayın sonuçlarını yorumlayan kişileri destekleyici şekilde anlattığı söylenebilir. Özellikle suikastin nedenini sorgulayan Charles ve arkadaşlarının yorumları ile, Abdülhamid'in suikast girişimi sonrasında Charles ile diyalogu önemlidir. Charles'ın olaydan sonra sultan tarafından affedilip Osmanlı Devleti için çalışmaya başlaması farklı şekillerde yorumlanabilir. Romanda ise bu Abdülhamid'in siyasî zekâsına mâl edilir. Stratejik bir hamle olarak görülür. Tarihî olayların sebep ve sonuçlarının farklı yorumlara açık olması, türün en önemli ve vurgulanmak istenen asıl özelliğidir. Bu özelliği vurgulamak için ise farklı bakış açılarından yararlanılır. Çamuroğlu'nun romanlarında da bakış açısının bu özelliği temel özelliklerden biridir.

İkiilebir ve *Nazar* romanlarında ben anlatıcı, çoğul anlatıcı gibi unsurlar öne çıksa da yer yer hâkim anlatıcının varlığı görülür. *İkiilebir* romanında Nevzat Köroğlu'nun iki yıldır yaşadığı bunalım ve intihar günü hâkim anlatıcı tarafından anlatılır. Nevzat Köroğlu'nun kendi düşüncelerine de yer verilen giriş bölümünde intihar sahnesini anlatırken tanıklığını belirginleştirerek 'ben dili' kullanır:

Sonra, hayretle, elinde başka bir şey daha olduğunu gördüm. Bu bir ilaç kutusuydu. Nevzat Köroğlu'nun beklemediğim, sadece benim değil, kimsenin beklemeyeceği bir davranışla, kutuyu açtı ve içinden çıkan ilaçları ikişer üçer yutmaya başladı (İİB, 19).

Nevzat Köroğlu'nun intiharından sonra uyandığı Moğol ülkesi, ben anlatıcı aracılığıyla aktarılır. Ancak Nevzat Köroğlu'nun gördüğü diğer karakterleri ve olayları aktarımı hâkim bakış açısıyla anlatılır. Romanda, intihardan sonrası için ben anlatıcı ile hâkim anlatıcının özdeş olduğu söylenebilir. Bir örnekle, romanda Börü'yle Barak Baba'nın konuştuğu bir sahneyi anlatan anlatıcı, konuşmanın arasında: "Börü'yü dinlerken heyecanlanmıştım. Uzun süredir biriktirdikleriydi dile getirdikleri, bundan eminim. Bunu soğukkanlı bir tarzda yapmıştı, 'Devam et Börü,' dedim kendi kendime, 'devam et, sıkıştır onu'" (İİB, 79) şeklinde aktarılır.

Nazar'da hâkim anlatıcı farklı işlevlerde karşımıza çıkar. Roman için önemli sahnelerden biri olan doğum sahnesi, hâkim bakış açısıyla verilir. Hristiyan öğretisinde geçen "acı içinde doğuracaksın" sözü birkaç yerde tekrarlınsa da, romandaki doğum sahnesi bunun aksini kanıtlar niteliktedir. Bu sahne özellikle dışarıdan bir göz aracılığıyla anlatılmıştır.

Diğer bir sahnede hâkim anlatıcı doğrudan okura seslenerek, okuru metnin içine dâhil eder. Anlatıcı, kilisenin mahzenindeki işkence odasını ve işkence aletlerini anlattıktan sonra tekrar objektifini Margarita'ya çevirir. Burada hem Ortaçağ'ın işkence odaları ve aletleriyle ilgili bilgi verirken, aynı zamanda Margarita'yla da okuru karşı karşıya getirmiş olur. Zorla mahzene kapatılan Margarita'nın burada uyandıktan sonraki şaşkınlığını anlatan anlatıcı, "sadece buranın varlığı bile, ona, bu dünyada hiçbir yerin ona, onun da hiçbir yere ait olmadığını hissettirmeye yetmez miydi?" (NA, 140) yorumunu yapar.

Öte yandan anlatıcı tarafından verilen bilgiler, anlatıcının olaylara günümüz şartlarından baktığını gösterir:

Şimdi sizlere 'su sınavının' ne olduğunu anlatmam gerekecek. İster inanın, ister inanmayın, çağımızdaki tüm sınavlardan daha fazla saçma olmayan bu sınav, bir tür cadılık kanıtlama deneyi idi (NA, 143).

Anlatıcı, Margarita'nın mahzendeki durumunu anlatırken hikâyenin bir Türk tarafından aktarıldığına dair ipucu verir:

Margarita bir Türk olsa, muhtemel ki burada 'sıtkı sıyrılmış' deyimini hatırlar ve kullanırdı (NA, 149).

Nazar'da hâkim anlatıcı tarafından anlatılan bölümlerde, anlatıcının Margarita'dan yana tavır sergilediği görülür. Nitekim, kilisenin ısrarıyla gerçekleşen su sınavı sahnesinde anlatıcı, "İrmağın kenarına geldiklerinde durdular. Sadece ayaklar değil, çeneler de durdu. İki muhafız, suyun yanına götürdü Margarita'yı. Üzerindeki battaniyeyi hoyratça çekip aldılar. Sonra sertçe yere yatırıp, önce ellerini sonra ayaklarını ve en sonunda ellerle ayakları birbirine bağladılar. Büyük bir tezahürat uğultusu yükseldi kalabalıktan. Onlar masumdular. O nedenle çıplak değildiler. O nedenle çoktular ve bu kadın o nedenle orada ırmağın yanında yalnızdı" (NA, 144) diyerek tavrını ortaya koyar.

2.7.2. Çoklu Bakış Açısı ve Çoğul Anlatıcı

Çoklu Bakış Açısı ve Çoğul Anlatıcı, metinde "roman kişilerinin kendi kendilerini anlatması" ve anlatıda "birden çok anlatıcı tipine yer verilmesi" (Çetin, 2009: 113) olarak açıklanır. "Bu teknik, özellikle içeriğin figür olmayan anlatıcıyla aktarıldığı romanlarda bakış açısının ikiden fazla figüre dağıtılması şeklinde uygulanır" (Sazyek, 2015: 104). Çoğul bakış açısıyla çoğul anlatıcıyı birbirinden ayıran Sazyek, çoğul bakış açısında anlatının figür olmayan anlatıcıda kalmaya devam ettiğini belirtirken, çoğul anlatıcının, "içeriğin belirlenmiş bölümlerinde anlatıcılığın figürler arasında dönüşümlü olarak yüklenilmesi şeklinde uygulanan bir teknik" (Sazyek, 2015: 104) olduğunu ifade eder. Postmodern tarzda yazılan romanlarda daha sık rastlanan ve 20. yüzyılda kullanılmaya başladığı kabul edilen teknik, anlatının imkânlarını genişletmesi, farklı perspektiflere olanak sağlaması açısından önemlidir.

Reha Çamuroğlu'nun romanlarında çoğul anlatıcı unsuru ikinci romanı *Son Yeniçeri*'den itibaren görülmeye başlar. *Son Yeniçeri* ve onun devamı niteliğindeki *Kalem Efendisi* romanlarında benzer kullanımlarla görülen çoğul anlatıcı, Çamuroğlu romanları için önemli bir unsur olan tanıklığı gerçekleştirmek ve olaylara içeriden bakmak için kullanılır. *Nazar*'da ise merkezî kişi Margarita özne anlatıcı olarak hikâyeyi anlatmaya başlar. Margarita'nın karşı temsilinde ise engizitör Georg Sauer vardır. Çamuroğlu'nun romanlarında gördüğümüz karşıt karakterler üzerinden hikâyeyi anlatma bu romanda da görülür. Romanda söz alan kişiler, Margarita ve onu yüklenen cadılık suçlamasıyla ilgili, kilisenin uygulamalarıyla ilgili fikir beyan eder. Ayrıca hâkim anlatıcı tarafından anlatılan bölümlerde

olaylara dışarıdan bir göz olarak bakılır. Anlatıcı romanla arasındaki mesafeyi açar; ayrıca kendisinin olaylara günümüz şartlarından baktığını ve hatta Türk olduğunu ima eder. Postmodern romanlarda karşımıza çıkan bu unsurlar dikkat çekicidir. *İkiilebir* romanında Nevzat Köroğlu'nun yaşadığı bunalım ve intiharı hâkim anlatıcı tarafından anlatılır. İntihardan uyandıktan sonraki bölümü özne anlatıcı konumundaki Nevzat Köroğlu anlatır. Nevzat Köroğlu zaman zaman olayları, kişileri dışarıdan gören göz konumuna da geçer. Bu konumda da hâkim anlatıcıdan ayrı bir kişi değildir. Hâkim anlatıcı ile ben anlatıcının özdeşliği söz konusudur.

Son Yeniçeri romanında bir savaş esiri olarak İstanbul'a gelen Sarı Abdullah, özne anlatıcı olarak karşımıza çıkar. Hikâyeyi büyük ölçüde o anlatır. Ancak ordunun sefere gittiği yerler genç bir yeniçeri neferi olan Sabit tarafından aktarılır. Sabit, olayları yeniçerilerin içinden aktarır; dolayısıyla bu aktarım Sabit'in kendi bakış açısındanır. Çamuroğlu, romanda iktidarın bakış açısına ve resmi tarihin kayıtlarına öncelik vermez. Asıl vurgulamak istediği yeniçeriliği ve yeniçeriliğin Osmanlı Devleti'nin modernleşmesine paralel olarak geçirdiği evrimi, yine yeniçerilerin içinden ve halkın gözünden aktarmaktır. Çamuroğlu, kendisiyle yapılan bir röportajda bu ikili anlatıcının özelliklerini şöyle vurgular:

Son Yeniçeri'de iki anlatıcı var. Bunlardan biri Sarı Abdullah, diğeri de Sabit Ağa. İki farklı yerden, iki farklı duruştan görüyorlar. Fakat Son Yeniçeri'de bu anlatımda ortak bir yan var: Saray yok işin içinde Saraydan bakış yok. II. Mahmud bütün bu olup bitenleri nasıl görüyordu o yok, III. Selim nasıl görüyordu o yok. Bu bilinçli olarak yok (Şişman, 2001: 4).

Kalem Efendisi romanında da benzer bir teknik görülür. Sabit'in eve dönmesiyle sona eren *Son Yeniçeri* romanı, *Kalem Efendisi* romanında hâkim bakış açısıyla anlatılmaya başlar. Sabit, yanında küçük bir çocukla eve dönmüştür. Özne anlatıcı olarak anlatıyı sürdürmeye devam eden Sabit, daha sonra bu görevi oğlu Ali Arif'e bırakır. Ali Arif, memurdur; yani Osmanlı Devleti'ndeki tabiriyle Kalem'de çalışmaktadır. Birlikte büyüdüğü Şevki ise askerdir. *Son Yeniçeri* romanında olduğu gibi, bu romanda da sefere gidilen yerler ordunun içinden anlatılır. Romanda bu görevi üstlenen Şevki'dir. Yeni orduyla birlikte değişen düzen, Osmanlı Devleti'nin siyasi, askeri tutumu Şevki'nin bakış açısından aktarılır.

Ali Arif'in anlattığı bölümlerde anlatıcı unsurları dikkat çeker. Ali Arif, “dile kolay beş gündür eve gitmiyorum. Sizin zamanınızda bu nasıl bir meseledir bilmiyorum ama bendenizin zamanında ağır bir meseledir” (KE, 142) diyerek doğrudan okura seslenir. Yine Ali Arif'in anlattığı bu bölümün devamında “siz bilmezsiniz köprü üzerinde Müruriyeciler

vardır” (KE, 152) diyerek okurla olan temasını sürdürür. Romanın ilerleyen bölümlerinde Ali Arif’in okura seslenişi iyice belirginleşir:

Biliyorum, şimdi denilecektir ki, hiçbir şeyi izah etmeyecekse, bu altın meselesini, niçin anlattın? Çok şey izah ediyor efendim. Şöyle ki, onun, orada, sadece öyle durması, bendenize para hakkında mühim bir hissiyat verdi...

‘Bırak lafı dolandırmayı da sadede gel’ mi dediniz? ‘Şevki bu işlerden anlamaz, o belli, sen yirmi kişiyi nasıl gül gibi geçindiriyorsun?’ diye mi sordunuz? İzah edeyim efendim (KE, 188).

Ali Arif’in bu seslenişi, romanın yazılma zamanı ile okunma zamanı arasındaki mesafeyi göstermesi bakımından önemlidir. Romanın tarih vererek anlatılrsa da, muhatabının günümüz insanı olduğu izlenimi verilir.

Nazar’da çoğul anlatıcı, romanın ana karakteri Margarita’nın eksenindedir. Margarita’yı suçlu bulan engizitör Georg Sauer ve Yüce Peder dinlerinin kuralları gereğince onu cezalandırmak ister. Aynı zamanda söz alan diğer kişiler Novi’nin rahibi Pietro, isyancı Guiseppe Modense ve hâkim anlatıcıdır. Bahsedilen bu anlatıcılar, yapılan uygulamaların yanlışlığını, kilisenin yanılmaz olduğu düşüncesinin doğru olmadığını, Margarita’nın suçsuz olduğunu belirtirler. Engizitör, Margarita’nın cadılığıyla ilgili kanıtlar ararken, söz alan isyancı Guiseppe ve rahip Pietro bu suçların aksi yönde görüş bildirirler. Bu durum okurun iknâsı ve gerçek iyi ile kötünün belirginleşmesi bakımından önemlidir. Öte yandan Georg Sauer’in anlatıyı sürdürdüğü bölümlerde, diğer romanlarda da karşımıza çıkan okura seslenme unsuru görülür. Georg Sauer, kendi hayatını anlattığı bölümde okura şöyle seslenir:

Sonra, çok çok sonra, manastırda duamızı edip gece yatağıma yatarken, beni oraya bıraktıkları için anne ve babama şükran duyduğumu hatırlıyorum. İşte bunun için; ‘öğrenilmiş bir şükran’ diyebilirsiniz. Elbette öğrenilmiş olacak, eğer sizin terimlerinizi kullanırsak bu böyle ama benim çağımın terimlerini kullanın lütfen ve o kibrinizi bir zahmet bir yana koyuverin, ben Georg, soylu bir babanın gayri meşru çocuğu, kendi toplumunda bir piçten başka ne olabilirdim ki büyüdüğümde? (NA, 76).

Georg Suer kendi hayatını anlattığı bu bölümde, hayatını şekillendiren dinî öğretinin eylem ve kararlarında da etkili olduğu itiraf eder. Aslında bu itiraf, gerçekleştirilen eylemlerin şahsi olmadığı ve asıl sorunun mensup olduğu dinin kuralları ve algılayışında olduğu izlenimi verir. Bu durum da benzer teknikle aktarılır:

Bunları size niçin anlatıyorum? Anlatıyorum ki, bundan sonra tanık olacağınız eylem ve kararlarım nereden, nerelerden kaynaklanmaktadır, bunu anlamalısınız (NA, 77).

Hâkim anlatıcı ise anlatıcı kişilere ek olarak, romanda anlatıya dışarıdan bir göz gibi bakar. Ancak bu bakış öznel tutumdur. Anlatıcı, Ortaçağ'da yapılan cadılık uygulamaları, işkencelerle ilgili bilgi verirken Margarita'dan yana tavır sergiler. İyi ile kötünün çatışması olarak görülebilen; aynı zamanda ortodoksi düşünce ile heterodoksi düşüncenin karşıtlığı olarak okumaya da imkân veren romanda anlatıcılar, Margati'yı haklı çıkarmaktan yana tavır sergiler. Bu tavır aynı zamanda okurun iknası olarak düşünülebilir.

İkilebir romanında Nevzat Köroğlu, intiharından sonra uyandığı 14. yüzyıl Moğol ülkesinde özne anlatıcı rolü üstlenir. Kendi bakış açısından olayları anlatan Nevzat Köroğlu, karşılaştığı karakterlerin zihinlerinden geçenleri, düşündüklerini, hissettiklerini de bilir. Nevzat Köroğlu, olan olayları aktarırken ara ara özne anlatıcı konumundan hâkim anlatıcı konumuna yükselir. Bu tutumunu da bilinçli şekilde belirtir:

Son anlarında Dubac'a lanet okuyacaklardı. Başlarına gelenlerin sorumlusu o değil miydi? Belki demiyorum burada, öngöründe de bulunmuyorum, iki ay sonra olacakları anlatıyorum (İİB, 138).

Nevzat Köroğlu, özne anlatıcı olarak, Barak Baba'yı anlattığı bölümün başında hareket alanının genişliği ve algılarının açıklığına dair ipucu verir:

Çok iyi görüyor, çok iyi duyuyor ve koku alıyordum. Mağaraya doğru çekiliyordum. Mahiyetini kavrayamadığım, uçmak yürümek karışımı bir hareketle girişe doğru ilerliyordum (İİB, 46).

Ancak, algılarının bu kadar açık olmasına karşın Nevzat Köroğlu, Barak'ın ne düşündüğünü, ne hissettiğini bilemez. Barak'ın karşısında özne anlatıcı olarak kalır:

Börü'yü izlerken ne düşündüğünü, ne hissettiğini biliyordum. Bilmekten öte paylaşıyordum. Sanki onunla düşünüyor, onunla hissediyordum. Tiksintisi, gururu, öfkesi ve zihninden geçirdiği tüm şeyler bana âyan oluyordu. Hemen o anda benim zihnimden geçmiş gibi oluyordu.

Barak'la böyle değildi. Deminden beri ne düşündüğü ne hissettiği üzerine ne en ufak bir fikrim ne de en ufak bir duygum vardı. Sadece hareketlerini ve görünümünü izliyor, bunlara katılamıyordum. Yine o bir türlü katlanamadığım seyircilik hali içindeydim (İİB, 47).

Özne anlatıcı Nevzat Köroğlu, Barak Baba ile Börü'nün diyalogu sırasında araya girerek onlara cevap verir. Ancak bu araya girişlere karşılık alamaz:

Börü'nün kaderi yok ki yitirsin, yolu yok ki kaybetsin," dedi kendine . Birden, 'Var!' diye bağırdım. 'Hayır Börü'nün kaderi de var yolu da!' Duydu mu bilmiyorum. Ateşin yanında ayakta duruyor, hafif hafif sağa sola sallanıyordu (İİB, 58).

Nevzat Köroğlu'nun Barak Baba'nın kendisini fark etmesi üzerine onunla konuşması ve onun 'arayışına' cevap bulması önemlidir. Bir ruh olarak orada bulunan Nevzat Köroğlu'nu yine o mertebeye erişmiş Barak Baba fark eder. Hatta Nevzat Köroğlu'yla karşılaşınca "hissediordum zorlu bir iş çıkacağını karşıma. Yanılmışım. Zorlu iş buradaymış, tam burada. Dünyanın merkezinde" ( B, 119) der. Barak'ın Nevzat Köroğlu'yla konuşması, bir anlamda Nevzat Köroğlu'nun oradaki varlığını da kanıtlamış olur.

İkilebir romanında çoğul anlatıcı unsurundan söz edilebilir. Özellikle  zne anlatıcının hâkim anlatıcıyla özdeşleşmesi ve özne anlatıcı konumundan hâkim anlatıcı konumuna geçerken belirli sınırlar içinde kalması, postmodern roman özellikleri olarak dikkat çeker.

2.8. KİŞİLER

Reha Çamuroğlu'nun tarihî romanlarında kişiler kadrosu geniş yer tutar. Tarihî romanın doğasına ve Çamuroğlu'nun roman içeriklerine uygun şekilde, roman kişileri genel olarak 'askerler', 'din adamları' ve 'hükümdarlar' ana başlıklarında toplanabilir. Ancak, romanların içeriğine göre, farklı meslek gruplarından gerek merkezî gerekse yardımcı/fon kişiler de bulunmaktadır. Bu kişiler, 'şair-yazarlar', 'ajanlar', 'kadınlar', 'hayvanlar', 'kalem efendisi' gibi alt başlıklar altında değerlendirilmiş, bir kategori oluşturacak bütünlükte olmayan ancak romanlardaki işlevi bakımından anılması gereken kişiler, 'Diğer Kişiler' kategorisinde incelenmiştir.

Reha Çamuroğlu'nun tarihî romanlarında kişiler kadrosu kurmaca karakterler ile tarihî kişilerin bir arada bulunduğu geniş bir yapıdadır. Çamuroğlu, genellikle tarihî romanlarında düşünceye, tarihî olaylara ve bu tarihî olayların sebep ve sonuçlarına odaklandığı için biyografik tarihî romanlarında dahi kişiler derinlemesine verilmez. Kişilerin özellikle vurgulanmak istenen özellikleri ön plana çıkar. Kişi tasvirlerine ender rastlanır.

Çamuroğlu, tarihî romanlarında ele aldığı konular çerçevesinde kişilerini seçer, kurgular. Ele alınan olay/olaylar veya biyografik tarihî romanlar göz önüne alındığında kişi/kişiler, asıl olayın/olayların içinden, merkezinden seçilmiştir. 'Tanıklık' durumunun Çamuroğlu romanları için önemine değinmiştik. Bu durumu en etkili aktarma yöntemi olarak, kişilerin seçimi ve sunumu söylenebilir. Özne anlatıcı konumundaki kişiler, verilmek istenen olayın/ olayların içinden anlatımı sürdürerek anlatımının sahihliğini arttırır. Hâkim anlatıcı tarafından anlatılan kişilerde de anlatıcı kişilerin duygularını, düşüncelerini, görüşlerini dile getirerek olaylar karşısında tutumunu belli eder.

Tarihî romanın, romantizm akımının doğurduğu bir tür olduğu düşünülürse kişilerin

yüzeysel, konunun vermek istediği iletiye göre sunulması anlaşılabilir. Nitekim, Haliz Ziya Uşaklıgil *Hikâye* adlı eserinde romantizm akımında sunulan kişiler için şöyle der:

Hayaliyun [Romantizm], eşhası [kişileri] bize bütün hususat-ı zâtiyesiyle [kişisel özellikleriyle], çıplak olarak göstermez; onların yalnız ahval-i hariciyesini [dışarıdan bakılınca görülen yanlarını] arz eder; hayatını, ahval-i ruhiyesini [ruh hallerini] meskût geçer [bildirmez]. Onların eşhası bizim hususat-ı hayatiyetlerini [özel hayatlarını] uzaktan takip ettiğimiz adamlara benzer. Onlar birtakım çehrelerdir ki muharririn fikrine hizmet etmek için bir reng-i mahsus ve âriyeti [eğreti ve özel bir renk] almışlardır (Uşaklıgil 2017: 118).

Emel Kefeli, “Romantik, sanatta güzel ile çirkin, iyi ile kötüyü, gölge ile ışığı bir arada işlemelidir. Romantizmde tezatlar önemlidir” (Kefeli 2009: 41) şeklinde görüş bildirir. Tarihî roman türü için romantizmden gelen bu özellikler ayrıca dikkat çekicidir. Çamuroğlu’nun tarihî romanlarının da ana kurgusunu iyi ile kötünün çatışması, tezatların şekillendirdiği olaylar oluşturur. Meseleyi kişiler özelinde ele almak gerekirse, Çamuroğlu’nun romanlarında görülen karşıt kişiler romanların en belirgin unsurlarındandır. Özellikle derviş ve savaşçı karşıtlığı romanlarda sıkça görülür. Öte yandan Müslüman – Hristiyan, Kilise kökenli din adamları – pagan karakterli kişiler; Osmanlı Devleti’nin kurumları arasındaki çekişmelere değinmek üzere ‘Kalem efendileri’ – ‘Kılıç efendileri’; Abdülhamid Suikasti’ni konu alan romanda ajan – Osmanlı hafiyesi; biyografik romanlar *İsmail* ve *Sultan Selahaddin El Kürdi*’de ise dost devletler/ beylikler ile düşman devletler/ beylikler, Sünni – Şii, Müslüman – Hristiyan gibi karşıtlıklar ön plandadır. Karşıtlıklar üzerinden ilerleyen romanlarda yazarın tutumu, anlatıcıların tutumuna etki eder. Asıl vurgulanmak istenen düşünce/tez/durum, kişilerin aracılığıyla verilir. Bu düşünce/tez/durumu ileri süren kişiler romanlarda genellikle anlatıcı kahraman olarak görev almaktadır. Ancak, gözlemci tutumlu anlatıcının var olduğu romanlarda da bu özellik görülür.

2.8.1. Savaşçılar

2.8.1.1. Osmanlı Askerleri

Reha Çamuroğlu’nun tarihî romanlarında genel olarak merkezî kişiler askerlerdir. Çamuroğlu’nun Osmanlı Askerleri’nden özellikle Yeniçerilere olan ilgisi bilinmektedir. Yeniçerilerin yanında diğer Osmanlı Askerleri de romanlarda merkezî ve yardımcı karakter olarak yer alır.

2.8.1.1.1. Yeniçeriler

Yeniçeriler, tarihî romanın Türk edebiyatındaki gelişim süreci içerisinde farklı dönemler romanlara konu olmuştur. Özellikle Yeniçerilerin Bektaşiliğe bağlılığı, kendi

içerindeki kuralları, özel hayatlarına dair unsurlar, Osmanlı Devleti içerisindeki askeri, siyasi ve sosyal konumları gibi sayıca arttırılabilecek unsurlarıyla tarihî romanın doğuşundan günümüze dek yazarlar için önemli bir tema olagelmıştır.

Reha Çamuroğlu'nun Heterodoksi İslam'a olan ilgisini, yazarın Alevi kimliği ve Bektaşiliğin Heterodoksi İslam'ın en önemli temsilcilerinden olmasıyla açıklamak mümkündür. Resmi tarihte "Vaka-i Hayriyye" olarak geçen yeniçeri ocağının kaldırılma hadisesini "Vaka-i Şerriye" olarak yorumlayan Çamuroğlu, konu hakkında *Yeniçerilerin Bektaşiliği ve Vaka-i Şerriye* adlı bir kitap da yazmıştır. *Son Yeniçeri* romanı bu kitaptan sonra yazılmıştır. Yeniçeri ocağının kaldırılması hakkındaki görüşlerini *Son Yeniçeri* romanında tartışan Çamuroğlu, Osmanlı Devleti'nin elli senelik panoramasını da yeniçerileri merkeze alarak işler. *Son Yeniçeri*'de asıl vurgulamak istediğinin yeniçerilerin insani yönü olduğunu verdiği röportajda bildiren Çamuroğlu, bunu en iyi anlatacak formun roman olduğunu düşündüğünü belirtir (Çamuroğlu 2001: 11). Öte yandan romanın isminden de anlaşılacağı üzere roman kişilerinin yeniçerilik içinde bir son, bir bitiş olduğunu aynı röportajda kabul eden Çamuroğlu, bu durumu şöyle açıklar:

Bana sorarsanız kitapta birçok son yeniçeri vardır. Bir açıdan Habib de bir son yeniçeridir, Arif Ağa da bir başka açıdan bakılırsa bir son yeniçeri... Sabit de öyle... Ama yeniçerilerin yarattığı kültür ortamının, yeniçerilerin kültürel etkinliklerinin, bilimsel etkinliklerinin bugün hâlâ devam ettiğini söylemek mümkündür (Atılgan ve Yılmaz, 2000:11)

Son Yeniçeri'de merkezî kişiler kurmaca karakterlerden oluşur. Romanda birçok tarihî kişinin ismi anılsa, bahsi geçse de roman kurgusu için de asıl önemli olan kişiler kurmaca karakterlerdir.

Sarı Abdullah (Petru): Sarı, savaş sırasında Arif Ağa tarafından esir alınıp, Arif Ağa'nın aynı gün bir oğlunun olmasını haber almasıyla canını bağışladığı bir savaş esiridir. Arif Ağa tarafından İstanbul'a getirilen Sarı, önceleri yadırgasa da romanın girişinden de anlaşıldığı üzere on bir sene içinde İstanbul'a alışmış, yaşadığı yeni şehri ve kültürü benimsemiştir. Öyle ki, Sarı kendi rızasıyla Müslüman olur. Arif Ağa'nın yanında yeniçeri kültürünü öğrenen Sarı, Ahmed Baba'nın dergâhında da dinî eğitimini alır. Bu sürede İstanbul'un siyasi, kültürel ve sosyal yanlarına dair birçok şey öğrenir. Kısa sürede ev ahalisinin de bir parçası hâline gelir. Arif Ağa, ona hiçbir zaman köle gibi davranmaz. Öyle ki kızını Sarı'yla evlendirir. Bu ve buna benzer uygulamalar Arif Ağa'nın şahsında yeniçeri kültürüne dair unsurlar olarak öne çıkar.

Kendi memleketinde öğrendiği marangoz ustalığı Sarı'nın mesleği olur. Sarı, ülkenin zor şartları altında, marangozluk mesleği sayesinde ayakta kalır.

Sarı, romanın başından sonuna kadar özne anlatıcı konumundadır. Olaylara dışarıdan bir göz olarak bakan Sarı, aynı zamanda savaşa doğrudan katılmayıp bekleyen konumundadır. Sefere gidilen yerler ve savaş Sabit'in bakış açısından verilir.

Arif Ağa: Romandaki son yeniçerilerin en kıdemlilerinden olduğu anlaşılan Arif Ağa, yeniçeri ocağının en önemli görevlerinden biri olan çorbacılık görevindedir. Savaşçılık özelliği yanında merhamet sahibi, kültürlü bir insan olduğu anlaşılır. Nitekim oğlunun doğduğunu öğrendikten sonra Sarı'nın canını bağışlaması onun merhametini gösterdiği gibi evine gelen dervişlerle, Yeniçeri neferleri ile ettiği sohbetler onun hatırı sayılır bir kişilik olduğuna işaret eder. Dededen itibaren yeniçeri olduğu anlaşılan Arif Ağa, yeniçeriliği bir yaşam biçimi olarak görür. Bir kutsal görev gibi yeniçeriliğe sahip çıkan Arif Ağa, hem Osmanlı Devleti'nin içinde bulunduğu çözülmeye hem de buna bağlı olarak yeniçeri kurumunun içindeki bozulmaya hayıflanır. Bu durumu düzeltmek için elinden geleni yapar. Nitekim oğlu Sabit, tam anlamıyla ideal bir yeniçeridir. Romanın ideal kişisidir. Yeniçeri ocağı ve Osmanlı Devleti'nin eski günlerine geri dönmesi için üzerine düşen ne varsa son anına kadar yapan Arif Ağa bu uğurda bir kolunu kaybeder. Savaş sırasında meydana gelen bu hadiseden sonra ömrünü savaşarak geçiren Arif Ağa içine kapanır, evinden dışarı pek çıkmaz olur. Elleriyle var olan, bütün varlığını belki de ellerinden ve dolayısıyla gücünden alan Arif Ağa için bu durum büyük bir yıkım olur. Arif Ağa'nın vefatı da içindeki kutsiyete ve sorumluluk bilincine uygun şekilde gerçekleşir. Yeniçeri ocağının kaldırılmasıyla sokağa çıkan ve yeniçeriler aleyhine slogan atan kalabalığın karşısına ilerlemiş yaşına rağmen eski günlerindeki gibi yeniçeri kıyafetleri ve elindeki piştovla çıkan Arif Ağa, çıkan arbede sonrası vefat eder. Arif Ağa'nın ölümü diğer ölümlerde de görüldüğü gibi dramatize edilmez. Bektaşî kültüründe ölümün bir son olmadığı gibi yaşamın döngüsel olduğu bilincinin bu durumda olduğu söylenebilir.

