

Campus Essen

**Schriftliche Hausarbeit im Rahmen der Ersten Staatsprüfung
für das Lehramt an Grund- Haupt- und Realschulen**

**Die Frage moderner Erzählstrategien bei Sabahattin Ali
(Kürk Mantolu Madonna)**

**TURKİSTİK ENSTİTÜSÜ
Duisburg-Essen Üniversitesi, Essen**

Zeynep Kowalik

Abgabedatum: 13.10.2015

Erstgutachterin: Prof. Dr. Kader Konuk

Zweitgutachterin: Berin Uyar

Özet

Türk edebiyatının önemli yazarlarından Sabahattin Ali'nin Kürk Mantolu Madonna romanı modern Türk edebiyatında birçok yeniliği içinde barındıran ve farklı okumalarla irdelenebilecek zenginliğe sahip bir edebiyat eseridir. Cumhuriyet sonrası edebiyatın gelişimini anlamak açısından da ele alınan bu roman farklı açılardan değerlendirilmiştir. Kürk Mantolu Madonna'nın hem yapısal özellikleri hem de modern anlatım teknikleri açısından getirdiği yenilikler ve edebiyatın genel temaları açısından ele alınması, aynı zamanda Türkiye'nin Batılılaşma serüvenini de incelemeyi gerektirir. Kürk Mantolu Madonna'nın yazıldığı koşulların Cumhuriyet Türkiye'si ile ana hikâyenin geçtiği Weimar Almanya'sı arasında koşutluklar ve modern Batı romanı ile modern Türk romanı arasındaki geçişler yabancılaşma, Doğu-Batı çatışması edebiyatın gelişim çizgilerini anlamak açısından önemli veriler sunmaktadır. Başlangıçta bir gazete tefrikası olarak yayımlanan sonradan kitaplaştırılan Kürk Mantolu Madonna'nın modern anlatım tekniği açısından getirdiği yenilikler erken dönem Türk edebiyatında bazı yazarların tartıştığı ama pek uygulayamadığı birçok özelliği içinde barındırıyor. Modern romanın yapı özellikleri ile geleneksel anlatılar arasında geçişlerin de yaşandığı ama klasik Batı romanının genel çizgisine uygun, özellikle de işlediği yabancılaşma ile modern toplum bireylerinin trajedilerini işleyen Kürk Mantolu Madonna, iç içe geçmiş hikâyelerden oluşan bir metindir. Çerçeve hikâye ile ana hikâye arasındaki geçişler, karakterlerin yaşam tarzları ve hayat hikâyelerinin romandaki örgüsü, edebiyatın değişik temalarının işleniş biçimi modern roman yapısını da incelemek için verimli bir tablo sunuyor. Kürk Mantolu Madonna romanının, farklı okumalarla ele alındığında psikolojik, sosyolojik ve tarihsel pek çok sorunsalın işlendiği ama esas olarak da modern anlatı stratejileri açısından dikkate değer bir zenginlik taşıdığı görülmektedir.

Anahtar sözcükler: Sabahattin Ali, Kürk Mantolu Madonna, modern anlatım öğeleri, yabancılaşma, Doğu-Batı

Kısaltmalar

Adı geçen eser:	a.g.e
Aynı yerde, aynı eserde:	ibid
Bakınız:	bk.
İsmi bilinmeyen anlatıcı:	i.b. anlatıcı
Kürk Mantolu Madonna:	KMM

İçindekiler

1	Giriş.....	1
1.1	Türk Romanına Tarihsel Bakış	4
1.2	Modern Edebiyatın Yapısı.....	6
1.2.1	Modern Romanın Yapı Öğeleri	8
2	“Kürk Mantolu Madonna” Romanının Yapısı	10
2.1	İçerik	10
2.2	Dış ve İç Yapı.....	16
2.3	Dil Kullanımı.....	17
2.4	Anlatım Tekniği.....	18
2.4.1	Anlatıcı.....	19
2.4.2	Anlatım Zamanı	25
2.4.3	Anlatım Yöntemleri.....	29
3	Doğu-Batı Motifi	33
3.1	Kültürlerarası Karşılaşma.....	33
3.2	Uygarlığın Görünen Yüzünün Arkasındakiler.....	36
3.3	Modernitenin Eleştirisi	42
4	Motif ve Yapı unsuru olarak yabancılaşma	45
4.1	Yabancılaşma olgusuna genel bir bakış.....	45
4.2	Romanda yabancılaşmanın yeri	48
4.3	Kürk Mantolu Madonna’da yabancılaşma	51
5	Sonuç.....	58
6	Kaynakça.....	61

1 Giriş

Geride bıraktığımız yüzyılda dışımızdaki dünyayı algılama sorunu edebiyat dünyasının en çok ilgi çeken problemlerinden birisi olmuştur. Bu problem şu soruyla önümüze getirilmiştir: “Belirleyici olan dış dünyadaki gerçekler miydi, yoksa bizim onları nasıl anlayıp dizgeleştirdiğimiz mi?” (Erkman-Akerson 2010, 151) Bu açıdan bakıldığında 20. yüzyıl dış gerçekliğin nasıl algılandığı sorusunu sürekli sorgulayan bir çağ olmuştur (Pamuk 1995, 31; Erkman-Akerson 2010, 151). Ortaya çıkan eserlere bakıldığında görülüyor ki edebiyat dış gerçekliğin yansıması olmaktan çıkmıştır (Pamuk 1995, 32). Modern anlatım yöntemleri aracılığıyla roman kendi gerçekliğini kurmakta, kendi içinde anlam kazanmakta ve yaşanan çağın ruhuna da göndermede bulunmaktadır (a.g.e, 33). Dizge arayışları, edebiyata bilimsel yöntemlerle ve edebiyatın içinden bakmaya itmiştir (Erkman-Akerson 2010, 151). Modern anlatıda öznellik; anlatıda neyin görüldüğünden ziyade görmenin nasıl gerçekleştiğiyle ön plana çıkar. Sabit, sözde nesnel, her şeyi bilen ve gören anlatıcından vazgeçip öznel bakış açısıyla birinin ya da birden fazla anlatıcının aynı olguya nasıl baktığı önem kazanmaktadır (Erkman-Akerson 2010, 151). Modern anlatı ögesinin başlıca özelliği iç dünyanın yansıtılmasında yatmaktadır. Böylece modernist romanın biçim/içerik gibi diğer özellikleri de ortaya çıkmaktadır (Yürek 2008, 198).

Bu perspektifin ışığında, bu çalışmada, Sabahattin Ali'nin *Kürk Mantolu Madonna* adlı romanında hangi modern anlatım stratejilerine başvurulduğu sorusuna yanıt aranmaktadır.

Kürk Mantolu Madonna romanı ilk etapta Hakikat gazetesinde 1940-1941 yıllarında “Büyük Hikâye” başlığı altında 48 bölümden oluşan dizi halinde basılmış ve 1943 yılında Remzi Kitabevi tarafından kitap olarak yayımlanmıştır (Sönmez 2009, 330). Güncelliğini halen de koruyan bu roman, geçmişten bugüne kadar birçok kişi tarafından romanın merkezinde aşk konusunun olduğu yorumuyla incelenmiştir (Karaburgu 2010, 240).

Analiz kısmına geçmeden önce, Türk romanının Cumhuriyetin kuruluşundan 1950'lere kadar olan süreçteki görünümüne, işlevine ve Türk

romanının biçimsel özelliklerine kısaca değinilecektir. Ayrıca modern edebiyatın yapısı hakkında kaba hatlarıyla bir tablo çizilerek modern kavramı açıklanıp modern romanın yapısı da kısaca incelenecektir. Bu iki alt bölüm analiz bölümleri için bir nevi giriş / köprü işlevi gördüğünden dolayı giriş bölümüne tabi tutulmuştur. Çünkü burada esas olarak çalışmanın çıkış noktası olan modern anlatım tekniğinin önemi ortaya çıkmaktadır. Tanzimat'tan itibaren Batılılaşma yolunda ilerleyen Türk romanı Batı'daki gibi bir gelişim çizgisi izlememiştir. Aynı şekilde Batı'da oluşan modern roman anlayışı Türkiye'de aynı şekilde oluşmamıştır. Türkiye'deki romanın gelişimi temel alındığında KMM'da modern anlatım stratejilerine başvurulduğu görülmektedir.

Çalışmanın ikinci bölümünde romanın yapısı yer almaktadır. Burada önce romanın ayrıntılı içeriği anlatıldıktan sonra dış ve iç yapısı ele alınacaktır. İç yapıda romanın çerçeve ve iç hikâyeden oluştuğu saptandıktan sonra romanda hangi anlatım tekniklerinin nasıl uyarlandığı incelenecektir. Bu bölümde anlatıcı, özellikle gözlemci figür anlatıcısı, iç anlatıcı ve otobiyografik özellikler taşıyan ben anlatıcısı ele alınır. Böylece sıradan kişiler olan bu anlatıcıların sayesinde oluşan bakış açısı ortaya çıkar. Anlatıda zamanın biçimlendirilmesiyle yaratılan zaman algısına da yer verilerek hangi anlatım yöntemlerine başvurulduğu izlenir. Bu biçimsel özellikler neticesinde iç dünyanın nasıl kurgulandığı ortaya çıkmaktadır.

Üçüncü bölüm Doğu-Batı motifini içermektedir. Türk romanının Cumhuriyetin kuruluşundan 50'li yıllara kadar Doğu-Batı çatışması olarak kendini gösteren bu motif, KMM'da uzlaşımsal bir yol izlemektedir ve kültürlerarası bir davetiye çıkarmaktadır. Ayrıca içerisinde hem Batı hem de Doğu'da oluşan modern yaşamın eleştirisini barındırmaktadır. Böylece kendini geleneksel biçimden ayırmaktadır.

Türk romanında modern anlatım stratejisi olarak iç dünyanın derinliklerinin aktarılması “yabancılaşmış figür bağlamında ele alınmıştır” (Yürek 2010, 198). Yabancılaşma olgusu iki makalede toplumdilbilimsel ve psikolojik açıdan ele alınarak çalışmanın son bölümünde temel sorun olarak ele alınmıştır. Bu çalışmada ek olarak yapısal özellik olarak romanda yabancılaşmanın nasıl kurgulandığı da gösterilecektir. Böylece sadece

sosyolojik ve psikolojik açıdan ele alınan eser, romanın yapısına işleyen yabancılaşma olgusunu nasıl modern anlatım yöntemine dönüştüğünün de göstergesi olacaktır. Sonuç olarak yabancılaşma hem içerik hem de yapı düzleminde karşımıza çıkmaktadır.

1.1 Türk Romanına Tarihsel Bakış

Türkiye’de roman, Batılılaşmanın bir parçası olarak çeviri ve taklitlerle başlamıştır. Bunun nedeni de, Batı edebiyatının ilerici, modern sayılarak Türk edebiyatın eski, gerici olduğu düşüncesidir. Türk romanı, Batı’daki gibi toplumsal koşullar sonucu doğup yüzyıllarca süren doğal bir süreçten geçip gelişmemiştir (Moran 1998, 9). Ayrıca Batılılaşma ile modernleşme eşanlımlı kullanılmaktadır. Bunun temelinde Batı’nın yenilikçi olarak görülüp ilkleri ortaya çıkarması fikri yatmaktadır (Belge 2009, 94). Peki, Türkiye’de roman nasıl şekil almış ve nasıl bir işlev yüklenmiştir? (Moran 1998, 10) Bu sorunun altında tarihsel ve toplumsal koşullar yatmaktadır. Konuyla ilgili merkezi soru, ‘Cumhuriyet’in kuruluşundan 1950’lere kadar olan süreçte, Türk romanı hangi anlatım tekniklerini ve motifleri kullanmış ve yapısal özellikleri nelerdir’ sorusudur? Buna göre en belirgin özelliklerden biri ise Türk romanının öğretici olması, bilgi vermesi ve ”okurun dünya görüşünü biçimlendirmek ve toplumu yönlendirmek için yazılır“ (İnci 2005, 138) olması esasına dayanmaktadır (İnci 2005, 138; Moran 1998, 16; Pamuk 1995, 43). Genellemeye gidildiğinde Türk romanının 1950’lere kadar en etkin ana sorunsallarından biri Batılılaşma ekseninde yön alıp motif olarak Doğu-Batı çatışması etrafında şekillenmesidir (Moran 1998, 19).

Romanlar, Doğu-Batı karşıtlığı içinde biçimlendirilip, buna bağlı olarak da kurgu ve tipler ortaya çıkmaktadır. Romanların bir nevi şablon olarak, Doğu-Batı-Düalizmi ve bildiri üzerine kurgulanmış olmasıdır (Moran 1998, 244-245,250; Andı 2006,167). Uzun yıllar boyunca ana motif olarak ezen-ezilen çelişkisi işlenmiş, birey-insanın iç dünyasına yer verilmemiştir (Ecevit 2014, 83; Pamuk 1995, 43). Bu toplumsal sorunlar etrafında oluşan romanların yanı sıra Moran bir de o döneme kadar var olan ikinci bir çizgiden söz eder; o da ”bireyin iç dünyasına dönük dramatik romanlar“ın var olmasıdır (Moran 1998, 244). Bu tarz anlatılar ideolojik amaç gütmektense bireyi / bireyselliği odak noktasına almaktadır (a.g.e, 247). Moran ayrıca ikinci çizgideki romanlardaki karakterlerin Türkiye tarihine özgün tipler olmayıp yine Batılılaşmadan dolayı, Batı’dan esinlenen karakterler olduğunu ekleyip bunun okuyucularda yabancılik durumu yarattığını vurgulamaktadır (a.g.e, 250). Moran, Türk romanını tarihsel ve

toplumsal çerçeve içerisinde ele alırken yapısal yönüne değinmiyor ama muhtemelen yapı olarak da romanın Batı'yı örnek alıp şekillendiğini dolaylı yoldan ima etmektedir. Moran ve Pamuk temel alınarak özetle söylenebilir ki; Türk romanı 1950'lere kadar içinde şekillendiği tarihsel ve toplumsal koşullardan dolayı kendine özgü bir form kazanamamış, Batı'nın etkisiyle yazılan romanlar hem yapısal ve biçimsel açıdan hem de anlatım teknikleri ve içerik açısından Batı edebiyatını model almıştır.

Türk romanının ideolojik amaçla yazılması, anlatının yapısal özelliklerine genel anlamda önem verilmediğinin ipuçlarını vermektedir. Hatta romanlarda güdülen ideolojik amaç nedeniyle, ilk dönemlerde, Orhan Pamuk'a modern Türk romanının var olmadığına kanıtı gibi görünmektedir (Pamuk 1995, 31). Ahmet Hamdi Tanpınar'ın Huzur adlı eserinde, anlatıcının yol gösterici misyon yüklenerek okurun karşısına çıkmasını, yani anlatının didaktik yönünden dolayı, modern yapıt olarak eserin örnek teşkil etmediğini savunmaktadır ve bu romanı temel alarak bir genellemeye gitmektedir (a.g.e, 39).

Türk romanının biçimsel özellikleriyle hiç ilgilenilmediği düşüncesi yanlıtıdır, zira Ahmet Mithat 19.yüzyılın son çeyreğinde anlatım tekniğiyle ilgilenip "bakış açısı"ndan söz etmiş ve buna göre anlatımın roman kişisine bırakılmasını önermiş fakat yapıtlarında bunu uygulamamıştır (İnci 2005, 139). Abdülhamit Şinasi Hisar 1943'de, modern roman anlayışına yakın bir tanımda bulunarak, romanın kesin kuralları olmadığını, çok katmanlı ve geniş açılımlı olduğunu savunmuştur. O dönemde romanda yenilik sayılan, olay örgüsünden ziyade duygu ve düşüncelerin ön planda olduğu, roman kişisine aracılık eden anlatıcının romanda yer almasıdır (a.g.e, 143). İlk defa Peyami Safa anlatım biçimleriyle uğraşmış, farklı bir teknik olarak "bakış açısı"ni uygulayan, fakat bu alanda didaktikliğe yer vermesinden dolayı "yazar ile eser arasındaki mesafeyi ayarlayan bakış açısını" yok eden romancıdır (a.g.e, 144).

Glassen, 1980'lere kadar var olan edebiyatı klasik modern olarak adlandırmakta ve 1980'lere kadar romanların konularını şu şekilde özetlemektedir.

“[D]urch alle diese Romane zieht sich wie ein roter Faden die Problematik der Verwestlichung nach dem Bruch mit der Tradition, und es scheinen die Konflikte zwischen Individuum und Gesellschaft auf, die sich im Spannungsfeld von Identitätsverlust und Identitätssuche ergeben.“ (Glassen 2014, 177)

1.2 Modern Edebiyatın Yapısı

”Modern“ sözcüğü Latince *modo*, demin, az evvel, şimdi'den türetilmiştir ve 18 yüzyılın başlarında Fransızca *moderne*'den (*la mode*: yenilik) alınıp *modern* olarak kullanıma geçmiştir. *Modern* sözcüğü aynı zamanda çağdaş, şimdi, çağcıl, güncel gibi sözcüklerle eş anlamlı kullanılmaktadır. Ayrıca “geleneksel“ sözcüğünün karşıtı çağrışımı bulunmaktadır. Buna göre geleneksellikten ayrışan her şey moderndir (Andreotti 2000, 17; Erkman-Akerson 2010, 152). Modern edebiyat yapısından söz edilirken sözcük anlamından yola çıkmaktan ziyade 20. yüzyılda geleneksel yapıdan kendini ayıran metinler söz konusu edilmektedir:

”Unter ‘moderner Literatur‘ versteht man heute weitgehend jene Dichtung, die „der veränderten Realität des Daseins und dem gewandelten Lebensgefühl des modernen Menschen“ verpflichtet ist und die daher, im Sinne der Innovationsästhetik, nach „neue(n) Möglichkeiten dichterischer Gestaltung“ sucht.“ (Andreotti 2000, 18)

Bu anlayış 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmış ve bazı edebiyat yöntemlerini tarif eden bir edebiyat anlayışı olmuştur (Pamuk 1995, 32). Parla ise, modern tanımlamasından yola çıktığında, Araba Sevdası romanını modern roman örneği olarak vererek şu açıklamada bulunmaktadır:

“[h]emen modern sözcüğünü nasıl kullandığımızı açıklayalım: Çağının bilinç kargaşasına bu bilincin dışından, alternatif bir bilinçle bakabilen, çağını seyredabilen ve bu irdeleyici bakışı kendine de yöneltebilen, yani iki yönlü sorgulayabilen

(karşısındakini ve kendini) [...] modern diyebiliriz.” (Parla 1993, 130)

Modern roman eskiyi değiştirmeye yönelik kuşkucu yapıtları kapsamaktadır (Erkman-Akerson 2010, 152). Modern roman iki sorunsalı beraberinde getirmektedir. Modern romandan bahsedildiğinde belli bir akımdan veya belli bir zaman dilimden söz etmek, onlardan yola çıkmak yanlış olur, bunun nedeni var olan akımların mutlaka bir önceki akımdan farklılık göstermesi ve yenilik getirmesinden kaynaklanmasıdır (Andreotti 2000, 18; Ecevit 2014, 40; Pamuk 1995, 32). Bir diğer ve en büyük sorunsal ise yeni sanatsal biçimlendirme (*neuartige künstlerische Gestaltungsweisen*) tarzlarının geleneksel içerik/biçim düalizmi ile betimlenmeye çalışılmasından kaynaklanmasıdır (Andreotti 2000, 19). Bundan dolayı Andreotti, modern metinleri bağdaşıklık/bütünsel ve yapısal ölçütler yardımıyla betimlemekten, yani yapısalcı yaklaşımla analiz etmekten yanadır. Oysaki geleneksel Hermeneutik analize göre, edebi metinlerin içerik/biçim-düalizmi içerisinde uzlaşması, yani dilsel düzlemin biçim olması ve anlatımın da içerik olarak görülmesi modern romanların analizinde yetersiz kalmaktadır (a.g.e, 19, 20). Böylece edebi metin biçimsel bütün olarak ele alınmamakla birlikte, biçimsel öğelerin örneğin ben anlatımın, metnin bakış açısını etkilemesi, dolayısıyla metnin içeriğini de etkilediğinin göz ardı edilmesinden kaynaklanmaktadır. Tam da bu nokta, biçimin içeriği de etkilediği hususu, modern metinlerde merkezi rol oynamaktadır (ibid).

Modern metni incelerken içerik/biçim-düalizminden sıyrılıp bu öğelerin nasıl ve ne şekilde düzenlendiğine bakmak önem kazanmaktadır. Bu yaklaşıma yapı denir ve böylece yapı incelenir. Örneğin, romandaki figür olay üzerinden mi yoksa karakteri üzerinden mi tanımlanmaktadır sorusuna cevap aranmaktadır (a.g.e, 22). Geleneksel ve modern metinlerden bahsederken unutulmaması gereken bir diğer unsur, geleneksel metinlerde de modern yapı öğelerinin bulunabilmesidir, yani her iki yapı bir eserde bulunabilmektedir (a.g.e, 38).