Sabit: Arif Ağa'nın oğlu olan Sabit, daha doğumundan itibaren özel bir kişiliktir. Doğumunu haber alan babası Arif Ağa, esiri Petru (Sarı)'nun canını bağışlamıştır. Sabit, çocuk yaştan itibaren ilgi odağı olmuş, babasının ve Sarı'nın yanında yetişmiştir. Sarı, “Arif Ağa'nın zamanının çoğunu Yeni Odalar'da ortanın meseleleriyle uğraşmaya ayırdığı için onunla ilgilenen tek er kişi” (SY, 117) dir. Sarı, çocuğu olmadığı için Sabit'i çocuğu yerine koyar. Bu sevgide, canını onun doğumuna borçlu olması da yatmaktadır. Sarı'nın sevgisi, içinde minnet duygusunu da barındırır.

Sabit, çocuk yaştan itibaren baskın bir karakter olarak dikkat çeker. Öyle ki, hoşlandığı kızın yanında gördüğü bir Rum gencini bıçaklar. Sabit'in gözü karalığı ilk olarak bu olayla birlikte verilir.

Sabit, ilk seferine on sekiz yaşındayken gider. 1787 yılında padişah Abdülhamid'in Rusya'ya savaş açmasıyla gerçekleşen bu sefer, Sabit için birçok anlamda kazanç olur. Sadece askerî anlamda değil, hayat görüşü olarak da Sabit'in gelişiminde katkısı olur. Çocukluğundan beri merak duygusu ön planda olan, duyduğu, gördüğü, karşılaştığı olayların nedenini soran; eğer karşılaştığı bir sorunsu nasıl çözülür diye araştıran Sabit'in, 'ideal yeniçeri' olma yolundaki en büyük adımı burada attığı söylenebilir. Şebeş Saharasi'nda kazandıkları zaferden sonra ordu içinde gördüklerinin kendine çok büyük kazanç olduğunu şöyle ifade eder:

Hayatımda isyan hissi hiç olmamıştı. Üç hafta önce Şebeş'te düşmanı bozguna uğrattığımızda, üç hafta sonra böyle bir his içinde olacağımı söyleselerdi güler geçirdim. Fakat bu üç hafta, fakire, eşekler yükü kitap okusa öğrenemeyeceği gerçekleri kahredici bir şekilde öğretmişti. Zafer acaba isyanın kardeşi midir? Bir zafer, muzaffer olan orduyu dağıtır mı? O gece, zaferi kazandığımız o günün gecesi, her şey olup bitmeye başlamış da, meğer ben farkında değilmişim. Allahım ben ne kadar körmüşüm (SY, 177).

Sabit, ordunun kazandığı zaferden sonra mal ve esir yağmalama telaşına düştüğünü görünce dehşete kapılır. Ancak bu durumu sorduğu büyükleri Yusuf Ağa ve babası Arif Ağa, ona geleneklerinin böyle olduğunu söylerler. Sefere çıkıldığında gördüğü ordunun şehvete olan düşkünlüğü ve kazanılan zaferden sonra gördüğü mal ve esir düşkünlüğü Sabit'i derin düşüncelere sürükler. Bu zaferden sonra gördüğü talan karşısında "biz zafer kazanınca dağıtıyorsak, bozguna uğradığımızda halimiz nice olur?" (SY, 180) diye düşünür. Ancak çocukluk arkadaşı Habib, bu sorulara daha makul cevaplar verir. Yeniçeriliğin, kaderi olduğunu söyleyen Habib, devletin bekâsını düşünmenin kendisine düşmediğini, yeniçeriliği ata mesleği olarak devraldığını, tek farkının mesleğine duyduğu aşk noktasında olduğunu belirtir (SY, 180).

Habib'le bu konuşma sonrasında, romanlarda sıkça geçen asker ve derviş karşıtlığı Sabit'in söylemi olarak verilir. Yeniçeri olmanın, savaşçı olmanın öldürmeyi gerektirdiğini, yoksa kendilerinin öleceğini düşünen, hayatı bir oyun ve kendilerinin de bu oyunu kuralına göre oynaması gereken kişiler olarak gören Habib'e Sabit'in verdiği karşılık bu anlamda önemlidir:

Ben senin gibi düşünsem derviş olurum, (...) Bir laf vardır bilirsin 'Dünya altüst olsa dervişin kılı kıpırdamaz,' derler. Böyle düşünsem niçin senin gibi öldürecek adam aramaya

çıkayım ki? Yok ölüme meydan okuyanı öldürmüşsün falan. Bunlar boş laf. Bütün cenkleri, cengaverler birbirini öldürüp zevk etsin diye mi yaparız? Ben bunun için yapmam. Ben bu cengi yapmasam yarın düşman belki de Edirne’de, İslambul’da olacağı için yaparım. Zehra Nenem, Hatice Anam, Zeynep Ablam için yaparım. Esnafım, Mehmed Babam, Ezanı Muhammedi, Devleti Osmani için yaparım. Yoksa ne işim var buralarda. Bir köşede derviş olur yaşarım (SY, 183).

Sabit, Habib’le sadece bu konuda değil, yeniçeriliğin birçok konusunda farklı görüşlere sahiptir. O, romanda ideal bir yeniçeri temsilidir. Seferde gördükleri, yaşadıkları Sabit’in kişiliği için önemli izler bırakmıştır. Sonraları bu izler kalıcı hale gelerek kişiliğinin ve kimliğinin birer parçasına dönüşür. Bu özelliklerin karşılığını da kısa sürede alan Sabit, 38. Cemaat Ortasının Çorbacısı olarak şereflendirilir. Daha sonrasında ise, yeniçerilerin evlenmemeye dair ettikleri yemin olan ‘mücerret ikrarı’ vermek ister. Ailesinin bunu kabul etmeyeceğini bilse de kararı kesindir.

Sabit’in ‘ideal kişi’ olmadaki bu adımları, romanın sonuna dek sürer. Yeniçeri ocağını eski günlerine döndürmek için elinden geleni yapar. Osmanlı Devleti’nin bekâsı için hiçbir sorumluluktan kaçmaz. Ancak kırılma noktası II. Mahmud’un Yeniçeri Ocağı’nı kaldırması olur. Romanın asıl tezini bu hadise oluşturur. Bu olaydan sonra isyan eden Yeniçeriler, yeni kurulan ordu tarafından kırıma uğrar. Sabit ve kaçabilen neferler Belgrad Ormanı’na sığınır. Burada yaklaşık üç ay kalan neferler sonrasında Kastamonu dağlarına, köylerine geçerler. Romanın sonunda ise ocağın kaldırılma hadisesi üzerinden iki sene geçmiştir. Sabit, bir köylü kılığında İstanbul’a geri gelir.

Habib: Sabit’in çocukluk arkadaşlarından olan Habib, romandaki diğer önemli yeniçerilerdendir. Ancak Sabit’in aksine Habib, ideal bir yeniçeri değildir. Habib adeta Sabit’in “öteki”si konumundadır. Yeniçeriliği idealleştiren, yaşam biçimi haline getiren ve hem ocağın eski günlerine kavuşması hem de Devlet-i Aliyye’nin eski günlerine geri dönmesi için elinden geleni yapan Sabit’in aksine Habib bu mesleği bir kader olarak görür. Başka bir şey olamadığı ve olamayacağı için yeniçeri olmuştur. Yeniçeri ocağındaki bozulmalara karşı sorgulayıcı bir tavır takınan Sabit’in aksine, Habib, bu durumları kanıksamış, yapılan uygulamalara geçerli nedenler bulmuştur. Sabit’in idealleştirdiği ocak ve görev bilinci zaman zaman olayları geniş açılardan görmesine ve derinlemesine tahlil etmesine engel oluşturur. Böyle zamanlarda devreye Habib girer. Onun Sabit’e göre daha rahat tavırları, davranışlarına ve düşüncelerine de yansır. İkili arasında geçen konuşmalarda Habib’in olaylar karşısındaki farklı yorumları dikkat çekicidir. Sabit, birlikte büyüdüğü, kardeşi gibi gördüğü Habib’in rahat tavırlarına, zevk ve şehvet düşkünlüğüne çok içerler. Aralarında geçen uzun

konuşmalardan biri de bu mevzular üzerinedir. Habib'in bu konuşmalar sırasında savunduğu görüşler, Yeniçeri ocağındaki “öteki” görüşlerin varlığının bir temsili gibidir. Romanlarda karakterler arasındaki çatışma genel olarak farklı meslek grupları, farklı dine mensup kişiler gibi karşıt kutuplu olsa da bu roman için söz konusu çatışmalardan biri kurum içindeki birbirine yakın kişiler olan Sabit ile Habib arasında gerçekleşir.

Habib, bütün bu “öteki” kimliğinin yanında iyi bir askerdir. Beraber büyüdüğü çocukluk arkadaşı Sabit'le omuz omuza savaşmış, genç yaşta ‘serdengeçti’ ünvanıyla seferde başarı elde etmiştir. Askerliği bir görev bilinciyle yerine getirir. Nitekim Eşkinci ocağı içindeki yeniçeri ayaklanmasında öldürülüp bir direğe asılana kadar görevini yerine getirmekten kaçınmaz.

Yusuf Ağa: 38. Cemaat Ortası Kıdemli Neferlerinden olan Yusuf Ağa, Arif Ağa'nın önemli adamlarındandır. Özellikle Sarı'nın savaş esiri olarak alınıp İstanbul'a gelme sürecinde ve İstanbul'a geldikten sonra bu yeni şehre, yeni kültüre ve ocağa alışması Yusuf'un desteğiyle olmuştur. Ayrıca Sabit büyüüp de yeniçeri olunca Sarı onu Yusuf Ağa'ya emanet eder. Sefere gitmeyen Sarı'nın bu sayede gözü arkada kalmamış olur.

Romanda geçen diğer yeniçeriler farklı rütbe ve görevlerde gerek hatırlanmış kişi olarak gerekse fon karakter olarak verilmiştir. Bunlara örnek olarak: Yeniçeri Mahmut Ağa, 25. Orta Çorbacısı Musa Ağa, 33. Cemaat Ortası Çorbacısı Latif Ağa, 38. Orta kıdemlilerinden Hayri Bayraktar, Çalık Ahmed, 46. Ortadan Arnavut Ali, 54. Ortadan Bayburtlu Süleyman, 32. Ortadan Memiş Çavuş, 52. Ortacısı Kürt Yusuf Ağa, 43. Çorbacısı Arnavut Şaban, Kandıralı Mehmed, Hüseyin Ağa, Mehmed Celaleddin Ağa gibi isimler söylenebilir.

Son Yeniçeri romanının devamı niteliğindeki *Kalem Efendisi*'nde Kastamonu'dan İstanbul'a gelen Sabit'in hikâyesi devam eder. Hayatta kalan son Çorbacılardan olan Sabit, Mısır Çarşısı'nda eski yeniçeri neferlerinden 37. Ortanın kıdemlilerinden İrfan'ı görür. İkili arasında geçen konuşmalardan sonra, hayatta kalan yeniçeriler tekrar bir araya toplanmaya cem etmeye başlarlar. Romanın asıl kurgusu “Kalem Efendisi Ali Arif” ile “Kılıç Efendisi Şevki” arasında geçtiğinden bu romanda geçen yeniçeriler yardımcı ve fon karakter olma niteliğindedir. Romanda geçen hatırlanmış ve hayatta kalan yeniçerilerden bazıları şunlardır: 37. Ortanın Kıdemli Neferlerinden İrfan, eski zabitlerden Recep, 32'nin Odabaşı Hüseyin bin Mennan, 38'in Çorbacısı Arif Ağa'nın emir neferi Çakır Hüseyin, 32'nin Odabaşı Eşref Ağa...

2.8.1.1.2. Osmanlı Paşa ve Komutanları

Şevki: Şevki, *Kalem Efendisi* romanının merkezî kişilerinden biridir. Romandaki konumu itibariyle temel çatışma unsurlarından olan “Kılıç Efendisi”nin temsilcisidir.

Ali Arif’in çocukluk arkadaşı olan Şevki aynı zamanda hocası Molla Şerafettin’in oğludur. Küçük yaşlardan itibaren askerlik mesleğine yatkın bir çocuktur. Yaşı ilerledikçe askerliği meslek olarak seçer. Sabit’in oğlu Ali Arif ise babasının isteğinin aksine askerlik konusunda hiç yetenekli değildir. Nitekim, Ali Arif “Kalem Efendisi”, Şevki ise “Kılıç Efendisi” temsilcileri olarak görev yaparlar.

Şevki, gittiği ilk sefer olan Silistre’de askerlik mesleğini sorgular. Bu işi hem görev olarak görür hem de içgüdüsel olarak ondan korkar. İstanbul ahali onlar Bedr’in Aslanları olarak tanımlasa da Şevki, çelişkili duygular içindedir. Askerliği bir kader olarak görüp, kabullenerek bu çelişkili düşünce ve ruh halinden sıyrılmaya çalışır:

Bazen, acaba Ali Arif gibi mi olsaydım diye aklımdan geçiriyorum. Sonra fikrimi değiştiriyorum. Herhalde ilk çarpışmada dünya değiştirdi diyorum ve Allah’ın bunu, benim alnıma yazdığına hükmediyorum. Ama kendimi, tuhaftır, bizim savaş görmemiş ahali gibi, ‘Bedr’in Aslanı’ halinde göremiyorum (KE, 108).

Şevki’nin anlatıcı kahraman olarak aktardığı bölümler sefere gidilen yerlerdir. Savaşın tanıklığı diğer romanlardan da alışık olunduğu üzere ordunun içinden bir göz olan Şevki’nin tanıklığıyla verilir. Şevki, sefere gittiği yerlerde hem bireysel olarak savaştaki his ve duygularını hem de ülkenin içinde bulunduğu siyasî ve askerî durumları aktarır. Tanıklığın en önemli özelliklerini bu yorumlar oluşturur. *Son Yeniçeri* ve kısmen diğer romanlarda da gördüğümüz bu teknik romanlara “anı-roman” olma özelliğini de yükler.

Şevki’nin sefere gittiği ilk yer olan Silistre, onun ruhunda ve kişiliğinde büyük etkiler bırakır. Sefer sırasında savaşın nedenini, ölümü sorgular. Bu sorulara kendince şöyle cevap verir:

Zannımca savaşların sebepleri olarak gösterilen şeylerin hiçbiri, aslında onların gerçek sebepleri değil. Hepsinden daha büyük, hepsinden daha ezeli sebepler var gibi geliyor bana. Ölümlü yaradılmamızla ilgili sebepler. Azraille aşık atmak, ölümlü korkmadan oynamak, onu görünce, kaçmayıp üzerine gitmek. Eğer bu yaradılışımızla ilgili sebepler olmasaydı, zannımca hiçbir dünyevi sebep, bu kadar insanı buralara getirip, bu vaziyeti ortaya koyamazdı (KE, 110).

Şevki, Silistre’den zaferle ayrılımlarına rağmen sevinemez. İçindeki merhamet, yaşadığı kayıplar, harap olan köy ve kasabalar onda buruk bir sevinç uyandırır. Gördükleri karşısında bir daha eskisi gibi olamayacağını düşünür. Şevki’nin Kırım seferi de bir önceki duygularla geçer. Kırım seferinden sonra yapılan antlaşmayla barış dönemi başlar. Anlatıcı

kahraman olarak aktardığı son bölümde Şevki, ordu içindeki bozulmaları, siyasi dedikoduları ve özellikle Bab-ı Âli'yle aralarında geçen anlaşmazlıkları aktarır. Özellikle Ali Arif ile aralarında geçen konuşma asker – Bab-ı Âli karşıtlığına örnek teşkil ettiği gibi, her iki tarafın bakış açısından olaylara bakmasıyla da önemlidir.

Öte yandan romanlarda hatırlanmış kişi, fon karakter veya işlevsel olarak öne çıkan tarihî ve kurmaca karakterli Osmanlı paşa ve komutanlarından söz edilebilir. Bunlar kısaca şöyledir: *Son Yeniçeri*'de Cezayirli Gazi Hasan Paşa, Sadrazam Halil Hamid Paşa, Başçavuş Rüstem, Kadı Abdurrahman Paşa, Serdar İbrahim Paşa, Kaymakam Köse Musa Paşa, Alemdar Mustafa Paşa, Reşid Paşa, Kavalalı Mehmed Ali Paşa; *Kalem Efendisi*'nde Kavalalı'nın oğlu İbrahim Paşa, Ağa Hüseyin Paşa, Pertev Paşa, Ferik Musa Paşa, Ömer Paşa, Ferik Çerkez Hüseyim Daim Paşa, Yüzbaşı Ethem, Binbaşı Rasim, Mirliya Süleyman Hüsnü Paşa, Müşir Redif Paşa; *Bir Anlık Gecikme*'de geçen Necip Paşa, Fehim Paşa, Tahsin Paşa...

Bir Anlık Gecikme romanında geçen paşalarla ilgili doğrudan açıklama verildiğinden ve roman kurgusu içinde belirli sahnelerde göründüklerinden dolayı bu paşalara kısaca değinmek yerinde olacaktır.

Romanda geçen paşalardan en önemlisi **Necip Paşa**'dır. Fiziksel olarak “ince bıyıklı, kuru ve esmer” (BAG, 33) olarak tanımlanan Necip Paşa, romanda geçen en önemli yardımcı karakterlerden biridir.

Çerkez Cevat'ın ajan Charles ve arkadaşlarını adım adım takip edip yakalamaya çalışması ancak işin içinden çıkamaması onu farklı arayışlara yönlendirir. Farklı bakış açısı ile eşi Fikriye tarafından gelir: “Ne var bunda bu kadar düşünecek, bir Necip Paşa varmış ya, ona çıksana, (...) Padişah efendimiz ona çok güvenirmiş, tuttuğunu koparırmış, Fehim Paşa habisi gibi ırz düşmanı filan da değilmiş” (BAG, 30-31). Fikriye'nin bu önerisiyle Fehim Paşa'nın kişiliği de kısaca açıklanmış olur. Fikriye'nin önerisiyle ismi anılan Necip Paşa, sonraki bölümde detaylıca açıklanır. Bu açıklama sadece Necip Paşa için değil, dönemin diğer paşaları ve onların nitelikleri bakımından da açıklayıcı niteliktedir:

Sultan Abdülhamit zamanında, bir devirden sonra iki çeşit paşa türemişti. Bab-ı Âli Paşaları ve Yıldız Paşaları. Bu ikinciler diğerlerine göre her bakımdan *yıldızdılar*.

İşte Ticaret ve Nafia Nezareti Müsteşarı Necip Melhame Paşa, bu paşalardandı. Nazır Paşa bile sözünden çıkamaz, bu paşanın iki dudağından çıkacak söze bakar, ona göre vaziyet alırdı. Bu durum, Necip Paşa'nın ‘Ticaret ve Nafia’ hakkındaki derin bilgisi yerine, onun jurnal hareketleri ve memleketin dört bir yanına dağılmış hafiyeler üzerindeki hakimiyetinden ileri gelirdi. Fakat Necip Paşa, bu mesleğin üstün örneklerinden biriydi. Bu bakımdan ‘Vehim

Paşa', 'Vahim Paşa' gibi adlarla anılan Fehim Paşa gibi bir örnekten hemen ayrılırdı. Necip Paşa –eğer varsa- kişisel hırs ve zaaflarını çok güzel örtmeyi bilen birisiydi (BAG, 32-33).

Necip Paşa, Sultan'a düzenlenecek suikasti adım adım izler. Hatta hiçbir kötü ihtimale mahal vermemek için takiple görevlendirdiği adamlarını bile takip ettirir. Ancak bunların birbirinden haberi yoktur. Çerkez Cevat'ın Necip Paşa'nın bildikleri karşısında şaşırır. Kendisinin haber verdiğini zannettiği bu mevzuyu Paşa'nın aslında çoktan izlettirdiğini öğrenmesi onun kişiliği ve devlet işlerinin dönem için işleyişi ile ilgili bilgi vermesi bakımından önemlidir. Nitekim, Çerkez Cevat'ın Charles'ı yakaladığı ve öldüreceği sırada sonradan Necip Paşa'nın görevlendirdiği anlaşılan Pomak Necmi tarafından kafasına bir darbe indirilerek bayıltılması, Paşa'nın bu derin siyasi hesaplarının bir parçası olarak öne çıkar.

“Bomba hadisesi”(BAG, 96)nden sonra bu hadiseyi araştırarak komisyonun başına Necip Paşa getirilir. Paşa, bu olayın faillerini sağ olarak yakalamak ister. Bütün bildiklerini duymak, bu olayın arkasında yerli ve yabancı kim varsa öğrenmek ister. Sultan'ın keskin zekâsı ve siyasi bilgisine uygun hareket eden Necip Paşa, takibatla görevlendirdiği Pomak Necmi'ye durumun ciddiyetini anlatır. Kendinden habersiz hiçbir eyleme girişilmeyeceği emrini verir:

'Bak Necmi,' dedi paşa, şakacılığı bir kenara bırakmış, ciddi bir tavır takınmıştı. 'Bu iş, senin de bildiğin gibi, basit bir zabıta hadisesi değildir. Bu işin pek çok siyasi yanı vardır. Her an alakası olmayan herkes işe karışabilir. Bu nedenle benden emir alınmadıkça ne o evin etrafında yaprak kıyılayacak, ne de başka bir yerde bir yakalama olacak(...)' (BAG, 97).

Durumun ciddiyetini aktaran Paşa, işin iç yüzüyle ilgili siyasî çıkarımlar yaparak Pomak Necmi'ye emir verir:

(...) çatışmaya zorlamadan tamamen gafil avlamalıyız bunları. Öyle ki, yakalanış şekillerine dahi şaşırılmalılar. Maneviyatları bozulmalı, bozuk manevi yatları düzelmeden, henüz kendilerini toparlayamadan, sorguya almalıyız. Bülbül gibi olmalılar. En önemli husus da şu: bunların Jön-Türklerle bir ilişkisi var mı? Bu konuda en küçük bir işaret duyar, görür ya da hissedersen hemen üzerine git. Her şeyden önemlisi bu (BAG, 98).

Emirleri kabul eden Pomak Necmi, Paşa'ya eğer çatışma olmadan eline fırsat geçerse yakalayıp yakalamaması konusunu sorar. Paşa'nın verdiği cevap romanın ana temellerinden birini içerir. Aynı zamanda romanın ileriki bölümlerinde Sultan Abdülhamid'in Charles ile konuşmasını destekleyici niteliktedir:

Eğer işin içinde bir Türk yoksa, bunlar bir Türk'le irtibata geçmemişlerse hemen yakala Necmi. Yok Türk varsa, izlemeye devam et (BAG, 98).

Talat Paşa ise romanda iki yerde geçer. İkisinde de kendine verilen emirleri yerine getiren bir Türk subayı görüntüsündedir. İlki Charles'ın Sultan Abdülhamid ile görüşmek için saraya geldiği bölümdedir. Charles, burada ilk kez Talat paşa'yla karşılaşır. Onu ilk gördüğünde “Bir Türk paşası” (BAG, 124) diye düşünür. İkincisi ise, Charles'ın Sultan Abdülhamid ile konuşmasından sonra gerçekleşir. Talat Paşa, Charles'a Sultanın kendisine ihsan ettiklerini ve kendisinden beklentilerini açıklar. Bu bölümde, Sultanın en yakınındaki paşalarla olay üzerine daha önceden konuşup kararını verdiği anlaşılır.

2.8.1.1.3. Osmanlı Hafiyeleri

Hafiye, “Arapça hafâ (gizli olma, gizlilik) kökünden türemiş bir isim olup daha çok başkaları hakkında araştırma yapan ve bilgi toplayan gizli ajan, sivil polis ve detektif gibi görevlileri ifade eder. Osmanlı padişahları, halkın şikâyet ve düşüncelerini öğrenmek için değişik kişi ve kuruluşlardan bilgi alırlardı. Bizzat görevlendirdikleri bu kişilerden aldıkları haberlerin yanı sıra kendileri de zaman zaman değişik kıyafetlerle halk arasında dolaşarak bilgi toplarlardı. Bu sırada kendilerine “tebdil hasekileri” refakat ederdi. Bostancı Ocağı içinde mevcut hasekilerden seçilen ve on iki kişi kadar olan tebdil hasekileri şehir içinde dolaşarak elde ettikleri mâlumatı padişaha aktarırlardı. Ayrıca gerektiği zamanlarda gizli emirle taşraya da gönderilirdi. Aynı şekilde Enderun ağaları da değişik kıyafetlerle halk içinde dolaşarak topladıkları bilgileri saraya bildirirdi. Yeniçeri ve Bostancı ocaklarının kaldırılmasından sonra bu görevi Mâbeyn-i Hümâyun mensupları yapmaya başladılar. Ayrıca ülkenin her tarafına yayılmış tekke şeyhlerinden ve dervişlerinden de faydalanılıyordu. II. Mahmud bunlara gezginci dervişlerini de ekledi. Abdülmecid ve Abdülaziz dönemlerinde bazı kişiler bilgi toplamak için saray tarafından görevlendirildi. Hafiye denilen bu istihbaratçıların sayıları giderek arttı ve en yaygın şekline II. Abdülhamid döneminde ulaştı. Bunda II. Abdülhamid devrinde yaşanan iç ve dış olayların rolü büyüktür” (URL- 1, 2017).

II. Abdülhamid'e düzenlenen suikasti konu alan *Bir Anlık Gecikme* romanında hafiyeler önemli yer tutar. Romanda geçen hafiyeler şunlardır:

Çerkez Cevat: *Bir Anlık Gecikme*'deki önemli yardımcı kişilerden biri olan Çerkez Cevat, baş komiser görevinde bir Osmanlı Hafiyesidir. Romanın en başından itibaren Charles'ı yakalamak için çaba sarf eder. Farklı kılıklara girerek Charles'ın hareketlerini, görüştüğü kişileri, gittiği yerleri adım adım izler. Yapmak istedikleri asıl faaliyeti çözmek için

uğraşır. Hatta, bu meseleye öylesine yoğunlaşır ki rüyalarında bile meseleyle ilgili ne yapması gerektiğine dair şeyler görür. Gördüğü bir rüyada Charles'ı yakalar ve tabancasına davranarak yedi el ateş edip onu öldürür. Bunu gerçekleştirmek üzere adım attığında ise, kafasına aldığı bir darbeyle bayılır. Ne olduğunu anlayamaz. Ancak Necip Paşa'nın kendisini ziyareti sırasında söyledikleri, onun için açıklayıcı olur. Necip Paşa onu "gazi oldun aslanım" (BAG, 66) diyerek kucaklar ve onun ne kadar vazifeşinas olduğundan bahseder. Cevat'ın bu ziyaret sırasında düşündükleri devlet düzeni ve siyaset hakkında bilgi verdiği gibi, Necip Paşa'nın da olayla ilgili beklentilerini açıklar niteliktedir:

(...) bütün cefasını çekerek yükseldiği mesleği ona pek çok şey öğretmişti. Bunlardan biri de hükümet işlerinde tarafları ayırt etmenin çok zor, neredeyse imkansız olduğuydu. Bu işlerde sabah kanlı bıçaklı olanlar, öğlen can ciğer kuzu sarması olabilir, akşam yine hiçbir şey olmamışçasına, birbirlerinin gözünü oymaya çalışabilirlerdi. Kafanızı kıran birinin düşmanınız olması şart değildi. Dost ve düşman gibi kavramlar, hükümet işi dışında olabilir, bulunabilirdi. Ama işin içine siyaset karışmışsa, bu kavramlar aranmamalıydı. Kafanızı kırarlardı, çünkü 'öyle gerekmiş' olurdu. Bunu yapanlar bir sonraki gün size madalya da takabilirdi. Önce sakatlayıp, sonra sakatlandığınız için maaşa bağlayabilirlerdi. Bu durumdan en çok da onlar üzülürlerdi (BAG, 66).

Hâkim anlatıcı tarafından verilen bu düşünceler, Necip Paşa'nın olayla ilgili beklentisini de şu şekilde açıklar:

Necip Paşa, sadece onun yapacağı şeyi yapmasını istemiyordu ve bunu sağlamıştı. Onlara yol veriyor, biraz ilerlemelerini istiyordu. Herhalde bundan eline geçecek bir şey vardı (BAG, 77)

Romanın sonunda Çerkez Cevat ve eşi Fikriye Hanım'ın memleketleri Manyas'a yerleştikleri, ve o malum olaydan sonra düşündükleri gibi sakin bir hayat yaşadıkları, Cevat'ın ise artık övünç kaynağının ordu için yetiştirdiği atlar olduğu ifade edilir.

Pomak Necmi: Romandaki yardımcı kişilerden olan Pomak Necmi, Çerkez Cevat'ın kafasına vurup bayıltan hafiyedir. Ancak onun tanıtıldığı bölüme kadar bu bilgi verilmez. "93 Muhacirlerinden" (BAG, 85) olduğu bilgisi verilen Necmi, Necip Paşa tarafından bizzat görevlendirilmiştir. Cevat'ı bayılttığı günden sonra Charles ve eşi Anna'yı takip etme görevi daha da yoğun bir hal alarak devam eder.

Charles ve Anna'nın kaldıkları otelden ansızın gitmeleri Necmi'nin bütün planını alt üst eder. Necip Paşa'nın karşısına çıkan Necmi, elinden kaçırdığı zanlıların nerede kaldığını bildiğini Paşa'ya iletse de Necip Paşa durumun ciddiyetini ve önemini bir kez daha Necmi'ye bildirir. Kendi emri dışında hiçbir eylemde bulunulmaması gerektiğini söyler.

Cevat ve arkadaşlarının takip yönteminin aksine Pomak Necmi ve ekibinin takip yöntemi “görünmemek üzerine kurulu” (BAG, 99)dur. Anlatıcı bu iki takip yöntemi arasındaki farkı “belki ikisinin de zorlukları vardı, ama görünmemek üzerine kurulmuş bir takip, insanı madden ve manen tüketirdi. Dikenli bir çalının içine girmeyi, soğuk havada çamurlar içine yatmayı, kedi gibi yüksek yerlere tüneyip, saksıyı her an kırma tehlikesini bünyesinde barındırırdı. Sonuçlarının diğerinden daha verimli olup olmadığı ise tartışma götürürdü. Ama bazı durumlarda bu yöntem, mümkün olan tek yoldu” (BAG, 99-100) şeklinde açıklar. Charles ve arkadaşlarının saklandıkları evden gece yarısı gruplar halinde dağılmalarını da Necmi ve arkadaşları kendi yöntemleriyle, bir gölge gibi izler. Sıkı takiplerinin sonucunda da Charles ve Anna’yı saklandıkları evde yakalarlar.

Necmi hakkındaki son bilgi ise “Pomak Necmi serkomiser olmuş, Cevat’la ilgili vicdan azabından henüz kurtulamamıştı” (BAG, 144) şeklinde verilir.

Arnavut Rüstem: *Bir Anlık Gecikme* romanındaki hafiyelerden bir diğeri olan Arnavut Rüstem, ilk olarak Charles ve Anna’nın Viyana’ya gittiği bölümde görülür. Bu bölümde Rüstem, Yıldız Sarayı Telgrafhanesi’ne bir telgraf çekerek, zanlılar hakkında bilgi verir.

Arnavut Rüstem hakkındaki bilgi ise “Osmanlı hafiyelerinin Sorbonne’da Siyasal Bilgiler okumuş ilk üyesiydi. Klasik yöntemleri küçümser, polislik mesleğinin geniş tahlillerle başarıya ulaşacağına inanırdı. O nedenle, muhtemelen Çerkez Cevat’la tanışmaları anlaşamazlardı, ama bu anlaşmazlıkları ayrıntılara ilişkin olurdu. Rüstem’in sarışınlığı ve mekemmeli Fransızcası, bir Fransız beyefendisi kalıbında takibat yapmasını çocuk oyuncu haline getiriyordu. Onun bozacı, şıracı veya derviş olmasına gerek yoktu. Hatta sokak sokak peşlerinde de dolaşmayacak, otel lobisinde günlük gazeteleri okuyacak, espressosunu içecek ve resepsiyon görevlisi İngrid ile kat görevlisi Tanya’nın istihbarat hizmetlerinden fazlasıyla faydalanacaktı. Allah onu yakışıklı yaratmıştı!” (BAG, 55-56) şeklinde verilir.

Rüstem ikinci olarak Charles’ın yakalanmasından sonra sorgu kısmında görülür. Detaylı bir sorgulama yapan Rüstem, bu sorgulamanın sonucunda Charles’tan “Bülbül gibi konuşacağım Mösyö Elbasani” (BAG, 109) cevabını alır. Bildiklerini tüm açıklığıyla anlatan Charles, Rüstem ile üç saatten fazla konuşur. Özellikle, Necip Paşa’nın aklını kurcalayan soru olan Jön-Türklerin işin içinde olup olmadığı sorusu da bu konuşma sırasında cevap bulur. Charles, bu durumu garip bulsa da Jön-Türklerin bu süreçte ortada görünmediğini belirtir. Bu durumu neden tuhaf bulduğuna açıklık getiren Charles’ın konuşmalarından ikna olan Rüstem, Charles’ın yaptıklarının nelere neden olduğunu anlatsa da bir tek sorunun cevabını bulamaz.

Cevabını bulamadığı bu soruyu şöyle ifade eder: “Anlattıklarınızda her şey açık seçik. Ama bir tek bu, bu soru hayatım boyunca cevapsız kalacak mösyö. Niçin?” (BAG, 113).

Charles’ın Sultan’la tutuklanıp Bekirağa Bölüğü’ne götürülmesi ve daha sonra Sultan Abdülhamid’le görüşme sürecinde onunla ilgilen kişi de Rüstem’dir. Sultan’ın Charles’ı kendi için çalışmaya ikna etmesinden sonra Rüstem Charles’a gerekli açıklamayı yapar. Pera Palas’ta bulunan Charles’ın eşi Anna’nın yanına geldiklerinde Rüstem, Charles’ın yaptığını unutmaması ve muhtemel ki yeni görevinden caymaması için “Bunu söylemeden edemeyeceğim mösyö, ama hiç unutmamanızı istiyorum. O meydanda parçaladıklarınızın da eşleri vardı. Onlar artık hiç kavuşamayacak” (BAG, 137) der.

Romanın sonunda ise Arnavut Rüstem’in Fransa’ya geçip, Jön-Türkleri izlediği bilgisi verilir.

2.8.1.2. Moğol Askeri

Börü Bahadır: *İkiilebir*’in merkezi kişilerinden Börü Bahadır, Moğol savaşçısıdır. İntihardan sonra 14. yüzyılda Moğol ülkesinde uyanan Nevzat Köroğlu, Börü’yü görür görmez tanır. Onu kısaca şöyle tarif eder: “Kısanın biraz üstünde orta boyu, kalın ağaç dalı gibi kolları, sağlam bacakları ve avının üzerine her an atlamaya hazır olduğu izlenimini veren kısık, çekik gözleri vardı. Uzun, parlak, sarı çizmeler giymiş, kalın kürklü gocuğunu belinden kalın bir kemerle sıkmış, bu kemere iki kısa zincirle kınından raptedilen geniş bir kılıç bağlamıştı. Başında kenarları kürklü, kulaklı Moğol başlığı vardı” (İİB, 27).

Börü’nün hareketlerini dikkatle izleyen Nevzat, onun tabiatı hakkında “neşeli görünmüyordu. Mutlu demiyorum çünkü zaten Börü mutlu olmaz. Mutluluk Börü’nün tabiatının zıddıdır. Düşünceliydi. İşte bu önemli. Çünkü Börü düşünceliyse birileri buna ağır bir bedel ödeyecek demektir (İİB, 28) der.

Börü Bahadır, romanda savaşçı, akıncı özellikleriyle ve dine karşı olan kayıtsızlığıyla ön plana çıkar. Nitekim Moğol Hükümdarı Gazan Han’ın Müslüman Şaman bir dervişi ve onun peşinden gelen bir sürüyü misafir etmesi Börü’yü endişelendirir. Bu bölümün devamında Börü’nün din ile bağı açıklanır. Börü’nün din hakkındaki düşünce ve hisleri roman boyunca süreceğinden önemli niteliktedir:

Rahipler, dervişler, şu Müslüman hocalar ve hatta şamanla bile fazla işi olmazdı Börü’nün. Şamanlar, hanlara lazımdı esas olarak. Gelecekte haber vermek, gökte ve yerin altında olup bitenlerden haber getirmek. Börü’nün böyle bir merakı yoktu. Doğrusu savaşta yaralanıp bir şamana muhtaç olmak da istemezdi. Savaşta yaralanmamalıydı, yaralanacaksa ölmesi ve gökte at koşturmaya başlaması daha iyiydi. Bütün bu adamlar ölümden korkanlara

lazımdı. Börü ölümden korkmazdı. Bilirdi elbette Gazan Han'ın da korkmadığını, ama onun ölümü ölçülür biçilir hale getirmesi gerekiyordu, çünkü o Han'dı. Onun ölümü sadece onun ölümü olmazdı. O, bütün Moğolları düşünmek zorunda olduğu için bu adamlara muhtaçtı (İİB, 30).

Beş sene öncesine dönüş yapılarak anlatılan sahnede, 1303 yılında, Moğol Hükümdarı Gazan Han en güvendiği askerlerden biri olan Börü'ye misafir ettiği Müslüman Şaman dervişi, Barak Baba'yı emanet eder. Nereye gitmek isterse birlikte gideceklerini, onu bir an olsun bırakmayacağını ve bunun ömür boyu süreceğini emreder. Gazan Han'ın Müslümanlığı kabul eden ilk Moğol Hükümdarı olması Barak Baba'ya verilen önemi açıklar. Börü, bu durumdan önceleri rahatsız olur. Onun isteği savaşmaktır; öldürmek, ele geçirmektir:

Kavunu yersin, kavun senin olur. Ceylanı yersin artık senin içinde koşturur. Yok etmenin neşesi budur. Yok ettiğim her şey benim. Ben, yok ettiklerim ne kadarsa o kadarım. Yok ettiklerim benim kanım, boyun eğdirdiklerim, elim ayağım (İİB, 32).

Börü, Barak Baba'nın ve dervişlerin koruyuculuğunu üstlendiğinden beri, yolda onlardan çok şey öğrenir. Özellikle yeni din ve onun kurallarıyla ilgili öğrendiği şeyler dikkat çekicidir. Börü'nün savaşçılıktan gelme kibri, Moğolların kendisine muhtaç olduğu düşüncesi, kendi savaşçılığının halkını yaşayabilir kıldığını düşünmesi önündeki en büyük engellerden biridir. Bu yüzden dervişler ona 'Kahhar', 'Cebbar', 'Celal' gibi Allah'ın sıfatlarını yakıştırırlar. Barak Baba'yla olan yolculukları Börü'nün kişiliğine sinen, onu acımasız bir savaşçı haline getiren özelliklerinin ve özellikle de kibrinin yok edilmesi için önemlidir. Ayrıca Barak'la yürünen bu yol Börü için aydınlanmaya giden yol olma özelliği taşır.

İkilebir romanı derviş – savaşçı ikilemi üzerine kuruludur. Börü, bu ikilemin savaşçı tarafını temsil eder. Nevzat Köroğlu'nun hikâyesinin yanında süregiden Börü ile Barak'ın hikâyesidir. Anlatıcı yazar konumundaki Nevzat Köroğlu, Börü ile Barak'ın konuşmaları sırasında Börü'nün yanındadır. Çünkü Börü'nün çektiği içsel sıkıntıların birçoğunu o da yaşamaktadır. Nevzat, Barak Baba'ya hayranlık duysa da, kurtuluşun ondan geleceğine inansa da Börü'den yana tavır almaktan vazgeçmez. Bu durum Börü'nün sorularının Barak tarafından yanıtladığı 'Arife – Birinci Gün' adlı bölümde çözülür. Barak, Börü'nün sorularına cevap verip onu ikna eder.

Börü'nün son görüldüğü sahne ise, Gazan Han'ın ölümünden sonra başa geçen Olcaytu Hüdebende'nin Barak Baba'ya emir vererek Geylan emiri Dubac'a isteğini bildirmeye gittiği sıradadır. Börü ve savaşçıları Barak Baba'nın dönmediğini görünce harekete geçerler.

2.8.1.3. Safevi Askerleri

İsmail'de dönemin siyasi şartları itibariyle birçok halifenin bulunduğu, bunların bazılarının farklı mezheplerden olduğu ve zaman zaman buralarda ayaklanmalar, anlaşmazlıklar çıktığı görülür. Safevilerin büyük çoğunluğunu Şii Türkmenler oluşturmaktadır. Ancak yakın bölgelerde farklı ırktan ve mezhepten aşiretler, halifeler olduğu anlaşılır. Romanda geçen çatışma unsurlarından biri olarak görülebilecek bu durum, roman için ana düğümlerden biridir.

Roman kişilerinden birçoğu halife, asker olmasına karşın bunlar genellikle fon karakter görevi görmektedir. Askeri özellikleriyle ön plana çıkan isimler ise Dedebey ve Muhammed Bey'dir.

Dedebey: Dedebey, *İsmail*'in ağabeyi Sultan Ali'nin en güvendiği yedi halifesinden biridir. Askeri öngörülerıyla dikkat çekicidir. *İsmail*'in en yakın adamlarından, en güvendiği kişilerdendir. Dedebey, asker içindeki çatışmaları çok iyi analiz ederek bu durumlara çözüm önerileri getirir. Askeri dehası yalnızca feth etmek üzerine değil aynı zamanda ordunun nizamı üzerinde de etkilidir.

İsmail'in yayılma politikasına destek verenlerden biri de Dedebey'dir. Batı'ya doğru açılmak gerektiğini düşünür. Bu yayılma politikası gereği en kritik görevlerde sorumluluk almaktan kaçmaz. Ordu ona emanettir. Ordunun eğitimi için, maneviyatları için elinden gelen her şeyi büyük bir sabır göstererek yapar.

Çaldıran'da Selim'e mağlup olan *İsmail*, Dedebey'i Özbeklere karşı bir kaleyi savunmanın olanaksızlığını görüp boşalttığı için tüm görevlerden azlettirir, dirliklerini elinden alır. Ayrıca çocukluğundan beri yanından ayırmadığı Dedebey'i kadın kılığına sokup bir eşeğe bindirerek Tebriz çarşısında dolaştırır (İS, 357).

Muhammed Bey, Ustacaludur. *İsmail*'in en iyi komutanlarından. Özellikle seferlerde ufuk açıcı önerileriyle öne çıkmaktadır.

2.8.1.4. Eyyubi Askerleri

Sultan Selahaddin El-Kürdi romanının kişiler kadrosu oldukça geniştir. Eyyubîlerin, Selahaddin'in dedesi zamanında bir aşiretken zamanla bir devlete dönüşme hikâyesi, Selahaddin Eyyubi'nin öncülüğünde anlatılır. Selahaddin Eyyubi'nin askeri ve siyasi politikaları özellikle Haçlılara karşı verdiği mücadele romanın ana temalarındandır. Roman kişileri de buna paralel olarak Selahaddin Eyyubi'nin çevresindeki kişiler ve Haçlılardan oluşan iki karşıt grup olarak görülebilir. Selahaddin Eyyubi'nin babası Necmeddin Eyyub (dinin yıldızı) ve amcası Esededdin Şirkuh (dinin aslanı) romandaki en önemli askerlerdir.

Selahaddin'in yetişmesinde en etkili isimler olarak öne çıkarlar.

Romanda geçen çok sayıda kişi vardır. Ancak bunlar romanda verilmek istenen olayı destekleyici işlevde kullanılan fon karakter niteliğindedir. Bu kişiler arasında: Ubeydullah, Abbak, Şerafeddin Bozkuş, Kürt el- Maştub, Sudanlı Mutamin, Reşideddin Sinan... sayılabilir.

2.8.1.5. Haçlı Askerleri

Sultan Selahaddin El-Kürdi romanının en önemli çatışma unsuru İslam ordusu ve Haçlı ordusu arasındadır. Selahaddin Eyyubi'nin başarılarının anlatıldığı romanda önemli Haçlı askerleri de bulunur. Romanda geçen Haçlı askerleri cesur ve üstün savaşçı özellikleriyle verilmiştir. Haçlı seferleri için önemli şövalyeler ve Aslan Yürekli Richard gibi önemli tarihî figürler romanda yer alır. Haçlı askerlerine örnek olarak: Kara Şövalye Chatillon'lu Reynald, Templar üstadı Ridefort'lu Gerard, Trablusşam'lı Raymond, İbelin'li Balian, Monferrat'lı Conrad, Aslan Yürekli Richard; *Kalem Efendisi* romanında geçen General Schilder, General Lüders, Rus Başkomutanı Mareşal Paskievich, gibi isimler sayılabilir.

2.8.2. Din Adamları

2.8.2.1. Müslüman Din Adamları

Barak Baba: Barak Baba, *İkiilebir* romanındaki merkezi kişilerden biridir. Nevzat Köroğlu'nun intiharından sonra 14. yüzyıl Moğol ülkesinde uyanması Barak Baba'yı doğrudan romanın içine dâhil etmiştir. Çünkü bu dönemde Moğolların Müslümanlığı kabulü ve dervişler aracılığıyla çevre kasabaları, illeri Müslümanlığa davet ettikleri görülür. Barak Baba'nın özellikle Moğol Hükümdarı Gazan Han ile olan yakın ilişkisi Moğolların Müslümanlaşma sürecinde etkili olmuştur. Gazan Han, Barak Baba'nın koruyuculuğunu en güvendiği askerlerden biri olan Börü Bahadır'a vererek, ömür boyu onun korumalığını üstlenmesi emrini verir.

Barak Baba, romandaki ulu kişidir. Nevzat onu mağarada görür ve şöyle tasvir eder:

Duvara sırtını dayamış oturuyor, arada bir ateşe, dışarı sızan kokunun kaynağı olan tozlardan serpiştiriyordu. Üzerinde neredeyse hiçbir şey yoktu. Cinsel organını örten birkaç bez, ustalıkla bağlanmıştı. Sırtını bir koyun postu örtüyordu. Kafasında, her iki yanından öküz boynuzları çıkan, posttan yapılmış bir başlık vardı. Boynunda aşık kemiklerinden yapılmış iri bir kolye vardı ve bu, göğsünün tam ortasına kazınmış 'Allah' dövmesini kısmen örtüyordu. Muhteşem bıyıkları ağzını tamamen kapatıyor, ona iyice suskun bir görünüm veriyordu. Hem

sakin, hem duru ve hem de endişeli görünüyordu. Dünyayı boynuzlarının üzerinde taşıyan bu adamı ben tanıyordum. Barak'tı adı (İİB, 46).

Barak Baba'nın ermiş kişiliği Nevzat'ın onun zihninden geçenleri görememesiyle, onun hâlini tam anlamıyla çözememesiyle pekiştirilir. Nevzat bu durumu şöyle açıklar:

Börü'yü izlerken ne düşündüğünü, ne hissettiğini biliyordum. Bilmekten öte paylaşıyordum. Sanki onunla düşünüyör, onunla hissediyordum. Tiksintisi, gururu, öfkesi ve zihninden geçirdiği tüm şeyler bana âyan oluyordu. Hemen o anda benim zihnimden geçmiş gibi oluyordu. Barak'la böyle değildi. Deminden beri ne düşündüğünü ne hissettiğini üzerine en ufak bir fikrim ne de en ufak bir duygum vardı. Sadece hareketlerini ve görünümünü izliyor, bunlara katılamıyordum. Yine o bir türlü katlanamadığım seyircilik hali içindeydim (İİB, 47).

Olcaytu Hüdabende'nin Barak'a verdiği görev gereği Börü'yle birlikte Geylan'a doğru yola koyulan Barak, bu durumdan endişelidir. Yola koyuldukları andan Geylan'a vardıkları ana kadar Börü'yle aralarında geçen konuşmalar romanın düğüm noktalarını oluşturur. Börü, Barak'a Moğolların eski geleneklerini kaybettiklerinden, fethetmek, yağmalamak, yurt edinmek için uğraştıklarından, Olcaytu Hüdabende'nin Barak'tan isteğinin uygunsuz bir durum olduğundan ve buna benzer mevzulardan söz eder. Barak ise, bütün bu duyduklarına kendi içgörüsü ve kişiliğine uygun cevaplar verir.

Barak'ın yolculuk sırasında ilk önce Börü'yle olan konuşmaları ve onu iknası; daha sonra Nevzat ile konuşup onu ikna etmesi önemlidir. Börü'yle olan konuşmaları, öldürmek üzerine, insanın içindeki gurur, kibir kin, öfke ve nefretle hareket etmesi üzerinedir. Bu konular hakkında detaylıca açıklama yapan Barak Baba, sonunda Börü'yü ikna eder. Onu içindeki sevgiyle, sevmeye duygusuyla hareket etmeye çağırır.

Barak'ın Nevzat'la karşılaşması ve konuşması ise daha ilginçtir. Romanda Nevzat'ın intiharından itibaren olayları izlemesi ve onların farkında olmasına, konuşmalarına eylemlerine tanık olmasına rağmen iletişime geçen olmaz. Mağarada Barak'la ilk kez konuştuklarında, Barak'ın aslında ilk günden beri Nevzat'ın farkında olduğu anlaşılır (İİB, 118). Nevzat'ın konuşmalarına aynı şekilde karşılık veren Barak Baba, romanın ismini de açıklayan konuşmalarla Nevzat'ı aydınlanmaya götüren konuşmaya başlamış olur.

Nevzat'ın intihar ettiğini öğrendikten ve Nevzat'ın kendisine yardım etmesini istemesinden sonra Barak, "Hissediyordum zorlu bir iş çıkacağını karşıma. Hatta önce Olcaytu'nun mektubuna bağladım bu hissimi. Yanılmışım. Zorlu iş buradaymış, tam burada. Dünyanın merkezinde" (İİB, 119) diye düşünür. İkilik ve birlik kavramlarının açıklandığı bu konuşmalarda Nevzat'ı da intihar eylemine sürükleyen, onu bu yola sevk eden şey, birliği tattıktan sonra tekrar o hâle ulaşamamasıdır. Barak bu durumu Nevzat'a şöyle açıklar:

‘Göreceğini gördün ve bileceğini bildin,’ dedin bana, bu sana ait fazlaca bilgi veriyor. Bunu nasıl söyleyebiliyorsun? Senin onun sürekli oluş halinde olduğunu bilmen gerekmiyor mu? Şurdan baktığında farklı, buradan baktığında farklı, acıyla, neşeyle, mutlulukla, öfkeyle, sükûnla baktığında her zaman, her an daha farklı göreceğini, onun sonsuz kıyafetini keşfedeceğini nasıl bilmiyorsun? Neşeyi niçin burada aramıyorsun? Niçin bu görünüşlerden zevk etmiyorsun? Koskoca boşlukları doldurur bu (İİB, 120).

“Kibrin o kadar büyük ki onun varlığını bile göremiyorsun. (...) Kibrin kibrini bile gizliyor senden” (İİB, 121) sözleriyle Barak, Nevzat’ın asıl sorununu belirtmiş olur. Bu konuşmanın izahını detaylıca yapan Barak, konuşmanın ilerlemesiyle Nevzat’ı aydınlanmaya doğru yönlendirmiş olur.

Olcaytu Hüdabende’nin emrini yerine getirmek üzere Barak ve dervişleri Börü ve askerleri eşliğinde Geylan şehrine varır. Geylan emiriyle yalnız görüşmek isteyen Barak, Börü’ye kendilerini beklemelerini üç gün içinde gelmezlerse Sultaniye’ye dönmelerini söyler. Geylan emiri Dubac, Barak Baba’nın söylediklerini alay ederek dinler ve onu da Kutluşah’ın yanına gönderir. Kazığa oturtur ve öldürür. Ancak Barak’ın ulu kişiliği burada bir kez daha görülür. Barak, can verirken acı çekmez. Tam bir teslimiyet içindedir. Adeta bir ayin gibi, bir trans hali gibi karşılar ölümü. Onun son anlarına da tanıklık eden Nevzat, bu anı şöyle aktarır:

Göz gözeyiz hâlâ. Renkler, kokular ve müzik. Hızla dönüyoruz. Pervaz vurmaya başladık. Çektik elimizi eteğimizi. Neşeyle dönüyoruz semahımızı. Aşağısı yüksek, yukarısı yüksek. Aşağı, yukarı, sağ, sol, neresi? Nerede kaldı? Biz dönüyor, dönüyoruz (İİB, 142).

Romanın belirleyici unsurlarından olan döngüsel zaman kavramı Barak’ın ölümünden sonra bir kez daha vurgulanır. Barak’ın görüldüğü son sahne ölümünden sonraki sahnedir. Nevzat Köroğlu, son sahneyi şöyle aktarır:

Yürüyoruz Barak’la birlikte. Geniş, aynı onlara ilk rastladığımda olduğu gibi geniş ve yemyeşil bir çayırda yürüyoruz. Hayret! Dervişler bu kez kabile halinde önden gidiyor. Yönümüzle, haritadaki muhtemel yerimizle ilgilenmediğimi fark ediyorum. Nasılsa nereye gitsek aynı yere çıkacak gibi (İİB, 147).

Ahmed Baba: *Son Yeniçeri* romanında Erikli Baba Tekkesi’nin babası, mürşididir. Romanda geçen en önemli din adamlarındandır. Ahmed Baba, yeniçeriler için, romanda özellikle Arif Ağa, Sarı, Sabit için önemli bir konumdadır. Yeniçeriler, bağlı oldukları Bektaşiliğin gereklerini, erkânını ondan öğrenirler. Ahmed Baba aynı zamanda bir kanaat önderidir. Arif Ağa ile birlikte ülkenin gidişatına dair, siyasi gelişmelere dair konuşmalar yaparlar. Romanın ilk bölümünde Ahmed Baba ve Erikli Baba Tekkesi Sarı’nın anlatımıyla aktarılır. Sarı, Çardak Kahvesinde Avami Abdi Baba’nın sohbetlerine katılsa da Ahmed

Baba'nın vefatına kadar onun yanında olmaktan, ona hizmet etmekten vazgeçmez. Ahmed Baba, Sarı'ya son günlerinde özellikle Abdi Baba, Arif Ağa ve ülkenin içinde bulunduğu durum hakkında bilgiler verir. Abdi Baba'yı hayalci bulur. Arif Ağa'yı da aynı zamanda Abdi Baba'ya benzeter. Bu durumu, "Arif Ağa için ocak neyse Abdi Baba için hayalleri öyledir. Bu durum daha da tehlikelidir. Hadi ocağı kestirirsin, ne isteyebileceğini, ne yapabileceğini, neyi yapamayacağını önceden üç aşağı beş yukarı kestirebilirsin. Ama hayaller öyle mi? Ustalarımız boşuna 'Muhayyel olan mükemmeldir' dememişler" (SY, 131) şeklinde belirtir. Ancak Abdi Baba'yı tümünden kötüleyen bir tavır sergilemez.

Romanlarda sıkça görülen ölümün, hâllerden bir hâl olduğu bilinci bu roman için de geçerlidir. Kişilerin ölümü dramatize edilmez. Döngüsel olanın bilinci romanlarda genel olarak işlenir. Nitekim Ahmed Baba, dervişlerden biri uduyla 'Gah çıkarım gökyüzüne seyrederim âlemi,' diye çalarken uğurlanır (SY, 133).

Avami Abdi Baba: Romandaki diğer bir önemli din adamı olan Avami Abdi Baba, Çardak Kahvesi'nin babasıdır. Yüzü halka dönük olduğu için, dilinden düşürmediği 'Cumhur Devleti' fikri ve diğer babalardan farklı bir görüntüsü olduğu için ona bu isim verilmiştir. Sarı, evlerinin yanmasından sonra ilk kez Abdi Baba'nın yanına gider. Bunu şöyle açıklar:

(...) halimi iyi hissetmiyordum. Yangından önce de ruhumda bir daralma hali vardı. Evimiz, mahalle, artık bana dar geliyordu. Son gece Arif Ağa ile Latif Ağa'nın sohbetlerini dinlerken bu daralmayı iyice hissetmiştim. Artık Ahmed Baba'nın yanına da fazla uğrayamıyordum. Benim gibi fakir bir kulun öğreneceği kadar şeyi zaten ondan öğrenmiştim. Daha ötesine geçip anlatmaya başladığında ise hiçbir şey anlamıyordum. Tasavvufun incelikleri benim aklımın alabileceği şeyler değildi. Aklımın alabileceği şeyleri ise neredeyse bin kez dinlemiştim (SY, 109).

Sarı, Avami Abdi Baba'yla ilk kez karşılaştığı anı şöyle aktarır:

Kahvehane zemininden epeyce yüksek, ahşap bir merdivenle çıkılan, adeta küçük bir köşkü andıran camlı bölmede bir peykenin üzerine atılmış geniş ve kara bir postun üzerinde oturuyor, nargilesini içiyordu. Tam başının üzerinde bizim çifte vav işaretimiz duruyordu. Ahmed Baba ve Seyyid Mehmed Baba'da alıştığımız manzaraya sahip değildi. Tacı aynıydı, teslim taşı, palhenk taşı, hepsi aynıydı, fakat bu babanın manzarai umumiyesi hayli dağınıktı. Saçları ve sakalları adeta hürriyetlerini ilan etmişler, uzayabildikleri kadar uzamışlardı. Tam ortada ise o muazzam 'halka dönük' bıyıklar duruyordu. 'Yetmişini geçmiş olmalı,' diye düşündüm (SY, 112-113).

Abdi Baba, Ahmed Baba'yla arasındaki farkı da kendi açıklar. Her mürşidin ilminin farklı olduğunu söyleyen Abdi Baba, "İşte Ahmed Baba ile fakirin arasındaki bir fark da farklı

mevzulardan zevk etmemizdir. Ahmed Baba uhrevi bahislerden zevk ederken, fakir daha çok dünyevi meselelerde irşat hizmetini yapmaktadır” (SY, 115) diyerek aralarındaki farkı açıklar.

Abdi Baba, özellikle Sarı için önemli kişilerden biridir. Onunla birçok konuda muhabbet eder. Özellikle Arif Ağa'nın anlattığı siyasi gelişmeleri ona sorarak idrak eder. Yeniçerilerin Bektaşilikle olan bağı ‘baba’lar aracılığıyla gerçekleşir. Romanda da görüldüğü gibi bu babalar, sadece dini önder değil aynı zamanda kanaat önderidir. Osmanlı Devleti içinde yaşanan siyasi gelişmeleri yorumlar, muhabbet sırasında aktarırlar. Bahsi geçen bu durumun Osmanlı Devleti'nin tarihsel olarak yıkılma sürecinde olmasıyla da alakası olduğu muhakkaktır.

Diğer Romanlardaki Müslüman Din Adamları: *İsmail* ve *Sultan Selahaddin El Kürdi* romanlarında da Müslüman din adamlarının varlığı görülür. Her iki roman da biyografik roman niteliğinde olduğu için romanlarda geçen Müslüman din adamları, fon karakter olma özelliğindedir. Roman kurgusu içinde belirgin olan, olayları yönlendiren kişilere rastlanılmaz. Olayları sürükleyen, şekillendiren kişiler genel olarak hükümdarlar ve askerlerdir.

İsmail romanı, Safevi Devleti'nin en önemli lideri Şah İsmail'i konu edinmektedir. Safevîlerin büyük çoğunluğunu ise Şii Türkmenler oluşturmaktadır. Bölgenin komşu illerinde ve bölgelerinde ise Sünniler ağırlıktadır. Safevîler bu durumdan kaynaklı mezhepsel bir çatışma içindedir. Aynı zamanda Batı'ya doğru ilerleme, genişleme politikasıyla hareket ettiklerinden dolayı bir yayılma siyaseti izlenmektedir. Öte yandan İsmail, anne tarafından Akkoyunlularla akrabadır. Bu durum da karşısına bir çatışma unsuru olarak çıkmıştır.

Roman için Safevîlerin genişlemesi ve en sonunda çöküşü ne kadar önemliyse, İsmail'in Şeyhlikten Şahlığa geçişi ve kazanma hırsının onu çöküşe götürmesi de o kadar önemlidir. Bu, romanın vermek istediği tezlerin başında gelir.

İsmail romanı için, Tekelü Haydar, Hoca Ali, Şeyh Cafer gibi isimler din adamlarına örnek olarak gösterilebilir. Şu bilgiyi de vermek yerinde olacaktır ki, dönemin şeyhleri ülkelerinin geleceği ve şeyhlerinin siyasi tutumları için askeri faaliyet göstermekten de geri durmamışlardır. Özellikle Tekelü Haydar roman için önemlidir.