Peki, yapısal değişiklik nasıl meydana gelir? Modern metinleri oluşturan yapı öğeleri nelerdir:

Yüzeysel yapıda (*Oberflächenstruktur*) metnin okuyucuya dolaysız şekil ile sunulmasından bahsedilmektedir. Buna da metnin bildirim düzlemi

(*Manifestationsebene*) denmektedir. Bu düzlem somut figürler, olaylar ve de dilsel-retorik düzleme ait olan motif ve uzam öğelerini barındırmaktadır. Bu düzlemler metinden çıkartıldığında metnin derin yapısına (*Tiefenstruktur*) ulaşılmaktadır (a.g.e, 19).

Derin yapıyı tayin eden anlamsal ana pozisyonun (kahraman gibi) ögesi dışında bir de bütün anlamsal ve sözdizimsel ilişkiler (ana pozisyonda bulunan figür ve olay arasındaki ilişki gibi) bulunmaktadır. Bu öğeler metnin temel düzlemini oluşturup yüzey yapının birimlerini kurmakla beraber metnin bağdaşıklığını sağlamaktadır (ibid). Böylece derin yapı tarihsel bir sabitleştirmeye sahip olmakla birlikte ilke olarak yeni bir metin tipine taşınmaktadır. Modern edebiyat, geleneksel metinlerle kıyaslandığında, değişen derin yapısından dolayı kendini yeni bir metin tipi olarak konumlandırmaktadır (a.g.e, 20).

1.2.1 Modern Romanın Yapı Öğeleri

Modern Romanın yapı öğeleri (*Strukturelemente*) arasında bulunan gerçekliğin yapılandırması (*Wirklichkeitsgestaltung*) metinden çıkarsama yoluyla elde edilmektedir. Geleneksel edebiyat yaklaşımında sanattan bahsedildiğinde sanatın dış dünya gerçekliğinin yansıtılması olduğu görüşü öne çıkar. Mimetik estetiğin sanat anlayışının temel ilkesidir bu. Mimesisin bu anlayışının altında yatan düşünce, var olan dünya düzeninin dil düzeniyle örtüşmesinden kaynaklandığı düşüncesidir yani gerçeklik ile dilin bir bütün olması (Andreotti 2000, 22; Ecevit 2014, 23). Modern edebiyat dış dünya gerçekliğinin yansıtılmasını yadsır çünkü onun değişen dünya görüşü vardır. O artık değişen göstergeleri (*Zeichenveränderungen*) göstermek ve bunu görünür kılmak istemektedir (Andreotti 2000, 22). Edebi metinlerde gerçekliğin yapılandırması yapısal öge olarak yer bulmaktadır. Bu ise metinde temel olarak belirli bir ben'in biçimlendirilmesini olanaklı hale getirmektedir. Böylece biçimlendirilen "ben" yapı ögesi konumunda algılanmaktadır. Biçimlendirilen ben her zaman figürlerin yapısında bulunduğundan dolayı figür biçimlendirmesinden (*Figurengestaltung*) bahsedilmektedir (ibid). Sazyek de

yukarıda verilen ölçüte benzer bir yaklaşımla, bir romanın modernist¹ olduğunu anlamak için iki ölçütten yola çıkarak yabancılaşmaya ve bunu yaşayan roman başkişisine göndermede bulunmaktadır. Buna bağlı olarak yabancılaşma olgusu içeriğin merkezinde temel sorunsal olarak bulunuyor ve bu bir bireyin iç dünyası üzerinde içselleştirilerek işleniyorsa modernist roman olarak nitelendirilmektedir (Sazyek 2010, 13).

Biçim ögesi olarak yer alan yabancılaşma, çalışmanın yabancılaşma bölümünde ayrıntılı ele alınacaktır.

¹ Sazyek modern yerine modernist sözcüğünü kullanmaktadır.

2 “Kürk Mantolu Madonna” Romanının Yapısı

2.1 İçerik

Sabahattin Ali'nin “Kürk Mantolu Madonna” adlı romanı – ismi okuyucuya belirtilmeyen – bir anlatıcının 1940'ların kış aylarının Ankara'sıyla başlar. İ.b. anlatıcı o döneme ilişkin iyi eğitim almış, hikâye ve şiir yazmaya çok meraklı olan fakat yazılarından fazla gelir edemediğinden farklı sektörlerde çalışmak zorunda kalan genç birisi olarak tanıtılır. Bir bankada memurluğuna son verilen ve uzun süre işsiz kalan anlatıcı bir gün tesadüfen Ankara sokaklarında dolaşırken bir otomobilin içinde olan eski mektep arkadaşı Hamdi'yle karşılaşır. Bir şirkette müdür muavini olan Hamdi i.b. anlatıcıyı evine davet eder. Hamdi, Avrupai giyinen, pozisyonundan dolayı kendinden emin, kariyer sahibi, evli ve evi olan birisidir. Hamdi, arkadaşına (anlatıcıya) karşı yardımsever, dostane bir tavırla yaklaşırsa da ona bulunduğu pozisyonundan dolayı kendini üstün görür. Mevki sahibi olduğu için yazı yazmayı küçümser ve gerçek hayattan soyutlanan bir tür çocukluk olarak ilan eder. Yine de anlatıcıya iyilikte bulunarak kendi şirketinde ufak bir memuriyet görevi ayarlayıp boş vakitlerinde şiir yazmasına izin verir. İ.b. anlatıcıyı, Bay değil de Efendi olarak adlandıran kendi halinde olan mütercim Raif Efendi'nin odasına yerleştirir. İ.b. anlatıcı Raif Efendi'yi dış görünümüyle tasvir eder. Bu tasvire göre, tepesi açılmaya başlamış kısa saçlı, küçük kulaklı, uzun ince parmaklı, sarı ve altları kırpılmış bıyıklı, yandan ve yukardan bakıldığında yaşlı görünür; çehre ve gülümsemesine bakıldığında saf ve çocukça bir ifadesi olduğundan bahseder (Ali 2004, S. 18–19).

Raif Efendi, tercümelerini yapan, sadece yemek molasında – çalışma masasında – ara veren ve boş vaktinde Almanca roman okuyan birisidir. Yeni iş ve oda arkadaşıyla (i.b anlatıcıyla) ilgilenmez ve günlerce onunla sohbet etmez. Şirketin en eski çalışanlarından biri olmasına rağmen zam istemeyen, iş arkadaşlarıyla vakit geçirmeyen, içine kapalı, saf ve basit birisi olarak anlatılır. Bu durum, onun diğerleri tarafından küçümsemesine yol açar.

Bir gün iş yerinde haksız muameleye uğrayan Raif Efendi'nin dışa karşı tepkisiz fakat yaşananlara görüldüğü kadar umarsızca ve basit olmadığını gören anlatıcı, onu daha yakından tanımak istese de Raif Efendi buna izin vermez. Sık

sık hastalanan Raif Efendi'ye çeviriler evine yollanır, bu durumdan yararlanan anlatıcı onu daha yakından tanımak için hastalandığı bir gün çevirileri kendisi Raif Efendi'ye götürmeye karar verir. Raif Efendi, Ankara merkezinin dışında kalan kenar semtlerinden birinde iki katlı sarı bir binanın alt katında oturur. Güzel, toplu ve pahalı mobilyaların olduğu misafir odasıyla Raif Efendi ve iki kızının yattığı oda özensiz ve dağınıktır. Evin geçimini bir tek kendi maaşı ile geçindiren Raif Efendi ile evin her türlü ev işlerinden sorumlu olan eşi ve evle ilgili hiçbir sorumluluk ve katkıda bulunmayan iki kızı, iki kayınbiraderi, iki çocuğu olan baldızı ve onun kocasının da yaşadığı 10 nüfuslu kalabalık bir evdir.

O ziyaretten sonra anlatıcı ile Raif Efendi arasında bir bağ kurulur ve arkadaş olurlar. Anlatıcı, Raif Efendi'yi sık sık evinde ziyaret eder ve iş yerinde de sohbetleri olur. Kış sonlarına doğru Raif Efendi ciddi bir rahatsızlığından dolayı evindedir. Anlatıcı onu üst üste evinde ziyaret eder. Arkadaşlık kurmalarına rağmen Raif Efendi ile anlatıcı arasında henüz bir dostluk kurulamamıştır fakat ziyaretlerden birinde Raif Efendi anlatıcıdan şirketteki masasının çekmecesinden şahsi eşyalarını getirmesini ister.

Durumu ağır olan Raif Efendi'ye eşyalarını getirir. Bunların arasında siyah kaplı bir defter de vardır. Raif Efendi anlatıcıdan bu defteri yanın sobaya atmasını ister. Bu durum karşısında anlatıcı defterde yazılanları öğrenmek için bir geceliğine bu defteri ondan ödünç almak ister. Lakin o defterin Raif Efendi için önemli olduğunu ve belki bu defter sayesinde onu tanıma şansına varabileceğine inanır. Raif Efendi tereddüt etse de bu ricasını kabul eder. Bu buluşma ikisinin son buluşmasıdır.

İ.b. anlatıcı Raif Efendi'den ayrılır ve defteri okumak üzere yaşadığı otele gider ve okumaya başlar. Anlatıcı anı defterini okurken aynı zamanda Raif Efendi'nin sesi olur. Okuyucu anı defterinde yazanları Raif Efendi olarak okur.

Anı defteri Raif Efendi tarafından 20 Haziran 1933'de yazılır ve romanın ikinci / gelişme bölümünü oluşturur. Anı defterini tutma nedenini şöyle açıklar: “bana on sene evvelki başka birtakım hadiseleri yeniden yaşattı” (a.g.e, 48). Böyle başlayıp yıllardır bir yanılgı içinde yaşadığını öğrenmesi yüzünden yazmaya başlamadığını söyler.

Bu yanılgı üzerine, hayatının o döneme kadar olan bölümünü kaleme alır. Çocukluğunu anlatarak başlayıp 1933'e kadarki hayatını yazar. Kendisi, Havranlı hali vakti yerinde olan bir ailenin tek oğlu olarak doğup büyür. Çocukluk yıllarını roman okuyarak, çekingen ve insanlardan uzak bir hayat sürerek geçirir. Ülkedeki iktidar sorunları, yarıda kalan idadi eğitimi genç Raif'in² işine gelir şayet hiç okuma hevesi yoktur. Babası, onun eğitim alması yönünde çok gayretlidir ve bu yüzden önce İstanbul'a sonra da Berlin'e yollar. İstanbul'daki eğitim seçimini genç Raif kendisi yapar ve güzel sanatlara başlar ve resim yapmayı kendi kendine öğrenip eğitimini yarıda bırakır. Bir süre İstanbul'da amaçsız zaman geçiren genç Raif babası tarafından baba mesleğini geliştirmek ve mis sabunculuğunu öğrenmek üzere Almanya'ya yollanır.

Almanya, genç Raif'i heyecanlandırır zira orası okuduğu romanlarının yurdudur. Hayata karşı olan gayesizliğinin biteceğini ve artık hayatının bir anlam taşıyacağını düşünüp hiç Almanca bilmediği halde Berlin'e gider. Orada bir pansiyona yerleşir ve Almanca öğrenmek için ders alır. Pansiyonda Frau van Tiedemann, Herr Camera ve Herr Döpke ile tanışıp arkadaşlık kurar. Bir süre sonra babasının isteğini yerine getirmek üzere bir sabun fabrikasında işe başlar fakat düzenli gitmez. Meslek öğrenmek yerine gündüzleri Berlin sokaklarını, müzelerini veya sergilerini gezer, akşamlarını da kitap okuyarak, lisan öğrenerek ve pansiyonda sohbet ederek geçirir.

Almanya'da yaşamının ilk senesinin sonunda, ekim ayında, modern ressamların resimlerinin bulunduğu bir sergiye gider. Tesadüfen girdiği bu sergide bir portrenin önünde kımıldamadan durur. Önünde durduğu portre, çocukluğunda beri okuduğu romanlardan tanıdığı kadın kahramanlar, bu kürk manto içindeki kadındır. Kendi portresini çizen ressamın isminin Maria Puder olduğunu katalogdan öğrenir. Portrenin ismi ise "Kürk Mantolu Madonna"dır. O günden sonra, bir süre, her öğleden sonrası sergiye gider ve saatlerce, sergi kapana dek portrenin önünde durup gözlerini ayırmadan seyreder. Sürekli gittiği bu sergide bir gün bir kadın gelir ve yanına oturur. Çekingen genç Raif'in korktuğu başına gelir. Kadın, onun ressam olduğunu tahmin eder ama Raif

² Anı defteri Raif Efendi tarafından yazılmış olmasına rağmen, anı defterinde hayat bulan Raif'tir. Bundan dolayı çalışmada anı defterinde anlatan kişi Raif Efendi değil Raif olarak kullanılmaktadır.

kadının yüzüne bakamaz. Kadın ona alaycı bir tavırla portreyi neden her gün izlediğini sorar. Bu sorudan ve yanındaki kadının tavrından sıkılan ve bir an önce gitmesini istediğinden, Raif, portredeki kadını annesine benzettiği yalanını söyler. Kadın kahkaha atıp yanından ayrılır. Bu olay sonrasında Raif bir daha sergiye gitmez ve Türkiye'ye dönme kararı alır fakat geri dönmeden önce sabunculuğu öğrenmek ister.

Raif'e ilgi duyan Frau van Tiedemann, beraber dışarıda geçirdikleri ve bir hayli içkili oldukları bir gece, pansiyona dönerken yakınlaşırlar. Bu yakınlaşmadan sıkılmaya başlayan Raif bir anda, tesadüfen sokakta portredeki "Kürk Mantolu Madonna" ile göz göze gelir, peşinden koşar ama onu kaybeder. Gerçek mi, hayal mi diye, bir önceki gün Frau van Tiedemann'la buldukları sokağa gider ve bekler. Gerçekten de aynı kürk mantolu kadın sokaktan geçer, Raif onu çalıştığı kabareye kadar takip edip içeri girer.

Keman ve şarkı söyleyerek hayatını idame eden kürk mantolu kadın işi bittikten sonra, sanki yıllardır tanışıyorlarmış gibi, Raif'in yanına oturur. Onun niçin sergiye uğramadığını ve annesinden haber alıp almadığını sorar. Raif, kürk mantolu kadın bu soruyu sorana dek niçin yanına oturduğunu anlamaz fakat o anda sergide onunla alaycı konuşan kadın olduğunu fark eder. Sohbet ederler, arkadaş olabileceklerini düşünüp ertesi gün için buluşmaya karar verirler.

Ekim ayından yılbaşına kadar her gün buluşur, Berlin şehrini, özellikle Tiergarten parkında dolaşır, sergi ve müzeleri gezerler. Beraber geçirdikleri zamanlarda Maria Raif'e sadece arkadaş olabileceklerini söylese de tutarsız davranışlarda bulunup arkadaşlıktan öte yakınlık girişimlerinde bulunur. Raif ise durumundan mutludur, ilk kez sadece hayal dünyasındaki tatmin kârlığı artık reel hayatta Maria ile bulmuştur. Onun isteklerine itaat eder, hiç bir zaman Maria'dan fazlasını istemez. İkisi de yalnızlıklarını birlikte yaşarlar.

Maria Puder annesiyle birlikte yaşar, evin geçimini sağlayan Maria'dır. Annesi Alman babası ise Hristiyanlığı seçen Praglı bir Yahudi'dir. Maria kendini ne Yahudi ne de Hristiyan olarak görür. Erkeklere karşı önyargılı olup onların kadınlarla özellikle cinsel ilişki kurma peşinde olduğunu düşünür, bu yüzden de Raif'e mesafeli davranıp sadece arkadaşlığını sunmaya çalışır.

Gittikleri bir yılbaşı partisinde çok eğlenir ve içerler. Sarhoş olan Maria Raif'le o gece cinsel ilişkiye girer. Bu olay arkadaşlıklarının boyutunu tamamen değiştirir. Raif'i sevmediğini söyleyen Maria artık onunla görüşmek istemez. Raif, bu duruma üzülse de, her zamanki gibi Maria'nın isteğini yerine getirir ve ondan ayrılır. Bu ayrılığa dayanamayan Raif her gece Maria'nın çalıştığı kabareye gidip onu bekler. Beş gün üst üste işe gelmeyen Maria'nın hasta olduğunu öğrenen Raif evine gider ve Maria'nın komşusunun hizmetçisinden onun hastanede olduğunu öğrenir. Bu haber üzerine hemen hastaneye koşar, gece vakti olduğundan sabaha kadar dışarıda ziyaret saatini bekler. O anda Maria'yı delice sevdiğini ve hayatının anlamı olduğunu anlar ve yanında olmak ister. Ertesi sabah Maria'yı ziyaret eder, onun zatülcenp³ hastalığına yakalandığını öğrenir ve yirmi beş gün hastanede kalır. O süre zarfında Raif onu her gün ziyaret eder. Hastane ortamından sıkılan Maria, Raif'in ona evde daha iyi bir bakım sunacağını doktora temin ederek taburcu olur. Evdeki bakımını Raif üstlenir, geceler boyunca başucundan bir saniye bile ayrılmaz ve sabahları çok erken saatte Maria'nın yanına gelir. Sonraki günlerde tamamen orada kalır. Bir gün Maria Raif'e görüşmedikleri o beş gün içerisinde neler yaptığını öğrenmek ister, Raif pek oralı olmaz fakat fikrini değiştirip yaptıklarını ve hatta Maria'yı kaybetme endişesi içine girdiğini bile anlatır.

Maria, Raif'in anlattıklarından sonra ona karşı olan sevgisini şimdiye kadar niçin reddettiğini anlar, zira Maria'nın inanmaya karşı bir noksanlığının olduğunu fark etmiştir. Raif'in aşkına inanmasıyla onu sevdiğini itiraf eder.

Aralarındaki ilişki netliğe ulaşmıştır. Kaldığı pansiyona çok seyrek gitmeye başlayan Raif'in son ziyaretinde üç gün evvelinden Türkiye'den gelen telgrafi okur. Telgrafta babasının öldüğü ve bir an evvel geri dönmesi gerektiği yazar. Raif bu hadiseyi Maria'ya anlatır, o da Raif'in gitmesi taraftarıdır. Yaptığı planda, Maria Prag'daki annesinin yanına gidecek, Raif ise Türkiye'ye dönecektir. Raif işlerini yolunu koyduğunda da Maria, o ne zaman isterse ve neresi olursa olsun orada olacağını söyleyerek yolları ayrılır.

³ <https://tr.wikipedia.org/wiki/Pl%C3%B6rezi>: Halk dilinde zatülcenp, tıpta ise plörezi olarak adlandırılır ve akciğeri çevreleyen zarların arasında sıvı toplanmasıyla sonuçlanan hastalıkların genel ismidir. Erişim tarihi 22.07.2015

Şubatın sonlarıdır, Maria Prag'a gider Raif ise Havran'a döner. Raif memleketi Havran'a döndüğünde babasından fazla bir miras kalmamıştır. Devralmak istediği sabunhaneleri enişterleri çoktan sahiplenmiş ona sadece babasının evi ve hasadı az olan zeytinlik kalmıştır. Maddi imkânsızlığı Maria'yı yanına çağırmasını geciktirir. İlkbahar ve yaz biter, Raif bu sürede bir yandan işlerini yoluna koymaya çalışırken diğer yandan Maria ile mektuplaşır. Yaz ortalarında, Raif Maria'yı sonbaharda çağıracağını yazar. Maria da ona güzel bir haberi olduğu fakat buluştuklarında söyleyeceğini yazar.

Ekim ayından itibaren Raif Maria'dan haber alamaz hatta yolladığı mektuplar toplu halde geri döner. Maria'dan haber alamayan Raif eski anlamsız ve boş günlerine geri döner. Bu boşluk acı vericidir ona zira hayat sevincinin ne olduğunu artık biliyordur. Raif, Maria'nın onu terk ettiğini, unuttuğunu düşünür ve büsbütün her şeye karşı güvenini yitirir. Yediği darbe sonucu bir daha yaşam sevincinin olmayacağını inanarak toplumun bir insandan beklediği sorumlulukları yerine getirmeye karar veren Raif evlenir, çoluk çocuğa karışır fakat hiç birine yakın olamaz.

Böylece yıllarını hayata küskün bir şekilde, insanlardan uzak ve geçim sıkıntısıyla geçiren Raif 19 Haziran'da tesadüfen yolda Frau van Tiedemann ile karşılaşır. Yanında on yaşlarında bir kız çocuğu vardır. Ankara'dan geçen Frau van Tiedemann'ı Berlin'de kaldığı pansiyondan tanır ve o aynı zamanda Maria'nın akrabasıdır. Çok az vakti vardır ama kısa bir müddet sohbet ederler. Raif, Maria'dan haber alma heyecanı içindedir ve uğurlamaya yakın ondan Maria'nın ölüm haberini alır. Maria, çocuğunun babasının kim olduğunu kimselere söyleyemeden, kızı dünyaya geldikten bir hafta sonra ölür. Böylece, Frau van Tiedemann'ın yanında ismini dahi öğrenemediği kız çocuğu kendi öz kızıdır.

Artık Raif, Maria'nın onu isteyerek terk etmediği bilgisi içindedir ve ona ne kadar haksızlık yaptığının farkındadır. Kendini yalnızlığa hapsederek yaşamına devam eder. Kızını hayalinde yaşatır ama kendisini bulma girişiminde bulunmaz. Bu bilgilerle anı defterinde yazan hayatı biter ve defter belki yıllarca çalışma masasının ücra bir çekmecesinde kalır.

İ.b. anlatıcı anı defterini bir gecede okur ve defteri yakma sözünü yerine getirmek için Raif Efendi'nin evine gider. Raif Efendi ölmüştür. Artık sohbetleri olmayacaktır fakat i.b. anlatıcı anı defteri sayesinde ilk ve son defa uzun uzun konuşmuş gibi hisseder kendisini. Evden ayrılır ve Raif Efendi'nin şirketteki masasına oturup anı defterini tekrar okumaya başlar.

Defter i.b. anlatıcıda kalır ve hayatını zenginleştiren Raif Efendi hep aklında kalır.

2.2 Dış ve İç Yapı

Sabahattin Ali'nin "Kürk Mantolu Madonna" adlı romanı 165 sayfadan oluşup anlatının kendisi bölüm veya başlıklara ayrılmamıştır. Bu çalışmada romanın 15. baskısı kullanılmıştır ve Yapı Kredi Yayınları (YKY) tarafından 2004 yılında yayınlanmıştır. İlk baskısı Remzi Kitapevinden 1943'de yapılmıştır.

Romanın kapak resminin büyük kısmı mavi olup ortasında siyah beyaz fotoğraf içeren, beyaz gömlekli, papyonlu gözlüğünün çerçevesi küçük yuvarlak camlardan oluşan, arkasında ağaçların olduğu orta yaşlarda bir erkek resmi bulunmaktadır. Kapağın en üst hizasında siyah bordürün ortasında yazarın ismi yer almaktadır. Siyah bordürün altında mavi fon üzerinde yine ortalanmış beyaz yazıyla romanın ismi ve onun altında ufak puntoyla yazılmış "Bütün Yapıtları Roman" yazan bir ibare ve onun altında resim bulunmaktadır.

Romanın kapağı ve başlığı biraz kafa karıştırıcı lakin başlık ve kapak düzenlemesi okuyucuya daha romanı okumadan içeriğe dair ipuçları vermelidir. Kitabın kapağında bulunan erkek resmi Sabahattin Ali'nin kendisidir. Okuyucu, Sabahattin Ali'nin görünümünü bilmediği takdirde kapakta bulunan resmin o olduğunu bilemez ve yukarıda belirtildiği gibi ilk izleniminde kafası karışabilir. Başlıktaki "Kürk Mantolu Madonna", çağrışımsal olarak ya kürk mantonun içerisinde bir Madonna'nın veya sadece bir kadının olması beklentisini içermektedir. Bunların hiçbiri olmayacaksa kapakta resim konulmaması da yeterli olacaktır. Zaten ilk baskısında kitabın kapağında resim bulunmamaktadır.

Kitabın ilk sayfasında roman başlığı altında yazar hakkında kısaca bilgi verildikten sonra eserleri kronolojik olarak sıralanmıştır. Bir sonraki sayfada yayınevinin yayınladığı Sabahattin Ali eserleri yer almaktadır. İlerleyen sayfalarda Füsun Akatlı'nın 2002 yılında yazmış olduğu üç buçuk sayfalık "Önsöz" bulunmaktadır. Asıl anlatı dokuzuncu sayfada başlamakta ve aralıksız olarak 165. sayfasına kadar sürmektedir.

Romanın içyapısı iki katmandan, daha doğrusu bir çerçeve hikâye ile bir iç hikâyeden oluşmaktadır. Hikâye helezonik yapıyla kurgulanmıştır ve iki kesişme noktasından oluşmaktadır. Aktaş, helezonik olay örgüsünde, bir hikâyenin bir diğer hikâye içine yerleştirilerek sunulduğunu ve bu durumda ilk hikâyenin ikinciye çerçeve işlevini gördüğü belirtir (Aktaş, 1991: 74). Karaburgu, romanın içyapısını üçe ayırır fakat dikkatli bakıldığında iki hikâye iki kesişme noktasından oluşmaktadır, dolayısıyla dört bölümden bahsetmek yanlış olmaz: 1.Çerçeve hikâye, ismi okura bildirilmeyen bir anlatıcı tarafından anlatılır ve anlatının giriş işlevini üstlenip Ankara'nın 1930'ların ortalarını aktarır. İlk bölüm, ilk anlatıcının etrafını betimlemesiyle gelişirken, ilk anlatıcının kendinden az bilgi vererek gözlemlediklerini anlatan anlatıcı olarak ortaya çıkmaktadır. İlk bölüm, okuyucunun adeta dışardan bakışı gibi sergilenmekte ve iki mevsim kadar sürmektedir. 2.İkinci hikâyeye geçiş noktası, iki hikâyenin ilk kesiştiği yer, dolaysız olarak, ismi bilinmeyen anlatıcının, Raif Efendi'nin anı defterini okumaya başlamasıyla gerçekleşir. 3.İç hikâye Raif'in hikâyesidir ve Raif'in kendisi tarafından yazılan anı defterinde bulunmaktadır. Buradaki ben anlatıcı (Raif), kendisini ve yaşadıklarını, çocukluğundan başlayıp, Berlin'deki ziyaretinin yaklaşık iki yılından bahsederek sonlandırır. İç hikâyeye Berlin'in 1920'lerinin başlarında geçmektedir. 4.Bu iç hikâye, anlatının ana bölümünü oluşturmaktadır. Hikâyenin ikinci kesiştiği yer ise iç hikâyenin çerçeve hikâyeye geçmesi ve anlatının bitmesiyle gerçekleşir.

2.3 Dil Kullanımı

Kürk Mantolu Madonna, Türkiye'nin 1940'larının başlarında yazılmış olmasına rağmen bugünkü okuyucu romanda kullanılan dille ve tümce yapısıyla zorluk çekmemektedir. Roman yalın ve duru bir anlatımla işlenmiştir. Var olan

eski Türkçe sözcükler “muvakkat*” (Ali 2004, 12) gibi, yıldız işareti ile editör tarafından, değiştirilmeden, sayfanın altında günümüz sözcükleriyle “[g]eçici*” (ibid, 12) dipnotta verilmiştir. Gerçekçi anlatım izleyen roman yerel dillere de bazı yerlerde örneğin annesinin konuştuğu yerlerde yer verilmiştir “[g]ömünün yerini diyivermedi besbelli... Ne yapmalı şimdi? Bir bakıcıya gitsek bari...” (Ali 2004, 146). Raif Efendi'nin eşinde de yerel dil kullanımına rastlanmaktadır: ““Bugün iyice!”, "Pazara çamaşır yıkanacak... Şu senin havluyu beyefendi getirirse!”” (Ali 2004, 41). Örnekte de görüldüğü üzere sözlü bildirişimde var olan duraklamalar üç nokta ile verilmiştir. Gerçekçi izlemi gösteren diğer öge ise hikâyenin hatırat yoluyla aktarılmasıdır.

2.4 Anlatım Tekniği

Romanın anlatım tekniği öğelerinin incelenmesi, bir romanın nasıl kurgulandığına dair bilgi vermeyi amaçlar ve biçimsel yapı öğelerini oluşturmaktadır. Aktaş, anlatım tekniği sayesinde bir bakış açısının oluştuğundan bahsetmektedir. Romanda bakış açısının⁴ eserdeki bütünlüğü meydana getirmesindeki rolünün ve güvenilir bir ortam yaratmanın, onun değişimi itibari âlemin⁵, önemini vurgulayıp anlatıcı, zaman ve mekânın bu yapıda yer aldığından bahsetmektedir (Aktaş 1991, 81). Anlatıcıdan bahsederken, anlatının söylemlerden oluştuğunu ve bunun bakış açısından kaynaklandığını vurgulamaktadır (a.g.e, 84). Bakış açısı roman türünün en önemli teknik öğelerinden birisidir zira bir “anlatıcının kurmaca içerikte yer alan her türlü öğeyi aktarma aşamasındaki konumuyla ilgili bir terimdir” (Sazyek 2013, 47). Yani anlatıcı anlatmak istediklerini istediği tarzda ve yerden anlatıp okuyucuyu ona göre yönlendirir. Terimin aktarmaya çalıştığı sorunsal, kurmaca içeriğin okuyucuya kim ve/veya kimler tarafından hangi görüş, algı ve yönleriyle aktarmasında yatmaktadır. Burada alınan ölçüt anlatıcının kimliği değildir, bulunduğu konum, yani odak noktasıdır (a.g.e, 51). 20.yüzyılda aşılımaya

⁴ Aktaş'ın tanımı: “[b]akış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrak edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir” (Aktaş 1991, 84).

⁵ Aktaş, itibari âlemi “üzerinde yaşadığımız dünyadan alınan unsurlarla kurulum” şeklinde betimler (Aktaş 1991, 81).

çalışılan olimpik anlatıcıya karşılık vermektedir bu teknik. Böylece modern edebiyat yapısına hizmet vermektedir. Ayrıca Sazyek, olay, zaman, mekân ve figüratif durum bakımlarından bakıldığında, anlatım teknikleri açısından “[g]erek Batı, gerekse ülkemiz edebiyatında romanın yansıtmacı bir gelenekten gelip modernist ve postmodernist tarzlara yayılan gelişim sürecinde pek de değişmeyen” (Sazyek 2004, 103) bir gerçekten bahsetmektedir. Yani, her ne kadar payı ve boyutu değişse de, gelenekçi biçimsel özelliklerin modern romanlarda da bu izleri taşımasıdır (ibid). Sazyek, romanın tür özelliğinden yola çıkarak açıklar ve şöyle devam eder; “[r]oman, ekspresif bir sanat dalı oluşunun gereğini estetize edilmiş [...] bir yaşantıyı anlatarak yerine getirir” (a.g.e, 103). Öte yandan içeriğin bir yapılandırılmayla elde edilmesinin birleşimine öykülemeyi oluşturmak olarak tanım getirmektedir (ibid).

2.4.1 Anlatıcı

Anlatıcı, öyküleme kurmaca eserlerinde içeriği anlatan kişidir ve anlatı ile okuyucu arasındaki bağı kurandır (Sazyek 2013, 29). Romanın bir anlatıcıya ihtiyacı olmasının yanı sıra bir de bir yaşantıyı barındırmaktadır. Ayrıca romanda temel teknik öge olmasıyla birlikte yönetme, tanıklık, ideolojik ve iletişim işlevini de yüklenmektedir (a.g.e, 31-32).

İçyapı bölümünde de belirtildiği üzere helezonik yapıya sahip olan Sabahattin Ali'nin KMM romanı, iki hikâyeden oluşmaktadır. Böylece iki anlatıcı, iki bakış açısını, iki zamanı ve iki mekânı beraberinde getirmektedir (Karaburgu 2010). Zaman ve mekân konularına, çalışmanın diğer bölümlerinde değinilecektir. Bu bölümde anlatıcıların hangi anlatıcı konumuyla yer aldığı ve işlevleri incelenecektir.

KMM'da iki ben-anlatıcı yer almaktadır ve çerçeve hikâyedeki ben-anlatıcı ile iç hikâyedeki ben-anlatıcı anlatım olarak birbirinden farklı bir işlev taşımaktadır. Ben anlatıcısı iki işlevi yerine getirerek hem içerikteki yaşantıda bir figür olarak yer almaktadır hem de anlatıcılığı üstlenmektedir (Sazyek 2013, 125). İlk etapta çerçeve hikâyenin ben-anlatıcısı incelendikten sonra iç hikâyenin ben-anlatıcısı ele alınacaktır.

Ben-anlatıcı, başlıca birinci tekil şahısla aktarılan ve anlatının olay kişisini oluşturandır, fakat bu, anlatının başkışisi olma zorunluluğunu taşımaz (Vogt 2008, 68). O, olay ve figür dünyasında yer alırken olayın merkezinde ya da kenarında da yer alabilmektedir (Vogt 2008, 68; Bauer 2005, 82). Ben-anlatıcısının tipik yapı unsurlarından biri, ya kurmacadaki anlatıcının kendisinin olması, diğeri de, kişinin isminin romanın başlığında veya metnin içindeki kişiye ait olmasıyla yer almasıdır. Bu kişi geçmişini ya anlatır ya da raporlar. Ben anlatım biçiminde, kendi itiraflarını, yanlışlarını, tutkularını anlatan bir anlatıcıya ihtiyaç vardır (Vogt 2008, 68). Ben-anlatıcının yarattığı kimlik inandırıcılığı yansıtmaktadır, sanki olay gerçekten yaşanmış hissini vermeyi esas alır (Stanzel 1981, 29). Bir diğeri etkisi ise okuyucuya olayın kendisinden ziyade, aktarılan hissin etkisini ön plana çıkmasını sağlamasıdır (a.g.e, 30).

”Şimdiye kadar tesadüf ettiğim insanlardan bir tanesi benim üzerimde belki en büyük tesiri yapmıştır. Aradan aylar geçtiği halde bir türlü bu tesirden kurtulamadım. Ne zaman kendimle baş başa kalsam, Raif Efendi'nin saf yüzü, biraz dünyadan uzak, buna rağmen bir insana tesadüf ettikleri zaman tebessüm etmek isteyen bakışları gözlerimin önünde canlanıyor. Halbuki o hiç de fevkalade bir adam değildi. Hatta pek alelade, hiçbir hususiyeti olmayan, her gün etrafımızda yüzlercesini görüp de bakmadan geçtiğimiz insanlardan biriydi. Hayatının bildiğimiz ve bilmediğimiz taraflarında insana merak verecek bir cihet olmadığı muhakkaktı. Böyle kimseleri gördüğümüz zaman çok kere kendi kendimize sorarız: 'Acaba bunlar neden yaşıyorlar? Yaşamakta ne buluyorlar? Hangi mantık, hangi hikmet bunların yeryüzünde dolaşıp nefes almalarını emrediyor?' Fakat bunu düşünürken yalnız o adamların dışlarına bakarız; onların da birer kafaları, bunun içinde, isteseler de istemeseler de işlemeye mahkûm birer dimağları bulunduğunu, bunun neticesi olarak kendilerine göre bir iç âlemleri olacağını hiç aklımıza getirmeyiz.“ (Ali 2004, 12)

Bu alıntıdaki ben-anlatıcı, çerçeve hikâyenin, ismi romanın hiçbir kısmında yer almayan ve okura ismini bildirilmeyen ben-anlatıcısıdır. Böylece o herhangi birisi olma özelliğini taşımaktadır. İsmi bilinmeyen ben-anlatıcısı anlatma gereksinimini bir yanılığa dayandırır ve bu yaşadığı yanılığın hikâyesini bildirmektedir. Buradaki ben-anlatıcı, anlatıyı kendisi yaşayıp anlatsa bile, kendisini olayın merkezine konumlandırmayıp romanın başında okura bir başka kişiden bahsedeceğini açıkça belli etmektedir (Vogt 2008, 74). Okura kendisine dair bildirdikleri, bekâr, otelde yaşayan, çalıştığı bankada işini kaybetmiş, eski bir okul arkadaşı sayesinde iş bulmuş, yirmili yaşların ortasında ve edebiyata ilgi duyan birisi olmasıdır. İsmi bilinmeyen anlatıcı (i.b. anlatıcı) sıradan bir kişidir ve hikâyesini anlatacağı kişi de onun gibi sırandandır.

Buradaki ben-anlatıcısı tanıklık işlevini üstlenen ve okura anlatıyı farklı bir bakış açısıyla başka birisinden nakledendir. Böylece okuru asıl bahsedilen veya bahsedilecek figüre dıştan bakmaya zorlamaktadır ve kendisini gözlemleyen konumuna getirendir. Olaylara veya kişilere dıştan bakışla ve gözlemleyerek sunsa bile anlatıdaki rolü mesafeli değildir, bu da ben-anlatıcı olmanın etkisiyle beraber çerçeve hikâyede anlattıklarına bilhassa kendisinin tanıklık⁶ etmesinden kaynaklanmaktadır. İ.b. ben-anlatıcının işlevi bir nevi okurun vekili konumunda, perspektif figür olarak özellikle bilgiyi filtreleyen ve şahitlik yapan kişidir (a.g.e, 77). Bu anlatım biçimi, anlatımda bakış açısını daraltır. Yaşanılanlar, gözlemlenenler veya deneyimler otantik ve doğrudan doğrudur. Anlatı öznel bir bakış açısına indirgenir ve böylece anlatının gerçeklik payı elde edilir. Anlatıda bahsedilen kişi veya tipler sadece dıştan betimlenir ve iç dünyaları hakkında sadece tahmin yürütülür veya dışarıdan alınan bilgiler sayesinde bildirilir (a.g.e, 69). Buna göre i.b. ben-anlatıcı ilk etapta Raif Efendi'yi tanımadan kendi gözlemleriyle "bu adamın sahiden manasız ve sıkıcı bir mahluk olduğuna kanaat getirmiştım" (Ali 2004, 22) diyerek nasıl algıladığını ortaya koyar. Diğer iş arkadaşlarından bilgi almak istediğinde şu karşılığı bulur: "[b]u arada kıdemli olduğu halde, şuna buna bol bol para savuran şirketin, onun ücretini neden artırmadığını sorunca, genç

⁶ Ben anlatıcı çeşitlemesinin "[i]ch als Augenzeuge (engl. I as witness; frz. je témoin)", bu anlatı örneği genelde müstesna olan anlatılan olayın veya figürün normalliğini göstermektedir. Bu yapı genelde dedektif roman türünün ana yapısını oluşturmaktadır. (Vogt 2010, 76)

memurlar gülerek: 'Hımbılın biridir de ondan. Doğru dürüst lisan bildiği bile şüpheli!' diyorlardı.“ (a.g.e, 19 İ.b. ben-anlatıcısı yanıldığını, “[h]albuki Almancayı gayet iyi bildiğini ve yaptığı tercümelemin pek doğru ve güzel olduğunu sonradan öğrendim,“ (ibid) diyerek bu bilgileri çok sonradan öğrendiğini belirtir ve böylece otobiyografik özellikleri taşıyan ben anlatıcısı konumunu oluşturur. Sazyek, bu anlatıcılığı anlatan ben'i, diğer kullanımı aktaran özne olarak da adlandırır ve genellikle otobiyografik teknikle kurulan romanlarda görüldüğünü belirtir (Sazyek 2013, 26). Bu tekniğin işlevi, anlatıcının öznel bakışı ile geçmişte yaşananları eleştirel bir gözle yansıtmasıdır (ibid). Sazyek, anlatan ben'i başlıca başkişi olarak konumlandırır. Sazyek'e göre anlatan ben “yakın ya da uzak geçmişte kendi yaşadığı aksiyonel ya da içsel bir serüveni anlatmaktadır”(a.g.e, 26).

Çerçeve hikâye kendi içinde temel alındığında, İ.b. ben anlatıcısı için yukarıdaki çıkarımlar geçerlidir. Şayet bütün romanın içinde konumlandırıldığında Sazyek'in çıkarımı olan gözlemci figür anlatıcı olarak yer almaktadır (a.g.e, 153). Bu anlatıcı, başkişi için işlevsel bir konum izleyerek KMM'da iş arkadaşı olarak yer almaktadır (a.g.e, 151). Sazyek, burada Raif Efendi'yi başkişi olarak konumlandırmaktadır fakat yabancılaşma bölümünde görüleceği üzere aslında iç hikâyenin antikarakteridir. Gözlemci figür anlatıcının ana işlevi Raif Efendi'yi tanımak ve tanıtmaktır. Bunun için aşağıdaki alıntıyı örnek vererek “gözlemci figür anlatıcının bu ifadelerinde hem bir sırdaşlık hem de başkişinin serüveninin öğrenilmesi yolunda nedensellik bağı bulunmaktadır” (a.g.e, 154) sözleriyle gerekçelendirmektedir.

"Bu defteri bir gece, yalnız bu gece bende bırakmaz mısınız? Bu kadar zaman arkadaşlık ettik, bana kendinize dair hiçbir şey söylemediniz... Sizi merak etmemi tabii bulmuyor musunuz? Bana karşı da bu kadar saklanmaya muhakkak lüzum görüyor musunuz? Dünyada benim için en kıymetli insansınız..." (Ali 2004, 45)

Defteri okumasıyla “onun aktarıcılık rolü de örtük bir hale dönüşecektir” (ibid) sonucuna varılmaktadır. Bu çıkarımla çerçeve ve iç hikâyenin birbirine olan bağı kurmak için var olduğu sonucuna varılmaktadır.

Yukarıda yapılan analize göre i.b. anlatıcı iki işlevi içinde barındırmaktadır; buna göre bu romanın içyapı özelliği olan iç içe anlatımın göstergesidir. Bir yanda kendi yaşadığı öznel bir bakış açısı, buna göre kendisi için aldığı bir ders ve bundan dolayı gerçekleşen anlatma ihtiyacı. Diğer yandan gözlemci olarak başka birisini anlatan kişidir.