Tekelü Haydar: Tekelü Haydar, İsmail'in büyük amcası Cafer'in en yakın dostudur. İsmail'in hükümdarlığı sırasında da onun yanında yer alır. Özellikle askeri ve siyasi konularda fikirlerini beyan ederek önemli sorumluluklar üstlenir.

Ancak yapılan fetihlerden sonra genişleyen Safevi ülkesinde yapılan uygulamalar, zulümler onu oldukça rahatsız eder. İsmail'den icazet isteyerek daha fazla bunları görmek,

yaşamak istemez. Romanda en önemli bölümlerden biri, Haydar'ın icazet isterken gerekçelerini sayma sahnesidir.

SSEK romanında ise dönemin şartlarına paralel olarak birçok din âlimi olduğu görülür. Özellikle Haçlılarla yapılan mücadelede din adamlarının görevleri azımsanmayacak kadar önemlidir. Bu manevi bir güçtür. Ancak roman kişileri olarak ele alındığında, din adamlarının fon karakterden öteye bir misyonlarının olmadığı görülür. Romanda geçen Müslüman din adamlarından bazıları şöyledir: Şeyh Kudbettin Nişaburi, Ziyaeddin Ebu Muhammed İsa İbn Muhammed İbn İsa El Hakkarî, Şeyh-ül Ceber sayılabilir. Ayrıca hatırlanmış kişi olarak Abdülkadir Geylânî de anılmaktadır.

2.8.2.2. Hristiyan Din Adamları

Hristiyan din adamları, *Nazar* ve *Sultan Selahaddin El-Kürdi* romanlarında görülür. *Nazar* romanında Ortodoksi – Heterodoksi çatışmasının kutuplarından biri olarak ön plana çıkar. *Sultan Selahaddin El-Kürdi* romanında ise, Hristiyan din adamları, Haçlı ordusunun etrafında şekillenmiştir. Haçlı ordularının yönetici gücü kilise ve Papa romanda karşımıza çıkar. Romanın kahraman anlatıcı bakış açısıyla aktarılan bölümü de Papa'nın Haçlı Orduları'nın püskürtüldüğünü öğrendiği kısımda yer alır.

Georg Sauer: Geor Sauer, romanda merkezi kişi konumundaki Margarita'dan sonra en önemli kişidir. 43 yaşında olduğu bilgisi verilen Sauer, kilise tarafından görevlendirilmiş engizitördür. Romanın başından sonuna kadar kasabaları olan Novi'deki cadıları bulmak ve cezalandırmak üzere çabalar. Yakalamaya çalıştığı kişi ise Margarita'dır. Onun cadılık uygulamalarını tespit eder ve mahkeme önünde şahitlerle kanıtlayarak onu cezalandırmak ister. Bu isteğinde de başarılı olur. Margarita'nın yakalanmasından sonra Ortaçağ'da cadılık suçlamasıyla yargılanan kişilere yapıldığı üzere ilk olarak 'su sınavı'ndan geçirilir. Ancak bu uygulamadan beklenildiği gibi bir sonuç alınmaz. Daha sonra ise yalancı şahitlik yaptırılarak Margarita suçlu bulunur ve kasabalının gözü önünde idam edilir.

Georg Sauer, cadıların tespit edilmesinde iki önemli husus olduğunu belirtir. Bunlardan ilki melankolidir, ikincisi ise kara rengin baskın olmasıdır. Sauer bunu, “durmadan dalgın ve düşünceli olacaklar. Onları çevrenizde görmüşsünüzdür. Bir çeşmenin yanında, gölgelikte elini yanağına koymuş, gözleri açık ve sabit, sizin görmediğiniz bir noktaya dalıp gitmiş oturan esmer birini mi gördünüz, ona dikkat edin! Arada bir doğrulup, içindeki cehennem ateşini bastırmak için su içer ve sonra tekrar oturur” (NA, 39) şeklinde ifade eder. Sauer, cadı ararken bol bol sarımsak yenmesi gerektiği, üzerine ise bol bulamaç rezene yahut rezene yağı sürülmesi gerektiğini söyler. Bu uygulamalardan sonra kendinden uzak duranların

şüpheli olduğunu düşünür. İleriki bölümlerde Margarita'nın yakalanmasından sonra gerçekleştirilen su sınavında Sauer yapılanların batıl inanç olduğunu bilir. Ancak cadı ararken yaptığı ritüelden anlaşılacağı üzere kendisi de bunu gerçekleştirmekten geri durmaz.

Georg Sauer, çocukluğunda ailesi tarafından manastıra verilmesini bir travma olarak anlatır. Okurla doğrudan konuştuğu bu bölümde Sauer, “ben Georg, soylu bir babanın gayrı meşru çocuğu, kendi toplumunda bir piçten başka ne olabilirdim ki büyüdüğümde? Keşiş yahut piç!” diyerek kendini tanımlar. Anlattıklarının bir itiraf olduğunu da ayrıca kabul eder. Sauer'in anlattıkları sadece bir itiraf değildir. Aynı zamanda roman boyunca gerçekleştirdiği acımasız uygulamaların, cadı avı için yaptıklarının dayanağıdır. Bu durumu da yine kendisi itiraf eder:

Bunları size niçin anlatıyorum. Anlatıyorum ki, bundan sonra tanık olacağınız eylem ve kararlarım nereden, nerelerden kaynaklanmaktadır, bunu anlamalısınız. Biz, yani Tanrı'nın has evlatları, yani Aziz Dominik ve Aziz Aquinolu Thomas'ın evlatları ayrı bir âlemde büyüdük. O ayrı âlemde en küçük günah titizlikle takip edilirdi. Doğal olarak, gelecekte halkın günahlarını şiddetle cezalandırmakla yükümlü olacak bizler, kendi günahlarımızın cezasını da çekmek zorundaydık. Çocuk olmak bizim için bir mazeret olamazdı. Bir çocuk meyve çalabilirdi ama bir keşiş, çocuk olamazdı. Meyve çalan bir keşiş, meyve ile ilgili değil, 'çalmak' ile ilgili cezalandırılırdı. On emirden birini çiğnemek ile. Siz de biraz düşünürseniz, bunun meyve ile ilgili hafifletici bir yanı olmadığını hemen görebilirsiniz. Bunun cezası, eğer ilk kez oluyorsa, kırk gün güneş almayan bir hücrede sadece tövbeler getirerek katıksız ekme ile yaşamak olurdu. Dokuz yaşındaydım ve eğer ekmeğimi farelerle paylaşmasaydım, biliyordum, kulaklarımı ve hatta bütün çıkıntılarımı yiyebilirlerdi” (NA, 77).

Georg Sauer'in manastırda aldığı eğitim gereği davrandığını itiraf etmesi yanında, cadı avına dair bildikleri ve inandıkları net değildir. Nitekim cadıların bedenlen mi uçtukları yoksa ruhlarının mı uçtukları konusunda kendi aralarında tartışırlar (NA, 81). Cadıların buldukları yerleri kötülüğün yoğunluğundan anlayabileceklerini söyleyen Sauer, bu durumu şöyle ifade eder:

Şimdi, bir cadı topluluğunun peşindeki bir Tanrı adamıysanız eğer, orada, onların toplu olarak bulunduğu yerde –ki biz bu durumdaki cadı topluluklarına vahşi sürü deriz- Şeytan'ın kendisi görünmüş demektir. Bunu bilirsiniz. Bunu oradaki kötülüğün yoğunluğundan anlarsınız. Zina, eşcinsellik, hırsızlık, bunun gibi küçük günahlar, Şeytan'ın kendisinin belirtisi değildir. Bunlar olsa olsa şeytancıklara işaret eder. Ama melankoli, düzene isyan ve ayakların baş olmaya çalıştığı bir yer, bunların yayıldığı yer görürseniz, artık orada Şeytan'ın kendisini aramaya başlamalısınız. Bu kadar büyük bir sürüyü ancak O toplayabilir, bizzat O. İşte Novi böyle bir yer (NA, 79).

Sauer, Novi'deki cadılığın temsili ve eylemleriyle en bilineni olan Margarita'nın eylemlerini kanıtlamak ister. Ancak bunu gerçekleştiremeyince yalancı şahit tutar. Margarita bu duruma itiraz etmez. Başına gelecekleri bildiği için, isnat edilen bütün suçlamaları kabul eder. Halkın desteğini almak için su sınavı da dâhil birkaç uygulama yapılırsa da karşılık bulamaz. Sauer, bu durumdan hayal kırıklığına uğrar. Ancak Margarita'ya işkence etmekten ve onun sonunu hazırlamaktan geri durmaz.

Margarita'nın boynundaki "Fatıma'nın eli kolyesi" yargınlanma sahnesinde Sauer'in gözlerinin tam içine bakar. Bu sahne fantastik denilebilecek şekilde işlenir:

Sonra, az sonra, belki de dehşete düşenlerin fark edemedikleri aynı anda bir şey oluverdi! Margarita'nın göğsünde, tam iki memesinin ortasında sanki bir boşluk oluştu. Ateşten ve çocuk eli büyüklüğünde bir boşluk! El şeklinde, parmakları aşağı bakan bir el şeklinde, ateşten bir kapı! Tam ortasında bir göz vardı bu elin. Göz iyice belirginlik kazandı ve dosdoğru Sauer'in gözleriyle karşılaştı. O gözden mavi bir ışık çıktı sanki ve bu ışık doğrudan Sauer'in gözlerine yöneldi. Gözlerini kaçırmaya çalıştı adam. Yapamadı. Fatıma'nın Gözü, tam da içine bakmıştı! (NA, 157).

Georg Sauer, yaşadığı bu olaydan sonra çok etkilenir. Yüce Peder'in yaptığı hizmetlerden dolayı tebrik mektubu tam aksi yönde olur. Fatıma'nın Gözü gözlerine baktığından beri değişik bir ruh hâli içinde olduğunu sezen Sauer, Roma'da bulunan deneyimli "Şeytan kovuculara" gitmeyi düşünür.

Georg Sauer ve adamları Roma'ya doğru yola çıkarlar. Buz tutmuş bir dereден geçecekleri sırada Novi'de yaşananları anlatmak için söz alan eski köylü ve sonradan isyancı Guiseppe Modenese adamlarıyla birlikte onlara saldırır. Yüz yüze savaşmadan ok yağmuruna tutulan Georg Sauer ve adamları hemen orada ölür. Bu sahne ve akabinde yaşananlar romantizmin doğasına uygun olarak verilmiştir. Sauer'in ölümünün ardından Margarita'nın kargası Klark, gökte daireler çizerek uçar. Sonrasında Sauer'in sağ gözünü çıkartıp, Margarita'nın kedisi Gece'ye atar. Böylelikle kötülük tamamen cezalandırılmış olur.

Nazar'da bir diğer önemli din adamı Novi'nin rahibi Pietro'dur. Altmış yedi yaşında olduğu bilgisi verilen rahip, Novi'de yaşananların yanlışlığını ifade eder. Daha önce Novi'ye sekiz tane engizitör geldiğini ve cadılığa dair hiçbir şey bulamadıklarını ifade eder. Bununla birlikte bir Protestanlık eleştirisi yapar. Bulunduğu görevden dolayı, yaşananları tüm gerçekliğiyle, olayların içinden bir tanık olarak aktaran Pietro, bunu vicdani bir sorumluluk sayar.

Sultan Selahaddin El-Kürdi romanında çatışma unsurlarının en önemlisi İslam Ordusu – Haçlı Ordusu çatışmasıdır. Haçlı Ordu'sunu büyük bir başarıyla püskürten Selahaddin

Eyyubî, Kudüs'ü geri alır ve birçok yerde Haçlıları yenilgiye uğratar. Roman boyunca Haçlı Ordusu'nu temsilen birçok savaşçı, komutan, hükümdar görülür. Romanda tanıklık içeren tek sahnede Papa III. Urbanus, haberciden duydukları karşısında büyük bir dehşete kapılır ve sonrasında duyduklarına dayanamayarak orada ölür. Papa'nın ölüm sahnesi dramatize edilerek aktarılır. Ayrıca romandaki siyasi ve askeri gelişmelerin bir özeti gibidir. Bu olayı orada bulunan Peter isimli bir keşiş aktarır:

Derin bir hırıltı çıkardığını duyduk Yüce Peder'in. Sonra alnının yere hızla çarpacak şekilde öne düştüğünü. Çarpmadan yakaladık. Kollarımızda can verdi. Bu, tam 20 Ekim 1187 tarihinde oldu. Ben, keşiş Peter, bu sahneye gözlerim ve ruhumla tanık oldum, keşke olmasaydım. Şeytan orada zevkle bizi seyrediyormuş gibi, hepimizi korkunç bir ürperme sardı (SSEK, 236).

Papa'nın trajik şekilde ölümünden sonra yerine VIII. Gregory gelir. Yeni seçilen Peder, Kutsal Topraklar'da olanlar hakkında açıklayıcı ve emredici bir bildiri yayınlar (SSEK, 236). Haçlılara 'kötü ruh' olarak görülen 'Saladin'i yok etmeden rahata eremeyecekleri söyleyen Papa, "bütün bunların bilincinde olarak, yeni kahramanlara çağrı" (SSEK, 237) yapar. Öyle ki "Papalık bildirisinde bu Haçlı seferlerine katılacakların, tüm itiraf edilmiş günahlarının bağışlanacağı, bu sefer sırasında ölenlerin 'sonsuz hayata' kavuşacağı, sefer sırasında haklarında hiçbir yasal sürecin işletilmeyeceği, borçlarına faiz uygulanmayacağı, geride bıraktıkları mallarının ve ailelerinin kilisenin koruması altında olacağı" (SSEK, 237) bildirilir. Bu bildiriden sonra Kasım 1187'de "Aslan Yürekli Richard, Tours şehrinde III. Haçlı Seferi'nin haçını teslim alan ilk soylu" (SSEK, 237) olur. Ancak Richard'ın maddi durumunun iyi olmaması ona düzülen övgülerin kısa sürede sonlanmasına neden olur. Yine de seferde kararlılık göstermek gerektiği düşünülür. Bunun sonunda "korkunç bir vergi uygulamaya konul[ur]. Bütün Hristiyanlar taşınır mallarının onda birini verecekler, vermeyenler aforoz edilecek[tir]. Bu vergiye duruma yakışır bir isim veril[ir]: Saladin Vergisi" (SSEK, 238).

2.8.2.3. Pagan/ Şaman Karakterli Kişiler

Burada Pagan ve Şaman karakterli kişileri bir arada ele almamızın nedeni *Nazar* romanında geçen kadınların farklı kültürlerden gelmelerine rağmen paylaştıkları ortak özelliklerdir. *Nazar*'da merkezî kişi ve aynı zamanda anlatıcı olan Margarita, romanın başından sonuna kadar Paganist bir karakter sergiler. Ayrıca onun ormanda tanıştığı arkadaşları Mathilda, Gudrun, İnge, Hidayet ve diğer kadınların ortak özellikleri yine Paganist niteliklerdir.

Kısaca Paganizm'in ve Şamanizm'in neyi içerdiğini açıklamak gerekirse şöyle söylenilebilir:

Paganizm kökenleri dünyanın kadim doğa dinlerine uzanan spiritüel bir yaşam tarzıdır. Temelde kökleri Avrupa'nın eski dinlerindedir. Ancak takipçilerinin bir kısmı diğer ülkelerin yerel inançlarına da büyük önem ve değer verirler. Her şeydeki kutsallığa dair bir inanç dünyanın her yerinde bulunabilir. Paganlar bunu mirasları ve kökenleri olarak görüp, bunların modern yaşama uyumlu olacak şekilde adapte edilmiş formlarıyla, öncüllerinin inanç ve değerlerini korurlar. Doğanın kutsallığını kutlar ve her şeyde var olan ilahiliğe evrenin içinden akan ve hem görülebilen hem de görülemeyen bilinmez tıne saygı duyar[lar] (URL- 5, 2018).

Romanda her iki inanç biçiminin de karşılığı olsa da Ortaçağ Avrupası'nda geçtiği için Paganizmin ağırlıkta olduğu söylenebilir. Çünkü Pagan sözcüğü Ortaçağ boyunca dinsizleri ve Müslümanları karşılamak için kullanılmıştır (<https://ekstrebilgi.com/din/paganizm-nedir/>). Öte yandan romanda farklı coğrafyalardan kadınların varlığı göz önünde bulundurulur, özellikle Türk olan Hidayet'in varlığından dolayı Şamanizm inancından bahsedilmiştir. Romandaki Pagan/Şaman karakterli kişilerden bahsedilirken geldikleri coğrafyaya göre iki kavramdan biri kullanılacaktır.

Nazar'da Pagan karakterli kişiler şunlardır:

Margarita: Ormandaki kulübesinde yalnız yaşayan, dul bir kadın olan Margarita romanın merkezi kişisidir. Çoğul bakış açısıyla anlatılan romanda, Margarita anlatıcı kahraman olarak yer alır.

Romanın başında Margarita ruhsal bir dönüşüm yaşamaya başlar. Çocukluğundan itibaren otlara, şifacılığa meyilli olduğunu belirten Margarita, kedisi Gece'nin kendisine gelmesiyle beraber korkularıyla yüzleşir. Ormana gece girmekten önceleri korksa da, o tarihten sonra ormanın kendisini çektiğini söyler.

Margarita, Novi'de kilisenin kurallarının geçerli olduğunu, bu kuralların ise 'ödül ve ceza' sistemi üzerine kurulu olduğunu belirtir. Onun istediği ise sadece iyiliktir. İnsanlara elinden geldiği kadar her koşulda yardım etmeye çalışır. Onun gücünü şeytandan aldığını söyleyen ve "İncil'in Tanrı'sına inanmıyor musun" diye soran Sauer'e, "İyi olan bütün Tanrılara inanırım ben" (NA, 60) karşılığını verir.

Novi halkı onu 'ebe kadın' olarak tanır. Dinin vurguladığı 'acı içinde doğuracaksın' sözünü adeta tersine çevirir. Doğum yaptırırken de doğadan topladığı otlardan ve dualardan yardım alır. Modena Katibi'nin eşi Maria'nın Margarita tarafından kolayca doğum yaptırılması buna örnek sahne olarak verilir. Ancak dinin emri çerçevesinde düşünen Georg

Sauer ve onun zihniyetindekiler bu durumu büyücülük olarak görür. Sauer, Margarita'yı yaptığından dolayı suçlar, hatta bu olayı onu idama götürecek cezanın ispatı olarak kullanır.

Margarita'nın bir diğer önemli özelliği şifacılığıdır. Dük'ün en yakın hizmetkârlarından birinin oğlu olan üç-dört yaşlarında bir çocuk kaskatı kesilir. Margarita'yı apar topar uyandırarak çocuğun yanına getirirler. Margarita çocuğa bir yağ koklatır ve onu nehrin yanına götürerek soğuk suyun içine daldırıp çıkarır. Çocuk böylelikle ayılır. Margarita bu sahneyi anlatırken, halkın kendisine olan kötü bakışından ve özellikle kilise ile olan karşıtlıklarından söz eder:

Hepsi bu kadar. Değersiz ve görünmez varlığıma teşekkür ettiler kendilerine acıyarak. Eminim Tanrı'ya kızıyorlardı o sırada, onları bu duruma düşürdüğü için. Belki, 'Bu şifaya değer miydi?' diyorlardı içlerinden.

Hediyelerimi kucaklamış dönerken, kilisenin kapısında, baştan aşağı beyazlar içinde bir Dominiken keşişine rastladım. Göz göze geldik. Beyaz ve kara. Âlemin en kalabalık yerlerinden bakıyordu bana (NA, 18).

Margarita, geceye karşı korkularını kırıp, ormanın sırrını keşfetmeye başladıktan sonra, ormandaki tüm canlılarla aynı dilden konuşmaya, onları hissetmeye, anlamaya başlar. Paganizmin öncelikli unsurlarından biri olan doğayla bütünleşme bu noktada karşımıza çıkar. Önündeki korku engelini aşan Margarita, doğayla bütünleşmeye de başlamış olur. Ormanda yaşadığı halde, çocukluğundan beri meyilli olduğu anlaşılan bu ruh aşamasına gelmesi için bir dönüşüm yaşaması gerektiği anlaşılır. Yaşadığı dönüşüm ise onu ayrı bir boyuta ulaştırır.

Margarita için rüyalar çok önemlidir. Rüyalarında gelecekte olacak şeyleri görür. Nitekim rüyasında tam da hasat zamanı yaklaşırken Novi'deki tarlalarda yangın çıkacağını görür. Margarita'dan haberi alan köylüler ilk önce inanmak istemez. Novi'nin rahibi Pietro'ya danışmak isterler. Pietro'yla Margarita arasındaki konuşmada Margarita, daha önceleri de böyle rüyalar gördüğünü ancak bu seferki rüyanın farklı olduğunu söyler. Rüyasının gerçek olacağını rüyanın kendisi söylediğini belirtir. Rahip Pietro temkinli davranarak, bu rüyanın gerçekleşme olasılığı üzerinde durur ve köylüleri öyle yönlendirir. Margarita'nın gördüğü bu rüyanın dönüşümünün bir parçası olduğu düşünülebilir. Ancak Margarita'yı asıl düşündüren şey, cevap arayıp da bulamadığı soru insanların kendisine yaptıklarından sonra neden hâlâ onun için kıymetli olduğudur:

Asıl soru şuydu cevabını aradığı: 'Demek bu insanlar benim için hâlâ önemli. Peki neden?' Ona selam vermeyen, bir kez bile işleri düşmedikçe kapısını çalmayan, içtenlikle yüzüne bir kez olsun gülmeyen bu insanlar niçin hâlâ önemliler? Yaptığına engel olabilir

miydi? Bu soruya cevabı 'hayır'dı. Bu, damarlarındaki kanın akışını durdurabilmek gibi bir şey olurdu. Yapamazdı. Tarlalara vardıklarında hâlâ bunları düşünüyordu (NA, 53).

Olayın gerçekleşmesiyle önceden önlem alan köylülerin yangını hemen söndürmeleri bir olur. Ancak olayı sakin bir tavırla izleyen Georg Sauer, bu durumu normal karşılamaz. Tanrı'nın sıradan insanlara böyle gelecekte haber verme gücü veremeyeceğini bildiklerini, öyleyse bu kadının gücünü nereden aldığını Peder Pietro'ya sorar. Sorunun kasıtlı olduğunu bilen Peder ise, "siz cevabını bilmediğiniz soruları sormazsınız engizitör hazretleri" (NA, 54) cevabını verir.

Margarita, yaşadığı deneyimlerden birinde arkadaşlarının ve doğada karşılaştığı hayvanların rüyalarına girmeye başlar. Bu duruma kendi de inanamaz. "Ne oldu, ben ne yaptım da varlığım bu kadar genişledi? Çözemeyeceğim bir sır gibi geliyordu bana" (NA, 32) diye düşünür. Nitekim sırasıyla arkadaşı Mathilda'nın, bir yabandomuzunun ve kayın ağacının rüyasına girer. Birçok farklı deneyim yaşar.

Margarita, ormanda karşılaştığı Mathilda ve arkadaşlarıyla bir araya geldikleri günden beri uçuş deneyimi yaşar. Uçuş deneyimleri sırasında farklı boyutlara gider. Nitekim bu boyutlar kademeli olarak artar. İlk önce Novi'nin üzerinde uçar, sonra dünyanın ve en sonunda ise galaksilerin arasında uçmaya başlar. Karşılaştığı arkadaşları bu konularda kendinden daha deneyimlidir. Ancak onun da özel yeteneklere sahip olduğu şüphesizdir.

Uçuş deneyimleri'nin yanında her Perşembe günü kayın ağacının etrafında toplanıp şölen düzenlerler. Perşembe gecelerine olan özlemini ve heyecanını "Bugün perşembeydi. Uzunca bir süredir, her perşembeyi cumaya bağlayan gece toplanıyoruz. Ve her Perşembe bu nedenle geçmek bilmiyor. Biliyorum her seferinde yeni bir şey çıkacak karşıma ve ben akşama kadar heyecanımı bastıramıyorum" (NA, 31) şeklinde dile getirir. Yapılan şölenler sırasında deneyimlediklerini Margarita şöyle anlatır:

Böylece her bir Perşembe şöleni de bir öncekinden farklı oluyordu. Mathilda'nın dediği gibi acemiymişim meğerse. Yüz kadın ve belki bir o kadar da hayvan. Önceleri her kafadan çıkan sesler benim için muazzam bir uğultu oluşturuyordu. Şurada dans edenler, orada şarkı söyleyenler, beride yabandomuzlarıyla konuşan, ötede tilkiyle oynaşanlar. Kazanların başında ne olduğunu kimsenin bilmediği şeyleri pişirip, ağaç altlarında çeşitli otları nargilede tütürenler. Tiz çığlıklar, şen ve şuh kahkahalar, dik ve sarkık memeler, doğurgan ve pörsümüş kalçalar, mırıltılar, ağlama ve inlemeler! Perşembe... perşembe... ve bir Perşembe daha. Durulma. Seslerin ve hareketlerin ruhumun önünde yahut içinde oluşan düzeni. Armoni! Tanrıça'nın yönettiği koro! (NA, 34).

Yaşadığı bu deneyimlerden sonra Margarita'nın zaman ve mekân kavramı, bu kavramları algılayışı bambaşka bir hâl alır. Zaman kategorisinde derinlemesine incelediğimiz için burada tekrara düşmemek adına kısaca değinmek yerinde olacaktır. Margarita, karşılaştığı kadınlardan öğrendiği en önemli şey zaman kavramının önemsizliğidir. Uçuş deneyimleri sırasında Mathilda, daha sonrasında Hidayet ona zaman kavramının anlamsızlığını öğretirler. Sonrasında ise bu durumu bizzat deneyimleyerek yaşamının bir parçası haline getirir.

Margarita, Georg Sauer'in suçlamalarına karşı koymaz. Sauer, Margarita'nın cadılığına dair belirgin bir iz bulamaz. Ancak onun Novi katibinin eşi Maria'yı sancısız, acısız ve kolay şekilde doğurtmasını şeytanlık ve büyücülük işaretlerinden biri olarak görür. Yalancı şahitler eşliğinde ise onu idama götürür. Margarita, tam bir teslimiyet içinde bütün suçlamaları kabul eder. Dünya düzeninin ve işleyişinin bu şekilde olduğunu bilmektedir.

Margarita'nın idamından sonraki sahne ölüme ve kendileri gibi olmayan insanlara bakışları hakkında önemli bilgiler verir. Margarita, idamından sonra yine her zaman toplandıkları kayın ağacının altına gider. Arkadaşlarıyla buluşup, şölene dâhil olur. Mathilda, Gudrun, İnge, Hidayet ve tanıdığı bütün kadınlar oradadır. İnge'nin söylediği "vahşi bir kuzeyli pagan şarkısı" (NA, 172) eşliğinde birden Mathilda ile dans etmeye başlarlar. Birden bu dansla birlikte yükselerek Novi'nin üzerinde uçmaya başlarlar. Margarita, Novi'yi "yorgun, kirli ve yoksul" (NA, 172) olarak tarif eder. Mathilda ise "acı içinde, her yer acı içinde" (NA, 172) diye karşılık verir. Sonrasında ise Margarita, Mathilda'ya "hep uçacak, hiç inmeyecek miyiz?" diye sorar. Margarita'nın verdiği cevap dünyaya dair algılarına ve uçuş deneyimlerinin kendilerini nasıl bir boyuta ulaştırdığına dair önemli ipuçları verir: "Oraya inilmediğini ancak düşüldüğünü görmüyor musun bir tanem? Üstelik denedin birkaç kez" (NA, 173). Ancak, Margarita aşağı inmenin bir yolu olması gerektiğini düşünür. Yaşanan bunca acıya kayıtsız kalmayarak taraf olmaları gerektiği söyler (NA, 173). Mathilda ise "Daha nasıl olabilirsin ki?" (NA, 173) diyerek karşılık verir.

Margarita'nın yaşadıkları ve kişiliğinin bir parçası haline gelen özelliklerin Paganizmden geldiği açıkça görülür. Romanda kilisenin ve kilisenin düşüncesinin tam karşı kutbunda yer alan kadınlar farklı kültürden gelseler de birbirleriyle kolayca anlaşmaktadır. Dolayısıyla bu pagan özelliklerin onların ortak noktası olduğu, onları birleştirdiği söylenebilir.

Romanda geçen yardımcı kişi konumundaki diğer pagan karakterli kişiler ise şunlardır:

Mathilda, Margarita'nın ormanda karşılaştığı ilk kadındır. Onun, bu yeni yolculuğunda rehberi ve eğitmeni olur. Margarita'nın dönüşüm sürecinde başından sonuna kadar yanındadır. Gudrun “sarı, dümdüz saman sapları gibi saçları olan, cildi bembeyaz, koyu mavi gözlü kadın” (NA, 15) olarak tarif edilir. İnge ise “kızıl saçlı, insan azmanı çilli” (NA, 15) bir insan olarak tarif edilir. İkisi de şölenler sırasında yanlarında bulunurlar. Ayrıca İnge, şölenler sırasında söylediği kuzeyli pagan şarkılarıyla öne çıkar. Hidayet, romandaki bir diğer önemli kadındır. Türk'tür. Beş çocuk doğurmuş ve çocuklarının ölmüş olduğunu, Margarita'nın kendisine ihtiyacı olduğunu duyduğunu o yüzden geldiğini belirtir. Hidayet, Margarita'yı Türk kültüründeki badeli âşıklara benzetir. Bu durum, kadınların farklı kültürlerden gelse de benzer ortak özelliklere sahip olduklarını göstermesi bakımından önemlidir. Ayrıca, romanda önemli bir yeri olan ve romanın ismini de sembolize eden el şeklindeki 'Fatıma'nın Gözü' kolyesini de Margarita'ya o verir.

2.8.3. Hükümdarlar

Reha Çamuroğlu'nun romanları farklı tarihsel dönemlerde geçer. İşlenen tarihsel dönemler genellikle geniş bir zaman dilimini kapsamaktadır. Dolayısıyla romanlarda işlenen konular merkezi bir kişi çevresinde de geçse, birden çok kişinin bakış açısından da verilse dönemin sosyal, siyasi, askeri, kültürel vb. ortamlardan izler taşır. İşlenen bu dönemlerde tarihsel şahsiyetler bazı romanlarında merkezi kişi bazılarında ise yardımcı ve/veya fon karakter olarak görülür. Bu alt başlıkta merkezi kişi konumundaki hükümdarlara daha geniş yer verilecek, yardımcı ve fon karakter konumundaki diğer hükümdarlar ise tarihsel bilgi veya sahne gereği anıldıklarından dolayı sadece ismen anılacaktır.