İç hikâyenin anlatıcısı Raif'tir ve iç hikâyeyi anılarından aktarılan olaylar oluşturur. Raif, kendi halinde hayata ve insanlara karşı ilgisiz, suskun, silik bir kişiliktir (Karaburgu 2010, 243). İç hikâyedeki anlatıcı öznel bir bakış açısıyla ve büyük ölçüde kendi bakış açısıyla kendisini ve yaşadığı olayları sunmaktadır. Ben anlatım biçimi iç gözlem yapma özelliğine sahiptir. “ womit sich die Ich-Erzählung dem *point of view*⁷ personalen Erzählens, noch deutlicher aber dem Wirklichkeitsbericht annähert, für die Vergleichbare Wahrnehmungs- und Informationsgrenzen gelten.” (Vogt 2008, 69). Bu gerçekliğe yakınlığı sağlayan biçimsel özellikler, edebiyatta hatırat eserleri ile gerçekleştirilir ve kurmacaya bağlı olmayan kullanım biçimlerine dayanır. Bunların arasında otobiyografi, hatırat, günlük veya mektup yer almaktadır. Anı defterinin yapısal özelliği otobiyografinin temel yapısıyla bağlantılıdır (a.g.e, 70). Vogt, romanda anı defteri ve otobiyografiyi birbirinden ayırıp tipolojik özelliklerinden bahsetmektedir (Vogt 2008, 71). Bu Ben anlatıcı geçmişini anlatmaktadır ve böylece 'epische Distanz'⁸ kurulmaktadır (a.g.e, 72). Ayrıca dilbilgisel olarak aynı şahıstan oluşan iki tane 1. tekil şahısın anlatıda yer almaktadır; örneğin Raif Efendi'nin anı defterindeki başlangıcı. Bu şekilde iki farklı ben-örneği oluşmaktadır.

“Dün başımdan garip bir hadise geçti ve bana on sene evvelki başka birtakım hadiseleri yeniden yaşattı [...]Fakat mademki bir kere yazmaya karar verdim, her şeyi sükûnetle ve baştan anlatmalıyım... Bu takdirde birkaç sene, hatta on on iki sene geriye gitmek lazım... Belki de on beş... Fakat sıkılmadan

⁷ *Point of view* Almanya'da tam bir karşılığı bulunamayan bir terimdir ve bir hikâyede öznel bakış açısını veya anlatı açısının sunumunu kastetmektedir (Vogt 2010, 45; Bauer 2005, 73). Ayrıca Aktaş'ın kullandığı bakış açısı tanımı ile örtüştüğünden dolayı *point of view*'nun Türkçe karşılığı bakış açısı olarak kullanılmakta olduğu neticesine varılmaktadır (bk. dipnot 4).

⁸ Olimpik anlatıcının anlattığı hikâyeye ve figürlere olan mesafesi ve üstünlüğü anlamında kullanılmaktadır (Vogt 2008, 63).

yazacağım... Belki manasız tafsilat arasında asıl korkunç tarafları boğmak, onların tesirinden kurtulmak mümkün olur. Belki yazacaklarım yaşadığım kadar acı olmaz ve ben biraz ferahlarım. Birçok şeylerin zannettiğimden daha ehemmiyetsiz, basit olduğunu görüp kendi heyecanımdan utanırım... Belki...

Babam Havranlıydı. Ben orada doğdum ve büyüdüm. Orada ilk tahsilimi yaptım, sonra bir müddet, bize bir saat kadar uzaktaki Edremit idadisine gidip geldim.“ (Ali 2004, 47)

Bir zamanlar olaylar içinde bulunmuş olan ”ben“, bir de olayları belli bir zaman sonra anlatan ”ben“ ortaya çıkmaktadır. Anlatan (*erzählendem*) ben ile yaşayan (*erlebendem*) ben arasında değişimler oluşabilmekte, bu anlatım biçimi gerçek olmayan otobiyografinin çeşitlemesinin (*pseudo-autobiographie*) temel yapı unsurudur. Anlatıda ifade bulan anlatıcının kimliğinde ayırım ve gerginlik anlamında bir kırılma gerçekleşebilmektedir. Anlatıcı yaşlanmıştır, zaman olarak ardına bakarak anlatmaktadır ve geçmiş olayların neticelerini bilen birisidir. Hayat tecrübesinden ve değişen bakış açısından dolayı eski ben’e mesafelidir. Mesafesini, yaptıklarını eleştirel, ironik, nefretle veya hoşgörülle dile getirebilmektedir. Ben anlatıcı, geçmişî yargı içerisinde dile getirdiği takdirde olimpiik anlatıcının anlatım tavrına yaklaşır (Vogt 2008, 73; Stanzel 1981, 31, Aktaş 1991, 101). Bu durum bir nevi Raif Efendi için de geçerlidir çünkü Raif Efendi geçmişte Maria’nın onu terk ettiğini düşünüp on yıl boyunca bu inançla yaşar, ta ki Frau van Tiedemann’la karşılaşınca kadar. O karşılaşmadan sonra anı defterini yazmaya karar verir. Anı defteri sayesinde Raif’in yaşadıklarını ve düşündüklerini öğreniriz. Çerçeve hikâyede Raif’i (Efendi) dıştan bakışla tanıyan okuyucu iç hikâyede birinci ağızdan Raif’in iç dünyasını öğrenmektedir.

Gösterildiği üzere Raif, romanın ana olay örgüsünün, yani iç hikâyeyi aktaran figür olarak yer almaktadır. Helezonik yapıya sahip olan romanlarda iç içe geçişliliğin bir ürünü olan çerçeve hikâye ile iç hikâyenin en az iki anlatıcısı vardır. Çerçeve hikâyenin ben anlatıcısı yukarıda belirtildiği üzere gözlemci figürdür. İç hikâyenin ben anlatıcısı, iç anlatıcı olarak adlandırılmaktadır (Sazyek 2013, 157). İç anlatıcısının temel işlevi çerçeve hikâyede oluşan

hükümleri, önyargılarını değiştirmektedir. Böylece o, hakkında algılanan gerçekliğin boyutlarını değiştirmeye sahiptir (a.g.e, 158).

Aktaş, ben anlatıcılığı kahraman anlatıcısının bakış açısı (kaba) olarak adlandırıp ben anlatıcısını Vogt gibi kendi içinde kategorize etmemektedir. Roman bu açıdan ele alınırsa anlatan iki ben, anlatıyı aynı biçimsel özelliklerle anlatmış olurdu ki, bu durum iki anlatıcılığı incelerken eksik kalmaktadır. Görüldüğü gibi iki anlatıcı anlatım işlevi olarak farklılıklar göstermekte. Anlatıcı kahramanlardan birisidir, görüldüğü gibi her ben anlatıcı kahraman işlevini göstermez (Aktaş 1991, 100).

2.4.2 Anlatım Zamanı

Romanda olayların zamansal dizimi, anlatının temel boyutunu oluşturmaktadır, bundan dolayı yapı analizi ve yapıyı yorumlamaya da olanak sağlamaktadır (Vogt 2008, 96). Anlatılan olayın süresi bir anlatının zamanını biçimlendirmede temel yapı unsurunu teşkil etmektedir. Bunun dışında, zaman düzlemi olarak anlatan zaman ve anlatılan zaman işlevsel ilişki içerisinde birbirilerine bağlantılıdır (Schwarze 1982, 156) ve bu bağlantı anlatılarda anlatı zamanını/temposunu belirlemektedir (Vogt 2008, 102). Anlatan zaman ve anlatılan zaman arasındaki bağlantı ve ona uygun anlatı temposu genelde zaman örtüşmesiyle⁹ ¹⁰ (*zeitdeckend*), zaman daralmasıyla¹¹ (*zeitraffend*) veya zaman genişletilmesiyle (*zeitdehnend*) eşzamanlı biçimlendirilmemektedir.

Zamanı yapılandıran anlatım araçları çoğu kez birbirleriyle yer değiştirebilmektedir (Schwarze 1982, 168). Bu iki zaman biçiminin ilişkisinden başlıca zaman örtüşmesi (*Zeitdeckung*), zaman daralması (*Zeitraffung*) ve zaman genişletilmesi (*Zeitdehnung*) biçim öğeleri ortaya çıkmaktadır. Anlatan zaman ve anlatılan zaman arasındaki ilişki çizgisel anlatılardaki düzeni, ya zamanın

⁹ Türkçe kaynaklarda, 'zeitdeckend' ve 'zeitdehnend' için uygun terimler bulunamadığı için bu şekilde çevrilmiştir. Anlam kargaşasını engellemek amacıyla Almanca anlamları parantez içinde bırakılmıştır.

¹⁰ Romanda zaman örtüşmesi genelde metnin belli başlı bazı bölümlerinde kullanılır ve diyaloglarda karşılaşılır. Bu biçim öğesi dramalarda bulunan zaman yapısına yakındır (Vogt 2008, 103).

¹¹ Aktaş, "*Zeitraffung*"u zaman daralması olarak kullanmaktadır (Aktaş 1991, 131). Sazyek, bu durumu zaman atlaması olarak adlandırmaktadır (Sazyek 2004, 106). Bu çalışmada zaman daralması terimi kullanılacaktır.

örtüşmesiyle (*zeitdeckend*), ya zamanın daralmasıyla (*zeitraffend*) veya zamanın genişletilmesiyle (*zeitdehnend*) kurmaktadır. Narlı, “Romanda Zaman ve Mekân Kavramları” adlı makalesinde Vogt ve Schwarz’ın sunduğu zamanı kodlayan biçim öğelerinden zaman genişletilmesinin (*Zeitdehnung*) yerine önzamandan bahseder. Bunun nedeni anlatıda, anlatan ve anlatılan zaman arasındaki ilişkiden dolayı ortaya çıkan biçim öğelerinden ziyade, vakadan yola çıkılarak sonuçlanan biçim öğeleri olarak ilişkilendirilmesindedir¹².

KMM’deki çerçeve hikâyede yer alan i.b. anlatıcı ile Raif Efendi’nin hikâyesi, otuz beş sayfada yaklaşık bir mevsim kadar süren zamanı kapsayarak hikâye kronolojik olarak anlatılmaktadır. İ.b. anlatıcıya ait bilgiler zaman daralmasıyla kısaca birkaç tümce içerisinde “[b]eş on kuruş param, yaz aylarını sürünmeden geçirmemi temin etti, fakat yaklaşan kış” (Ali 2004, 12) diye özetlenerek okura aktarılmaktadır. Kendisi hakkında bilgilerin zaman daralmasıyla gerçekleştirilmesinin nedeni okuyucunun, i.b. anlatıcı ile Raif Efendi arasındaki ilişkiye yoğunlaşmasını sağlamak açısından önem taşımaktadır.

KMM’deki çerçeve hikâye toplamda bir mevsimi kapsamaktadır. İ.b. anlatıcı Raif Efendi’yle yaşadığı bu bir mevsimin bitiminde hikâyesini okura “fakat yaklaşan kış” (Ali 2004, 12) ve “[ş]ubat ortalarında bir gün Raif Efendi gene şirkete gelmedi” (Ali 2004, 35) tümceleriyle bildirmektedir. Çerçeve hikâyenin kalan on iki sayfasında birkaç gün anlatmaktadır. Son birkaç günün on iki sayfada anlatılması, hemen hemen zaman örtüşmesiyle gerçekleşmektedir. Anlatıda zamanın örtüşmesi, anlatının dramatikleştiğinin göstergesidir. Olayın dramatikleşmesi özellikle kırk ikinci sayfanın ikinci paragrafından itibaren başlayıp kırk yedinci sayfaya kadar birkaç saati kapsamaktadır. İ.b. anlatıcısının Raif Efendi’yi hasta yatağında ziyaret etmesi, aralarında geçen diyalog ve i.b. anlatıcısının diyaloglar arası monologlarla anlatması zaman genişletilmesine sebep olurken aynı zamanda anlatan ve anlatılan zaman örtüşmektedir. Böylece

¹² Narlı, anlatıda zamanı kodlayan diğer biçim öğelerini artzaman ve önzaman olarak belirtmiştir. Bu zaman öğelerinin içeriği yukarıda belirtilen zaman daralması ve zaman örtüşmesiyle tanım olarak uymaktadır fakat Narlı, yukarıda da belirtildiği gibi vakadan yola çıktığından, onun sunduğu terimler kullanılmayacaktır.

okur adeta o hasta odasında, ikisinin arasında geçen konuşmaya şahit olup monologlar sayesinde i.b. anlatıcının bakış açısından bakar:

"Raif Bey, siz de beni anlayınız! Sizin sonunda bulunduğunuz yolun ben daha başlarındayım. İnsanları öğrenmek, bilhassa insanların size ne yaptıklarını bilmek istiyorum..." dedim.

Hasta başını şiddetle sallayarak sözümü kesti. Bir şeyler mırıldanıyordu; eğildim, nefesini yüzümde hissediyordum:

'Hayır, hayır!' diyordu. 'İnsanlar bana hiçbir şey yapmadılar... Hiçbir şey... Hep ben... Hep ben...'

Birdenbire sustu ve çenesi göğsüne düştü. Daha hızlı nefes alıyordu. Bu sahnenin onu yorduğu muhakkaktı. Ben de büyük bir ruhi yorgunluk duymaya başlamıştım. Defteri sobaya atıp dışarı kaçmayı düşünüyordum." (Ali 2004, 46)

Çerçeve hikâye ile iç hikâyenin ilk buluştuğu an zaman örtüşmesiyle gerçekleşirken i.b. anlatıcı oteline gidip anı defterini okumaya başlar. Okumaya başlamasıyla birlikte o andan itibaren okur da eşzamanlı olarak Raif Efendi'nin gençlik yıllarını ve Berlin'de geçirdiği iki seneyi okuma fırsatını yakalar. Bu durumdan dolayı i.b. anlatıcı ve okur aynı zamanı yakalamış hissi verilmektedir.

Şimdiye kadar bahsedilen anlatma zamanının biçim öğeleri sayesinde hikâye içinde hikâye yapısı elde edilmektedir.

İç hikâyenin anlatma zamanı ile çerçeve hikâyenin anlatma zamanı birbirinden farklılıklar göstermektedir. Anı defteri olmasından dolayı otomatik olarak geçmiş bir zamandan bahsedebilip gerçeklik hissi uyandırılmaktadır. Bu geçmiş zaman ne kadar bir süreyi kapsayıp hangi zaman biçimini kodlayan öğelerle kurulmuştur?

İç hikâye Raif Efendi'nin anı defterini oluşturur ve "20 Haziran 1933"(Ali 2004, 47) tarihi ile "Dün başımdan garip bir hadise geçti" (ibid) sözleriyle başlar ve "Sabahtan beri bunları yazıyorum. Ortalık kararmaya başladı [...] dışarıda gürültüler oluyor. Herhalde bizimkiler döndüler." (a.g.e, 162-164) sözleri ile bitirilir. Bu sözler, dolaylı olarak bir günde hayatının iki senesini 117

sayfaya yazdığını göstermektedir; bu da şu sözlerle anlaşılıyor: “Bu takdirde birkaç sene, hatta on on iki sene geriye gitmek lazım... Belki de on beş...” (a.g.e, 48). Ömrünü 117 sayfada anlatan alan Raif, bunu zaman daraltılması yoluyla gerçekleştirmektedir. Havran’a geri dönüşü ile anı defterini yazmaya başlaması arasında anlatılmayan on yıl muallakta kalmaktadır. Aradan geçen ve anlatılmayan on yılda neler olduğu okuyucu tarafından sadece tahmin edilir, o da, Raif’in o sürede bir nevi nebatlık dönemi geçirdiği fikri olabilir. Bilindiği üzere Raif, anı defterini Berlin ziyaretinden on yıl sonra yazmıştır fakat yine muallak kalan bir zaman daha vardır. O da, anı defterinin ne kadar bir süre çalışma masasının çekmecesinde kalışıdır. Olaydan on yıldan fazla geçen süre zaman daralması sayesinde sanki hiç olmamış hissini uyandırıp okuyucu anlatılan olaya odaklanır ve odak zamanı o anda aralıksız geçen zaman hissini vermektedir. Kullanılan zaman daralması, olay süresinin perspektif olarak kısalmasına yol açıp olaya yoğunlaşılmasını sağlamaktadır. Raif’in yaşadıkları sanki daha demin olmuş hissi verilerek hayata gözlerini yumar. Böylece, Maria’dan ayrıldıktan hemen sonra ölmüş hissi aktarılmaktadır.

Bu zaman atlamaları sayesinde geçen zamanın göreceliği vurgulanmakla birlikte kalan his esas kılınmaktadır. Yani yaratılan gerçeklik kronolojik zaman (otuz beş sene) dilimine tekabül etmekten ziyade, zaman sanki yaratılan o his üzerinden tanımlanmaktadır.

İç hikâyede dikkat çeken bir diğer husus ise Raif’in çocukluğundan başlayıp Berlin’e kadar süren hayat hikâyesi zaman daralmalarıyla anlatılıp, Maria ile birlikte olduğu anlar zaman örtüşmesiyle anlatılmaktadır. Buna örnek olarak Maria ile Tiergarten’daki beraberlikleri verilebilir, birkaç saati beş sayfada (Ali 2004, 93-97) anlatılırken anlatan ve anlatılan zaman örtüşmekte olup yine yukarıda belirtilen ana odaklanma amaçlanmaktadır. Raif’in çocukluk yıllarından başlayıp Berlin yolculuğuna kadar olan süreyi kapsayan yaklaşık yirmi üç yıllık hayatı da beş sayfada (a.g.e, 48-52) zaman atlamasıyla anlatılmaktadır. Buradaki amaç okuyucunun Raif karakterinin, aile ve yetişme tarzının kabaca nasıl şekillendiğini öğrenmektir, bunun için de zaman daralması kullanılmıştır. Böylece, aile bağının olmaması sanki onlarla hiç beraber zaman geçirmediikleri hissini vermektedir.

2.4.3 Anlatım Yöntemleri

Sazyek, öykülemeye dayalı metinleri somuttan soyuta doğru dört yöntemde: sahneleme, özetleme, anlatma ve gösterme olarak belirler. Bu yöntemlerin, romandaki anlatıcı ve bakış açısı türleriyle ilişki içinde olduğunu belirtmektedir (Sazyek 2004, 104).

KMM’da hangi anlatma durumları ¹³ / öyküleme yöntemleri bulunmaktadır ve bunların işlevleri nelerdir sorusuna yanıt bulmaya çalışılacaktır.

Çoğu anlatılarda anlatıcı ve figürlerin sesleri değişir veya birbirine karışır, buna romanda çokseslilik (*Mehrstimmigkeit*) denir (Vogt 2008, 143). Bu çokseslilik, konuşma (*Rede*) ve bilincin ortaya konuşuyla anlatı olanaklarını genişletip derinleştirmiştir (a.g.e, 145).

Anlatılarda raporlama biçimi ve tekniği ile kişilerin konuşması (*Personenrede*) ve figürlerin bilinci (*Figurenbewusstesein*) arasındaki geçişlilik ele alınacaktır. Anlatı raporundan kast edilen, gelişmelerin hayal edilmesinden çok tespitlerde bulunmak için kullanılmasıdır. Genelde olay bağlantısında taslak hizmetinde bulunarak çerçeve veya destek işlevi üstlenmektedir. Raporlama anlatı biçimi genelde zaman daralmasıyla gerçekleşmektedir (a.g.e, 146). “Schließlich läßt der Bereich die Mittelbarkeit des erzählten Geschehens und die Vermittlungsfunktion des Erzählers deutlich hervortreten, ohne sie jedoch zu problematisieren” (ibid), bu durum birden fazla figür raporlasa bile geçerlidir. Anlatının raporlanmasındaki önemli husus, ifadenin yapısından ziyade kişi konuşmalarının durum yapısının sergilenmesidir (ibid). Konuşmanın rapor halinde verilmesi anlatım temposunu hızlandırmaktadır (a.g.e, 147). Sahnelemede, olaylar doğrudan doğruya anlatılır ve zaman daralması bulunmamaktadır. Doğrudan anlatım ve diyaloglarla gerçekleşir (a.g.e, 148). Raporlama ve sahneleme anlatım biçimi zamansal bağlamda gerçekleşirken bir de zamansal bağlama bağlı olmayan anlatma biçimi bulunmaktadır. Bu, örneğin çerçeve hikâyenin ilk sayfasında görülmektedir. İ.b. anlatıcının bir olguyu

¹³ Vogt, anlatma durumundan yola çıkarken Sazyek ise kurmaca yapının öyküleme olmasından yola çıkarak öyküleme yönteminden bahseder. Her ikisi yöntem olarak hemen hemen aynıını kast etmektedir.

tartışarak (*erörternd*) sunması, yani yaşadığı yanılığı ortaya sunup kendi görüşünü empoze ederek kendisini göstermesidir. Ona göre, dış görünüşten yola çıkıp birini yargılamak aldatıcıdır, önemli olan birisinin iç dünyasını tanımaktır. Böylece anlatacağı olayı bir nesne haline dönüştürür ve bundan sonra bahsedeceği olayı Raif Efendi'ye bağlar. Bu noktadan itibaren anlatmaktan ziyade Raif Efendi hakkında konuşma işlevini üstlenmiş olmaktadır. Kısaca, anlatıcı anlatacağı kişiyi anlatım nesnesi haline getirmektedir (a.g.e, 149). Bu bahsedilen anlatı raporu özelliği, bundan önce tespit edilen dıştan bakan ve raporlayan konumunu sabitleştirmektedir.

Sazyek, sahneleme yönteminde görülen yaşantının diyaloglarla biçimlendiğini ve bunların tasvir ve ayrıntılı eylem yöntemleriyle de gerçekleştiğini belirtmektedir. Vogt da bu yapının anlatıya doğrudan ulaşılmak için kullanıldığından bahsetmektedir. İkisi de, bu teknikle yaratılan hisse (gerçeklik izlenimine) göndermede bulunurlar (Sazyek 2004, 104; Vogt 2008, 148). KMM'da sahneleme yöntemine hem çerçeve hem de iç hikâyede başvurulur. Özellikle, i.b. anlatıcı ile Raif Efendi ve Raif ile Maria arasında geçen diyaloglar KMM'da öne çıkmaktadır. Çerçeve hikâyedeki diyaloglar genelde i.b. anlatıcının Raif Efendi'yi evinde hasta yatağında ziyaret ettiği zamanlar gerçekleşir¹⁴. Burada okuyucu, Raif Efendi'nin ev ve özel hayatı hakkında daha yakın izlenimlere sahip olur ve onun hakkında daha fazla bilgi edinir. Bu diyaloglarda her şey Raif Efendi'nin etrafında dönmektedir. Okur, Raif Efendi'nin kendi ağzından ailesini ve yaşantısını öğrenir. Amaç, Raif Efendi'yi daha yakından tanımaktır. Daha yakından tanıma amacı, Raif ile Maria arasında geçen diyaloglarda da baki kılınır. İç hikâyede anlatan Raif'tir, o da Maria'yı daha yakından tanımak ister ve Maria hakkında bilgiyi doğrudan kendi ağızdan öğrenir¹⁵. Sahneleme yönteminde ben anlatıcı olmayan figürler, burada özellikle Maria, bulunduğu dünyada birey olarak kendi bireyselliğini ve iç dünyasını sergileyebilme şansını elde eder.

Sazyek, anlatma yöntemine bağlı olan iç çözümleme tekniğinin, insanı her yönüyle ve tüm gerçekliği ile sunmaya yöneliktir, tanımlamasında bulunur.

¹⁴ Raif Efendi ile i.b. anlatıcı arasındaki diyaloglar 27. sayfadan itibaren başlar.

¹⁵ Maria'nın Raif ile konuşmalarında kendisinden bahsetmesi 79. sayfadan itibaren başlar.

Bunun da 20.yüzyılda psikolojik tahlil tekniklerinin bulunmasını sağlandığını ekler. Roman figürü etkin bir konuma gelmektedir ve bu teknik, anlatım katmanında figürün egemen özne haline gelmesini sağladığından bahseder. İnsanın psikolojisini ilk elden, doğrudan vermeyi amaçlamaktadır. Bu teknik modernist biçimde iç konuşma ve bilinç akışı olarak kendini konumlandırmaktadır (Sazyek 2004, 111). İç çözümleme tekniği, anlatıcı olan figürün “zihnine, gönlüne rahatça nüfuz edip onun bu yönlerini bizzat kendisi dolaylayarak –tabii figürü de edilginleştirerek- verir” (ibid) .

Doğrudan iç çözümleme tekniğinde anlatıcı olmayan figürün duygu ve düşünceleri tırnak içine alınarak ve “dedi” gibi ifadelerle aktarılır (Sazyek 2004, 111).

”Ben de yalnızım...’ dedi. Bu sefer benim ellerimi kendi avuçlarının içine alarak: ’Boğulacak kadar yalnızım...’ diye devam etti, ’hasta bir köpek kadar yalnız...’ Parmaklarımı adamakıllı sıkarak biraz yukarı kaldırdı ve sonra masanın üstüne vurdu: ’Sizinle arkadaş olabiliriz!’ dedi. ’Siz beni yeni tanıyorsunuz, fakat ben sizi on beş yirmi gün tetkik ettim... Herkese benzemeyen bir haliniz var... Evet, sizinle gayet iyi arkadaş olabiliriz...’” (Ali 2004, 79)

Görüldüğü gibi Maria kendi iç düşüncelerini doğrudan ilk elden anlatıp figürden daha etkin konum alıp figür ile okuyucu arasında doğrudan bir geçişlilik sağlamaktadır.

Gösterme yönteminin temelinde görünmeyen yaşantının dışarı vurumu yatmaktadır. Bu yöntem, roman kişilerinin iç dünyalarını iç konuşma ile bilinç akışı teknikleriyle doğrudan aktarmayı amaçlamaktadır (Sazyek 2004, 113; Sazyek 2013, 167). Bu tekniklerin oluşumu, çağdaş romanın başlıca amacı olan insanı kavramada ve aktarmada kullanılmasından kaynaklanmaktadır. Sazyek, gösterme yönteminin tanımını “figür olmayan anlatıcı devre dışı kalır ve figür, iç yaşantısını olanca özgürlüğü, doğallığı, karmaşıklığı ile ifade etmek imkânına kavuşur” (Sazyek 2004, 113) şeklinde ifade ederek bu yöntemde anlatının ve bakış açısının egemeninin figür olduğunun bağı kurmaktadır. Ayrıca Sazyek, gösterme yönteminin psikolojik temel üzerine kurulduğunu ve figürün iç

dünyasını anlatırken doğallığını korumasını vurgulamaktadır. Bu yöntem, KMM'nin her devresi için geçerli olan bir tanımdır lakin KMM çerçeve veya iç hikâyesi olsun figür olmayan anlatıcı bulundurmamaktadır. İç konuşma psikolojik çözümleme tekniğidir ve 20.yüzyılın başlarından itibaren modernist yazarlar tarafından sistemli olarak uygulanmıştır (Sazyek 2004, 113; Sazyek 2013, 168). KMM romanında büyük ölçüde iç konuşma tekniği bulunmaktadır. Özellikle Raif'in kendi hayatından bahsettiği ve iç dünyasını anlattığı yerlerde kullanılmıştır.

“Nitekim işin böyle olmadığını anlayınca bundan da vazgeçtim... Hep o korku yüzünden... Resim yapmanın da bir nevi ifade, bir iç ifadesi olduğunu İstanbul'da ve Sanayii Nefise mektebinde, hiç kimsenin yardımı olmadan, kendi kendime öğrendim ve mektebe devam etmez oldum. Zaten hocalar da bende fazla bir şey bulmuyorlardı. Evde veya atölyede karaladığım şeyler arasından ancak en manasızlarını gösterebiliyor, bana dair herhangi bir şey ifade eden, içinde benden herhangi bir şey bulunan resimleri büyük bir titizlikle saklıyor ve ortaya çıkarmaktan utanıyordum. Bunlar tesadüfen birinin eline geçse, çıplak ve mahrem bir halde yakalanmış bir kadın gibi şaşıyor, kıpkırmızı oluyor ve kaçıyordum.” (Ali 2004, 51)

Bu alıntıda görüldüğü gibi iç konuşmanın doğrudan iç çözümlemesiyle arasındaki yapısal fark, düşüncelerin ifade edilmesinde, ifadelerin tırnak içinde olmaması ve anlatıcının ek sözlerinin bulunmamasındadır. İç konuşma tekniğinin uygulanmasındaki amaç “yabancılaşmış bireyin bunalımlı ama derin ve karmaşık iç yaşantısını (Sazyek 2013, 170) göstermektir. Modernist romanların ana hedefi budur(ibid).

3 Doğu-Batı Motifi

Hikâye içinde hikâyenin bulunmasının iç içe geçişi Doğu-Batı ikilemi için de geçerlidir, yani Doğu-Batı da katmanlı okunabilir. Mekân olarak Doğu ve Batı merkeze alınarak o mekânların içinden bakılmaktadır. Bu bölüm incelenirken Kristin Dickinson'un "Translating Surfaces: A Dual Critique of Modernity in Sabahattin Ali's Kürk Mantolu Madonna" adlı makalesi temel alınmıştır.

KMM'nin iç hikâyesi kültürlerarası bir anlatı içermektedir (Karakuş 2011, 190). Bu ise saf bir Türk genci olan Raif karakteri ile Alman-Yahudi ressam Maria'nın aşk ilişkisi olarak görülmektedir. Bu oldukça yalıtılmış, sosyal açıdan marjinal olan iki karakter arasındaki ilişki; kentte, özellikle, Tiergarten parkında yaptıkları uzun yürüyüşler boyunca gelişir. Raif ile Maria hiçbir zaman siyaset hakkında konuşmazlarken, hikâye Türk Modernitesi'nin Weimar'ın temel kültür öğeleriyle kritik birleşmesinin eleştirisi temeli üzerinde şekillenir. Bu eleştiri, sırasıyla, Berlin ve Ankara'da gerçekleşerek iç ve dış hikâyeler aracılığıyla kendini göstermektedir (Dickinson 2013, 1; Karakuş 2011, 192).

3.1 Kültürlerarası Karşılaşma

İç hikâye 1920'lerin başlarının Weimar Berlin'inde Raif'in gençliğinin hikâyesiyle anlatılmaktadır (Dickinson 2013, 1). Dickinson makalesinde belirttiği üzere, 1923 yılında Türkiye Cumhuriyeti'nin kuruluşundan 1933 yılında Weimar Cumhuriyeti'nin resmî sonu olan yıllar arasını kapsayan kültürlerarası karşılaştırmaya davet çıkarmaktadır. Raif, anı defterine "20 Haziran 1933"de "bana on sene evvelki başka birtakım hadiseleri yeniden yaşattı" (Ali 2004, 47) sözleriyle başlar, böylece bu dönem, romanda tam da bu yıllar atlanarak anlatılmaktadır. Okur böylece dolaylayarak anlatılmayan on seneyi kendi zihninde tarihsel olguları canlandırır. Çerçeve hikâyede olsun, iç hikâyedeki betimlemelerinde olsun Raif'in içine kapanık ve çekingen olması başkalarıyla sosyal ilişki yaşamasını engeller. Bundan dolayı Raif herhangi bir şekilde kültürler arası elçilikte bulunamaz. Çerçeve hikâyede de belli olduğu gibi Raif Efendi dıştan verilen perspektifte mesleki açıdan donanımlı görünmemekle birlikte tümüyle vasıfsız bir kişilik çizer. Dıştan verilen bu olumsuz izlenim, iç

hikâyenin kendisi tarafından aktarılarak çok farklı bir yön çizdiğini göstermektedir.

Dickinson, Raif'in edebiyat tercüme yoluyla Avrupa'yı okuması yan yana konulabilir, saptamasında bulunur. Bunun yanı sıra eklenmesi gereken, Raif'in çeviri romanlarıyla büyümüş olmasından dolayı onun Batı kültür bilinci (*kulturelles Gedächtnis*) etkisiyle sosyalleşmiş olmasını da beraberinde getirmektedir.

“En büyük zevkim evin bahçesinde veya derenin kenarında yalnız başıma oturup hülyalara dalmaktı... Okuduğum sayısız tercüme romanlarındaki kahramanlar gibi [...] Bütün okuduğum kitaplar, Misal Zevako'lar, Jül Vern'ler, Aleksandr Duma'lar, Ahmet Mithat Efendi'ler, Vechi Bey'ler kafamda silinmez şekilde yer tutmuşlardı [...] Elime geçen her şeyi okuyor ve her okuduğum şeyin, ister Mösyö Lökök'un maceraları, ister Murat Bey'in tarihi olsun, tesiri altında kalıyordum.” (Ali 2004, 50)

Raif'in gençlik yılları 1. Dünya Savaşında Osmanlı devletinin parçalandığı Kurtuluş Savaşı dönemine tekabül etmektedir:

“Mütarekeden sonra bütün bağlar gevşemiş, ne doğru dürüst bir hükümet, ne de muayyen bir fikir ve hedef kalmıştı [...] Böyle bir devirde, dört duvar arasına kapanarak Osmanlı tarihi veya musahabat-ı ahlâkiye* okumak pek cazip bir şey değildi.” (Ali 2004, 48-49)

Genç Raif yaşadığı karışık siyasi gerçekliğinden romanlar sayesinde kaçmış ve yine romanlar onun hayal dünyasında yaşamasına vesile olmuştur. Bu durum onun kurmaca dünyadaki gerçek dünyasından soyut bir hayat yaşamakla beraber apolitik çizgide olduğunu göstermektedir. Tanzimat döneminden itibaren çevrilen yabancı dildeki romanların ve yazılan ilk Türkçe romanların okunması, Türkiye Cumhuriyetinin gelişimi için tarihi bir önem arz etmektedir (Dickinson 2013, 2; Konuk 2001, 21). Modernleşme modeli olarak Batılılaşma üzerine kurulan Türkiye Cumhuriyeti, “Dünya Edebiyatı” ile bir dizi edebiyat çevirileri serisinin öncülüğünü yaparak Türk kültürüne hümanist değerler

aktarmayı hedeflemiştir. Bu proje dâhilinde en çok sayıda yapılan çeviriler, bakanlık tarafından finanse edilen tercüme bürolarının kurulması yoluyla gerçekleşip 1940 ve 50'li yılları arasında yapılmıştır. Buradaki en büyük amaç, Batı edebiyatını Türk kültür yaşamına bütünüyle entegre etmektir de (Konuk 2013, 114; Dickinson 2013, 2). Bu sistemin, devlet tarafından işletilen çeviri projesi sürecinin çok daha öncelerinde yaşar Raif, fakat Sabahattin Ali tam içinde yaşar, hatta kendisi Alman metinleri çevirileri yapan bir devlet çalışanıdır (Sönmez 2009, 156). Raif'in yaşadığı dönem, erken Cumhuriyet dönemidir, o, Genç Osmanlı çeviri hareketlerinin Avrupa'daki edebiyat temalarını ve ideallerini ithal etmekle erken Cumhuriyet akademisyenleri tarafından eleştirilen (Dickinson 2013, 2) romanlarıyla büyümüştür. Raif'in verdiği Ahmet Mithat okuma örnekleri, romanı, modernleşmede didaktik araç olarak işlevleştirmesine rağmen (Konuk 2001, 21) Raif yine de apolitik kalıp çeviri romanların büyümesine kapılıp kendi zihninde bir Avrupa inşa ederek kendince bir dünyanın içinde yaşar ve kendi yaşadığı ülkesindeki kültürel bilince sahip olamaz.

“Bir ecnebi dil öğreneceğimi, bu dilde kitaplar okuyacağımı, ve asıl, şimdiye kadar sadece romanlarda rastladığım insanları işte bu 'Avrupa'da bulacağımı tahmin ediyordum. Zaten muhitimden uzak duruşumun, vahşiliğimin bir sebebi de kitaplarda tanıştığım ve benimsediğim insanları muhitimde bulamayışım değil miydi?” (Ali 2004, 52)

Raif'in Avrupa tecrübesi, yani Avrupa kültür bilinci metinsel düzlemedir ve Weimar Berlin'inde yaşadığı hayat deneyimi arasında ayrım bulunmaktadır (Dickinson 2013, 2).

“İlk günlerin şaşkınlığı çok sürmedi. Burası da en nihayet bir şehirdi. Sokakları biraz daha geniş, çok daha temiz, insanları daha sarışın bir şehir. Fakat ortada insanı hayretinden düşüp bayılmaya sevk edecek bir şey de yoktu. Benim hayalimdeki Avrupa'nın nasıl bir şey olduğunu ve şimdi içinde yaşadığım şehrin buna nazaran ne noksanları bulunduğunu kendim de bilmiyordum... Hayatta hiçbir zaman kafamızdaki kadar harikulade şeyler olmayacağını henüz idrak etmemiştim.” (Ali 2004, 52)

Raif, burada iç dünyasını temel alarak hayal kırıklığına uğrar ve bunu arka planda bırakarak Avrupa'yı yerleştirir, daha da geniş anlamda Weimar Berlin'inin yerleştirilmesi yapılmaktadır (Dickinson 2013, 3). Ayrıca, Türk Cumhuriyetçilerinin kendi bütünlüğü içerisinde çevirebilmek adına Avrupa'yı metinleştirme girişimlerine bir eleştiri önermektedir (ibid). Bir "Alman" olmanın ne demek olduğuyla ilgili daha zor bir soru ortaya atarak Raif'in yaşam öyküsünün metni bu söylemlerin karşısında durmaktadır. Çerçeve hikâyedeki anlatıcı, Raif'in kara kaplı defterini ilk defa gördüğünde, Raif bunun "Hiç... Almanca bir roman!" (Ali 2004, 19) olduğunu belirterek çekmecesinde saklar. Bu sözünün yalan olduğu çok açık olmasına rağmen, anlatıcı bu "yalanın" bir hakikat gibi algılanarak dikkat çekmesi için okuyuculara adeta davetiye çıkarmaktadır. Dickinson, ilerleyen bölümde, KMM'nin kültürlerarası hikâye örtüsünün Ali için çevirmiş olduğu Dünya Edebiyatı serisinin içinde yer alması için bir alternatif yol gösterdiğinin düşüncesi içerisindedir. Bunun nedenini, bir dizi temel metni basitçe Almancadan Türkçeye çevirmenin aksine, Ali "Alman" olarak düşünülmesi gerekip gerekmediğini soran Alman modernitesinin yazınsal eleştirinin üretilmesini koşul olarak bağlamaktadır. Bu eleştiri, Türkiye'de yapılan mimesis eleştirisine göndermede bulunmaktadır.

Dickinson ayrıca KMM'nin kültürlerarası anlatısının karmaşıklığının sadece anlatıcının Raif'in hayat hikâyesini okurken oluşan kültürlerarası değişim süreci ile sınırlı kalmamakta birlikte aynı zamanda derin bir öz-inceleme gerektiren bir okuma yöntemi olarak da ortaya çıktığı görüşünü ekler (Dickinson 2013, 3). Bu görüşün anlatıda var olan yabancılaşma olgusuna göndermede bulunmasından kaynaklandığı düşünülmektedir

3.2 Uygarlığın Görünen Yüzünün Arkasındakiler

Dickinson, uygarlığın görünen yüzünün arkasındaki Weimar kültürünün Cumhuriyet Ankara'sına uyarlanmasından bahseder (a.g.e, 4). Bu bağlamda iç hikâyeye göndermede bulunarak Raif'in Weimar Berlin'i tecrübelerinin aşırı şekilde Alman-Yahudi'si Maria'ya lokalize olmasına dayandırmaktadır. Raif, Maria'ya âşıktır ve Berlin'i görebildiği tek mercek haline gelir (ibid). Bu bağlamda KMM hakkında yapılan incelemelerde KMM romanının aşk romanı

sınıflandırmasına girdiği, Almanya hakkında tasvirlerin olmadığı kanısına varanlar vardır; örnek olarak Riemann “Das Deutschlandbild in der modernen türkischen Literatur” eserinde KMM romanını aşk romanı olarak nitelendirip Almanya’nın siyasal olgularına yönelmediğini öne sürmektedir (Riemann 1983, 20-21). Oysa modern kent olarak Berlin’den bahsedildiğinde genelde Weimar Cumhuriyetinin büyük kentinden söz edilmektedir: Londra ve Paris’e nazaran Berlin, İmparatorluğun kuruluşundan çok sonraları metropol olmuştur, bu bağlamda kültürel açıdan büyük modern kent haline gelmiştir (Scherpe 2005, 195). 1920’lerin Berlin’i siyasi anlamda değişken “Almanya’nın kurtuluşunu Bismarck gibi demir iradeli bir adamın işbaşına geçmesinde ve hiç vakit geçirmeden silahlanmaya başlayarak ikinci bir harple haksızlıkları düzeltmekte buluyorlardı.” (Ali 2004, 52) “Almanya’da, paranın kıymetini kaybetmesi yüzünden” (Ali 2004, 51) ekonomik açıdan harabe gibi görünen fakat kültürel anlamda son derece çeşitlik gösteren (Peukert 2006, 89), yeniliğin ve tarihsel dönüşümün mekânıdır. Berlin, 1920’lerde moderniteyi sembolize etmektedir (Scherpe 2005, 196).

Maria’nın karakter özellikleri, alışıla gelmişliğin dışında toplumsal yapının cinsiyete yüklemiş olduğu itaatkâr olma, yumuşak huylu ve pasif olma özelliklerinden kendini ayırır (Akdemir Genç 2014, 91). Maria, bağımsız, kendi ayakları üzerinde duran, erkek baskısından hoşlanmayan, dik başlı ve kendini feminist olarak ilan eden genç bir kadın sanatçıdır (Karaburgu 2010, 249; Akdemir Genç 2014, 91; Dickinson 2013, 4). Bu karakter özellikleri onun tarihsel olarak önemli konumuna dikkat çeker. Bu onun zamanın “yeni kadını” (*Neue Frau*) olmasına katkıda bulunmakla birlikte (Dickinson 2013, 4) modern edebiyatın yapı ögesi olan montaj tekniği ile kurulup yabancılaştırılmıştır (Andreotti 2000, 42).