Gazan Han: *İkiilebir* romanında geçen Moğol hükümdarlarından biri Gazan Han'dır. Müslümanlığı kabul eden ilk Moğol Hükümdarı olarak dikkat çeker. Barak Baba ile yakın ilişkiler içindedir. Öyle ki Barak Baba'nın koruması olarak, en güvendiği askerlerden Börü Bahadır'ı ömür boyu ona tahsis eder. Romanda en önemli özelliği, Barak Baba'yı Börü'ye emanet etmesidir. Barak Baba'nın diğer şamanlara benzemediğini, bilgisinin “denizler gibi engin, cehennem kuyuları gibi derin” (İİB, 30) olduğunu belirtir. 1304 yılı kış ayında vefat eder.

Romanın sonunda Gazan Han'ın biyografisine kısaca yer verilmiştir. Biyografide yer alan bilgilere göre Gazan Han, Geyhatu Han zamanında Mazanderan, Horasan ve Rey illerini yönetmiş, Tebriz yakınlarında bir rasathane kurdurmuştur. Tasavvufa olan ilgisi, çok sayıda cami, medrese ve hayır kurumu yaptırması, Barak Baba ve Mevlana hayranı olması, Doğal

bilimler, astronomi, el sanatları, tarih, tıp ve simyayla uğraşması ve gelişimine teşvik etmesi ile ayrıca önemli bir tarihsel şahsiyettir (İİB, 151).

Olcaytu Hüdabende: Olcaytu Hüdabende, *İkiilebir* romanında Gazan Han'ın ölümünden sonra tahta geçen hükümdardır. Gazan Han'ın ölümü sırasında Barak Baba ve dervişleri ile yolda olan Börü'ye haberci göndererek Gazan Han'ın emirlerinin devam ettirileceğini bildirir. Börü, bu duruma şaşırda da, korumalığını üstlendiği bu Müslüman Şaman'ın gerçekten önemli bir şahsiyet olduğunu düşünür.

Roman için Olcaytu'nun bir başka önemli görevi, Barak Baba'ya elçilik vererek Geylan emiri Dubac'ın yanına gidip ona emirlerini iletmesidir. Olcaytu'nun en yakın adamlarından Kutluşah, Dubac'ın elindedir. Ayrıca, Geylan iki yıldır vergilerini ödememiştir. Olcaytu, Kutluşah'ın serbest kalmasını, vergi konusunun da Dubac'a sorulmasını ister. Ancak Dubac, Barak Baba'ya beklenildiği gibi bir karşılık vermeyerek, onu öldürtür. Yaşanan bu gelişmenin hemen sonrasında ise Barak Baba ve dervişlerini bekleyen Börü ve askerleri saldırıya geçerek intikamlarını alırlar.

Kitabın sonunda yer alan biyografisine göre, Olcaytu Hüdabende "Argun Han'ın oğludur. Moğol adları Boğa ve sonra Temür iken, Hristiyan olarak Nikola adını aldı. İslamiyeti kabul edince, Muhammed adını benimsedi. Ağabeyi Gazan Han'ın ölümü üzerine 9 Temmuz 1304'te kendisini Han ilan etti. Hristiyan ve Budistlere iyi davrandı. Papaz ve Budist rahiplerini Müslüman hocaları gibi vergiden muaf tuttu, İlhanlı devletinin merkezini Sultaniye'ye taşıdı. Barak Baba'nın öldürülmesi üzerine Geylan'a büyük bir ordu gönderdi ve Geylanlıları acımasızca cezalandırdı. Bir av seferi sırasında hastalandı ve öldü" (İİB, 151).

II. Abdülhamid: Sultan II. Abdülhamid, *Bir Anlık Gecikme* romanının merkezî kişisidir. Roman boyunca toplam dört bölümde görülsa de olayın merkezinde olan ve olayların şekillenmesinde etkin olan kişidir.

Sultan II. Abdülhamid'e düzenlenen suikasti öncesi ve sonrasında ele alan romanda, II. Abdülhamid bu olay çerçevesinde sunulur. Romandan Abdülhamid'in bütün bir portesini çıkarmak mümkün değildir. Sultan'ın suikast girişimini anlama çabaları, soğukkanlılığı, şüpheliği, öfkesi, temkinli kişiliği ve olayla ilgili siyasi manevraları yer aldığı bölümlerde ön plana çıkan özellikleridir.

Abdülhamid'in romanda ilk görüldüğü ve konuşulduğu bölüm kendisine yönelik bir suikast girişimi olacağına yönelik duyular aldığı bölümdür. En güvendiği paşalardan biri olan Necip Melhame paşa, olayın iç yüzünü ve gelen istihbaratları sultana iletir. Necip Paşa'nın iletildiği bilgiler arasında 'Belçikalı Anarşist' olarak bahsettiği kişiden şüphelenen ve

bu ‘anarşistliğin’ ne olduğunu bilmeyen sultan, Mütercim Fuat Efendi’yi çağırarak, bir hafta içinde bu anarşistlikle ilgili bilgi toplamasını ister.

İkinci olarak görüldüğü bölüm, Necip Paşa’nın hamal loncasının başı Zaro Ağa’yı ziyaret ettikten sonraki kısımdır. Sultan, Necip Paşa’nın bu ziyaretine çok sinirlenir. Bunun nedeni, daha önce Ermeni cemaatinin isyanı sırasında ve takiben gelişen olaylarda hamal loncasının faydası görüldüyse de artık başka bir zaman yaşanmaktadır. Bu geçen on yıl süresince yaşanan hadiseleri sayan Sultan Abdülhamid, son olarak çok anlamlı bir söz söyler: “Sence yeniçeri teşkilatını yeniden kurmalı mıyız paşa?” (BAG, 75). Sultan’ın söylediği bu söz, durumun ciddiyetini bildirmesi açısından önem arz eder.

Sultan Abdülhamid üçüncü kez suikast girişiminin anlatıldığı bölümde görülür. Aksiyon olarak zayıf geçen bu bölümde, suikast girişiminin başarısız olmasından sonra yaşananlar şöyle aktarılır:

Sultan mahfilinin en üst basamağından seyretti manzarayı Abdülhamit. Sağa sola panik içinde kaçışan insanları durdurmak için iki elini havaya kaldırdı birden. Elleri görülene kadar öyle tuttu, sonra ellerini sakın sakın sallayarak, ‘durun, bekleyin’ işareti yaptı. Sakin ve vakur bir tavırla kendisini bekleyen ve bizzat kullanacağı faytona doğru ağır ağır ilerledi. Arabaya bindi, dizginleri eline aldı. Her zaman olduğu gibi faytonu sürmeye başlarken, bir elini kaldırıp halkı selamladı. Selam, gür bir sesle cevap buldu. ‘Padişahım çok yaşa!’ Bu çığlık, bir çığlıklar sağanağına dönüştü. Ahali, sanki bombanın sesinden daha büyük bir ses çıkarmak için yarışa girmiş gibiydi (BAG, 89).

Sultan Abdülhamit’in görüldüğü dördüncü ve son bölüm, suikasti gerçekleştiren Charles’ın yakalanıp Sultan’ın huzuruna getirildiği sahnedir. Romanın en önemli bölümü ve konuşması burasıdır denilebilir. Çünkü Sultan, Charles’la bu olayın iç yüzünü derinlemesine konuştuğundan sonra, ona kendi için çalışmasını teklif eder. Sultan’ın bu teklifi hiç de beklenen bir durum değildir. Sultan’ın teklifi ve teklifinin gerekçelerini açıkladığı konuşma romanın en önemli noktalarındandır:

Biz meraklı bir şahsiyete sahibiz, Mösyö Jorris. Böyle olmasaydık, bu gemiyi otuz senedir yüzdüremezdik. Siz ise bu küçük dünyada yer bulamamış birisiniz. Biz merak ederiz. Sosyalizm nedir? Sosyalistler kimlerdir? Anarşizm nedir? Anarşistler kimlerdir? Bunlar Düvel-i Muazzama’yı nasıl etkiler? Eğer böyle kalacaklarsa dünyanın daha çok çekeceği var demektir. Kalmayacaksa nasıl olacaktır? Bizde bir söz vardır, ‘ağacın kurdu kendi özündendir’ diye. Siz acaba bu ağacın kurdu musunuz mösyö? Şahsınızı kastetmiyorum, anarşistleri, sosyalistleri soruyorum. Gördüğüm kadarıyla zeki birisiniz, size yeni bir hayat bahsedeceğim. Zevcenizle birlikte sizi Belçika’ya göndereceğim. Size maaş bağlatacağım. Giderek de Tahsin Paşa bir miktar harçlık verecek. Siz de bunun karşılığında bana olan minnetinizi ‘ağacın kurtları’ hakkında düzenli yollayacağınız raporlarla ödeyeceksiniz, tabii eğer bu ağaçta

gerçekten kurt barınıyorsa. Bir husus da İrlanda hadisesi. O konuda da sizden rapor bekleyeceğim. Ne dersiniz Mösyö Jorris? Komitacılarla yaptığımız anlaşmadan daha adil değil mi bu? (BAG, 131- 132).

II. Abdülhamid'in kişiliği hakkında "İslam Ansiklopedisi"nde yer alan bilgiler şöyledir:

[II. Abdülhamid] Soğukkanlı fakat vehimli bir mizaca sahipti. Yürürken ve otururken biraz öne doğru meylederdi. Titrek fakat kalın bir sesi vardı; çok dinler, az konuşurdu. Kendisiyle konuşanlara saygı telkin eder, herkese karşı nazik davranırdı. Hoşlanmadığı kimselere bile güler yüz gösterir ve sevmediğini belli etmezdi. Karşısındakinin duygu ve düşüncelerini sezmede mâhirdi. Herkesin gönlünü almasını iyi bilirdi. Fevkalâde bir zekâyâ ve hâfizaya sahipti. Bir kere gördüğü veya sesini işittiği kimseyi asla unutmazdı. İradesi kuvvetli, fikir ve kararlarında istiklâl sahibi, tehlike karşısında metanetli idi. Anne ve babasının veremden ölmüş olmaları, onu genç yaşından itibaren temkinli yaşamaya sevk etmişti. İçki içmez, her türlü sefahatten uzak durur, sade bir hayat yaşardı. Ölünceye kadar her sabah ılık su ile duş yapmayı alışkanlık haline getirmişti. Jimnastiğe meraklı olup kılıç kullanma ve tabanca atmakta mâhir idi. Batı müziğinden, opera ve tiyatrodan hoşlanırdı. Çalışmayı sever ve düzenli bir program uygulardı. Devlet işlerini her şeyin üstünde tutar ve önemli haberler alındığında uykusundan dahi uyandırılmasını isterdi. Devlet işlerinde değişik karakterdeki kimselerden faydalanmayı iyi bilir ve onlara mizaçlarına uygun hizmetler verirdi. Önemli devlet meselelerinde karar vermeden önce değişik fikirdeki devlet adamlarının görüşlerini alır, hatta bazan zıt görüşlü kimseleri huzurunda münakaşa ettirir, daha sonra kesin kararını verirdi. Sorumluluk taşıyan kararlarda konuyu meclise havale eder ve kararın oradan çıkmasını sağlardı (URL- 4, 2018).

Şah İsmail: Şah İsmail, *İsmail* romanının merkezî kişisidir. Dedesi Cüneyd ve babası Haydar'dan itibaren anlatılmaya başlanan Safevilerin hikâyesinde asıl önemli kişi İsmail'dir. İsmail'in kişiliği doğumundan ölümüne kadar bir destan kahramanı gibi aktarılır. Doğumu müjdelenen İsmail için, Amcası Şeyh Cafer'in en yakın dostlarından, ermiş kunduracı Tekelü Haydar tarafından, müneccimleri doğrulayacak yorumlar yapılır. Haydar, üç gün boyunca hücrelerine kapanır. Üçüncü gün sonunda merakla yanına gidenlere şunları söyler:

Müneccimler haklıydı, pirimiz, (...) ayın etkisindeydi. Geçmiş hep onun içinde yaşayacaktı. Bir anne için taşınması çok zor bir çocuktur. Tüm âlemi hayrete düşürecek şeyler yapacaktı. Biraz alaycı, biraz hercai, ama hep yalnız olacaktı. 'Hepinizin içinde çok yalnız olacak,' dedi Haydar, 'Onun okuduğuna, yazdığına, bildiğine, koştığına, coştığına kimse yetişemeyecek.' (...) 'İki iklim pirimizde vuruşacak, iki iklim pirimizde hiç dinlenmeyecek' (İS, 11).

Haydar'ın müjdelemesiyle İsmail'in destansı kişiliği müjdelenmiş olur. İsmail, aileden gelen Safevilik geleneğini devralacak, onun geleceği için çabalayacaktır. Tekelü Haydar'ın

bahsettiği kahramanlıkları küçük yaştan itibaren sergilemeye başlayan İsmail'in çocuk yaşta beliren en önemli özelliği, şöyle aktarılır:

Allah İsmail'e bir özellik vermişti. Onun devrinde kimseye bahşetmediği bu özellik, bir cefa mı, yoksa sefa mıydı, buna karar vermek zor görünüyordu. Allah'ın İsmail'e bahsettiği bu özellik, unutmamaktı. Hiç unutmamak. Yüce Allah bu, istediğine istediğini bağışlar. İsmail, bu bağışa sevinmesi mi üzülmesi mi gerektiğine hiçbir zaman karar veremeyecekti. Okuduğu, yazdığı ve yaşadığı her şeyi hiç unutmamacasına hatırlıyordu. Bunlar belki her ölümünün katlanabileceği şeylerdi. Özellikle biraz dayanıklı ruhlara sahiplerse. Ama emaneti sürekli hatırlamak, onu sırtında taşımak... İşte bu dayanılması güç bir cevr ü cefa idi. Bu emanetten gökler ve dağlar bile korkmuştu. Onu bir tek, insan sahiplenmişti. Bu sahipleniş insanın mükemmelliğinden mi, yoksa cüretinden mi kaynaklanıyordu, bunu ancak Allah bilir (İS, 71-72).

İsmail'in çocuk yaştan itibaren gördüğü rüyalar, onun destansı kişiliğini pekiştiren bir diğer unsurdur. İsmail, rüyalarında kendi geleceğine dair işaretler içeren; tasavvuf büyüklerinin yer aldığı, onlardan ders aldığı rüyalar görür.

İsmail, annesi Alemşâh Begüm tarafından Akkoyunlularla akrabadır. Alemşâh Begüm, Akkoyunlu Hükümdarı Uzun Hasan'ın kızıdır. Küçük yaştan itibaren dönemin siyasi şartları gereği, annesinden uzakta kalır. Dolayısıyla anne sevgisi göremez. Alemşâh Begüm için ise öncelik, Akkoyunlulardır. İsmail'in yüklendiği görev onun pek de ilgisini çekmez. Safevilerle Akkoyunlular arasındaki çekişmeler ailede kayıplara neden olacaktır. İlk önce babası Haydar'ı kaybeden İsmail, daha sonra ise Akkoyunluların yanında savaşan abisi Sultan Ali'yi kaybeder.

İsmail, abisi Sultan Ali'den pirlük görevini devralır ve bu durum diğer halifelerin gözleri önünde gerçekleşir. İsmail henüz altı yaşındadır. Sultan Ali ise on dördündedir. Devir sırasında Sultan Ali, İsmail'in kulağına atalarından kendine geçtiğini belirttiği tarikat sırrını verir:

Söyleyeceklerimi hiç unutma İsmail, bu atalarımızdan bana geçen tarikat sırrıdır. Eksiktin, tamamlandın. Artık bir bütünsün. Her iki zamanın da sahibi sensin. Bunun gereğini yapacaksın. İki zamanı bir edeceksin. Yüzünü güneye dön ve güneşin battığı yerden çekin. Şunu bil ki, takiyesi olmayanın imanı, imanı olmayanın kurtuluşu olmaz. Şunu bil ki, her pir yeni sırrı bulmalıdır. Allah, Muhammed ve Oniki İmam yardımcın olsun (İS, 83).

Görüldüğü gibi İsmail, küçük yaşlardan itibaren büyük sorumluluklar devralır. İsmail, Reşit şehrinde tanıştığı kuyumcu Necm ile en güvendiği komutanı Dedebeş arasında bir ömür sürer. Henüz altı yaşındayken büyük halasının kendisine okuduğu bir beyit ile şiirle tanışan İsmail, Necm'le tanıştıktan sonra bu yeteneğini geliştirir. Şiirler yazmaya başlar. Romandan

anlaşıldığı kadarıyla, İsmail'in babası Haydar'ın da 'kalem ve kılıç' arasında bir ömür sürdüğü belirtilir. Bu durum, Safeviliğin devamı için önemli bir nitelik olarak vurgulanır. İsmail ise bu geleneği 'kılıç ve şiir' olarak devam ettirir.

Siyasi hamlelere değinmek gerekirse en güvendiği komutanlar Dedebey ve Tekelü Haydar, İsmail'e Batı'ya yönelmesi gerektiğini söylerler. Büyük çoğunluğunu Türkmenlerin oluşturduğu müritlerini toparlayan İsmail, böylelikle ilk hedef olarak belirlenen Erzincan'a doğru yola koyulur. İsmail'in kazanma hırsı böylelikle başlar. Romanda vurgulanmak istenen en önemli noktalardan biri, İsmail'in bu seferlerden sonra kazanma hırsına bürünerek, kendi sonunu getirmesidir. Sonu yaratan başka birçok etken bulunsa da asıl sorun olarak bu kazanma hırsı öncelenir. Özellikle Tekelü Haydar'ın İsmail'den icazet isteme sahnesi, kazanma hırsının İsmail'i ve Safevîleri ne hâle getirdiğinin en önemli kanıtıdır (İS, 244-249).

İsmail'in 'şeyhlikten şahlığa' geçişi roman için asıl vurgulanmak istenen noktalardan biridir. Kısa sürede, kendinden söz ettiren İsmail, devleti bir imparatorluk görünümüne büründürür. Bu denli büyüme, Anadolu'daki Türkmenleri umutlandırdığı gibi, Osmanlı Devleti'ni de temkinli olmaya iter. Nitekim, Şahkulu Ayaklanması ve Yavuz Sultan Selim ile başlayan süreç Safevîlerin sonunu hazırlar. Çaldıran Ovası'nda gerçekleşen savaşta ise ağır yenilgiye uğrarlar. Çaldıran'da yaralanan İsmail, Tebriz'e çekilir. Bu süreçten sonra yeni bir ordu kursa da denge politikası izlemek, İsmail'in önceliği olur. Çaldıran'da esir düşen eşi Taclı Hanım'ın serbest kalması ve bundan sonra kalıcı bir ateşkes olması için İran'dan gelen önemli âlimlerden Seyit Abdülvahab elçiliğinde Sultan Selim'e bildirir. Ancak Selim bunu kabul etmediği gibi, Seyit Abdülvahab'ı hapsedirir; Taclı Hanım'ı ise kazasker Tacizade Cafer Çelebi'ye verir. Yaşanan bu gelişmelerden sonra çok sinirlenen İsmail, onu bu savaşa sürükleyen komutanları yaşananlardan sorumlu tutar. Çevre şehirlerden gelen Türkmenlerle ordu kurmanın yanlış olduğunu belirtir. Sonrasında izlediği siyaset, Selim'in hareketlerini izlemek yönündedir. İsmail, artık kendini bir 'bekçi' olarak görür. Oğlu Tahmasb büyüyene kadar, yaşadığı sürece bekçi konumunda olacağını söyler. Ancak, beklenmedik bir şekilde Sultan Selim'in ölümü ve yerine geçen oğlu Süleyman'ın ılımlı politikaları İsmail'i rahatlatan gelişmeler olur. Bu süreçten sonra Tebriz'de, şiir yazarak, civar illerden kendisini görmeye gelenleri kabul edererek geçirir. Roman boyunca görülen, İsmail'in Hatayî mahlasıyla yazdığı şiirler ve bu şiirleri çeşitli olaylara, durumlara karşılık gelecek şekilde okuması İsmail'in destansı hayatını ve kişiliğini pekiştiren önemli unsurlardandır. En yakın dostu Necm'in kendisine mahlası 'Hatayî'nin anlamını sorduğunda da bunu yine yazdığı bir şiirle açıklar. Bir

av sırasında hastalanan ve sonrasında giderek ağırlaşan İsmail, ölmeden önce de Necm'e son yazdığı şiiri okur. Hayata vedası da böylece bir şiirle olur.

İsmail'in kadınlara âşık olması da, romanda Şahkulu isyanının hemen akabinde gerçekleşir. Annesinden ayrı büyümek zorunda kalan ve ömrü savaşlar, kayıplarla geçen İsmail iki kadına âşık olur. Önce dayısının kızı Taclı Begim'le evlenir. Bir ay sonra da Bağdat Valisi Taliş Hadim Bey'in kızı Taclı Hanım ile evlenir. Yirmi beş yaşına gelmiş olan İsmail, evlendikten sonra en yakın dostu Necm'e yaşadıklarını şöyle ifade eder:

Bu yıla kadar hiç mesut olmadım Necm, (...) mesut olmaktan hep korktum, şimdi ise hayatımda hiç olmadığım kadar mesut ve hiç olmadığım kadar korkağım. Bu saadeti kaybetmekten korkuyorum (İS, 324).

İsmail, evlendikten sonra en mesut günlerini yaşadığını söylese de, yaşanan siyasi gelişmeler bu mutluluğa engel olur. Safevilerin Osmanlılara karşı Çaldıran'da bozguna uğraması ve sonrasında İsmail'in ölümüne kadarki geçen süreç romanın geri kalan kısmında en önemli noktadır. İsmail'in âşık kimliğinin sığ kaldığı düşünülebilir. Ancak bunda yaşanan siyasi ve askeri gelişmelerin payı büyüktür.

Tarihsel bilgi olarak ise, Şah İsmail şöyle anlatılmıştır:

Şah İsmâil'in sağlam vücutlu ve kuvvetli bir kişi olduğu belirtilir. Diğer kızılbaşlar gibi o da sakalını tıraş edip sadece bıyık bırakırdı. Avcılığa meraklı ve iyi okçuydu. Kendilerini yolunda ölmeye adanmış kızılbaşlar ona tam bir itaatle bağlı bulunduğundan her vesile ile adını anarlardı. Mührü "Z" şeklinde ve yarım ceviz büyüklüğünde olup ortasında kendi adı, etrafına da on iki imamın adları kazınmıştı. İran'da on iki imam Şîa'sının tesisi konusunda kararlı bir yol izlemiş, yerli Şîi ulemâsının yanı sıra Cebeliâmül, Kûfe ve Bahreyn'deki Şîi ulemâsını İran'a davet ederek fikhî meselelerde ortaya çıkacak problemleri gidermeye ve İsnâaşeriyye Şîası'nın esaslarının belirlenmesine çalışmıştır. Böylece kızılbaşların ve sûfilerin dinî anlayışında köklü değişiklikler yapmıştır. Bu yeni mezhebe girmeye gönüllü olmayanlara karşı çok acımasız davranmış, böylece İran'ın neredeyse tamamen Şîileşmesini sağlamıştır. Irak ve Meşhed'deki Şîi imamlarının türbelerini tamir ettirmiş, imamzâdeler için türbeler yaptırmış, on iki imam adına sikkeler kestirmiştir. Fırat ırmağından Necef'e su getirtmiştir. Ordu ve eyalet idaresi kızılbaş Türkmen reislerine, bürokrasi daha çok Farslar'a bırakılmıştır. Bu dönemde fıkıhta Muhakkık Kerekî, bürokraside Emîr Zekerıyyâ-yı Tebrîzî, Mahmûd Hân-ı Deylemî, Kadı Şemseddîn-i Lâhîcî, Emîr Necm-i Reşfî, Emîr Necm-i Sâni, Mîr Seyyid Şerîf-i Şîrâzî ve Şemseddin İsfahânî önemli şahsiyetlerdir. Öte yandan kadîm İran geleneğinde var olan, şahın hem dinî hem siyasî otoriteyi elinde bulundurma anlayışını yeniden canlandırmıştır. Şah İsmâil "Hatâî" mahlası ile Türkçe ve az sayıda Farsça şiirler yazmıştır (URL-3, 2018).

Selahaddin Eyyubî: *İsmail*'in dışında bir diğer biyografik roman *Sultan Selahaddin El-Kürdi*'dir. Öncelikle belirtmek gerekir ki romanın isminde geçen 'Sultan Selahaddin el Kürdi'deki Kürt ifadesinin roman boyunca ayırt edici bir özelliği yoktur. Sadece bir soy bilgisine dayanmaktadır. Bunun aksine, Selahaddin'in anne tarafından soyunun Selçuklulara dayandığı bilinmektedir. Romanın bazı yerlerinde Selahaddin'in Türklere özgü davranışlar gösterdiği vurgulanır; ancak Kürt kimliğiyle ilgili böyle bir durum söz konusu değildir. Selahaddin için önemli olan İslam çatısı altında bir olmaktır. Romanın geneli için bir Sünni-Şii çatışmasının da hakim olduğunu söylemek yerinde olacaktır.

Selahaddin Eyyubî, romanın başından itibaren üstün özellikler sergileyerek, ileride önemli bir kişilik olacağını izlenimlerini verir. Çocukluğunda gördüğü rüyalar bu destansı kişiliği müjdelik niteliktedir. Rüya motifinin sonraki yıllarda da Selahaddin'in hayatını etkilediğini söylemek gerekir. Yine, gençliğinde kahramanlık gösterip kendisine Halep emiri Nureddin tarafından Selahaddin ismi verilmesi destansı bir unsur olarak görülebilir. Arketipsel özellikler roman boyu görülür. Selahaddin –ilk adıyla Yusuf-, hazreti Yusuf'a göndermelerde bulunarak anılır. Bu göndermelerin en önemlisi Yusuf kıssasıdır. Romanda, sıkça geçen "Yoksa Yusuf, senin kuyun Mısır'ın ta kendisi olmasın?" (SSEK, 101) leitmotifi, Selahaddin'in aklından hiç çıkmaz ve sık sık bu sureyle karşı karşıya gelir. Romanda en önemli yol göstericilerden biri de Kur'an-ı Kerim'dir. Selahaddin ve en yakınındakiler yaşadıkları olayları Kur'an ayetlerine göre değerlendirir. Özellikle Haçlılara karşı mücadelede bu önemli bir unsurdur.

İsmail romanında olduğu gibi bu romanda da Eyyubîlerin kısaca geçmişlerinden bahsedildikten sonra Selahaddin'in amcası Şirküh ve babası Eyyub tanıtılır. Selahaddin'in daha doğrusu ilk ismiyle Yusuf'un doğumuyla birlikte olayların merkezine o geçer. Ancak bunun yanında dönemin siyasi koşulları gereği hem mezhep çatışmaları hem de Haçlılara karşı yürütülen politikalar hayli karışıktır. Bundan dolayı siyasi gelişmeler romanda detaylıca işlenmiş, odakta Selahaddin Eyyubi olsa da yaşanan gelişmeler eksik bırakılmamıştır. Hatta yer yer tarihsel bilginin yoğunlaşarak merkezî kişinin önüne geçtiği söylenilebilir. Romanda Eyyubîlerin bir aşiretten nasıl bir devlet haline geldikleri ve yaşanan siyasî gelişmelerin sebepleri ve sonuçları aktarılır. Yeni lider ve roman için merkezî kişi Selahaddin Eyyubî'dir. Dolayısıyla onun öne çıkan kişilik özellikleri roman için önemlidir.

Selahaddin henüz küçük yaşlardan itibaren yoğun şekilde hem dinî hem de askerî eğitim alır. Beş yaşında hafız olur. Aynı zamanda hocası Tavi Ömer'den askerî eğitim alır. Askerliğe ve okumaya düşkün olan Selahaddin, sekiz yaşına geldiğinde ise "kılıç ile kitap"ı birleştirmenin mümkün olup olmadığını düşünmeye başlar. Bu düşünceden kurtulmasa da,

savaşlar, mücadelelerle geçen hayatı buna müsaade etmez.

Selahaddin'in ailesinden devraldığı büyük sorumluluk ve misyondan dolayı ömrü mücadele içinde geçer. Onun en büyük gayesi, Kudüs'ü geri alıp İslam ordusunun önderliğini yapmaktır. Verdiği mücadeleler sonucunda bu hedeflerine de ulaşır. Ancak, bu sefer de nefesine yenik düştüğünü anlar. Romanda bu sahne, Selahaddin ile en yakın dostlarından el-Fadıl arasında geçen konuşmayla aktarılır. Bahsi geçen konuşma adeta Selahaddin'in bir itirafı niteliğindedir:

Hattin, Kudüs, Kerak. Ya sonra el-Fadıl? Senelerce Kudüs'ü geri almak benim hayalimdi. Bütün Haçlı ordusunu meydana çekip kılıçlarını eğdirmek benim hayalimdi. Mekke ve Medine'nin hizmetkârı olmak, hac yolunda emin hale getirmek, benim hayalimdi. Şimdi bütün bu hayallerimi gerçekleştirdim. Peki, el-Fadıl, söyleyebilir misin bana, niçin hayalini kurduğum mutluluğun bir zerresi bile yok içimde? Niçin hayallerim gerçekleştikçe mutluluğum artmıyor da azalıyor? Ya en kötüsü, niçin her geçen gün kendimi daha yalnız hissediyorum? Bazen kendime bütün ümmetin yükünü sen mi taşıyacaksın Yusuf, diyorum. Sonra bakıyorum çevreme ve soruyorum: Sen şimdi düşersen, peki kim taşıyacak? Kimseyi göremiyorum, dehşete kapılıyorum. (SSEK, 254).

El-Fadıl, bu konuşmanın devamında Selahaddin'e cevap niteliğinde şu sözleri söyler:

Hayallerin seninle birlikte büyüyor sultanım," [der]. "Güzel söyledin, bin, iki bin kişiye ordu derdik diye. Şimdi artık yetmiyor. Çünkü hayaller büyüyor. Elbette gençleşmiyoruz. Elliye deviren adamlara genç mi denir? Elbette yalnızlaşıyoruz, bu da doğru. Zaten yaşlılık yalnızlaşmak değil midir? O, kanatlarımız varmış gibi uçtuğumuzu zannettiğimiz günleri hatırlayın. Kaç kişi kaldı etrafımızda? Peki, ne yapacağız? Sana bu evi yaptırttığım için kızdın bana. Ne yapacaksın? Çiçek mi ekeceksin? Sebze mi yetiştireceksin? Ayaklarını suya sokup, şerbet içip, satrançla gün mü geçireceksin? İkimiz de biliyoruz sultanım, bunları yapamayız. Benim işim kitapla, seninki kılıçla(...) (SSEK, 255).