Weimar Cumhuriyeti demokratik çağın simgesidir; *Neue Frau*’u ve bütün bir kuşağı etkilemiştir (Haunhorst 2008, 9). Birinci Dünya savaşı, kadınların iş hayatına girmelerinde etkin rol oynamıştır lakin eşleri geri dönmeyen kadınlar ve genel anlamda erkek eksikliği yaşanan ülkede artık silahlanma sanayisinde bile çalışmaya başlamıştır. Weimar Cumhuriyetinin kurulmasıyla birlikte 1919’da kadınlar kanuni olarak erkeklerle eşitliğe ulaşmış

ve oy kullanma hakkına sahip olmuşlardır (a.g.e, 15). Bu haklardan önce 1908'den itibaren eğitimde eşitliğe ulaşarak üniversiteye girmeye hak kazanmışlardır (a.g.e, 9). Bütün bu gelişmeler ve görsel basın *Neue Frau* tipinin oluşumunda etkili olmuştur ve kadınların yaşam şekillerinde ve giyim tarzlarında değişikliğe zemin hazırlamıştır (ibid). Onlar artık kıyafetlerinde, feminenliklerinden ödün vermeyip daha rahat kıyafetler giyip serbestliklerinden dolayı toplum tarafından hoş görülmemişlerdir. *Neue Frau* büyük şehrin yeni yüzü olmuştur (ibid). Böylece Weimar Cumhuriyeti 19.yüzyılın ortalarında başlayan kadın hareketinin isteklerini gerçekleştirmiştir. “[D]ie Möglichkeit einer unabhängigen, selbstbestimmten Lebensgestaltung, die auch eine freizügige, emanzipierte Einstellung zur Sexualität beinhaltet, gesetzliche Gleichberechtigung und politisches Stimmrecht” (Haunhorst 2008, 10) gibi haklara sahip olsalar bile çalıştıkları alanlarda çifte standart uygulanıp erkeklere nazaran daha düşük maaş almaktalardı (Peukert 2006, 104). Ayrıca Dickinson’un belirttiği gibi düşük seviyeli beyaz yakalı mesleklere¹⁶ ek olarak, 1920'lerin *Neue Frau*'ı gazetecilik ve görsel sanatlar alanlarına girmeye başlamıştır (Dickinson 2013, 3; Haunhorst 2008, 9). Bu tarihsel süreçte büyük ölçüde dışlanan Weimar kadınının kendini kamusal alanda temsil etmesi, varlığını göstermesi için yeni fırsatlar oluşturmuştur (Dickinson 2013, 3).

Dickinson, bu tür kendini-temsili sorunlarını Raif'in modern sanat sergisinde Maria'nın oto portresi olan “Kürk Mantolu Madonna” ile ilk ve son defa 17 karşılaştığında açıkça belirtilmekte olduğu çıkarımına varır. Bu karşılaşmadaki önemli nokta Raif'in Maria'nın resmini gördüğünde donakalması; “[o] andaki hislerimi, bilhassa aradan bu kadar seneler geçtikten sonra, anlatmama imkân yok. Yalnız orada, kürk mantolu bir kadın portresinin önünde, mihlanmış gibi durduğumu hatırlıyorum” (Ali 2004, 56) ve Maria'nın kendisini tanınamasıdır; “kendisinin de ressam olduğunu anladığım genç bir kadın yanıma sokularak [...] Gözlerimi süratle kaldırdım ve hemen indirdim”

¹⁶ “Beyaz yakalı kavramı, hem hizmet sektöründe hem sanayi sektöründe yer alan, genellikle üniversite mezunu, bu bağlamda vasıflı, kafa emeği harcayarak çalışan işçileri anlatmaktadır.” (Kızıllok 2011).

¹⁷ Sanat galerisindeki ilk karşılaşmalarından bahsedilmektedir. O ana kadar Raif birçok kez portreyi uzun uzun izlemeye gelmiştir (Ali 2004, 61). Erişim tarihi:08.08

(Ali 2004, 61), (Dickinson 2013, 4). Raif için portrenin sahibi olan Maria bir portredir ve gerçekten var olduğunun bilincinde değildir. Çünkü Raif en başta portreye, yani nesneye, âşık olur.

Resim sergisinde açık şekilde kodlanmış olarak Maria'nın portresi katı gerçekçilik olarak Yeni Nesnellik'in (*Neue Sachlichkeit*) göstergesidir. Görsel sanatlarda Yeni Nesnellik kavramı Weimar Cumhuriyeti döneminde yer bulmuştur (Haunhorst 2008, 46, Gommel 2013). Gustav Friedrich Hartlaub 1925'deki "Deutsche Malerei seit dem Expressionismus" adlı sergisine "Die neue Sachlichkeit" başlığını vermiştir (Haunhorst 2008, 46; Gommel 2013). Serginin nesnesi I. Dünya Savaşı'ndan 1925'e kadar yapılan resimlerdir. Bu resimlerde dikkat çeken, dönemin ne izlenimcilik (Impressionismus) ne de dışavurumculuğa (Expressionismus) sınıflandırılabilmesidir, onlar gerçekliliğin suretiydi (Haunhorst 2008, 46). Yeni Nesnellik, dışavurumculuk ve Dadaizm'e alternatif olarak kendini sanat, müzik ve edebiyatta göstererek Weimar Cumhuriyeti'nde popüler olmuştur (Haunhorst 2008, 46). Karakteristik özellikleri arasında gerçeklik, gündelik, duygusallıktan arındırılmış, saf ve açık seçik gösterilmektedir. Yeni Nesnellik böylece, Weimar Cumhuriyetinde var olan hızlı sanayileşmenin ve modernleşme sürecinin doğurduğu teknikleşme, Amerikalaşma ve kolektivizme yapılan kültür eleştirisidir (Haunhorst 2008, 46). Yeni Nesnellik üç akıma ayrılmaktadır. Maria'nın oto portresi birinci akım olarak Verist, Hartlaub'un toplumsal gerçekçiliğin sol kanadı olarak konumlandığı, çağdaş zamanın gerçek yüzü olarak sınıflandırdığı Yeni Nesnellik'i bir parçası olarak sergilenmektedir (Gommel 2013).

"Daha ziyade klasiklerin yolunda yürümek istediği anlaşılan ressam kadının, hayret verecek kadar büyük bir ifade kabiliyetine malik olduğu, kendi portrelerini yapan sanatkarların çoğunda görülen 'güzelleştirme' veya 'inadına çirkinleştirme' temayüllerinin onda bulunmadığı söyleniyor, birçok teknik mütalaalardan sonra nihayet tablodaki kadının, duruşu ve yüzünün ifadesi bakımından, tuhaf bir tesadüf eseri olarak, Andreas del Sarto'nun Madonna d elle Arpie tablosundaki Meryemana tasvirine insanı şaşırtacak kadar çok benzediği iddia

ediliyor ve yarı şaka bir ifade ile bu 'Kürk Mantolu Madonna'ya muvaffakiyetler temenni edilerek" (Ali 2004, 58)

Raif'in okuduğu gazetede bulunan makalede portre hakkında yazılan ressamın kendi portresini yaparken "güzelleştirme" ve de "inadına çirkinleştirme"den eser yoktur. Bu bağlamda Dickinson'un çıkarımı, çoğunlukla Büyülü Gerçekçilik olarak geçen toplumsal gerçekçiliğin sağ kanadıyla uyumlu olduğu görüldüğü, doğrultusundadır (Dickinson 2013, 4). Fakat Hartlaub, toplumsal gerçekçiliğin sağ kanadı olarak Büyülü Gerçekçiliği değil Klasisizmi sınıflandırmıştır (Gommel 2013). Böylece Yeni Nesnellığın ikinci akımı klasisizmdir. Dickinson'nun bahsettiği Büyülü Gerçekçilik Yeni Nesnellığın üçüncü akımıdır ve Hartlaub sadece Verist ve Klasisizm ayrımını yapmıştır.(Gommel 2013). Sürrealizmle benzerlik gösteren Büyülü Gerçekçilik terimini ilk defa 1925'te Alman resim eleştirmeni Franz Roh kullanmıştır ve Yeni Nesnellığın üçüncü akımı olarak sınıflandırmıştır (Gommel 2013; Sazyek 2013, 83). Yeni Nesnellikte her üç akım da yan yana yer alabilmektedir. Resimde hem arınmış gerçeklik, dönemin aynası, hem klasik çizgiler barınabilmektedir. Bu yönelim düzene dönüş olarak tanımlanmakta olup, ressamlar avangart hareketleri reddederek daha geleneksel veya klasik etkilere dönmektedirler (Dickinson 2013, 5). Aslında Maria'nın portresi Floransalı sanatçı Andrea del Sartos'un 1517 tarihli "Madonna dele Arpie" (Harpyienmadonna) tablosundan sonra biçimlendirilmiştir. Burada yapılan, var olan bir yapının üzerine yeniden bir düzenleme getirmektir, bu biçimsel yöntem modernist yapıtlarda pastiş olarak yer alarak metinlerarasılığın göstergesidir (Sazyek 2002, 500)

Yukarıda da belirtildiği gibi Yeni Nesnellik gerçekliğin objektif tasviri için çabalar ve detayların sunumunu açık, temiz ve net olmasını sağlamak için işaretlenmiş olan detaylara şiddetli bir şekilde dikkat edilmesini sağlamaktadır (Dickinson 2013, 6).

"Bu soluk yüz, bu siyah kaşlar ve onların altındaki siyah gözler; bu koyu kumral saçlar ve asıl, masumluk ile iradeyi, sonsuz bir melal ile kuvvetli bir şahsiyeti birleştiren bu ifade [...]Yabankedisi derisinden bir kürkün içinde, gölgede kalmasına rağmen donuk beyaz rengi belli olan küçük bir boyun parçası,

bunun üzerinde, hafifçe sola dönmüş, beyzi bir insan yüzü vardı. Siyah gözleri anlaşılmaz, derin düşüncelere dalmış gibi yere bakıyor, adeta bulamayacağından emin olduğu bir şeyi son bir ümitle aramak istiyordu [...]Bu istiğna ifadesi, biraz dolgun ve alttakisi daha irice olan dudaklarında tamamen açık bir hal alıyordu. Gözkapakları hafifçe şişti. Kaşları ne pek kalın, ne pek ince, fakat biraz kısaydı; koyu kumral saçları, köşeli ve oldukça geniş alnını çevreleyerek aşağı doğru uzanıyorlar ve yabankedisinin tüylerine karışıyorlardı. Çenesi hafifçe öne doğru kıvrık ve sivriceydi. İnce uzun ve kanatları biraz etli bir burnu vardı.[...] Arpie Madonnası'nı [...]Büyük bir Sarto albümünün içinde onu buldum [...]Hayatımda ilk defa böyle bir Madonna görüyordum: Şimdiye kadar tesadüf ettiğim Meryemana tasvirlerinde, lüzumundan biraz fazla tebarüz ettirilen*, hatta manasızlığa kadar götürülen bir masumluk ifadesi vardı; kucaklarındaki bebeğe bakarken: "Gördünüz mü? Allah bana neler ihsan etti!" demek isteyen küçük çocuklara, veya ismini söyleyemeyecekleri bir adamdan peydahladıkları evlatlarına gözlerini dikip şaşkın şaşkın gülümseyen hizmetçi kızlara benzerlerdi. Halbuki Sarto'nun bu tablosundaki Meryem, düşünmeyi öğrenmiş, hayat hakkındaki hükümlerini vermiş ve dünyayı istihfaf etmeye başlamış bir kadındı. İki tarafında ibadet eder gibi duran azizlere değil, kucağındaki Mesih'e değil, hatta gökyüzüne de değil, toprağa bakıyor ve muhakkak ki bir şeyler görüyordu." (Ali 2004, 56-59)

Romanın içerisi daha geniş bağlamda okunduğunda, bu şeffaflığa/saydamlığa olan tutku Maria karakterindeki kilit noktalarını açığa vurmaktadır. Maria'nın portresi, kendinin bir görüntüsü olarak, biçim ve içeriğinin oluşturduğu bütünlük sayesinde Yeni Nesnellığın ortak amacıyla bütünleşmektedir.

Maria bir yandan *Neue Frau* karakterini simgelerken aynı zamanda portrede Madonna'yı simgeleyerek dini simge olarak bakireliği ve anneliği de

barındırmaktadır. Bu olguya Dickinson tarihsel açıdan bir cevap getirmektedir; o tarihlerde kadınlar için daha fazla istihdam olanakları sağlayarak büyük ölçüde yeni benlik saygısı arzusu içerisinde kadın tüketim kültürünü doğurmuştur (Dickinson 2013, 6). Tüketim kültürü kendini moda sektöründe göstermiş gevşek, pratik giysiler kadınlığın geleneksel fiziksel karakteristiğini küçümsemiştir. Oysa Maria'nın kürk ve dekolte beyaz gece elbisesi günlük moda işlevselliğinin aksini göstermektedir. Kürk ve dekolte beyaz gece elbisesi bir kabare şarkıcısı olan ek işini sembolize eden zamanın gece modasını yansıtırken, *Neue Frau*'nun androjen özelliklerine ilişkin toplumsal bir kaygı uyandırmaktadır. Maria'nın bu imajıyla ilgili Raif'in hayal kırıklığı anlatılmaktadır. Erkek müşterilerle iletişim kurarken gözlemlendiğinde, Raif ilk olarak Maria'nın içinde bulunduğu duruma tepki olarak zorunlu gülümsemesini ve açık isteksizliğini fark eder. Maria'nın yüzünün gerçek duygularını maskeleyesine Sabine Hake'nin gece tarzlarının dramatize edildiği "Maskeleye yoluyla kadın güzelliği ve erotizm hakkında eski varsayımlar" argümanını desteklemektedir (Dickinson 2013, 7). Bu nedenle Ali'nin Maria'yı tanımlaması Weimar modernitesi içerisinde bir gerilime dikkat çekmektedir ve Weimar modernitesine bir eleştiri getirmektedir.

3.3 Modernitenin Eleştirisi

Bir diğer Doğu-Batı meselesi 1930'ların ortası ve sonları Ankara'sında geçen çerçeve hikâyenin i.b. anlatıcı vasıtasıyla iç hikâyede Weimar kültürüne odaklanarak Kemalist moderniteye dikkat çekmektedir. Cumhuriyetin kurulmasının üzerinden en az on yıl geçmiştir ve modern Türkiye'nin yeni başkenti olarak Ankara önemli bir cumhuriyet simgesi haline gelmiştir.

Ayrıca bu dönemlerde Nazi Almanya'sından kaçıp Türkiye'ye gelen birçok bilim adamı Türk Hümanizminin inşasında etkin rol oynamışlardır (Konuk 2013, ?).

Buradaki amaç "[b]atı Avrupalı bir habitus'un hümanist bir dünya görüşüyle beraber, mimetik olarak benimsenmesi kadar önemli olan bir başka şey de Türk toplumunun gerçeklik reformudur; kent merkezlerinden başlayarak [...] dönüşümüdür" (Konuk 2013, 124). Böylece Cumhuriyetin erken dönem

yayınları hem coğrafi olarak merkezde olması ve sembolik konumu olarak cumhuriyet temelleri üzerine modellenerek kurulan bir şehir olması sebebiyle Ankara'yı metaforik olarak ulusun hem kalbi hem de ana vatanı şeklinde sunmuşlardır (Dickinson 2013, 5).

Dickinson bir adım daha ileri gidip o dönemin Ankara'sını İstanbul'la kıyasa gitmektedir. Ona göre, Ankara'nın yeniliği "Halkevinin camlarından aksederek beyaz mermer binayı [...] herhangi bir inşaattan dönen" (Ali 2004, 12), Ankara sokakların düzenli oluşu "Ankara'nın asfalt döşeli yollarına" (Ali 2004, 25) tarihi Osmanlı İmparatorluğun başkenti kaosu ile müsabaka halindedir; yeni Cumhuriyetin idealizmi eski geleneksel hanedanlık ve çöküşe karşı gerçekleşmiştir (Dickinson 2013, 6).

Bu artan milliyetçi duygular özellikle KMM'nin yazıldığı 1940'larda güçlüyken; Ankara tasvirleri ile daha da dikkat çeker hale gelmiştir. Raif, Havran'da geçim derdine düşer ve son çare olarak Ankara'ya taşınır. Ankara ona gelecek vaat etmekten başka her şeyi sunar; iş arkadaşları tarafından göz ardı edilir ve genel anlamda ailesi tarafından parasal olarak kullanılır. Şehrin dışında kalan evi onun maddi durumunun düşük olduğunun bir kanıtı olup resmi sunumlardan tasviri yapılan başkent imajının tersine bir portre çizmektedir.

"Ankara'nın asfalt döşeli yollarına hiç benzemeyen bozuk kaldırımli dar mahalleleri geçtim. Birbiri arkasına yokuşlar ve inişler vardı. Uzun bir yolun sonunda, adeta şehrin bittiği yerlerde, sola saptım ve köşedeki kahveye girerek evi öğrendim: Taş ve kum yığılı arsaların arasında tek başına duran iki katlı, sarı boyalı bir bina. Raif Efendi'nin alt katta oturduğunu biliyordum." (Ali 2004, 25)

Raif, mahallesinin harabe ve terk edilmiş duran imajı için özür diler ve Ankara'daki konut krizinin onu şehrin merkezinin dışında yaşamaya zorladığını i.b. anlatıcıya açıklar. Böylelikle Raif'in gelir düzeyinde bir Türk insanı için Ankara idealinin ulaşılamaz olduğu dolaylı olarak tasvir edilmektedir. Aslında Ankara merkezi, modern ulusun "ön cephesi" yanıtıcı dış görünüş olarak okunabilir ancak, merkezin dışında farklı bir yaşantı mevcuttur (Dickinson 2013, 6).

Raif'in Weimar Berlin'i deneyimleri sayesinde okunan Ankara tasviri sadece Kemalist projeyi eleştirmekle kalmaz aynı zamanda temelini oluşturan "Batı" idealini de eleştirmektedir. Bu Kemalist Batılılaşma tarzı modernleşme modeli Batı uygarlığının dış görünüşünü kısmen almak yerine Avrupa değerlerinin tamamen uyarlanmasını amaçlamıştır.

Erken cumhuriyet yıllarında öncü reformistler Avrupalı "olmak" yolunda ilerlerken Batı Avrupa'yı taklit etmenin tehlikeleri ve yüzeysel taklitler konusunda uyarıda bulunmuşlardır.

Aksine, Türkiye'nin asıl amacı Batı'nın salt bir "kopyası" olmak değil kendini Avrupalı olarak tanımlayan bağımsız siyasi bir varlık olarak ortaya çıkmaktır. Bu söylemlere cevap olarak Ali, zor bir soruyu dile getirmektedir; "Batı'nın" kendi değerleri ne olabilir; Sadece perde önündeki modern Avrupa ideallerini almak veya tam uyarılmanın arasındaki ayrım oldukça zor çünkü bu idealler kendi içlerinde bile yüzeydeki imgelerle sürdürülmektedir (Dickinson 2013, 6).

4 Motif ve Yapı Unsuru Olarak Yabancılaşma

KMM’da yabancılaşma olgusunun incelendiği iki makale bulunmaktadır. İlki Nilüfer İlhan’a ikincisi de İnci Aras’a aittir. Bu bağlamda iki makale de bu çalışmada temel alınacaktır.

Aras, yabancılaşma olgusunu Sabahattin Ali’nin KMM’si ile Max Frisch’in Çarpık Sevda adlı romanlarını kültürlerarası bakışla karşılaştırarak ele almakta ve sosyolojik yöntem izleyerek incelemektedir. Bu çalışmada Aras’ın, KMM’da saptadığı yabancılaşma olgusuna yer verilmektedir. Nesne olarak KMM çoğulcu inceleme yöntemine tabi tutulup eserdeki Raif karakterine “yansıyan yabancılaşma sorununun toplumsal boyutu, edebiyatı toplumun bir parçası olarak gören ve eserin içinde bulunulan sosyal koşullara göre şekillendiği ilkesine dayanan toplumbilimsel (sosyolojik) eleştiri yöntemi” (Aras 2014, 231) ile incelenmiştir.

İlhan’ın “Yabancılaşma Olgusu ve Kürk Mantolu Madonna Romanı” adlı makalesinde, edebiyatta yabancılaşma olgusunun yerini belirleyerek KMM romanına nasıl işlendiğine yer vermektedir. Giriş bölümünde ayrıntılı olarak yabancılaşmanın tarihçesine yer vermektedir. Tarihçesi önemli bulunduğundan dolayı bu çalışmada kısaca yer verilecek ve edebiyatta yansıması ele alınıp KMM’da nasıl uyarlandığına bakılacaktır.

4.1 Yabancılaşma Olgusuna Genel Bir Bakış

Aras, Raif’i “Yabancılaşma Kıskaçında” bulunan, yani toplum tarafından yabancılaşmaya sürüklenen karakter olarak saptamaktadır (Aras 2014, 233; İlhan 2012, 57). Raif’in toplumdaki kendisini soyutlamasında görülen yabancılaşmanın sadece 20. yüzyılın görüngüsü olarak değil de kökeninin Eski Yunan’a kadar izlenebileceği ve din, ekonomi, felsefe, edebiyat ve sosyoloji gibi disiplinlerin merceği altına aldığı bir olgu olduğu belirtilmektedir (Aras 2014, 233). Yabancılaşma olgusu birçok düşünce sisteminde var olup ilk kez teolojide, insanın kendi özünden uzaklaşarak bir varlıkla kendini tanımlamasıyla ve /veya kendi varlığı dışında kutsal bir varlığa inanıp tapması olarak kendini göstermiştir (İlhan 2012, 42). Yabancılaşmanın ortaya çıkış nedeni, insanın kendi varlığına bir anlam katabilmek için hem kendisine hem de doğaya yönelmesiyle

bağlanmaktadır. Bu olgu, insanı iki yöne yöneltmiş olup ya kendini fark etmesinin artmasına ya da kendisine ve çevresine karşı mesafeli konuma itmesine sebep olmuştur (İlhan 2012, 41). Yabancılaşma kavramı “benlik yitimi, kaygı durumları, anomi, umutsuzluk, kişiliksizleşmek, köksüzlük, yalnızlık, iletişimsizlik, anlamsızlık, amaçsızlık, değer ve inanç yitimi...” (İlhan 2012, 42) gibi kavramlarla tarif edilmeye çalışılmıştır. Bu kavramı ilk defa sistematik olarak bir tanıma giden Hegel, yabancılaşmayı şu şekilde tanımlar:

“öznenin potansiyel gücünü muhafaza etmesiyle ya da öznenin gücünü doğaya aktarması ve böylece kendisinden uzaklaşmasıyla doğar. Ancak özne kendini bildiği ve tanıdığı müddetçe bu yabancılaşmadan kurtulabilir.” (İlhan 2012, 42)

Bu düşünceden hareketle özne olanın kendisini nesne olarak görmesinin ön koşulu olan bir kavram olarak tanımlanmaktadır. Felsefi yaklaşım olarak ele alındığında “bireyin gerçek benliğinden uzaklaşması olarak tanımlanan yabancılaşmadan” (Aras 2014, 233) bahsedilmektedir. Bu yaklaşım “Hegel tarafından mutlak ruhun gelişimi sürecinde gerekli” (Aras 2014, 233) bir aşama olarak görülmektedir. Feuerbach ise yabancılaşmayı insanın özü olarak değerlendirmekte ve Hristiyan inancının kaynağı ile özdeşleştirmektedir (İlhan 2012, 42). Oysa Marx yabancılaşma kavramını ekonomik, siyasi ve sosyolojik nedenlere bağlayarak “bireyin kendisine yabancılaşmasının temelinde bireyin emeğine yabancılaşmasının” (Aras 2014, 233) var olduğundan bahsetmektedir. Çağımızda yabancılaşmanın ortaya çıkış nedeni olarak “bireyi tek boyutlu insana dönüştüren sanayi ve tüketime dayanan modern toplumsal yapı” (Aras 2014, 233) gösterilmektedir. Böylece yabancılaşmaya sosyo-ekonomik açıdan yaklaşıldığında, sanayileşmenin getirdiği, maddenin merkezi rol almasıyla birlikte insanın bu madde karşısında silikleşmesi ve yabancılaşması söz konusudur. Marx’cı yaklaşım olan bu sav “insanın/ işçinin ürettiği malın fetiş bir konuma gelmesiyle özneleştiğini ve onu yapan elin de nesne konumuna düşmesiyle değersizleştiğini ve bu değersizleşme hâliyle de insanın/ içinin kendi türüne yabancılaşarak yalnızlaştığını” (İlhan 2012, 42) ileri sürmektedir.

Yabancılaşma, sosyolojik yaklaşımla yorumlandığında, Georg Simmel’e göre metropolle ortaya çıkıp orada yaşayan insanların etkilendiği yönündedir.

İnsanların “fark edilme edimini elinden alan” bir olgu olarak görülmektedir yabancılaşma. Yaşamın hızlı akışı ve paranın yaşamın merkezinde olması, insanların birbirlerini ve kendini tanımasına engel olup yalnız ve yabancı kalmalarına yol açmaktadır (İlhan 2012, 42). Bir diğer görüş, Jean Baudrillard’ın modern dünyada tüketimle birlikte yabancılaşmanın arttığı yönündeki savıdır. Ona göre, nesnelere hızlı tüketimi, insanların nesnelere duygusal bağ kurmalarını engellemektedir. Ayrıca, tüketilen nesnelere bir toplumsal statü aracına dönüşmesi , insanların kendilerini onlarla tanımlamaları yabancılaşmayı beraberinde getirmektedir (İlhan 2012, 43). Bu durumda insanların kendi varlığını tükettikleri nesnelere üzerinden kurmaları kaçınılmaz olmaktadır.

Psikolojide, toplumsal yabancılaşmanın tanımları “bireyin kendi arzusuna karşın toplumsal yasa ve anlaşmalara boyun eğip, aşırı uyumcu bir tutumu benimsemesi” (Tolan 1980, 183) veya “kuralları bilmemesi ya da bilse bile bilinçli olarak onlara karşı gelmesi sonucu topluma aykırı davranış göstermesi” (Silah 2005, 323) olarak yapılmaktadır. Yani yabancılaşma, toplumsal yaşamdan bilinçli veya bilinçsiz uzaklaşmak veya büsbütün uyum sağlayarak toplumun içinde kaybolmaktır.

Görüldüğü üzere yabancılaşmada, insan ve onun etrafındaki oluşumlar ekseninde etkileşimden ortaya çıkan farklılıklardan söz edilmektedir. Sonuç olarak, “yabancılaşma toplum ve birey ekseninde incelenerek” (İlhan 2012, 44) iki yabancılaşma tipolojisinden yola çıkılıp özel ve genel yabancılaşmadan söz edilmektedir. İlhan genel yabancılaşmayı, Heidegger’in yaklaşımına göre insanın yaşadığı toplumdaki konumundan yola çıkarak açıklamaktadır:

“[İ]nsan, topluma ’das Man‘ adı verilen hem hiç kimse hem de herkes olan bir güç, bir kamu tarafından uyumlu, sessiz ve sıradan hâle getirilmeye zorlanır. ’das Man‘ kişinin kendi kendisi olmasına asla izin vermez, o insanı aynı kalıplar çerçevesinde düşünmeye, aynı normlara göre davranmaya, aynı amaçlar için harekete geçmeye, aynı şekilde sevmeye, inanmaya zorlayan bir diktatör” (Kızıltan, 1986: 118) olduğundan kişinin halis yani

kendi özünü yansıtmamasını engeller ya da pasifize etmeye çalışır.”
(İlhan 2012, 44)

Bu tanımda, birey sadece kolektif içinde, kolektife uyum sağladığı zaman, kolektifin bir parçası olarak bireyselliğine ulaşır sonucuna varılırken birey toplumla ilişkilendirilip bireyin uyum sağlamasından bahsedilmektedir.

Özel yabancılaşmanın tanımı, sosyolog Merton’un kuramından yola çıkılarak açıklanmaktadır:

“[K]işinin tek bir etkinliğinden hareketle kendisini ve çevresini yeniden değerlendirmesi ve bu etkinliği ile hesaplaşırken diğer insanî etkinliklerini yadsıması sonucunda ortaya çıkar (Kızıltan, 1986: 139). Bu yabancılaşmada kişi fetiş, saplantı ve tutku derecesinde bir şeye bağlanarak kendini toplumdan soyutlar ve kimi zaman da ya komik/ironik ya da trajik bir duruma düşer. O nesne elinden alındığı ya da uzaklaştığı zaman kişi kendini bir hiç ve anlamsız olarak görmeye başlar.” (İlhan 2012, 44)

Özel yabancılaşma yaklaşımında tamamen bireyin kendi içsel yapısından yola çıkılarak bu yapının dışarıya yansımalarından söz edilmektedir.

4.2 Romanda Yabancılaşmanın Yeri

Yukarıda görüldüğü gibi birçok alanda yer alan yabancılaşma olgusu romanda da kendini göstermektedir. O, insanı derinlemesine inceler ve “modern çağın yalnız ve yabancı insanını mercek altına almaya çalışır” (İlhan 2012, 44). 20.yüzyılda hızla değişen toplum ve birey romanlarda yabancılaşma olgusu çerçevesinde ele alınmaktadır (İlhan 2012, 44; Ecevit 1998, 45). Ecevit’e göre, toplumun ve bireyin değişmesiyle romanın konusu ve biçimi de değişime uğramıştır. Artık romanda, ideal olandan farklı olarak insanın kendi yaşamında karşılaştığı gerçekler farklı bir teknikle yer almaktadır (İlhan 2012, 44).

Türk romanında yabancılaşma, modernist denebilecek bağlamda, yani hem teknik olarak hem de insanın iç dünyasını ele alan romanlar 20. yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır (İlhan 2012, 45). Romanlar, ne kadar motif olarak Doğu-Batı-Düalizmi etrafında dönse bile “kentte yaşayan insanın kendisine,

topluma ve de yaşadığı zaman ve mekâna karşı uyumsuzluğu, yalnızlığı ve yabancılaşması dikkate sunulur” (İlhan 2012, 45) hale gelmiştir. İlhan bu bağlamda KMM da bulunan yabancılaşma olgusunu sorun olarak adlandırıp doğa-kent ve birey-toplum çatışması olarak betimlemektedir. Modernist romanın anlatım stratejisi olarak yabancılaşma, karakterlerin “silik-yenik” ve onların “derinlemesine işlenişi” biçiminde KMM romanında karşılık bulmaktadır (İlhan 2012, 45). Bu bağlamda, bir karakterin bütün yönleriyle işlenerek yabancılaşması çıkarımından yola çıkılması biçimsel özellik olarak anlaşılmaktadır.

İlhan ve Aras, edebiyat ve romanda yabancılaşmayla birlikte, yansıtmacı romanlara karşıt modernist romanlarda yabancılaşmanın biçimsel özelliklerini işlemiş fakat yabancılaşmanın yapı unsurlarının romanda nasıl yapılandırıldığına yer vermemiştir. Romanda, yapı unsuru olarak yabancılaşmadan bahsedildiğinde figür olan başkişinin olay örgüsündeki egemenliğinden söz edilmektedir. Yabancılaşmanın yapısını işlem olarak anlayabilmek için geleneksel metinlerin nasıl yeniden düzenlemeye sokulduğunu bilmek gerekmektedir. Andreotti, bunun için Jürgen Link’e göndermede bulunarak Link’in yabancılaşma kavramını göstergebilimsel-yapısal (*semiotisch-strukturell*) kavramından yola çıkarak belirlemektedir. Örnek olarak, beyaz kare resim 45 derece döndürülerek duvara asılır. Resmin köşelerinin duvarda dönük gösterilmesi, yani döndürülüşü, yabancılaşma olmaktadır. Yabancılaşma yapısının içinde, resme bakanın döndürülmüş resmi algılaması bir de zihninde temsil olarak norm olan, yani bilindik şekliyle duvarda asılı bir resmi algılamasıdır. Böylece yabancılaşmanın yapısında iki bileşen bulunmaktadır. Bu bileşenler (*automatisierte*) *Folie*¹⁸ ve *Novum*¹⁹ olarak adlandırılmaktadır. Bakan, *automatisierte Folie* ile *Novum*’u birbiri ile kıyaslayıp aralarındaki farkı saptar. Bu saptanan fark aynı anda gerçekleştiğinden dolayı yeni, karmaşık gösterge oluşmaktadır. Modern romanda bu oluşum, yabancılaşma olarak tanımlanmaktadır. *Novum* içeren bir

¹⁸ *Automatisierte Folie* kavramı için uygun Türkçe terim bulunamadığından dolayı çalışmada Almancası kullanılmaktadır. Anlam olarak da bilinçte var olan bir taslak olarak duran olarak anlaşılabilir.

¹⁹ *Novum* kavramı için de yukarıdaki ibare geçerlidir. Anlam olarak, şimdiye kadar var olmayan bir algı olarak anlaşılabilir.

okuma metninde okur, otomatik olarak *Novum* ile *Folie* arasındaki farkı saptamaktadır, yani yeni olan ile geleneksel olanın farkından bahseder. Bir metin, *Novum* olarak bulunsa bile her zaman bir *Folie* da barındırmaktadır. Böylece, yabancılaştırılan metinler çift yapıya sahiptirler (Andreotti 2000, 30).

Figür biçimlendirmesinde yabancılaşma, montaj ilkesi ile gerçekleştirilmektedir. Romanda montaja uğrayan figür, sabitleştirilmiş özelliklerinin sınırlarının dışına çıkmaktadır (Andreotti 2000, 30). Çerçeve hikâyede, i. b. anlatıcının *Novum* olarak kendini göstermesi norm olarak alınan veya yukarıda belirtildiği üzere *Folie* görevini gören Hamdi bulunmaktadır. Hamdi ile i. b. anlatıcı aynı eğitimi almasına rağmen, i. b. anlatıcı toplumsal yaşamın kendisinden beklentilerine ters orantıda bir karakter çizmektedir. Aynı hikâyedeki Raif Efendi, mesleki yönden donanımlı olmasına rağmen o dönemde aynı donanıma sahip olanlardan ters orantıda bir davranış sergilemektedir. O, mertebesi gereği maaşına zam alması gerekse de istemez veya statü olarak ondan altta olan iş arkadaşlarına kibirli davranmaz. Aynı durum aile yaşantısında da kendisini göstermektedir. Raif Efendi evin reisi konumunda birisi olarak daha sert ve otoriter davranış sergilemesi gerekse de o bu durumda da ailede ters orantıda kendini konumlandırır; diğer aile fertleri dururken, ekmeği o alır. Montaj tekniğinin kendini en belirgin halde gösterdiği yer iç hikâyededir. Burada özellikle aşağıda ayrıntılı olarak yer verilecek olan toplumun cinsiyete yüklediği kişilik özelliklerine ters orantıda bulunan Maria ve Raif ele alınacaktır. Bu durumda kendi içine kapanık, bitmiş ve geleneksel figür biçimlendirmesinin sınırları aşılmaktadır. Ayrıca, figürlerin bu şekilde biçimlendirilmesi bir önceki bölümde de görüldüğü gibi Weimar ideolojisi ve Cumhuriyet ideolojisi için de bir eleştiri barındırmaktadır. Buradaki eleştiri, yansıtılan, inşa edilen gerçeklik olarak modernizm ve onun arkasında bulunan başka bir gerçeklik. Weimar'ın çöküşü ve Cumhuriyet'in simgesi olan Ankara'nın varoş gerçekliği.

Sazyek, modernist romanın başkişisinde yabancılaşmanın “anomik türevleri olan- içe kapanma (yalnızlık, boşluk, yalıtılmışlık, ütöpik dünyaya kaçış/sığınış, intihar) ve/ya pasif isyan (topluma/toplumsal normlara içsel bir tepki geliştirme) özellikleriyle donatılmış bir ‘birey’” (Sazyek 2010, 13) olarak görüldüğünü saptamaktadır. Bu sisteme tabi olan romanın başkişisine

antikarakter denmektedir (Sazyek 2010, 13). Bu durumda Raif, içine kapanık haliyle ve toplumsal normlara gösterdiği içsel tepki olarak tepkisizliği, romanda antikarakter olarak kendisini konumlandırmaktadır.

4.3 Kürk Mantolu Madonna’da Yabancılaşma

KMM’de, yabancılaşmayı olgusunu hem Doğu kültürünün bir ürünü olarak hem de insan-toplum ve kadın-erkek ilişkisine yönelik olarak ele alınmaktadır. Buna bağlı olarak toplumsal düzen ve toplumsal ilişkiler romanın ana karakterini silikleştirmekte ve anlatıda yer alan kadın karakter onun yaşamında önemli rol üstlenmektedir (Aras 2014, 230). Yaşamında bir anlam bulamayan Raif’in karşısına çıkan Maria yaşamına bir anlam kazandırmaktadır. Maria, Raif’in yaşamının intizamını bozan, önceden tahmin edilmeyen tesadüftür (Aras 2014, 233). KMM’de yabancılaşma olgusuna, romanda bulunan iki anlatıcı yoluyla birçok açıdan yaklaşılmaktadır. Bu bağlamda, i.b. anlatıcı, Raif ve Maria’daki yabancılaşma, yaşam tarzlarından kaynaklanan durumun görünümü olarak özetlenebilir (İlhan 2012, 48).

Çerçeve hikâyenin gözlemci figür anlatıcı aracılığıyla Raif Efendi dıştan bakışla sergilenir. Gözlemci figür anlatıcı, Raif Efendi’nin çevresine nasıl yansıdığını göstermek amaçlı bir konum almaktadır.

Bundan önceki bölümlerde gözlemci figür anlatıcı hakkında bilgi sahibi olduğundan dolayı bir daha betimlenmeyecektir. O, hayatını anlamlandırmak için edebiyatı seçer ve böylece kapitalizme karşı bir yol çizer (İlhan 2012, 48). İlhan, gözlemci figür anlatıcının topluma yabancılaşmasını, 1940’ların Türkiye Cumhuriyetinde gelişen bürokratik sınıfa ait Hamdi örneğini vererek destekler. Hamdi, hayatında sahip olduğu maddi gücü teşhir eder; bu davranış Fromm’un şu tespitine denk düşmektedir: “kişinin bürokrat olduktan sonra, insan ilişkilerinde bir yozlaşmaya ve yabancılaşmaya giderek insanları tıpkı bir sayı ya da nesne olarak gördüğü ve karşı taraftaki insanı da nasıl güçsüz bir konuma düşürdüğü tespiti görülmektedir” (İlhan 2012, 49). İlhan, Hamdi’nin bu gösterişçiliği için Fromm’un bu saptamasına göndermede bulunmaktadır. Hamdi norm, *Folie*, olarak yer alırken gözlemci figür anlatıcı normun dışında kalan, *Novum* olarak kendini göstermektedir.

Toplum tarafından yabancılaştırmaya sürüklenen gözlemci figür anlatıcı, çevresine olan dikkatli gözlem yeteneği sayesinde Raif Efendi'yi aile ve iş ortamında mercek altına alır. O, Raif Efendi'nin iş ve aile ortamında yalnız ve yabancı olduğunun farkındadır. Bu yüzden de Raif Efendi çevresindeki insanlar tarafından silik ve pasif olarak algılanır (İlhan 2012, 50). Zira gözlemci figür anlatıcı Raif Efendi'nin iç dünyasını öğrenmeden önce onu manasız ve sıkıcı bulur. Günlerce aynı odada birbirlerine kayıtsız kalan bu iki kişinin bu tutumları, kentte yaşayan insanların yabancılaşması olarak tanımlanmaktadır (İlhan 2012, 50). Aynı zamanda kent yaşamında oluşan statü yarışında insanların statüleri dâhilinde üstünlük gösterisi belirlemektedir (İlhan 2012, 50). Bu durum özellikle Hamdi'nin Raif Efendi'ye Bay yerine Efendi olarak seslenmesinde ortaya çıkmaktadır; bu hitap onu küçümsediğinin göstergesidir. Oysaki Cumhuriyet döneminde, Batılılaşmanın göstergesi olarak Bay ya da Bayan hitap şekli kullanılmaktadır, Efendi hitap şekli eğitim ve ekonomik düzeyi düşük olanlar için kullanılmaktadır. Tanzimat'la birlikte Batılılaşmanın getirdiği yabancı dil öğrenimi, kişilerin öğrendikleri dil ile birlikte kültürüne hayranlık duyması ait olunan topluma yabancılaşmasını beraberinde getirmektedir (İlhan 2012, 50). Hamdi'nin Raif Efendi'ye böyle davranmasının altında yatan sebep, Raif Efendi'nin almış olduğu eğitimle ve donanımıyla kendisini tanımlamamasından kaynaklı olarak etrafına kayıtsız görünmesinden kaynaklanmaktadır.

Gözlemci figür anlatıcı sayesinde Raif Efendi'nin nasıl "asıl insanlığına yabancılaşan bir makineye ve bir robot insana dönüştüğü" (İlhan 2012,50) gösterilmektedir. Genel yabancılaşma Raif Efendi ile ailesi arasındaki ilişkide de görülmektedir. Kalabalık ailenin bütün maddi yükünü çeken, aslında ailenin baş ferdi olan Raif Efendi ile ev ahali arasında samimi bir ilişki bulunmamaktadır. Raif Efendi ailesi içerisinde de yabancıdır. Gözlemci figür anlatıcı, onun yabancı bir duruş sergilemesinin altında bilinçli bir tavrın olduğuna inanır (İlhan 2012, 51). Bu durum geçmişte yaşadığı hayal kırıklığıyla ilintilidir. Raif Efendi, yaşadığı o deneyimden sonra kendisini yalnızlığa itmiştir.

Raif, toplumsal yaşam koşullarına karşı çıkarak edebiyat ve sanat dünyasına çekilip toplumdan uzak ve tekdüze bir hayat yaşamaktadır. Bu toplumdan kopuk yaşam stili onu bir tatmine ulaştırmaktan ziyade kimlik krizine

ve nebatlığa itmektedir (Aras 2014, 230). Raif'in toplum tarafından yabancılaşmaya sürüklenme nedeni çocukluğundan beri içine kapanık olmasından kaynaklanmaktadır. Raif Efendi bu durumu şöyle anlatır: "ben kendimi bir kelime olsun müdafaaya cesaret edemez, eve döndüğüm zaman bir kanara saklanıp ağlardım." (Ali 2004, 49). O, yaşadığı gerçek dünyada kendini fazlalık olarak görür ve yaşamak için yaşar; "Nerede bulunduysam, etrafimdakiler için varlığımla yokluğum müsaviydi [...] Benim bu insanlara ne lüzumum vardı" (Ali 2004, 152-153). Aras, bu durumun nedenini insan özelliklerine ve eğilimlerine karşıt olan toplum yapısına bağlamaktadır (Aras 2014, 233).

Raif'in anne ve babası ona "Yahu, sen kız olacaktıydın ama yanlış doğmuşsun!" (Ali 2004 50) derler. Onun diğer erkek çocukları gibi kavgacı olmaması ve her haksızlığa uğradığında ağlayarak eve gelmesi de kendi cinsine yabancılaşmasının göstergesidir. O, her zaman sessiz, mahcup ve çekingen biri olmuştur. Onun bu özellikleri, toplumun erkeğe yüklediği davranış biçiminin dışındadır (İlhan 2012, 52).