Selahaddin bunca mücadele arasında Şam'ın eski hükümdarı Nureddin'in eşi İsmet Hatun'a âşık olur. Şam'ı Haçlıların elinden alan Selahaddin, İsmet Hatun'u da kardeşinden ister. Ancak mutlulukları uzun sürmeden ikisi de hastalanır. İsmet Hatun, Selahaddin'den önce vefat eder (SSEK, 193). Bu tarihten itibaren Selahaddin'in hastalığını fırsat bilen amca oğlu Nasıreddin tahtı ele geçirmeye çalışır. Selahaddin'in el-Fadıl'a verdiği talimatla zehirlenerek öldürülür (SSEK, 194). Haçlılarla girişilecek bir dizi savaş da bu tarihten itibaren gerçekleşir. İç karışıklıklar her iki taraf için de hesapları bozar. Selahaddin'in planları istediği gibi gitmez. Bu tarihten itibaren çöküş başlar. Hazine de giderek azalmaktadır. Üstelik Selahaddin hastadır. Kudüs, tekrar elden çıkar. Selahaddin, Kudüs'ün yeni kralı Conrad'ın büyük bir tehdit olduğunu düşünmektedir. Kendi gücü de onu öldürmeye yetmeyecektir.

Selahaddin, Hasan Sabbah'ın askerlerinden olan Reşideddin Sinan'a Conrad'ın tehdit olduğuna dair bir mektup yazar. Reşideddin Sinan da Conrad'a bir suikast düzenleyerek öldürür. Yaşanan gelişmelerden sonra Selahaddin Şam'a çekilir. Burada ölümü bekler. 3 Mart 1193 günü vefat eder (SSEK, 324).

Selahaddin'in hükümdarlığı boyunca yeri geldiği zaman acımasız, ama bir o kadar da merhametli bir hükümdar olduğu bilinmektedir. Roman boyunca da bu özelliğini görmek mümkündür. Düşmanları tarafından dahi kabul edilen bu özelliği, Selahaddin'in tarihteki önemini arttırmıştır.

Selahaddin Eyyubi'nin tarihî kişiliğiyle, romanda görülen kişi arasında fark bulunmadığı görülebilir. Nitekim, araştırmacı-yazar John Man, Selahaddin'in liderliği için önünde iki büyük önder olduğunu söyler. Bunların ilkinin “savaşçı amcası Şirkuh, diğerinin ise Halep ve Musul beyi, Haçlıların düşmanı İslam âlemini birleştirecek olan, Selahaddin'e Mısır'da iktidarı ele geçirme şansını tanıyan efendisi Nureddin” (Man, 2015: 232) olduğunu belirtir. “Selahaddin'in vizyonu Müslüman olmayan, İslamiyet karşıtı yabancılardan arınmış bir İslam dünyasıydı” (Man, 2015: 233). Verdiği mücadelelerin yanında hiçbir zaman yalnız olmadığını belirten Man, Selahaddin'in en önemli kişilik özellikleri olarak “tokgözlü, cömert ve nazik” olmasını sayar (Man, 2015: 235). İslam dünyasının temsilciliğini üstlenen Selahaddin, kazanma hırsının da kurbanı olur:

“Selahaddin, acımasızlığını ve liderlik özelliğini Mısır'daki mezhep çatışmalarını çözmek için de kullanmıştır. İslam'ın koruyucusu misyonuyla, Mısır'daki egemenliğini garanti altına almak için Fatımilere son verir. Efendisi Nureddin'in vefatından sonra da bu egemen olma isteği devam eder. Nureddin'in vefatından sonra onun sahip olduğu şehirlere elde etmek isteyen Selahaddin, bunu yağmalamadan, baskı uygulamadan yapar. Selahaddin, Haçlılara karşı zaferlerini, Şiiilerle mücadelelerini örnek göstererek Bağdat halifesinin güvenini kazanmak için uğraşır. Selahaddin'e göre İslam dünyasının temsilcisi kendisinden başkası olamaz. Halife, Selahaddin'e resmi bir belge vererek cihadını sürdürmesini ve yitirilen toprakları geri almasını ister. Ancak Halife, Selahaddin'i Bağdat'a yaklaştırmak istemez ve maddi destek vermeyeceğini belirtir. Ancak, birleşik ordusunu Haçlılara karşı kullanmakta özgürdür. İsteddiği icazeti alan Selahaddin için işler tam da istediği gitmez. Başarısı kısa zamanda başını döndürür; büyük bir imparatorluk kurma düşlerine girer. Hedefinde büyük fetihler (İran, Türkiye, Kuzey Afrika) hatta Müslümanlığın Avrupa'ya yayılması vardır. Ancak düşündüğü gibi olmaz. Attığı ilk adımlar onu esas hedefi olan Haçlılardan ve Kudüs'ten uzaklaştırır. Kader onu neredeyse ölümüne yol açacak bir hastalıkla durdurmuş olur” (Man, 2015: 238).

Man'ın verdiği bilgilere göre, Selahaddin çok merhametli bir liderdir. Düşmanlarıyla dahi iyi ilişkiler içindedir. "Araştırıyor, geri çekiliyor, danışıyor, görüşmelerde bulunuyor, koşulları kabul ediyor, verdiği sözlerde duruyor, esirleri takas ediyor ve özgür bırakıyor, fikir değiştiriyor ve Hristiyan kadınlara son derece nazik davranıyor[dur]" (Man 2015: 238).

İslam Ansiklopedisi'nin Selahaddin Eyyubî maddesinde de benzer kişilik özelliklerinden bahsedilir:

(...) Selâhaddin kaynakların ittifakla belirttiğine göre dindar, merhametli, cömert, güler yüzlü, vakur, sağlam iradeli, mert ve heybetli bir kişiydi. (...)

Selâhaddin verdiği sözü ne pahasına olursa olsun tutar, affetmeyi severdi. İbn Cübeyr onun, "Af konusunda hata etmek haklı olarak cezalandırmaktan daha çok hoşuma gider" dediğini nakleder. Eman verdiği kişileri kesinlikle cezalandırmamış, Haçlılar onun bu yönünü çok takdir etmiştir. Adaleti İbn Şeddâd ve İbn Cübeyr tarafından özellikle vurgulanmıştır. Aşırı derecede cömert olduğu, öldüğünde özel hazinesinden sadece 1 Mısır dinarıyla 36 veya 47 Nâsırî dirhemi çıktığı kaydedilir. İmâdüddin el-İsfahânî, Selâhaddin'in savaşa girdiği zaman kendi atını askerlere verip başkasından at istediğini, herkesin onun atına bindiğini ve onun iyiliğini beklediğini, III. Haçlı Seferi sırasında askerlere 12.000 at dağıttığını söyler (el-Fethu'l-kussî, s. 656). İbn Şeddâd ise herkes hakkında iyi sözler söylenmesini istediğini ve ahde vefa gösterdiğini belirtir (URL-2, 2017).

Son Yeniçeri ve Kalem Efendisi romanlarının her biri vak'a zamanı olarak elli yıllık zaman dilimini ele alır. Bu tarihsel kesit içinde altı padişah değişmiştir. Bunlar: I. Abdülhamid, III. Selim, IV. Mustafa, II. Mahmud, Abdülmecid, Abdülaziz'dir. İsmi geçen padişahlar, birer roman karakteri olarak yer almazlar. Yalnızca askeri, siyasi, sosyal olaylar ve alınan kararlarda isimleri anılır. Bunun yanında romanlarda geçen yabancı hükümdarlara örnek olarak; *Kalem Efendisi* romanında Prens Gonçarov; *Sultan Selahaddin El-Kürdi* romanında ise Sultan Mesud, Halep Emiri Nureddin, Kudüs Kralı Amalrik, Kudüs Kralı Lusignanlı Guy, Kraliçe Sbyllia, Roma-Germen İmparatoru Frederick.. gibi isimler romanlarda geçen diğer hükümdarlardır. İsmi geçen bu hükümdarlar romanlarda bazı sahnelerde görünür veya dönemin siyasi-askeri olaylarında ismen yer alırlar. Fon karakter kavramı, bahsi geçen şahıslar için uygundur.

2.8.4. Şair-Yazarlar

Nevzat Köroğlu: *İkiilebir* romanın merkezî kişisi Nevzat Köroğlu (1958-2000)'dur. Nevzat Köroğlu'nun vefat ettiği tarih 2000 yılıdır. Romanın yayımlanma tarihi ise 2001'dir. Bu durum, Reha Çamuroğlu'nun, Nevzat Köroğlu'nu tanıdığı ihtimalini kuvvetlendirmektedir. Çamuroğlu'nun gençlik yıllarında sol ideolojiyi savunan gruplarla

yakın olduğu bilgisi, Nevzat Köroğlu'yu tanıma ihtimalini kesin olmamakla birlikte, kuvvetlendirmektedir.

Nevzat Köroğlu, romanın sonunda yer alan biyografisinden öğrendiğimize göre yazardır. Bir süre Marksist-Leninist  rg tlerin Filistin'deki kamplarına katılmış, eğitim görmüştür. Ruhsal sorunlar nedeniyle bu gruptan ayrılan Köroğlu, yaşadığı bu dönüşüm sürecini kitaplaştırmıştır. *Kutsal'ın Hayata Dönüşü: Neden Marksizm Değil?*, *Yaratan Metafizik*, *Kadim Ahlak ve Terkedilemezliği*, *Solun Açması Gereken Yol* adlı kitapları yazmıştır. "Köroğlu, intiharından önce, sık sık 'söz bitti' deyişiyle hatırlanır. Eserlerinde uğraştığı temel meseleler, iktidar, şiddet ve hayatın anlamı olmuştur. Bazı yakınları, bir örtülü cinayete kurban gittiğini ileri sürmüşlerse de, onu yakından tanıyanların hepsi" (ÖİB, 150) kendine yazık ettiğini düşünmektedir.

Nevzat Köroğlu'nun romanın başında ruhsal bir bunalımda olduğu, buna sebep olarak da yaşadığı tanrısal deneyimi, yani birliği, bir daha yaşayamadığı anlaşılmaktadır. Birinci bölümde, Köroğlu'nun yaşantısından, okuduğu kitaplardan ve içinde bulunduğu ruh halinden kişilik özelliklerine dair izlenimler elde edilebilir. Nitekim, biyografisine uygun olarak Arapça'yı Filistin'deki hocalarından öğrendiğini söyler. Arapça okuduğu ilk eserin Lenin'in *Emperyalizm*'i olduğunu belirtir. Çağrışımlar aklına Brecht'ten dizeler, Kierkegaard'dan cümleler, unutamadığı anıları getirir. Carlos Castenada okurken onu eleştirir, hayranlıkla İbn Arabi'nin *El-F tuhatu'l-Mekkiye* eserini okur... Okuduğu eserler, zihnine düşen çağrışımlar yanında, 'ileye girdiği' zamanki deneyimi de onun metafiziğe olan bağlılığını gösterir. Nevzat Köroğlu'nun bütün bu eğilimleri, ruh hali hep bir arayışın ürünüdür: varlık arayışı. Varlık arayışına Köroğlu'nun Sartre'a göndermelerde bulunan şu sözleri iyi bir örnektir:

'İnsan tarihinin ürünü değildir ve olamaz!' diye bağırmıştım, sonra eklemiştim; 'İnsanın bir özü vardır!' Yüz binlerce sene öncesine giden, zamanı ve mekânı anlamsızlaştıran bir  zden söz ediyordum, öz varoluştan önce geliyordu. Zamana ve mek na aldırımadan insanları birbirine benzetiyordu, konuşturuyor, 'ben' haline getiriyor, rüyalar gösteriyordu. O zaman, öncelikle bu  z n bilgisine ulaşmaya çalışmalıydı. Bu  z n bilgisi aranmalıydı. Pandoranın kutusunu böylece aıverdim (ÖİB, 12).

Nevzat Köroğlu intihar etmeden önce *El-F tuhatu'l-Mekkiye*'den parçalar okur. Bu parçalar genelde 'uyku ve uyanıklıkla' ilgilidir. Dünya hayatı bir uykudur ve asıl uyanıklık öbür dünyadadır. Köroğlu, son olarak Abdülbaki Gölpınarlı'nın *Yunus Emre ve Tasavvufu* kitabını okur. Kitapta aradığı sayfayı okuduktan sonra söyledikleri, intiharı için önemli bir ipucu olarak değerlendirilebilir: "Bugün çok iyiydim. Belliydi (...) Bugün kapısına

dayanacağım!” (İİB, 19). Köroğlu, bir daha yaşayamadığı tanrısal deneyimi âlem değiştirerek yaşayacağına inanır ve intihar eder. Aslında onun yaşadığı deneyim, tasavvuftaki ‘telvin’ kavramını, yani halden hale geçiş kavramını hatırlatır. Nitekim intiharla hiçbir şey bitmez; bilakis arayış devam eder.

Nevzat Köroğlu, 14. yüzyıl Moğol ülkesinde ‘uyanır’. İlk önce geldiği bu yeri anlamakta güçlük çeker, hatta hayal kırıklığına uğrar. Hayal kırıklığını, “bulduğum, bulmak için derin acılara katlandığım sonuç bu mu olacaktı? Betonlar ve demirler içindeki boşluktan, sureti, kokusu ve sesleri güzel bir başka boşluğa mı geçecektim?” (İİB, 26) şeklinde ifade eder. Ancak, karşısına dervişler çıkınca rahatlar. “Burası neresiydi? Zaman kendisine hangi adı takınmıştı? Fakat rahatlamıştım, burası her nereyse kesinlikle dünyaydı. Bu bizim bildiğimiz dünya” (İİB, 26) diyerek, geldiği zamanı ve mekânı idrak etmeye başlar.

Nevzat Köroğlu’nun arayışı bir karşıtlık çerçevesinde sunulur. Bu karşıtlık savaşçı-derviş karşıtlığıdır. İlk olarak Moğol savaşçısı Börü’yle karşılaşan Nevzat Köroğlu, bir ‘ruh’ olarak onların hareketlerine, yaşantılarına tanık olur. Ancak, Börü’yle doğrudan iletişime geçemez. Nevzat’ın karşılaştığı ve aradığı asıl kişi olduğunu düşündüğü isim Barak Baba’dır. Barak Baba Müslüman Şaman bir dervıştır. Barak, Nevzat Köroğlu’nun varlığını ilk baştan beri sezse de ancak sonraları onunla iletişime geçer. Onunla konuşması ise, Nevzat Köroğlu’nu aydınlanmaya doğru götürür.

Romadaki ‘arayış’ motifinin sadece Nevzat Köroğlu için değil bütün karakterler için geçerli olması önemlidir. Börü, tipik bir Moğol savaşçısıdır. Yeni geçilen İslam dinine karşı mesafelidir. Yeni karşılaştığı kişi ve gelişmelere uyum sağlaması, bunları anlamlandırması gerekmektedir. Barak Baba ise, bir Müslüman-Şaman dervıştır. Arayışı bitecek bir konumda değildir. Hatta Moğol hükümdarı Gazan Han ve sonrasında gelen Olcaytu Hüdebende’nin önderliğindeki Moğol ülkesinin dahi İslam adına bir arayış içinde oldukları, yeni müritleri, toplulukları kendilerine katma istekleri doğrultusunda düşünülebilir.

Nevzat Köroğlu bir ‘ruh’ olarak bulunduğu bu ülkede, aynı zamanda olayları aktaran anlatıcı konumundadır. Onun anlattığı olaylara, kişilere tanık oluruz. Nevzat Köroğlu, anlatıcılık görevini yalnız dışarıdan gördüklerini, duyduklarını, izlenimlerini aktaran üçüncü bir göz olarak yapmaz; karakterlerin davranışlarını yorumlayan, zihinleri okuyabilen ve en önemlisi yaşanan gelişmeleri yaşadığı çağdan gören bir anlatıcı olarak yapar. Nitekim olan olayları aktarırken olacakları da haber verir. Bu noktada, Nevzat Köroğlu’nun arayışının tarihsel olaylarda değil, kişilerde olduğu yorumunu yapmak mümkün görünmektedir.

Romanda arayış motifine paralel olarak düşünülebilecek bir önemli motif ‘yol/yolculuk’ motifidir. Belirtmek gerekir ki, birbirini yeni gören ve tanımaya çalışan yalnız Nevzat Köroğlu ile diğer ana karakterler, yani Börü ve Barak Baba değildir. Börü ve Barak Baba da o tarih itibarıyla birbirlerini yeni yeni tanımaktadır. Bu tanışıklık, Gazan Han’ın Barak’a önemli bir elçilik görevi vermesi ve Barak’ın koruyuculuğunu da Börü’ye vermesi sonucunda olur. Nevzat Köroğlu’nun bu yolculuğa eşlik etmesi, tamamen doğal gelişen bir süreç değildir. Nevzat varlığını sorgulamasının yanında doğru yerde olup olmadığını da sorgular: “İlk kez şimdi, ‘Ben burada ne arıyorum?’ sorusu düştü zihnime. Daha önce doğru yerde olup olmadığımı dair hiçbir kuşku düşmemişti içime, peki şimdi ne oluyordu da bu soruyla uğraşıyordum” (İİB, 68). Nevzat Köroğlu, bu yolculuk sırasında Börü ve Barak’ı izler, onların düşüncelerini aktarır. Arayışının cevabının ikisinde olduğunu düşünür. Bu sorunun cevabını da yine kendisi verir. Orada bulunuş nedenini ve Börü ile Barak’ta aradığını Köroğlu şöyle ifade eder:

‘Olcaytu işini biliyor,’ diye düşündüm. Gerilimi vazgeçilmez kılan, yok ediciliği miydi? Ben de aynı gerilimi duymuyor muydum sık sık? Her yeni yazıdan, kitaptan, aşktan önce? Burada olmamın bir nedeni bu adamdı. Tartışmasız söylüyorum bunu, bu adamdaki harikulade gerilim. Gerilimin niteliğinden çok gerilimin kendisi ilgilendiriyordu beni.

İkinci neden çok açıktı, Barak’ın ta kendisi (İİB, 72).

Barak’ın dervişlerine söylediği teslimiyetle ilgili sözlerini, Nevzat Köroğlu orada bulunuş nedenlerinden bir diğeri olarak görür:

İşte bu teslimiyet, paylaşabildiği bu neşe, üstelik bu neşe ve paylaşmayı, bu teslimiyeti, O’na şahit olduktan sonra sürdürebilmesi benim burada oluş nedenlerimden bir diğeri galiba. Gitmek, görmek ve dönmek. Döndükten sonra bu rahatlık, bu gayri ciddi tutum. Öte yandan her şeyi titizlikle önemseyiş (İİB, 73).

Romanda ‘Arife-Birinci Gün’ ve ‘Arife-İkinci Gün’ olarak adlandırılan bölümler, sırasıyla Börü ve Nevzat Köroğlu’nun sorularının Barak tarafından cevaplandırıldığı ve onların aydınlanmaya doğru yol aldıkları bölümlerdir. Romanın son bölümü olan ‘Bayram’ bölümünde ise, Barak, Gazan Han ve sonrasında Olcaytu Hüdabende’nin kendisine verdiği görevi yerine getirir. Ancak, bu elçiliği hoş karşılanmaz ve ölüm cezasına çarptırılır. Barak bu durumdan hiç endişe etmez. Tam bir teslimiyet içinde can verir. Nevzat Köroğlu bu sahneyi bir ayinmişçesine anlatır. Ardından Hz. İbrahim kıssasından alıntıyla benzerlik kurar. Can verme sahnesini ayine dönüştüren ve tam bir teslimiyet içinde gerçekleştiren Barak artık tamamen Nevzat Köroğlu ile birliktedir.

Bir Anlık Gecikme romanında ise, Tevfik Fikret, ‘Üstat’ adıyla son sahnede görülür. Romana ismini veren ‘Bir Lahza-i Teahhur’ şiiri de kendisine aittir. Bu bilgi, romanın girişinde epigraf olarak yer almaktadır.

Muallim Teğmen Ahmet Refik Bey’in üstadı ziyareti şeklinde geçen bu sahnede, söz suikast girişimine gelince, üstat konu hakkında bir şiir yazdığını söyler. Ahmet Refik Bey ise, bu şiirin hadiseden daha büyük etki yaratacağına inandığını belirtir. Üstat bunun üstüne, herkesçe bilinen “Hakiki bombalar olmasa, edebi bombalar ne işe yarar. Biri hakikisi, diğeri sureti” (BAG, 148) der. Roman böylelikle sona erdiği gibi, vermek istediği mesajı da böyle bir sahneyle tamamlar.

2.8.5. Ajanlar

Bir Anlık Gecikme romanının merkezî kişilerinden biri **Charles Jorris**’tir. Charles, Belçika asıllı bir anarşisttir. İstanbul’a Singer kumpanyasıyla birlikte başteknisyen olarak geldiği anlaşılmaktadır. Suikastten yaklaşık dört sene önce İstanbul’a geldiği anlaşılan Charles, burada belirli yerlerde görünür. En çok görüldüğü yerler Taksim, Galata ve Pera civarıdır. Kendi evi buradadır; dostu Latifet burada oturmaktadır; ayrıca suikast girişimi için kendisini bulan ve yardım eden kişiler bu civarda oturmaktadır.

Charles, evlidir; ancak İstanbul’da kendine Latifet isminde bir dost edinmiştir. Bazı günler onda kalmaktadır. Charles, Latifet’i bir sığınak olarak kullanır. Sıkıntıda olduğu zamanlar soluğu onun yanında alır. Ancak, hafiyeler bu durumu bildiği için burada da Charles’ı izlemektedir.

Charles, suikast planını tek başına yapmaz. Ona yardım eden kişiler vardır. Bu kişiler uzun süredir İstanbul’da yaşayan farklı işlerle meşgul Ermenilerdir. Tarihî gerçeklik olarak bakıldığında da Abdülhamid suikastini planlayan grubun Ermeni komitacılar olduğu görülür. Charles’ın Belçika’daki faaliyetlerini bilen bu kişiler, suikasti gerçekleştirmek için onu yüklü bir miktar altın karşılığında tutmuşlardır. Ona bu suikast işini “hem tarihe geçip hem de servet sahibi olma” (BAG, 28) fırsatı olarak sunarlar.

Abdülhamid’in temkinli kişiliğini bildiğinden Charles, suikasti Cuma selamlığı sırasında yapmayı düşünür. Charles, “sultanın caminin binek taşından arabasına binip sarayın dış kapısına ne kadar sürede vardığı[nı]” (BAG, 44) hesaplar. Bir dakika kırk iki saniye olduğunu defalarca teyit eder. Bu, aynı zamanda Abdülhamit’in temkinli ve dakik kişiliğine uygun bir özelliktir. Charles, süreyi hesapladıktan sonra ilk iş olarak eşi Anna’yla birlikte Viyana’ya giderek burada bir ay kadar zaman geçirir ve alanında uzman olan Schumpeter Kardeşler’e bir fayton yaptırır. Bir ay süresince hem izini kaybettirecek hem de faytonun

tamamlanmasını bekleyecektir. Ancak, Abdülhamid'in hafiye teşkilatı tarafından burada da adım adım izlenmektedir. Charles ve Anna'yı izleyen kişi ise, Arnavut Rüstem'dir. Charles, çalışmalarına bir torna atölyesinde devam eder. Önce, büyük, demir bir sandık yaparak işe başlar, sonrasında ise bomba yapımına girişir. Charles'ın bomba yapımını "Fransız ordusundan kaçan bir yüzbaşidan öğrendiği" (BAG, 78) ifade edilir.

21 Temmuz 1905 Cuma günü, suikast gerçekleşir. Sultanın namazdan sonra şeyhülislamla konuşması hesaplanan 'bir dakika kırk iki saniye'nin gecikmesine neden olur. Sultan yara almadan suikast girişimini atlatır ve sakin bir şekilde olay yerinden ayrılır. Öte yandan "meydanda yirmi altı kişi ölmüş, elli sekiz kişi de yaralanmıştı[r]" (BAG, 90). Charles ve arkadaşlarının bütün planları 'bir anlık gecikme' ile başarısız olmuştur. Suikast girişiminin başarısız olmasından sonra herkes Hristofor'un halasının Samatya'daki evinde toplanır ve kaçış planları yaparlar. Kaçış planlarını gerçekleştirmek üzere gece yarısı, gruplar halinde evden ayrılan Charles ve arkadaşları izlendiklerinin farkında olmadan gözden kaybolur. Gedikpaşa'da başka bir eve sığınan Charles ve Anne, sabah Pomak Necmi'nin kendilerini odalarında basıp, yakalamasıyla tutuklanır. Charles'ı ilk önce Arnavut Rüstem sorgular. Olayın planlanması ve kimlerden emir alındığı, siyasi bağlantıları Charles'ın sorgulamasındaki konulardır. Charles, yaşadığı ve bildiği her şeyi anlatır. Bütün bu sorgulamalar üç ay sürer. Üç ayın sonunda beklenen idam kararı çıkar. Romanda en önemli sahne, Charles ile Abdülhamid'in görüştüğü sahnedir. Abdülhamid, beklenenin aksine Charles'ı idam ettirmez; eşi ile birlikte Belçika'ya dönmeyi ve bir miktar para da vererek kendi için çalışmasını teklif eder. Charles bu teklife şaşırarak birlikte tereddütsüz kabul eder. Romanın son sahnesinden öğrenildiğine göre 1906 yılı Haziran ayı itibariyle "Anvers'te küçük ama geniş bahçeli evlerinde" yaşamaktadırlar.

Charles ve Anna'yla birlikte suikast girişimini planlayan diğer kişilere: kuyumcu Hristofor, Hristofor'un karısı Marya, Hristofor'un kızı Robina, Rus komitacı Konstantin Kabulyan örnek gösterilebilir. Bunlar roman için yardımcı kişilerdir. Özellikle bu isimlerin, suikast planını yaparken siyasî hesaplar yapmaları dikkat çekicidir. Planın hazırlanması kadar sonuçlarını da düşündükleri izlenimi vermektedir. Özellikle Charles'ın eşi Anna'nın yaptığı açıklamalar önemlidir. Nitekim, Sultan Abdülhamid'in kendilerini bağışlayarak Belçika'ya yollaması haberinden sonra Anna dikkate değer bir yorum yaparak bu bağışlamayı 'siyaset' olarak adlandırır:

Seni beklediğim yirmi dört saatin her dakikası bunu düşündüm Charles. Buna siyaset diyorlar. Siyaset çılgınlarla buluşuyor. Senin, benim gibi delirmişlerle.

Birbirlerine değiyorlar. Sonra siyasetin hesabına delilerin yaşaması uygun geliyor. Niçinini, nedenini bilemem, bilemeyiz. Çok çeşitli nedenleri olabilir. Onda birini bile görebildiğimizi zannetmiyorum. ‘Bırak yaşasınlar’ deyiveriyor. Eski Romalıların bir sözü var, bilir misin? ‘Yenilmiş, ezilmiş bir düşmanı, katledilmekten çok, ezikliğine terk edilmek yaralayacaktır.’ Siyaset bunu hesaplayıp yapmıyor tabii ki. Bizi yaralamaktan alacağı bir zevk yok onun. O kadar önemimiz yok elbette. O yolunda yürüyor (BAG, 142).

Anna, konuşmanın devamında Jön Türklere yapılanlardan örnek vererek siyaseti gelişmeleri yakından izlediği ve bu gelişmeleri yorumlayabildiği izlenimi verir. Jön Türkler arasında sivrilenleri makamla, parayla kendi yanlarına çekip, davalarını içten çökerttiklerini belirtir. Kendilerinin paradan başka bir beklentileri olmadığını da ekleyerek, Charles’ın özgürlük olarak gördüğü bu durumun aslında siyasetin bir parçası olduğu görüşünde ısrar eder (BAG, 142).

2.8.6. Kadınlar

Reha Çamuroğlu’nun tarihî romanlarının birçoğunda gerçek ve kurmaca karakterler bir arada sunularak zengin bir kişi kadrosu oluşturulmuştur. Merkezî kişilere bağlı, yardımcı/fon karakter olarak görebileceğimiz bazı kişiler ise romanda belirli sahnelerde görev almak üzere görülür. Tam anlamıyla kişilikleri, duyguları, görünüşleri sunulmaz. Özellikle, merkezî kişilerin aile ve yakın arkadaş çevreleri bu kişilere örnek gösterilebilir. Kadınlar, *Nazar* romanının dışında romanlarda yardımcı/fon karakter şeklinde kurguda yer almaktadır. Ancak, romanlarda geçen diğer önemli isimleri burada anmak yerinde olacaktır.

Son Yeniçeri romanında Arif Ağa’nın ailesindeki kadınlar burada sayılabilir. Arif Ağa’nın annesi Zehra Hanım’dır. Bektaşi kökenli olduğu bilgisi verilir. Özellikle sefere gidilirken yaptığı Bektaşi kültürüne ait ritüeller önemlidir. Arif Ağa’nın eşi Hatice Hanım, kızları Zeynep, Sabit’in çocukluk aşkı Rum kızı Aliki romanda öne çıkan kadınlardır.

Son Yeniçeri romanının devamı niteliğindeki *Kalem Efendisi*’nde geçen kadınlar ise şöyledir: Avrat Pazarı’ndan alından köleler Gülpembe ve Güldeste. Roman boyunca kölelere hiçbir zaman saygıda kusur edilmemesi önemlidir. Güldeste’nin evlendikten sonra eşi Mercan’la birlikte başka bir yere taşınmasına da Ali Arif razı olur. Ancak, Güldeste ve eşi için hayat bekledikleri gibi gitmez. Ödemiş civarına yerleşen çift, burada yapamayınca da Ali Arif ve eşi Nebahat onları tekrar evlerine hizmetçi olarak kabul ederler. Bu çiftin bir de Gülnihal adında kızları olur. *Kalem Efendisi* romanı için en önemli kadınlar, Nebahat ve Helena’dır denilebilir. Nebahat, Ali Arif’in eşi, aynı zamanda birlikte büyüdükları çocukluk arkadaşi Şevki’nin de kardeşidir. Ali Arif’te derin şefkat, merhamet ve acıma duyguları uyandıran bir

kadın olarak tasvir edilir. İkinci çocuğunu doğururken vefat ettiği bilgisi dramatik bir şekilde verilir. Helena ise, Ali Arif'in dostudur. Ali Arif'in ruhsal olarak sıkıntıda olduğu bir dönemde dairenin kıdemli çalışanlarından Remzi tarafından tanıştırılmışlardır. Helena, Tepebaşı'nda bir evde çalışan hayat kadınıdır. Ancak Ali Arif'le tanıştıktan sonra onun dostu olur. Ali Arif, gönlünü kaptırdığı Helena'yı bir sığınak olarak görür. Gönlünü iyice kaptırdıktan sonra ona ayrı ev açar ve hatta kendisi de bazen günlerce onun yanında kalır. Babası, en yakınları hatta dairedekiler bile bu durumun farkındadır. Ancak Ali Arif, alışkanlık haline getirdiği bu davranışından vazgeçemez. Romanın son sahnesine kadar Nebahat'a karşı vicdan azabı duymaktadır.

“İsmail'in kısa hayatında önemli yeri olan kadınlar: Alemşah Begüm, Hancan Hatun, Uba Hatun ve Paşa Hatun” (İS, 116) olarak geçer. Alemşah Begüm, İsmail'in annesidir. Akkoyunlu hükümdarının kızıdır. Yönetimde her daim söz sahibi olan Alemşah Begüm, bu özelliğinden dolayı İsmail'le ilgilenemez. Alemşah Begüm ise tam bir Akkoyunlu olarak gördüğü İsmail'in ağabeyi Sultan Ali'yi daha çok önemser. Hancan Hatun, çocuk yaşta siyasi çalkantıların ortasına kalan İsmail'in Akkoyunlulardan kaçarken Erdebil'de evinde saklandığı kadındır. Uba Hatun da İsmail'in evinde uzun süre saklandığı dul bir kadındır. Paşa Hatun ise, İsmail'in halasıdır. Annesinden göremediği ilgi ve sevgiyi İsmail ondan görür. İsmail, o sıkıntılı yıllarında hayatta kalmasını halasına borçludur. İsmail için bir diğer önemli kadın eşi Taçlı Begim'dir. İsmail'in dayısının kızı olduğu bilgisi verilen Taçlı Begim, “Sarıya yakın kumral, uzun boylu ve yeşil gözlü kızın yirmi üç yaşına gelmiş olduğu halde hâlâ evlenmemiş oluşu, onun erkek tabiatlı oluşuna bağlanıyordu. Çok iyi ata biniyor, ok atıyor ve sık sık da av eğlenceleri düzenliyordu” (İS, 322-323) şeklinde tarif edilir. İsmail'in bir diğer eşi ise Taçlı Hanım'dır. Taçlı Hanım, “Bağdat Valisi Taliş Hadim Bey'in kızıdır. (...) On sekiz yaşında, lacivert hissi verecek ölçüde koyu siyah saçlı, beyaz tenli, orta boylu idi. Taçlı Begim'den hiç ayrılmaz, onunla ata biner, ava gider, ok atardı. İşin garibi, bu kız da bütün bu işlerde diğeri kadar usta olmasına karşın, kimse onun erkek tabiatlı olduğunu düşünmezdi” (İS, 323) şeklinde tarif edilir. Taçlı Hanım'ın Çaldıran Savaşı sırasında esir düştüğü bilinmektedir.

Sultan Selahaddin El-Kürdi romanında Halep Emiri Nureddin'in eşi İsmet Hatun roman için en önemli kadın karakterdir. İsmet Hatun, “Şam'ın eski efendisi Unur'un kızı”dır (SSEK, 56). Eşi Nureddin'in vefatından sonra sarsılan İsmet Hatun henüz kırındadır. Kendisini yaşlanmış hissetse de herkes tarafından hâlâ saygı duyulan bir kadındır. İsmet Hatun'un özellikleri şu sözlerle açıklanır:

Türklerin övünçle 'Hatun' dediği kadınlardandı oysa. Her hatun, hatun olarak kabul görmezdi. İsmet ise yıllarca bu unvanın içini tam anlamıyla doldurmuş,

kocasının sağlığında dahi Őamlıların gözünde ‘Ulu Hatun’ mertebesine yükselmişti. Bu yükseliŐte Şam’da yaptırdığı pek çok eserin etkisi vardı elbette, fakat en önemli etken siyasi kiŐiliđiydi. Şam halkı Nureddin’in sağlığında onu ikinci bir baŐvuru mercii olarak görmüş ve kabul etmişti. Belki de bir itiraz ve temyiz makamı. Çünkü neredeyse Nureddin’in kararlarını deđiŐtiren tek kişi oydu. Nureddin hastayken Şehri adeta tek başına o yönetmişti. Beyaz atına biner, Şehrin her yerini dolaŐırdı. Görüldüğü her yerde tezahüratlarla karŐılanır, gerçek bir hükümdar gibi, esnafın dükkânlarına dahi girer, hatta erkeklerin gözlerinin en içine bakmaktan bile çekinmezdi (SSEK, 163-164).

Selahaddin, İsmet Hatun’u kardeşi Sadeddin Mesut’tan ister. Bu evlilik, siyasi bir evlilik değildir. Şam halkının tabiriyle bu evlilik “iki âlemin kavuşması gibi bir Şey” (SSEK, 168)dir. Yaşanan siyasi ve askeri gelişmelerin ardından, İsmet Hatun’dan önce Selahaddin, birden hastalanır. Bu hastalığın duyulmaması için büyük çaba gösterilir. Ancak İsmet Hatun, Şam’da bu haberi aldığında hastalanır, yatağa düşer. 26 Ocak 1186 tarihinde ise Selahaddin’dan önce vefat eder (SSEK, 193).

Nazar’da görülen Tanrıça Aradia’dan bu noktada bahsetmek yerinde olacaktır. Margarita’nın yakın arkadaşı Mathilda ile yaşadıkları uçuş deneyiminden sonra dönüşen kişiliği, özellikle ayın sahneleriyle pekiŐir. Gökte hilalin olduğu, bulutsuz bir akŐamı, Margarita özenle hazırlanır. Kayın ağacının etrafında Mathilda, Gudrun, İnge, Hidayet ve diğer arkadaşlarıyla birlikte toplanırlar. Ayın ritüellerinde ilk önce bir farklılık görülmez: “Yine büyük bir ateş yanıyor. Kazan yine aynı yerde. Hayvan konuklar dolaŐıyor etrafta yine. Kokular, müzik ve mırıltılar yine öbek öbek. Şimdiden dans edenler var” (NA, 126) Şeklinde aktarılır. Sonrasında Mathilda’nın Kayın ağacının gövdesini okŐamasıyla Tanrıça Aradia görünür. Bu sahne Margarita tarafından aktarılır:

Açıl âlemlerin kapısı, aç göğsünü bize!” dediğini duyuyorum. Çok yüksek olmayan bir sesle, adeta bir ninni gibi mırıldanıyor.

Kıvılcım gibi bir Şey beliriyor gövdede. Dönerek büyüyen bir Şey. Döne döne büyüyor. Büyüdükçe tam ortasında bir gölge beliriyor. Bir kadın silüeti bu. Genç bir kadın. Yavaş yavaş berraklaŐıyor görüntü. Sanki bize doğru yürüyor, ama nereden? Uzun bir yolmuş gibi yavaşça berraklaŐıyor. Çırılçıplak genç bir kadın. Simsiyah saçı ve onunla zıtlık oluşturan bembeyaz bir teni var. Yoğun bir ışık getiriyor beraberinde. YaklaŐtıkça büyüyor ışık ve Şimdi sanki hepimiz o ıŐıđın içine giriyoruz (NA, 126).

Aradia orada bulunan herkese sırayla sarılır. Margarita kendisine ismiyle seslenen Aradia’nın sesinde adeta başka bir boyuta geçerek ‘kolektif bir bilince’ erer:

‘Margarita!’ İsmimi söyleyen Aradia. Yani o olmalı. Ama sanki bu sesin içinde herkesin sesinden bir şeyler var. O kadar zor ki, bunu size anlatamam. Yani Mathilda da olabilir, Gudrun da Hidayet de! Aynı zamanda hepsi sanki bana seslenen. İsmimi söyleyen. Yeni, yabancı bir ses değil bu. Derinliklerimde çınıyor. Yüreğim inanılmaz bir hatırlamayla çarpıyor. Yerinden kopacak gibi. Evet, bu bir hatırlama. Neyi hatırlıyorum. Ama kesinlikle benliğim bir şey hatırlıyor. Üstelik çok değerli bir şey bu hatırladığım. Değerini hissediyorum ama tuhaf, ne olduğunu bilmiyorum” (NA, 127).

Aradia’yla birlikte orada toplanan herkesin akabinde Margarita’yı kucakladığı sahnede, Margarita’nın deneyimleri dünyayla sınırlı kalmaz. Evreni, yıldızları hatta başka âlemleri de böylelikle deneyimler. Yaşanan bu deneyimden sonra Aradia, geldiği ışıkla gözden kaybolur (NA, 128).

2.8.7. Kalem Efendisi

Osmanlı Devleti’ndeki ‘Kalem’ olarak adlandırılan kurumunun tanımı ve özelliklerine kısaca değindikten sonra romana geçmek uygun olacaktır:

Kalem, devlet dairesine verilmiş isimdir; memura da ‘kalem efendisi’ denilirdi. Kalemler, asırlar boyunca, yalnız devlet işlerinin görüldüğü yer değil, Türk gençlerinin tahsil ve terbiye gördükleri birer ilim ve irfan kaynağı, has manasıyla birer mektep olmuştur. Tereddütsüz yazabiliriz ki, müverrih, vakanüvis, riyaziye âlimi, fen adamı, şair, nâsir, hattat, müzehhip, minyatür ressamı, bestekâr... Hülâsa ilim ve sanat adamlarımızın çoğu kalemlerden yetişmiştir (Koçu 2015: 46).

Kalem Efendisi romanının merkezî kişilerinin başında gelen isim Ali Arif’tir. *Son Yeniçeri* romanının merkezî kişilerinden Sabit’in oğludur. Sabit ailesine, onu eşkiyaların bastığı bir kafilenin ortasında bulup evlat edindiğini söyler. Ancak gerçek başka türlüdür; ocağın dağılmasından sonra farklı kimliklerle, ayrı yerlere dağılan yeniçeri eskileri geçimlerini sağlamak ve Sultan Mahmud’a olan hınçlarını almak için “yol kesmeye, kervan vurmaya” (KE, 46) başlarlar. O sırada Sabit ve yakın arkadaşları Kastamonu civarlarındadır. Yeniçeri Ocağı’nın kaldırılmasına öncülük edenlerin başında gelen Ağa Hüseyin Paşa’nın o günlerde buldukları güzergâhtan geçeceğini öğrenirler. Pusu kurup, arabalarını basar, içindikileri de öldürürler. Ancak bir kişi hâlâ hayattadır. Sabit, bu sahneyi *Son Yeniçeri* romanının merkezî kişilerinden Sarı’ya şöyle anlatır:

Fakir arabaya yaklaştım. Kulaklarım inanmadım. İnanmak istemedim. Bezi parçaladım. Kulaklarım doğru söylemişti. Bir yaşında var yok bir oğlan bebeği ağlıyordu. Yanında kanlar içinde, anasıyla, babası olacak herif yatıyordu. Bize herifin yanında ailesini götürdüğü söylenmemiştir. Ali Arif’i böyle buldum işte (KE, 47).

Sabit, Ali Arif'in eğitimi için büyük emek sarf eder. Kendi hocası da olan Molla Şerafettin'den Arapça ve Farsça dersleri aldırır. Molla Şerafettin'in de Ali Arif yaşlarında Şevki adında bir oğlu vardır. Sabit de onlara kılıç kullanmayı öğretir. Ancak, Ali Arif okuma ve yazmada yaşlılarından çok ileriye, kılıç kullanma konusunda hiç de yetenekli değildir. Şevki ise tam tersi, kılıç konusunda çok yetenekliyken, okuma yazma konularında o kadar yetenekli değildir. Bir tezat unsuru olarak verilen bu durumda, bir yeniçerinin oğlu okuma yazma konusunda yetenekli iken, bir mollanın oğlu askerlik konusunda yeteneklidir.

Son Yeniçeri romanında zamanın hızlıca geçip, özellikle önemli noktalara değinilmesi durumu *Kalem Efendisi* romanı için de geçerlidir. Ali Arif, yirmi altı yaşında 'Dahiliye Kâtibi Ser Halifesi' olur. Ali Arif'in memuriyetteki bu yeni işi ve genel olarak hayatı şöyle anlatılır:

Bu genç yaşında bu kadar hızla yükselbilmiş olmasını, en başta Molla Şerafettin Efendi'ye ve onu kendisine hoca eden babasına borçlu olduğunu düşünür, her ikisine de şükran duyardı. Çocuk yaşta Arapça ve Farsçayı, bihakkın öğrenmenin semeresini, usul yerine gelsin de bir resmi icazet alsın diye okuduğu Mektep-i Maarifi Adliye'de görmüştü. Yaşlılarının anaları ağlarken o, güle oynaya dersler görür, imtihanlardan da aynı şekilde güle oynaya çıkardı. İşte şimdi, henüz yirmi altı yaşındayken, bu sayede, hayatı şimdiden sağlam temeller üzerine oturmuştu. Herkesin gıpta ettiği bir mevkii, üç bin beş yüz kuruş maaşı- ki bu maaş çocukluk arkadaşı süvari Yüzbaşı Şevki Efendi'ninkinden bin bin beş yüz kuruş daha fazlaydı- âşik olduğu söylenemeyecekse de merhamet ve hürmet duyduğu bir nişanlısı -Nebahat Hanım- vardı (KE, 54).

Ali Arif, kendine bir düzen kurmuştur. Nişanlısı Nebahat, çocukluk arkadaşı Şevki'nin kardeşidir. Böylece artık aralarında bir akrabalık da söz konusudur.

Romanın önemli temalarından biri olan "Kalem kılıçtan keskindir" sözü, bu noktadan itibaren Ali Arif ve Şevki'nin temsilinde verilir. Ancak, yeniçeri eskisi Sabit, bu söze katılmaz, Ali Arif'in memur olmasından memnun olmadığını gerek sözleriyle, gerekse davranışlarıyla belli eder. Kalem kılıçtan keskindir sözüne, "Halt etmişler, (...) Kılıcı artık kesmeyenler uydurdu o lafi. (...) Kalem sivriltten kılıçtır evladım, hem madem ilimde o kadar ileriler, niçin hâlâ en keskin kılıç onlarda?" diyerek itiraz eder. Ali Arif ise bu görüşte değildir, babasına konu hakkında karşı çıkmamaya çalışsa da bir seferinde itiraz edip, "İstikbal kılıçta değil kalemedir, askerde değil, büyük devletlerin dilinden anlayan devlet idarecilerindedir" (KE, 55)der. Sabit, bu sözlere karşı çıkarak "Oğlum, idareci idaresini, askerın kılıcının sağladığı gölgelikte yapar," (KE, 55) der. Ali Arif'in verdiği cevap ise romanın önemli noktalarından biridir. Ali Arif, askerın son elli senede hiçbir idareciye gölgelik sağlayamadığını belirtirken art arda yaşanan yenilgileri, bozgunları sıralar. Sözlerini

ise şöyle tamamlar, “Zaman askere istikbal vaad etmiyor. Yenilikler uyuşmayla, anlaşmayla ve büyük devletlerden geliyor, zamanın yönü bu. Zaman sana uymazsa sen zamana uyacaksın” (KE, 55).

Romanda geçen bu diyalogdan itibaren özellikle Ali Arif ve Şevki arasında devletin durumu, yaşanan askeri, siyasi gelişmeler sıkça konu edilir. Her ikisi de olaylara kendi buldukları cepheden bakar. Ali Arif, Şevki’yi Silistre’ye sefere yolladıkları sahnede askerlikle ilgili görüşlerini ifade eder. Ona göre askerlik, lazım olan bir meslektir. Ancak kendi mesleği medeniyetin yenilikleriyle dolu, ince bir meslektir. Şevki savaştayken onunla mektuplaşan Ali Arif, devlet işlerindeki gelişmelerin yanında, savaşı da birinci ağızdan takip etme imkânını bulur. Ali Arif, yaşanan gelişmeleri “memleket dağılıyor ve biz hiçbir şey yapamıyoruz” (KE, 86) şeklinde yorumlar. Aynı zamanda Şevki’nin kardeşi Nebahat’la nişanlı olması Ali Arif’e, Şevki ile ev arasında bir elçilik görevi yükler. Ayrıca, kalemde çalışan bazı kişilerin yeniçeriliğin kaldırılmasıyla ilgili ettiği laflar Ali Arif’in sınırlarını bozar. Kendisi o kültürden gelmesede, o kültürden gelen, hatta o kültürü hâlâ yaşayan bir babanın evladıdır. Bu aşamadan itibaren Ali Arif’te ruhsal çalkantılar görülmeye başlar. Çalıştığı daireden ağabeyi Remzi, onun ruhsal çalkantılarının ilacı olarak Galata’yı gösterir. Oradaki kadınlar onun ilacı olacaktır. Ali Arif, çok düşünüp taşınır, en sonunda gitmeye karar verir. Romanın geri kalan kısmında Ali Arif’in ruhsal gel gitlerine neden olacak Helena ile orada tanışır. Ali Arif gönlünü iyice kaptırır. Bir yandan ülke savaştadır, bir yandan Şevki’nin sağ salim savaştan dönmesi beklenir ki Ali Arif Nebahat’la evlenebilsin; öte yandan ise Ali Arif’in Helena’yla olan ilişkisi iyice ilerlemiştir. Bu çalkantılı ruh hali içinde Ali Arif için mekânların önemi büsbütün değişir. Helena’nın bulunduğu Tepebaşı, kendi evinin bulunduğu Hasköy ve Bab-ı Âli arasında gidip gelir. Bütün bu gelişmelerden sonra Ali Arif’e önemli bir görev verilir. Bundan böyle Ali Arif, hafıye teşkilatının başına geçerek ‘Serhafiye’ olur. Bu sırada Ali Arif, Nebahat ile evlenir. Ancak, bu durum detaylıca vurgulanmaz. Katip Efendi Serhafiye görevini Ali Arif’e verirken, onun şahsi hayatındaki çalkantıları da bilmektedir. Bunu kendisine iletip, dikkatli olmasını söyler. Aslında bu ima karşılıklı bir anlaşma gibidir.

Siyasi ve askeri gelişmeler büyük bir hızla devam etmektedir. Asker ile Bab-ı Âli arasında da bir çekişme olduğu görülür. Ali Arif’in Abdurrahman adında bir oğlu olmuştur. Ali Arif, otuz beş yaşına geldiğinde kişiliğinde ve zihninde büyük değişimler olduğunu itiraf eder. Devlet meseleleri, en yakın arkadaşlarının mevkilerinde yükselmeleri umurunda değildir. “Küpünü doldurmak meselesiyle” (KE, 194) meşguldür. Adeta olan bitene kayıtsız bir haldedir. Ortaköy’de bir ev satın alır. Burada yaşamayı, ömrünü burada sakin bir şekilde

geçirmeyi düşünür.

Ali Arif'in eşi Nebahat, ikinci çocuğunu doğururken vefat eder. Yeni doğan bebeğe Nuri Şefkati ismi verilir. Nebahat'ın vefat etmesi ve Ali Arif'in bu ölümle karşılaşma sahnesi romanda dramatize edilerek verilir. Bundan böyle Ali Arif tümünden bambaşka biri olacaktır.

Nebahat'ın vefatından sonra iyiden iyiye ruhsal bunalımın eşiğine gelen Ali Arif, genç yaşına rağmen istifasını verir. Dairenin kıdemli isimlerince ikna edilmeye çalışılsa da fayda etmez. Ali Arif, istifasının gerekçesini şöyle açıklar:

Efendi Hazretleri, sizi sever sayarım. Ama artık bana boş gelen, burada yaptıklarım. Bahçeye maydonoz ekmek, daha yararlı bir iştir. Burası Bab-ı Âli değil, Babil Kulesi sanki. Biz, kulenin tepesinde oturup, her şeyi, olan biteni gözlüyoruz. En önce biz haber alıyoruz. Alması lazım gelenlere, en önce biz haber veriyoruz. Sonra? Sonrası hiç. Yahut daha da kötüsü. Rezillik. Bana samimiyetle söyleyiniz, şurada vazife yaptığımız müddetçe, gördüğünüz bir şerri, hayır haline getirebildiniz mi? Önceden tahmin edip yahut geldiğini bile bile, haber verdiğiniz bir tehlike, siz haber verdiğiniz için ortadan kalktı mı? (KE, 201).

Ali Arif, istifa ettikten sonra düşündüğü tek şey, “Devlet-i Âli nasıl kurtulur?” (KE, 207) düşüncesidir. Bu sırada siyasi gelişmeler hız kazanır. Gerek Osmanlı Devletinin iç siyasetinde gerekse dış siyasetinde hareketli günler yaşanmaktadır. Sultan Azizi devirme planları, Meşrutiyet'i getirme çabaları bu önemli gelişmelerden bazılarıdır. Bu gelişmelerden sonra “Hasta Adam” adlı bölümde, Ali Arif elli iki yaşına gelmiştir ve doktordan ‘ince hastalık’a yakalandığını öğrenmiştir. Bunu Helena’yla paylaşan Ali Arif, adeta Osmanlı Devleti’nin bir sembolü gibidir.

Ali Arif'in son görüldüğü sahne, 1878 yılıdır. Elli dört yaşına gelen Ali Arif, bastonsuz yürüyemez haldedir. Osmanlı Devleti hâlâ zor günler geçirmektedir. Ruslar Yeşilköy'e gelmişler, bütün Balkan halkları İstanbul'un sokaklarına dolmuşlardır. Siyasi gelişmeleri değerlendiren Ali Arif, yaşananlar karşısında hayret içerisinde. Şevki ordudan atılmıştır; büyük oğlu Abdurrahman babasının hastalığına çare aramaktadır; küçük oğlu Nuri Şefkati de Şevki'den sonra ‘Zadegan Sınıfı’ndan atılır. Ayasofya'nın bahçesine muhacirler için gelen Ali Arif, birtakım hayallere dalar: eşi Nebahat'ın kendisini affedip affedemediğini, babasının anlayıp da katlandığı hayat karşısında hissettiklerini çocukları Abdurrahman ve Nuri Şefkati'nin hissedip hissetmeyeceği; Bab-ı Âli yokuşundan inerken orada yaşananlar, şimdi çalışanlar ve gidişat gibi birtakım düşünceler Ali Arif'in zihnini meşgul eder. Romanın son sahnesi ise etkileyicidir: Düşüncelere dalmış halde köprüye giren Ali Arif belinde bir değnek hissederek. “Pişmiş kelle gibi sırttan bir müruriyeci” (KE, 246) Ali Arif'e “Beybaba, müruriye!”

(KE, 24) der. Osmanlı halkı topraklarının dışına çıkarken müruriye denilen ayakbasta vergisiyle yükümlü hale gelmişlerdir. Bunun anlamı şudur ki, Osmanlı Devleti artık resmen işgal altındadır.

2.8.8. Diğer Kişiler ve Figürler

Genel kategorilerin dışında kalan, ancak özellikle romanlardaki merkezî kişilerin yakın çevresinden olan yardımcı/fon kişilere bu başlık altında değinmek yerinde olacaktır.

İsmail romanında, Şah İsmail'in en yakın arkadaşı, dostu Necm'dir. İsmail Necm ile sıkıntılarla dolu ve saklanarak yaşamak zorunda olduğu günlerde Reşt Şehri'nde tanışır. Necm, işinde iyi bir kuyumcudur. İsmail, daha yeni tanıştıkları zamanlarda okuduğu dizelerle şiire olan merakını Necm'e hissettirerek onun dikkatini çeker. Sonradan, Necm'in Hurufî olduğunu öğrenir. Ondan öğreneceği çok şey olduğunu düşünür. Necm de İsmail'e kendi kütüphanesini açarak, ona bildiklerini öğretmekten geri durmaz.

İsmail'in 'şeyhlikten şahlığa' geçiş senelerinde de Necm onun en yakınındaki isimlerdendir. Sınırlar genişledikçe İsmail, Necm'i hazinenin başına geçirir. Ancak Necm, İsmail'in aksine öldürmekten yana değil, itidalden yanadır. Necm ile İsmail arasında roman boyu geçen konuşmalar adeta İsmail için bir okul niteliğindedir. İsmail, kendi istediği şeyleri yapar ancak hatalarını, eksikliklerini ona yine Necm söyler. Romanın sonuna kadar da bu dostluk, zaman zaman araya soğukluk girse de devam eder.

Sultan Selahaddin El-Kürdi romanında ise, Selahaddin'in en yakın arkadaşları, dostları olarak amcası Şirkuh'un imamlarından Hakkarili İsa, Aşkalonlu Kadı El-Fadıl... gibi isimler sayılabilir. Mezhep kavgalarının yanında Haçlılarla olan mücadelede askerlerle birlikte devlet adamlarının ve din adamlarının Selahaddin Eyyubi'ye büyük destek sağladıkları bu noktada söylenebilir.

Romanlarda geçen merkezî kişilerin oğullarına da değinmek gerekir. *Kalem Efendisi* romanında Ali Arif'in oğulları Abdurrahman ve Nuri Şefkati'dir. Romandaki gelişimlerine paralel olarak görüldükleri son sahnede Abdurrahman Tıbbiye'de okumaktadır; Nuri Şefkati ise askeriyededir. Şevki'nin ordudan atılmasından sonra o da 'Zadegan Sınıfı'ndan atılır. Sultan Selahaddin El-Kürdi'de ise Selahaddin'in ilk önce hareminden bir kadından çocuğu olur. El-Efdal ismini alır. Sonrasında İsmet Hatun ile evliliğinden ise El-Zahir isminde bir oğlu olur. İkisi de devlet işlerinde Selahaddin'e yardımcı olarak görev alırlar. Tarihsel olarak çok daha fazla çocuğu olduğu belirtilen Selahaddin Eyyubi'nin roman için öne çıkan çocukları bunlardır.

Nazar'da Rahip Pietro'nun dışında tanıklık eden bir diğerk önemli kişi eskiden köylü olan sonraları isyancılık yapan kırk yaşındaki Guiseppe Modense'dir. Modense, isyanlarının Tanrı'ya olmadığını; aksine "soylulara, piskoposlara, kardinallere" (NA, 105) isyan ettiklerini belirtir. Emrindeki atmış iki adamıyla birlikte ormanda yaşayan Modense, cadılık suçlamalarına ormanın içinden bir tanık olarak karşılık verir. Ayrıca, engizitör Georg Sauer'e pusu kurup öldüren de yine Guiseppe Modense ve adamlarıdır. Sauer'in öldürülmesiyle, kadınlara yönelik suçlamaların ve Margarita'nın özelinde kadınlara yapılan işkencelerin, kısımların bir anlamda intikamı böylelikle alınmış olur.

Nazar romanının merkezî kişisi Margarita için doğanın her parçası gibi hayvanlar da ayrı önem taşır. İçindeki korkular azaldıkça doğanın, hayvanların dilinden anlar hale gelir. Margarita'nın Gece adında bir kedisi ve Klark adında da bir kargası vardır. Margarita, onlarla adeta hayatı paylaşır. Onlar da Margarita'yı anlayarak, ona yardımcı olurlar. Nitekim, romanın bitiş sahnesi olan rahip Georg Sauer'in pusuya düşürülerek öldürülme sahnesinde, olayı yukarıdan izleyen Klark, Sauer'in gözünü oyarak Novi'de onu bekleyen Gece'ye atar. Gece, Sauer'in gözünü vahşice yer. Böylece Margarita'ya yapılanların intikamı tam anlamıyla alınmış olur (NA, 185). Bu sahneyle hayvanların, kurgu içerisindeki rolü işlevselleşir.

SONUÇ

Tarihî roman Tanzimat'tan günümüze gelişim göstermiş, tarihî romana dair birçok alt tür oluşmuş ve bunun yanında bu roman türü birçok tartışmanın odağı haline gelmiştir. Tarihî romandan ayrı düşünülemez bu tartışmalara çalışmamızın birinci bölümde yer verilmiştir. Tartışmaların zamanla 'sorunsal' halini aldığı söylenebilir. Yani sözlük anlamından yola çıkan, tartışmalar, çözümü kesin olmayan sorunlara neden olmuştur. Tarihî romana dair sorunsallar hakkında, çeşitli yazar ve araştırmacılar farklı görüşler ileri sürmüştür. En çok tartışılan konu ise 'tarihî romanın gerçekliği' dir. Gerçeklik konusunun öne çıkma nedeninin büyük ölçüde ideolojik olduğu söylenebilir. Gelişiminin önemli bir bölümünü Cumhuriyet Dönemi'nde gerçekleştiren tarihî roman ve yazarlarının, bu dönemdeki politikaların da etkisiyle ideolojik bir tutum sergilemeleri ve tarihi tahrip ederek aktarmaları bu duruma örnek gösterilebilir. 1980'lere kadar görülebilecek bu tutum, Yeni Tarihselci yaklaşımın ve postmodernizmin romanlara girmesiyle teknik bir unsur halini almıştır. Ancak, tartışmalar ideoloji ve gerçeklik ekseninde yoğunlaşmış, edebî tartışmalar sığ kalmıştır. Araştırmacıların bir kısmı 'roman gerçekliği'nin sınırsız bir özgürlük alanı olduğunu ileri sürerken, bir kısmı da tarihî roman söz konusuysa, 'tarihî gerçekliği' çarpıtmanın yanlış olduğunu ve 'tarihî gerçekliğe' bağlı kalınarak kurgulamaya gidilmesinin daha doğru olacağını ifade etmiştir.

2000'li yıllarda da tarihî roman türüne olan ilginin önceki dönemlerdeki gibi fazla olduğu söylenebilir. Eserlerinin büyük bir bölümünü bu yıllarda veren bir isim de Reha Çamuroğlu'dur. Çamuroğlu, 1999 yılında ilk romanını yayınladığı kadar araştırma-inceleme kitapları yazmış bir tarihçidir. Çamuroğlu'nun biyografik unsurları da etkili olmakla birlikte düşünce dünyasından yansıyan 'Alevilik-Bektaşilik, Heterodoksi, Tanrı kavramı, Yeniçeriler, Osmanlı-Türk Modernleşmesi' gibi araştırma-inceleme kitaplarının da odağı haline gelmiş ilgi alanlarının yanında; Ortaçağ'da cadı avı, tarihî şahsiyetler Şah İsmail ve Selahaddin Eyyubi'nin hayatı; II. Abdülhamid suikasti gibi konuların romanlarının temasını oluşturduğu söylenebilir. İlk romanı *İsmail* (1999)'i yazdıktan sonra romancı kimliği ile ön plana çıkan Çamuroğlu, o tarihten 2014 yılına dek sekiz roman kaleme almıştır. Romanlarının ilk yedisi tarihî roman; son romanı *Cemil Reloaded* (2014) ise siyasî içerikli bir roman olarak değerlendirilebilir.

Çalışmamızın sonucunda Çamuroğlu'nun tarihî romanlarında, düşünce dünyasını meşgul eden temaları kurgusal zemine taşıdığı, resmî tarihin kalıp yargılarını araştırma-inceleme eserlerinde olduğu gibi tartışmaya açtığı görülmüştür. Çamuroğlu'nun, okura roman

yoluyla bu kalıp yargıları hatırlattığı ve okuru bunlar üzerine düşünmeye sevkettiği söylenebilir. İlk iki romanı *İsmail* ve *Son Yeniçeri* (2000)'den sonra kendisi hakkında yapılan 'popüler tarihî romancı' değerlendirmesine de yazarın sonraki yıllarda yazdığı romanlardan ve bu romanlar hakkında verdiği röportajlardan yola çıkılarak karşı çıkılmış, Çamuroğlu'nun romanlarında popülerliğe dair ve popülerliğe karşı içerik ve teknik unsurların neler olabileceğine değinilmiştir. Romanların baskı adedi, pazarlanma yöntemleri gibi yöntemlerin yanında, romanlarda kaynakça ve ek kullanarak bilgi verme, romanların girişinde bir özgürlük alanı olarak 'romanda geçen kişi ve olayların kurgusal olduğu' epigrafi kullanma gibi popülerliğe ait sayılabilecek teknik ve içerik unsurlar görülür. Ancak popülerliğin tam karşı kutbunda yer alan özelliklerden bazıları da Çamuroğlu'nun tarihî romanlarında yer alır. İlk olarak, romanlarını üzerine inşa ettiği düşünsel zemine bu noktada değinilebilir. Çamuroğlu'nun romanları, klasik tarihî romanlarda veya popüler tarihî romanlarda olduğu gibi 'aşk, savaş, entrika' vb. kurgu unsurlarına yaslanmaz. Onun romanlarında tarih, ister kurmaca kişiler aracılığıyla isterse gerçek kişilerle verilsin bir yorum olarak sunulur. Çamuroğlu'nun tarihe bakışı ve muhalif kimliği bu noktada, onu popüler tarih romancısı olmaktan ayıran en önemli unsurlardan biri olarak görülebilir. Bu durumun en belirgin örnekleri, birbirinin devamı niteliğindeki *Son Yeniçeri* ve *Kalem Efendisi* romanlarıdır. Her iki roman da kişiler ve kişilerin temsil ettikleri kurumlar aracılığıyla elli senelik tarihsel kesiti konu edinerek ve yazarın da ifadesiyle 'iktidarın bakışı olmadan' aktarılır. Popülerliğe karşı bir diğer önemli nokta ise, Çamuroğlu'nun özellikle son romanı *Sultan Selahaddin El-Kürdi*'de görülen, metni tüm açıklığı ile okura aktarmayıp, okurla metin arasından çekilmesidir. Metinde belirsiz bırakılan, açıklanmayan bölümlerin okur tarafından düşünülmesi, bulunması istenir. Postmodernist metinlerde karşımıza çıkan bu tavrın, popüler tarihî romanlardan ve eğiticiliği kendine adeta misyon edinmiş klasik tarihî romanlardan ayrı bir yerde konumlandırılmak için önemli bir unsur olduğu söylenebilir.

Reha Çamuroğlu'nun, romanlarını düz bir kurguyla oluşturduğu, neden sonuç ilişkilerini odak noktası olarak seçtiği söylenebilir. Kurgunun en önemli unsurlarının tanıklık ve çatışma olduğu da görülmektedir. Tanıklık, anlatıcı bakış açısında da genişçe verilmekle birlikte, romanın sahiciliğini arttıran önemli bir yapı unsurudur. Çatışma unsuru ise, kişiler ve onların temsil ettikleri kurumlar aracılığıyla verilmektedir. Müslüman-Hristiyan, Ortodoksi-Heterodoksi, Kalem Efendisi-Kılıç Efendisi gibi sayıca arttırılabilecek birçok karşıtlık romanlarda görülür. Tarihî romanın belirli bir tarih tezinden yola çıkılarak oluşturulduğu bilinmektedir. Çamuroğlu'nun tarihî romanlarını da genel olarak bu kategori içinde

değerlendirmek mümkündür. Roman bütünlüğü içinde, romana ait yapı unsurlarının birbiriyle olan bağı bu noktada daha anlamlı hale gelmektedir.

Reha Çamuroğlu'nun tarihî romanlarında zaman unsuru, klasik tarihî romanlarda olduğu gibi gün, ay ve yıl verilerek işlenir. Romanlarda görülen vak'a zamanının uzun zaman dilimlerini yansıtması gibi nispeten daha kısa iki senelik zaman dilimlerini de kapsadığı görülür. Biyografik tarihî romanlar *İsmail* ve *Sultan Selahaddin El-Kürdi*'de zaman aralığı, asıl kahramanın ortaya çıkışından önce, kahramanın baba ya da dedesi zamanından kahramanın ölümüne kadar geçen süreyi kapsar. Bu süreç elli seneden fazladır. *Son Yeniçeri* ve *Kalem Efendisi* romanları da elli senelik süreci ele alır. *Bir Anlık Gecikme* ve *Nazar* romanlarında ise, olay yaklaşık iki sene içinde geçer. *Nazar* romanında vak'a zamanından daha çok geleneksel zaman algısının ön plana çıktığı söylenebilir. Paganizmin etkisiyle özellikle 'Gece, Gündüz ve doğanın işleyişine göre değişen zaman' takvimsel zamanın yerini alır. *İkiilebir*'in ayırt edici zaman unsuru ise, özellikle ilkel ve heterodoksi dinlerde/öğretilerde görülen döngüsel zamandır. Nevzat Köroğlu'nun anlam arayışı etrafında şekillenen romanda, Köroğlu'nun –biyografisinden edindiğimiz bilgilere göre- 2000 yılında intiharından sonra on dördüncü yüzyılda Moğol ülkesinde uyanması ve arayışını burada sürdürmesi döngüsel zaman unusuru olarak karşımıza çıkar.

Romanlarda zaman unsuruna paralel olarak görülen mekân unsuru, genellikle zamanın işaret ettiği ortamı belli etmek, çerçevelemek için kullanır. Şehirler ve semtler tarihî romanın ortamını oluşturmasıyla öne çıkar. Ancak bu şehir ve semtler uzun uzun tasvir edilmez. Genellikle bir olayın meydana geldiği yer olarak veya kişilerin hayatındaki önemleriyle verilir. Mekân tasvirlerinin az oluşunu, romanların genellikle olaylar ve kişiler etrafında şekillenmesine bağlamak mümkündür. Bu durumun en belirgin örneği *İsmail* ve *Sultan Selahaddin El-Kürdi* romanlarında görülür. Biyografik romanlarda da görülmekle birlikte, bazı romanlarda mekânın karakterin ruh halini etkileme, karakteri dönüştürme etkisinden söz edilebilir. *Son Yeniçeri* ve *Kalem Efendisi* romanlarında sefere gidilen yerler dışında geniş mekân İstanbul'dur. Dar anlamda ise, yeniçeriler için Yeni Odalar, *Kalem Efendisi* romanında ise Babıâli, ülkenin değişen/dönüşen yapısını karakterler ve mekân üzerinden okumaya elverişli hale getirir. Romanlarda öne çıkan bir diğer mekân unsuru dinî mekânlardır. Din adamlarının genel itibarıyla geniş yer tuttuğu romanlarda dinî mekânlar da öne çıkar. *Son Yeniçeri* ve *İsmail* romanında dergâhların; *Sultan Selahaddin El-Kürdi* için cami ve kiliselerin; *Nazar* romanı için kilisenin öne çıkan dinî mekân olduğu söylenebilir. *Nazar*'da ayrıca, doğayı kutsal kabul eden dinlerde olduğu gibi orman, ırmak, gökyüzü gibi doğaya ait

unsurların kutsal mekânlar olduğu söylenebilir. Simgesel değerlerden de ayrı düşünülemez bu unsurlar için kilisenin Ortodoks düşüncesi, ormanın ise Heterodoks düşüncesi temsil ettikleri söylenebilir.

Reha Çamuroğlu'nun tarihî romanlarında 'tanıklık', kurgunun önde gelen unsurlarındandır. Çamuroğlu, romanlarında tanıklığı öne çıkarmak için özellikle çoğul anlatıcıdan yararlanır. Kişileri, temsil ettikleri veya buldukları kurumların içinden konuşarak tanıklığı öne çıkardığı gibi, romanın okur açısından inandırıcılığını da arttırmış olur. *Nazar* romanı bu bağlamda en belirgin örnektir. *Son Yeniçeri* ve *Kalem Efendisi*'nde de bu durum ön plandadır. Biyografik tarihî romanlarından *Sultan Selahaddin El-Kürdi* baştan sonra gözlemci anlatıcı tarafından anlatılsa da, Kudüs'ün ele geçirilip Selahaddin'in üst üste zaferler kazanmasından sonra papanın bu haberlere dayanamayıp ölmesi yine bir tanıklıkla aktarılır. *İkiilebir* romanında da buna benzer bir durum söz konusudur. Hâkim bakış açısıyla aktarılan giriş kısmı Nevzat Köroğlu'nun intiharıyla sona erer. Nevzat Köroğlu'nun on dördüncü yüzyıl Moğol ülkesinde uyandığı ikinci kısımdan itibaren anlatıcı rolü de Nevzat Köroğlu'na geçer. Anlatıcının bilinciyle karakterin bilinci böylece eşitlenmiş olur. Bir diğer biyografik tarihî roman olan *İsmail*'de ise bu durum görülmez. Baştan sonra gözlemci anlatıcı tarafından aktarılır. *Bir Anlık Gecikme* romanında da gözlemci bakış açısı görülür. Bu romanda yazar, merkezî kişilere anlatıcı rolü vermek yerine hâkim anlatıcı aracılığıyla kişilere, olaylara farklı perspektiflerden bakar.

Reha Çamuroğlu'nun tarihî romanlarında şahıs kadrosu olayların geçtiği zaman aralığına göre farklılık gösterir. Dört romanında (*İsmail*, *Son Yeniçeri*, *Kalem Efendisi*, *Sultan Selahaddin El-Kürdi*) elli seneyi aşkın bir süre ele alındığı için kişi kadrosu da geniştir. Ancak bu romanlarda geçen kişilerin büyük bir çoğunluğu fon karakter veya yardımcı karakter görevindedir. Diğer üç romanında (*İkiilebir*, *Nazar*, *Bir Anlık Gecikme*) ise şahıs kadrosu daha kısıtlıdır. Çamuroğlu, ilk romanı *İsmail*'den bu yana romanlarını tarihî şahsiyetler üzerinden kurguladığı gibi bazı romanlarında kurmaca kişilerle tarihî şahsiyetlere bir arada yer vermiş, *Nazar* romanını da tamamen kurmaca kişilerden oluşturmuştur. Romanlarda seçilen kişiler genellikle –tarihî romanın doğasına da uygun olarak- 'asker, din adamı, hükümdar' kategorilerinden seçilmiştir. Bunun yanında işlenen konulara göre, kadınlar, şair-yazarlar, ajanlar, hayvanlar; Osmanlı memuriyetini temsilen 'kalem efendisi' romanlarda dikkat çeken ve bir kategori bütünlüğü oluşturan kişilerdir. Kategori dâhilindeki bu kişiler merkezî kişi görevinde olabildiği gibi, yardımcı kişi görevinde de görülebilir. Romanlarda aktarılmak istenen tez, karakterler aracılığıyla sağlanır. Özellikle savaşçı-din adamı, Müslüman-

Hristiyan, Ortodoksi düşünce-Heterodoksi düşünce, kalem efendisi-kılıç efendisi gibi karşıtlıklar, romanlarda aktarılmak istenen tezi kuvvetlendirici niteliktedir. Romanların gerilimini de yine bu çatışma unsuru oluşturur. Biyografik tarihî romanlar *İsmail* ve *Sultan Selahaddin El-Kürdi*'de dikkat çekici olan bir diğer nokta, merkezî kişilerin yani hükümdarların kendi zaaflarıyla birlikte işlenmesidir. Bu tutum, romanların yazım amacı, işlevi, yazarın tarih karşısındaki tutumu gibi birtakım sorulara da yanıt verici niteliktedir.

Sonuç olarak Reha Çamuroğlu, tarihçi kimliğiyle başladığı yazma serüvenini romancı kimliğiyle devam ettirmiştir/ettirmektedir. Tarihi yorumlama, tarihe yeniden bakma ve kalıplaşmış yargıları tekrar düşünmeyi kendine adeta amaç edinen Çamuroğlu, bu tutumunu romancılığına da taşımıştır. Araştırma-inceleme kitaplarında ele aldığı birçok konuyu romanlarına taşıması bu durumun göstergesidir. İlk romanından bu yana ele aldığı konuları roman tekniğinin imkânlarını da kullanarak işlemiştir.

KAYNAKLAR

A. Çalışmaya Esas Olan Romanlar

- Çamuroğlu, R. (2013). *Bir Anlık Gecikme*. (3. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (2006). *İkiilebir*. (4. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (2014). *İsmail*. (2. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (2012). *Kalem Efendisi*. (4. Baskı) İstanbul: Everest Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (2012). *Nazar*. (1. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (2016). *Son Yeniçeri*. (2. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (2015). *Sultan Selahattin El Kürdi*. (1. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.

B. Yardımcı Kaynaklar

- Ahmet Midhat Efendi (2000). *Süleyman Muslî*, Ankara: TDK Yayınları.
- Ahmet Midhat Efendi (2008). *Yeniçeriler*. (1. Baskı). İstanbul: Antik Kitap.
- Akpınar, S. (2015). *Türk Romanında II. Abdülhamit*. (1. Baskı). İstanbul: Doğu Kütüphanesi.
- Akalın, L. S. (1976). *Edebiyat Terimleri Sözlüğü*. (4. Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Daşcıoğlu, Y. (2012). *Cumhuriyet Dönemi Türk Şiiri* (Akay H., Dayanç, M. Ed.), Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Aktaş, Ş. (1991). *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş*. (2. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Aktaş, Ş. (2015). *Anlatma Esasına Bağlı Edebî Metinlerin Tahlili*. (2. Baskı). Ankara: Kurgan Edebiyat Yayınları.
- Akyüz, K. (2011). *Modern Türk Edebiyatının Ana Çizgileri*, İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Andaç, F. (1997). Roman, tarih, tarihsellik, *Hürriyet Gösteri*, 197-198, Nisan-Mayıs 1997.
- Andaç, F. (2011). *Romanda ve Öyküde Gerçeklik Arayışları*. (1. Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Argunşah, H. (2016). *Tarih ve Roman*. (1. Baskı). İstanbul: Kesit Yayınları.
- Argunşah, H. (1990). Türk Edebiyatında Tarihî Roman, İstanbul: Marmara Üniversitesi, Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Arnold, J. H.(2007). *Tarih*. (1. Baskı). Çev. Sevda Çalışkan. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Atalay, B. (1991). *Bektaşilik ve Edebiyatı*, İstanbul: Ant Yayınları.

- Atılgan, Ş., Yılmaz Z. (2001), Ben önce tarihçiyim, E Dergisi, Şubat 2001, 23, 8-12.
- Aytaş, G. (2008). *Tematik Roman İncelemeleri*. (1. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bahtin, M. (2014). *Karnaval'dan Romana*. (2. Baskı). Çev. Cem Soydemir, Der. Sibel Irzık. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Balık, M. (2013). *Latife Tekin'in Romancılığı*. (1. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Benjamin, W. (2008). *Son Bakışta Aşk*. (5. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Beyazyüz, M. ve Albayrak, Y. (2016). *II. Abdülhamit: Bir Şehzadenin Ruh Portresi*. (1. Baskı) İstanbul: Kapı Yayınları.
- Boynukara, H. (1997). *Roman'da Bakış Açısı ve Anlatılış*. (1. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Yayınları.
- Bozdağ, İ. (1980). *Kemal Tahir'in Sohbetleri*. (1. Baskı). İstanbul: Bilgi Yayınevi.
- Buğra, T. (1998). Edebiyat ve tarih, *Argos Dergisi*, 3, Kasım 1998.
- Carr, E. H. (2012). *Tarih Nedir?*. (20. Baskı). Çev. Misket Gizem Gürtürk. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (1992). *Sabah Rüzgarı: Enel Hakk Demişti Nesîmî*. (1. Baskı). İstanbul: Metis Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (1994). *Yeniçerilerin Bektaşiliği ve Vaka-i Şerriye*. (2. Baskı). İstanbul: Ant Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (2000). *Dönüyordu: Bektaşilikte Zaman Kavrayışı*. İstanbul: Doğan Kitap.
- Çamuroğlu, R. (2005a). *Tarih, Heterodoksi ve Babaîler*. (5. Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çamuroğlu, R. (2005b). *Geçen Zaman, Geçmiş Zaman*. (1. Baskı). İstanbul: Kapı Yayınları.
- Çelik, Y. (2002). Tarih ve tarihi roman arasındaki ilişki tarihî romanda kişiler, *Bilig*, 22.
- Çeri, B. (2000). Osmanlı tarihinin kurgulanışı, *Tarih ve Toplum Dergisi*, 33/198, 19-26.
- Çeri, B. (2001). *Tarih ve Roman*. (1. Baskı). İstanbul: Can Yayınları.
- Çetin, N. (2009). *Roman Çözümleme Yöntemi*. (7. Baskı). Ankara: Öncü Kitap.
- Çetin, N. (2017). *Türk Romanı Tahlilleri-1*. (1. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Dayanç, M., Kayımkaya, E. (2011). Ragıp Şevki Yeşim'in hayatı, edebî şahsiyeti ve tarihî romanları, *Turkish Studies* 6/3, 205-220.
- Dervişcemaloğlu, B. (2014). *Anlatıbilime Giriş*. (1. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Dervişcemaloğlu, B. (2017). Kurmaca-gerçek ayrımı, kurgusallık teorileri ve tarihî roman, *Yeni Türk Edebiyatı*, 15, Nisan 2017, 33-53.

- Doğan, M. C. (2000). Tarihi romanın dinamikleri ve son on beş yılın tarihî romanları, *Türk Yurdu Türk Romanı Özel Sayısı*, Mayıs – Haziran 2000, 20, 153-154.
- Doğan, A. (2005). *Tarihî Roman ve Tarihî Romanlarda Kadın Sultanlar*. (1. Baskı). Ankara: Yargı Yayınevi.
- Doğan, A. (2018). *Tarih ve Mekan Odağında Türk Romanı İncelemeleri*. (1. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Ecevit, Y. (2014). *Türk Romanında Postmodernist Açılımlar*. (9. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Eco, U. (2016). *Yorum ve Aşırı Yorum*. (1. Baskı). Çev. Kemal Atakay. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Eliade, M. (2017). *Ebedi Dönüş Miti*. (1. Baskı). Çev. Ayşe Meral. İstanbul: Dergah Yayınları.
- Ersen, C. (1973). *Kızıl Zindanlar*. (3. Baskı). İstanbul: Sinan Yayınevi.
- Evin, A. Ö. (2004). *Türk Romanının Kökenleri ve Gelişimi*. Çev. Osman Akınhay. (1. Baskı). İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1991). *Hatayi (Şah İsmail)*. (1. Baskı). İstanbul: Geçit Kitabevi.
- Finn, R. P. (2013). *Türk Romanı: İlk Dönem 1872-1900*. (2. Baskı). Çev. Tomris Uyar. İstanbul: Agora Kitaplığı.
- Forster, E. M. (2001). *Roman Sanatı*. (1. Baskı). Çev. Ünal Aytür. İstanbul: Adam Yayınları.
- Fulford, R. (2014). *Anlatının Gücü: Kitle Kültürü Çağında Hikayecilik*. (2. Baskı). Çev. Ezgi Kardelen. İstanbul: Kolektif Kitap.
- Göğebakan, T. (2004). *Tarihsel Roman Üzerine*. (1. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Gündüz, O. (2013). Cumhuriyet devri türk romanı, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı* (Ramazan Korkmaz Ed.). (8. Baskı). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Güngör, B. (2015). *Edebiyat Eleştirisi: Kuram-Uygulama*. (1. Baskı). İstanbul: Şule Yayınları.
- Güngör, E. (1973). Tarihin romanı, *Türk Edebiyatı*, 14, Şubat 1973.
- Gürsel, N. (1997), Tarihsel roman, *Gösteri*, 197, 74, Mayıs 1997.
- Hece Dergisi Türk Romanı Özel Sayısı. 65-66-67, Mayıs-Haziran-Temmuz 2002, (2017 Mayıs)
- Jenkins, K. (1997). *Tarihi Yeniden Düşünmek*. (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Kaplan, M. (1977). Tarihi romanlarda şahıslar nasıl konuşturulmalı?, *Türk Edebiyatı*, Temmuz 1977, 45, 7-8.
- Kara, H. (2017). *Osmanlıyı Tahayyül Etmek: Tarihsel Romanda Fatih Temsilleri*. (1. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.

- Karaca, A. (2014). Tarih edebiyat ilişkisi üzerine, *Bizim Külliye Dergisi*, 60 (Haziran-Temmuz-Ağustos), Ankara 2014.
- Kefeli, E. (2009). *Metinlerle Batı Edebiyatı Akımları*. (2. Baskı). İstanbul: Akademik Kitaplar. Kitaplık Dergisi. 111, Aralık 2007.
- Koçu, R. E. (2015). *Osmanlı Padişahları*. (6. Baskı). İstanbul: Doğan Kitap.
- Koçu, R. E. (2015). *Osmanlı Tarihinin Panaroması*. (4. Baskı). İstanbul: Doğan Kitap.
- Koçu, R. E. (2015). *Yeniçeriler*. (4. Baskı). İstanbul: Doğan Kitap.
- Korat, G. (1999). Tarih romancılığı üzerine, *Virgöl Dergisi*, 24, Kasım 1999.
- Korkmaz, R. (2017). *Romanda Mekân: Romanda Mekân Poetiği ve Çözümlemeler* (Korkmaz, R. ve Şahin V. Ed.). (1. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Kundera, M. (2016). *Roman Sanatı*. (6. Baskı). Çev. Aysel Bora. İstanbul: Can Yayınları.
- Küçükyağcı, E. (2013). *Turna'nın Kalbi: Yeniçeri Yoldaşlığı ve Bektaşilik*. (1. Baskı). İstanbul: Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Lukasc, G. (2014). *Roman Kuramı*. (4. Baskı). Çev. Cem Soydemir. İstanbul: Metis Yayınları.
- Lukasc, G. (2010). *Tarihsel Roman*. (1. Baskı). Çev. İsmail Doğan. Ankara: Epos Yayınları.
- Man, J. (2016). *Selahaddin Eyyubi: Geçmişin ve Geleceğin Hükümdarı*. Çev. Ekin Duru (1. Baskı). İstanbul: Say Yayınları.
- Mardin, Ş. (2017). *Türk Modernleşmesi*. (25. Baskı). Der. Mümtaz'er Türköne/ Tuncay Önder. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Moran, B. (2010). *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*. (20. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Munslow, A. (2000). *Tarihin Yapısökümü*. (1. Baskı). Çev. Abdullah Yılmaz. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Naci, F. (1982). Tarih ve roman, *Gösteri*, S: 19, Haziran 1982.
- Naci, F. (1990). *Türkiye'de Roman ve Toplumsal Değişme*. (2. Baskı). İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Naci, F. (1997). Romancının işi tarih değil roman yazmaktır, *Hürriyet Gösteri*, 197-198.
- Namık Kemal (2014). *Celaleddin Harzemşah*. (2. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Narlı, M. (2012). *Roman Ne Anlatır?*. (3. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Narlı, M. (2015). Modern gerçekliğin yitimi/tarihsel gerçekliğin çöküşü, III. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu, Konya 27-29 Kasım, TYB Yay. Ankara 2016.
- Necatigil, B. (2005). *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü*. (9. Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.

- Necatigil, B. (2007). *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü*. (24. Baskı). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Okday, A. (2003). *Romanımıza Ne Oldu?*. (1. Baskı). İstanbul: Dünya Kitapları.
- Okday, A. (2004). *Sanat ve Siyaset*. (2. Baskı). İstanbul: Everest Yayınları.
- Ortaylı, İ., (2012). *Gelenekten Geleceğe*. (18. Baskı). İstanbul: Timaş Yayınları.
- Özgün, E. (2012). İhsan Oktay Anar'ın romanlarına yeni tarihselci yaklaşım, Ankara: Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Yeni Türk Edebiyatı Anabilim Dalı Yayınlanmamış Doktora Tezi.
- Özön, M. N. (2009). *Türkçede Roman*. (4. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Pamuk, O. (2016). *Saf ve Düşünceli Romancı*. (1. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Pamuk, O. (2016). *Öteki Renkler*. (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Parla, J. (2010). *Don Kişot'tan Bugüne Roman*, İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ricoeur, P. (2016). *Zaman ve Anlatı-2: Tarih ve Anlatı*. (2. Baskı). Çev. Mehmet Rifat. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları
- Rifat, M. (2011). *Metnin Sesi*. (2. Baskı). İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Sağlık, Ş. (2010). *Popüler Roman-Estetik Roman*. (1. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Sazyek, H. (2015). *Roman Terimleri Sözlüğü*. (2. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Somuncu, S. (2015). *Romanda Bilgi-İktidar-İdeoloji*. (1. Baskı). Ankara: Hece Yayınları.
- Somuncuoğlu-Özot, G. (2012). Postmodern roman'da anlatıcı, zaman ve mekân yapısı, Turkish Studies - 7/3, 2275-2286, Ankara.
- Stevick, P. (2004). *Roman Teorisi*. (2. Baskı). Çev. Sevim Kantarcıoğlu. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Şişman, Ö. (2001). Bektaşiliği ve aleviliği araştıran bir tarihçi: reha çamuroğlu, Cumhuriyet Kitap Eki, 8 Eylül 2001, 603, 3-4.
- Talay, B. (2000). Tarih ve roman ilişkisi üzerine, *Tarih ve Toplum Dergisi*, 33/198, 4-15.
- Tanpınar, A. H. (2000). *Edebiyat Üzerine Makaleler*. (2. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2013). *19. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*. (22. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tanpınar, A. H. (2016). *Beş Şehir*. (36. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- Tekeli, İ. (1998). *Tarihyazını Üzerine Düşünmek*. (1. Baskı). Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Tekin, M. (2016). *Roman Sanatı-1*. (14. Baskı). İstanbul: Ötüken Neşriyat.

- Timur, T. (2002). *Osmanlı-Türk Romanında Tarih, Toplum ve Kimlik*. (1. Baskı). İstanbul: Afa Yayınları.
- Tunçay, M. (2000). Tarih ve roman ilişkisi üzerine (Birsen Talay Ed.), *Tarih ve Toplum Dergisi*, 33/198, 4-15.
- Tural, S. K. (1991). *Zamanın Elinden Tutmak*. (2. Baskı). Ankara: Ecdâd Yayınları.
- Tural, S. K. (2015). *Edebiyat Bilimine Katkılar*. (3. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.
- Türkeş, Ö. (2000). Cumhuriyet romanında cumhuriyet tarihi (1920-1970), *Tarih ve Toplum Dergisi*, 33, 198, Haziran 2000.
- Türkeş, Ö. (2011). Romana yazılan tarih, *Edebiyatın Omzundaki Melek: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar* (Zeynep Uysal Ed.), İstanbul: İletişim Yayınları.
- Uğurcan, S. (2012), *Edebiyatımız I: Edebiyat Tarih İlişkisi*. (1. Baskı). İstanbul: Dergah Yayınları.
- URL-1(2017). İslam Ansiklopedisi. *Hafiyeye maddesi* (1997). Yazar: Emrullah Tekin. 15, 115-116. <https://islamansiklopedisi.org.tr/hafiyeye>, -Erişim Tarihi: 11.11.2017.
- URL-2(2017). İslam Ansiklopedisi. *Selahaddin eyyubi maddesi* (2009). Yazar: Ramazan Şeşen. 36, 337-340. <https://islamansiklopedisi.org.tr/selahaddin-i-eyyubi>, Erişim Tarihi: 20.11.2017.
- URL-3(2018). İslam Ansiklopedisi. *Şah ismail maddesi* (2010). Yazar: Tufan Gündüz. 38, 253-255. <https://islamansiklopedisi.org.tr/sah-ismail>, Erişim Tarihi: 10.04.2018.
- URL-4(2018). İslam Ansiklopedisi. *Abdülhamid II maddesi* (1988). Yazar: Cevdet Küçük, 1, 216-224. <https://islamansiklopedisi.org.tr/abdulhamid-ii>, Erişim Tarihi:10.05.2018.
- URL-5(2018). <https://ekstremlbilgi.com/din/paganizm-nedir/>, Erişim Tarihi: 06.06.2018.
- URL-6(2018). <https://fugenunalsen.wordpress.com/2011/12/15/selahaddin-eyyubi-nam-i-diger-el-kurdi/>, Erişim Tarihi: 13.07.2018.
- URL- 7(2018). Uzun, M. (2012). Yazmak ya bir aşk ya da da bir nefret işidir, <http://www.edebiyathaber.net/melike-uzun-reha-camurogluyla-son-romani-hakkinda-konustu/>, Erişim Tarihi: 22.11.2018.
- Uysal, Z. (Ed.) (2011). *Edebiyatın Omzundaki Melek: Edebiyatın Tarihle İlişkisi Üzerine Yazılar*. (1. Baskı). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ünlü, A. (2009). Döngüsel zamanın türk tiyatrosundaki döngüsü, *Tiyatro Araştırmaları Dergisi*, 28, 2009-2.
- Yalçın Çelik, D. (2005). *Yeni Tarihselcilik Kuramı ve Türk Edebiyatında Postmodern Tarih Romanları*. (1. Baskı). Ankara: Akçağ Yayınları.

Yalçın, M.(Ed.) (2010). *Tanzimat'tan Bugüne Edebiyatçılar Ansiklopedisi*, C.1, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yalsızuçanlar, S. (2014). Tarihî romanda yaşanmışlık, *II. Milletlerarası Tarihî Roman ve Romanda Tarih Sempozyumu*, İstanbul 7-9 Kasım 2013, TYB Yay., Ankara Haziran 2014.

Yavuz, H. (1997). Tarihi roman ancak belli bir tasarımdan yola çıkılarak yazılabilir, *Gösteri*, 197, 69, Mayıs 1997.

Yurdakul, A. (1988). Romanda tarihsellik ve tarihî roman, *Gösteri*, 197, 76-77.

Yavuz, H. (2013). *Edebiyat ve Sanat Üzerine Yazılar*. (3. Baskı). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Yılmaz, A. (2000). Tarihî roman üzerine, *Bilge*, 24, 42-49.

Yücel, T. (2008). Devlet ana nasıl okunur?, *Yazın ve Yaşam*. İstanbul: Can Yayınları.

Wellek, R. ve Warren, A. (2016), *Edebiyat Teorisi*. (4. Baskı). Çev. Ömer F. Huyugüzel. İstanbul: Dergah Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Oğuzhan Bozkurt
Doğum Yeri ve Tarihi : Zonguldak/02.01.1993

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı
Yüksek Lisans Öğrenimi : Bartın Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı
Bildiği Yabancı Diller : İngilizce
Bilimsel Faaliyet/ Yayınlar : Bozkurt, O. (2017). Tahsin Yücel'in *Vatandaş Romanında Aydın - İktidar İlişkisi*. Bartın Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi, 2 (1), 173-184.
<http://dergipark.gov.tr/buefd/issue/30112/324854>

İletişim : oguzbozkurt44@gmail.com

Tarih : 14/12/2018