Raif, çocukluğundan itibaren ailesine ve de arkadaşlarına yabancısıdır. Onlarla bir bağ kuramaz, iletişime geçtiği tek şey romanlardır. Sadece romanları kendi dünyasına girmelerine izin verir ve onlarla özdeşleşir. Ailesine olan yabancılaşma özellikle babasının ölüm haberiyle kendini daha belirgin göstermektedir. O, babasının ölümüne üzülemez bile.

"Demek babam ölmüştü. Bunu hakikatte bu kadar geç idrak ettiğimden dolayı büyük bir utanma duydum. Gerçi babamı gerçek bir muhabbetle sevmem için de ortada bir sebep yoktu; onunla aramızda daima bir yabancılık mevcut kalmıştı ve birisi bana: 'Senin baban iyi bir adam mıydı?' diye sorsa, verecek cevap bulamazdım. Çünkü iyiliği ve fenalığı hakkında bir fikir sahibi olacak kadar onu tanı mıyordum. (Ali 2004, 145)

Raif, babasına, annesine ve kız kardeşlerine sadece biyolojik olarak bağlıdır. Ailesi ve yaşadığı kültüre yabancı olan Raif, asıl bağını yabancı bir ülkede, yabancı (doğup büyüdüğü kültürden farklı) bir kadınla kurar. Maria Puder'la yalnızlığını, boşluğunu doldurur ve hayata tutunur. Onun dışında, iki

sene kaldığı Berlin’de insanlara yabancı kalır. Oradaki insanlarla iletişim kurmadığını Maria’nın mektupları kesilince anlar (İlhan 2012, 52).

“Almanya’da kaldığım iki seneye yakın zaman zarfında ne kadar az insanla tanışmış olduğumu düşününce hayret ettim. Berlin’den başka bir yere gitmemiştim, şehri aşağı yukarı çıkmaz sokaklarına kadar biliyordum. Gezmediğim müze, resim galerisi, nebatat ve hayvanat bahçesi, orman ve göl bırakmamıştım. Buna rağmen bu şehirde yaşayan milyonlarca insandan ancak birkaç tanesiyle konuşmuş, yalnız bir tanesini tanımıştım. Belki bu da kâfiydi. Bir insana bir insan herhalde yeterdi.” (Ali 2004, 150)

Terk edildiğini düşünen Raif, artık hayata büsbütün küser ve bundan sonra herkese karşı güvensiz kalır.

“İnsanlara kızmama imkân yoktu, çünkü insanların en kıymetlisi, en iyisi, en sevgilisi bana en büyük kötülüğü etmişti; diğerlerinden başka bir şey beklenebilir miydi? İnsanları sevmeme ve onlara tekrar yaklaşmama da imkân yoktu; çünkü en inandığım, en güvendiğim insanda aldanmıştım. Başkalarına emniyet edebilir miydim?” (Ali 2004, 153)

O artık, sadece yaşamak için yaşayacaktır. Yaşadığı hüsrandan sonra kurduğu ailesine bile uzak ve yabancı kalacaktır. Ailesinin onunla sadece maddiyat bağından dolayı birlikte olduklarını düşünerek onları yabancı gibi görür: “İnsanlar birbirinin maddi yardımlarına ve paralarına değil, sevgilerine ve alakalarına muhtaçtılar. Bu olmadıktan sonra, aile sahibi olmanın hakiki ismi, ’birtakım yabancılar beslemek’ti.” (Ali 2004, 153). Bu durumu İlhan, aile içinde yabancılaşma, kapitalizm getirdiği “piyasanın değerleri bireye geçme”si (İlhan 2012, 53) olarak saptayıp kapitalizmle birlikte bir aile tipinin oluşumuna göndermede bulunmaktadır.

Raif insanlardan kaçıp kendi içine kapanır ve insani vasıflarını kaybederek makineleşip bir bitki gibi hayatına devam eder. İnsanın sıradanlaşması anlamına gelen genel yabancılaşmayı Raif robot insan olarak ailede baba ve iş yerinde memur rolüyle üst seviyeye çıkarır (İlhan 2012, 53).

Maria Puder'ın yabancılaşma olgusu altında incelenme nedeni, Raif'in yaşamında ve kendine yabancılaşmasında büyük etkisi olmasından dolayı önem taşımaktadır. Raif, 24 yaşına kadar, ta ki Maria ile karşılaşınca kadar, kadınlara yakınlık kurmaktan çekinen ve kaçan birisidir; "başından hiçbir kadın macerası geçmemiştir" (Ali 2004, 61). Raif, mahcup ve naif kişiliğinin yanı sıra doğası gereği feminen özelliklere sahiptir. Hayatına giren Maria ise *Neue Frau* kimliğiyle Raif'in feminen özelliklerinin aksine maskülen özelliklere sahiptir. Bundan dolayı Aras, Fromm'un iddia ettiği "toplumdan dışlanma ve yalnız kalma korkularından dolayı ataerkil toplumda kendilerine yabancılaşacak derecede kadınlık rollerini yerine getirme çabalarına rastlanmamaktır" (Aras 2014, 235) tespitine bu durumu açıklamak için başvurmuştur. Hatta verdiği Grimm Kardeşler'in masallarından bugüne süregelen cinsiyete dayalı toplumsal rol dağılımı örneğinin dışına çıkar Maria Puder karakteri (Aras 2014, 235). O, ekonomik ve özel yaşamında kimseye bağlı değildir. Tam da bu noktada Aras, Maria'nın kendi doğasına yabancılaşmasından bahsetmektedir (Aras 2014, 235). Zira eğer toplumun ve genlerin belirlediği bir rol dağılımından bahsediliyorsa, o zaman Raif'in de kendi doğasına yabancılaşmasından da söz edilmesi gerekmektedir. Maria sadece kendi doğasına değil *Neue Frau* kimliği ile ataerkil toplum tarafından yabancılaştırılmaktadır. İlhan, Maria'nın Berlin'de yaşayan Yahudi ve aradığı insanı bulamama noktasındaki yabancılığını Zygmunt Bauman'ın sözlerinden yola çıkarak yapmaktadır: "bütün bireyler yerlerinden edinmiştir; daimi ve varoluşsal olarak. Nerede olurlarsa olsunlar ve ne yaparlarsa yaparlar. Her yerde yabancıdırlar; bundan kurtulmak için verdikleri bütün çabalara rağmen" (İlhan 2012, 55). Aras, Maria'nın da, hayatına giren Raif gibi kişisel ve toplumsal yabancılaşmanın neticesinde "yaşamlarını ellerinin arasında yitirmişlerdir" (Aras 2014, 235) sonucuna varmaktadır.

Romanın iç hikâyesinde Raif'in iç dünyasının yüzeye çıkmasıyla birlikte özel yabancılaşmanın nedenleri de ortaya çıkmaktadır. İlhan, özel yabancılaşmayı "[t]utku ve fetiş derecesinde bir şeye bağlanarak insanın dış dünyadan kendisini soyutlaması" (İlhan 2012, 53) olarak tanımlarken Raif'in kitaplara, resme ve Maria'ya olan aşkını örnek göstermektedir. Çocukluğunda

kitaplara olan tutkusu onu gerçek hayattan koparıp bovarist²⁰ bir tutum almasına neden olur (İlhan 2012, 53). İçindekileri yazıya dökerek başkalarıyla iç dünyasını paylaşmaktan çekinen genç Raif, resme merak sarar. Resme tutkusu onun bu alanda eğitim almasına sebep olur fakat iç dünyasını yansıtmaktan çekinen ve bundan kaçan Raif, bu tutkusundan vazgeçer. Berlin'e giderken:

“Bir ecnebi dil öğreneceğimi, bu dilde kitaplar okuyacağımı, ve asıl, şimdiye kadar sadece romanlarda rastladığım insanları işte bu 'Avrupa'da bulacağımı tahmin ediyordum. Zaten muhitimden uzak duruşumun, vahşiliğimin bir sebebi de kitaplarda tanıştığım ve benimsediğim insanları muhitimde bulamayışım değil miydi?”
(Ali 2012, 52)

düşüncesiyle hareket etse bile bir idealin peşine düşüp hayali insanı bulmaya gider (İlhan 2012, 54). Berlin, okuduğu kitaplardaki gibi bir yer değildir. Umduğunu bulamayan Raif, bir fetiş derecesinde kitap okuyarak vaktini geçirir. Bu durumdan dolayı o, özel yabancılaşmanın içindedir:

“[K]itapların dünyasına sığınarak, gerçek yaşamı unutan ve topluma adapte olma zorluğu çeken aydının yabancılaştığı tespitinde bulunan Ali Şeriatî'nin (2010: 296) bu düşüncesinin bir aydın olmasa da bir entelektüel olarak Raif Efendi için yerinde olduğunu söylemek mümkündür. Çünkü O, kitaplarla konuşmakta, onlarla düşünmekte ve kendisini onlarla anlamlandırmaktadır.” (İlhan 2012, 54)

Bir entelektüel olarak nitelendirilen Raif, okuduklarını diğer entelektüeller gibi kimseyle paylaşmaz. Bu durumdan dolayı İlhan, Raif'i kadın okuyucuyla kıyaslamaktadır. Ona göre, kadın okuyucular okuduklarından etkilenerken hayata bakan kişilerdir. Oysaki bu durum kadın olmakla ilintili değildir, bu durum olsa olsa yansıtmacı romanlar için geçerlidir.

KMM adlı tabloyu görünce kitaplarda okuduğu bütün kadın kahramanların birleşimi olan sureti bu portrede bulur. Artık o portrenin esiri

²⁰ Bovarizm: Kişinin kendisini yazarın ya da kahramanın yerine koyma halinin getirdiği sürüklenme, kapılma, gerçek dışı sahte bir kendiliğe sığınma durumu.

olmuştur ve bu defa fetişi bu nesne olmuştur. Oto portre olmasına rağmen, bu resimde bulunan kadını aramaktansa bu nesneye yakınlaşmak ister (İlhan 2012, 54). Onun günlerce sergiye gidip tabloyu saatlerce izleyerek bir ekstaza girmesi özel yabancılaşma yaşamasına neden olur (İlhan 2012, 55).

Tabloda âşık olduğu portrenin sahibi Maria, bir gece mekânında insanları eğlendirerek hayatını idame eder. Bu durumu Raif'in portredeki Meryem Ana'nın masumiyetini taşıyan birisine yakıştıramaz. Maria'nın Raif'le çekinmeden sohbet etmesi sıradan bir kadın gibi olmadığını gösterir. Maria, Raif'in bu açık tutumunun karşısında utanması ve mahcup olmasını bir çocuk ve bir kıza benzetir. Onları birleştiren nokta, ikisinin de "toplumun kadın ve erkeğe biçtiği rolün dışında, cinsiyetlere yabancı bir karakter ortaya" (İlhan 2012, 55) çıkarmasında yatmaktadır. Maria ve Raif aşk yaşarlar ve Raif bu aşkı bir tutku haline dönüştürerek özel yabancılaşmaya sürüklenir (İlhan 2012, 56). Bu özel yabancılaşma aynı zamanda genel yabancılaşmayı sürdürmesini de sağlamaktadır. Yaşadığı aşk onun sosyalleşmesine ya da toplum içerisine girmesine vesile olamaz. Kendini o aşkın içine hapseder. İlhan, Raif'in Maria ile ilişkisini "onun zihninde tasarladığı ütopyanın bir karşılığı" (İlhan 2012, 57) olarak adlandırır. Raif reel yaşama geri döndüğünde, Maria'da ayrıldığında, bu hayatının geri kalan zamanını bu ütopyanın yıkılışıyla kendince isyan ederek sessiz sedasız bir hayat geçirir (İlhan 2012, 57).

5 Sonuç

İncelemenin neticesinde, Sabahattin Ali'nin "Kürk Mantolu Madonna" romanında yer alan anlatım tekniğinde ve motiflerde modern anlatım stratejilerine başvurulduğu saptanmıştır. Bunlarla modern bir yapı kazanan bu roman, Türkiye'de 1940'ların geleneksel anlatılarında (Karaburgu 2010, 252) rastlanılan gerçekçi roman dokusunun örtüştüğünü gösteren teknikler de kullanılmıştır. Bu doku kendini özellikle çerçeve hikâyesinin salt iç hikâyeye yönlendirmek işlevini içinde barındırmasından ziyade kendi içinde de 1940'lara özgü toplumcu-gerçekçiliğin yansıması olarak da kendini göstermesinde görülür. Nazım Hikmet bu bölümü büyük bir hayranlıkla övmektedir:

"Kürk Mantolu Madonna, [...] birinci kısmı bir harikadır. Bu kısmın kendi yolunda inkişafı yani bir küçük burjuva ailesinin içyüzünü tahlili öyle bir haşmetle genişlemek istidadında ki, [...] Ben başlangıcı okurken yani Berlin'e kadar olan pasajı, benim anladığım manadaki realizmine hayran oldum. Beni dinlersen o başlangıcı almak ve kahramanın ölümünü kısaca tekrarlamak suretiyle o ailenin efradı ve eşhasının hayatları etrafında bir ikinci cilt, ayrı bir roman yapabilirsin." (Sönmez 2009, 335)

Nazım Hikmet, toplumcu gerçekçilik bakışıyla sınırlı kalarak KMM'nin modern anlatım stratejisi anlamındaki başarısının ben anlatıcılar ve bunların sayesinde gerçekleşen bireyin iç ve dış dünyasını anlatması ve yabancılaştırmasında yattığını görememiştir. Modern anlatımdaki modern dünyanın olgularına yenik, pasifleşen ve iç dünyasına dönen antikarakter, geleneksel-gerçekçi romanın kahramanı gibi dış dünya unsurlarıyla aksiyon içinde değildir (Yürek 2008, 194). KMM'da da görüldüğü gibi roman figür odaklı olup "modern toplum bireyinin sorunlarını işleyen bir anlayış" (ibid) sergilemektedir.

Anlatı boyunca gerek çerçeve gerekse iç hikâye olsun sürekli ve daimi 1.tekil şahıs anlatıyor. Çerçeve hikâyedeki sıradan bir insan olan gözlemci figür anlatıcı, çevresini nasıl gördüğünü anlatırken başka figürleri de dış görünümü itibariyle göstermektedir. Diyaloglar sayesinde anlatıda yer alan figürler kendi

görüşlerini iletmektedir. Gözlemci figür anlatıcı, sıradan herhangi bir insan olan Raif Efendi'yi anlatırken yine gözlemlerinden yola çıkarak anlatmaktadır. Böylece perspektif olarak dıştan bakışı sağlayan ve tanıklık işlevinde bulunan ve anlattığı kişilerin iç dünyasını kesinlikle bilmeyen anlatıcı olarak kendini konumlandırmaktadır. Aynı zamanda da yaşadıklarını anlattığından dolayı otobiyografik izler taşıyan bir anlatıcıdır.

İç hikâyenin anlatıcısı Raif kendi iç dünyasını, iç dünyasının karmaşıklığını ve etrafını nasıl algıladığını anlatmaktadır. İç Anlatıcı bu sayede öznel bir bakış açısıyla iç gözlem yapabilmektedir. İç anlatıcının anlatma aracı anı defteri olduğundan gerçeklik hissini uyandırmaktadır. Raif gösterme biçimi olarak resmi gösterir. Raif önce bir surete âşık olur. Âşık olduğu o suret, romanlarda okuduğu kadın kahramanlar ve Meryem Ana'nın birleşimidir. O, âşık olduğu kadını sadece betimlemiyor farklı bir gösterge düzleminde kendini gösteren resmi çiziyor. Raif, kimliği neticesinde antıkaratktedir, bu bireyci tutum yaşadığı kültürün buhranını sergilemektedir. Pamuk'un modernist öge olarak adlandırdığı "kahramanın içsel dünyasının karmaşıklığı" (Pamuk 1995, 39) "söylemekten" ziyade "göstermek" (ibid, 40) eylemleri bu anlatıda yer almaktadır.

Sıradan kişiler hem anlatıyor hem de sıradan bir kişi anlatılıyor. Raif, hem dıştan hem de içten anlatılarak bir figürün her yönü ele alınmakta, gerçeklik onun etrafında gerçekleşmektedir. Ayrıca Raif üzerinden hikâye oluşturuluyor.

Doğu da Batı da bu anlatıda anlatılmıyor, onlar gösteriliyor. Batı, Maria aracılığı ile gösterilirken Doğu da i.b. anlatıcı ve Raif aracılığı ile gösteriliyor. Her biri modern olarak adlandırılan dönemin sıradan bireylerinin kişilik özellikleri ve yaşam şekilleriyle beliriyor ve yaşadıkları döneme ayna tutuyorlar. Raif ile Maria'nın aşkı Doğu ve Batı'nın birleşimi gibi algılanabilmektedir. Bir yandan o kültürlerle kendi içinde ayrı ayrı eleştiri getirirken aynı zamanda, onlar temsil olarak Doğu ve Batı arasındaki sınırlarda geçişlilik sağlamakta, bir nevi asimile etmektedir. Bu bağlamda 1950'lere kadar var olan Doğu-Batı çatışmasından farklı olarak, Raif ve Maria'nın kültürlerarası buluşmasında bir çatışma içinde olmaması gösterilmektedir.

Modern anlatım örneği olarak yabancılaşma “dış dünyadan alınmış gerçek parçacıklarıyla iç dünyayı birbirine harmanlar ve yeni bir dünya kurgular” (Ecevit 2014, 36). Yaratılan bu yeni dünyada “yaşanılan görüngüsel dünya”(ibid) yabancılaştırılarak anlatılmaktadır. Raif, toplum tarafından yabancılaşmaya itilirken aynı zamanda kendi öz benliğinden de uzaklaşarak kendisine yabancılaşır ve kendi hayatından tat alamaz hale gelmektedir. Raif’in sanata ve aşka olan tutkusu onu özel yabancılaşmaya sürüklemektedir. Ayrıca, Maria ile aşklarının bitmesi onu özel yabancılaşmanın yanı sıra genel yabancılaşma yaşamasına da sebep olmaktadır (İlhan 2012, 58). Onun, ” Hayatta hiçbir gayesi, hiçbir ihtirası olmadığı, insanlara, kendisine en yakın olanlara karşı bile, bir alaka duymadığı muhakkaktı” (Ali 2004, 37) ve çevresindeki insanları “kendine ruhen tamamen yabancı hisseden” (Ali 2004, 33) özel yabancılaşmanın içindedir (Aras 2014, 233). Raif’in durumu, 20. yüzyıl edebiyatının ana motiflerinden biri olan yabancılaşma olgusunun, “[r]uh ve madde arasındaki uzaklaşma sonucu ortaya çıkan” (Ecevit 1998, 45) ve gerçekliği yeniden kurgulayarak onu aktarma amacını güden teknik olarak görülmektedir (Aras 2014, 234). Modern romanın yapı unsurlarından olan yabancılaşma, montaj tekniğiyle romanın gözlemci figür anlatıcısında, ben anlatıcısında ve Maria figüründe uygulanarak *Novum* olarak romanda kendini göstermektedir. Romanın antikarakteri Raif, romanın bütün evrelerinde *Novum* olarak kendisini göstermektedir ve roman bu yapı unsuru üzerinde inşa edilmektedir.

6 Kaynakça

- Akdemir Genç, Nisa Nur (2014): Sabahattin Ali'nin Kürk Mantolu Madonna İle Andre Maurois'nın İklimler Adlı Eserinde Karakterlerin Aşk Bağlamında Karşılaştırılması. Yüksek Lisans Tezi.
- Akerson, Fatma Erkman (2010): Edebiyat ve kuramlar. 1.baskı. İstanbul: İthaki (İthaki Yayınları Tarih Toplum Kuram, 122).
- Aktaş, Şerif (1991): Roman sanatı ve roman incelemesine giriş. Anlatma esasına bağlı itibari metinlerin incelenmesi. 2 // 2. bs. Ankara: Akçağ (Akçağ Yayınları, 73, Kaynak eserler; 5).
- Ali, Sabahattin (2004): Kürk Mantolu Madonna. 15. Aufl. İstanbul, Eyüp: YKY.
- Andı, M. Fatih (2006): Türk Edebiyatında Roman: Cumhuriyet Devri. In: *Türkiye Araştırmaları Literatür Dergisi* (8), S. 165–201.
- Andreotti, Mario (2000): Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse ; Einführung ; Erzählprosa und Lyrik ; Anhang: Kurzdefinitionen literarischer Fachbegriffe. 3., vollst. überarb. und erw. Aufl. Bern: Haupt (UTB für Wissenschaft Uni-Taschenbücher Moderne deutsche Literatur, 1127).
- Aytaç, Gürsel (1990): Çağdaş Türk romanları üzerine incelemeler. 1. basım. Ankara: Gündoğan (Gündoğan yayınları Edebiyat dizisi, 12.01).
- Bauer, Matthias (2005): Romantheorie und Erzählforschung. Eine Einführung. 2., aktualisierte und erw. Aufl. Stuttgart: Metzler.
- Belge, Murat (2009): Sanat ve edebiyat yazıları. İstanbul: İletişim Yayınları (İletişim yayınları, 1426).
- Dickinson, Kristin (2013): Translating Surfaces: A Dual Critique of Modernity in Sabahattin Ali's Kürk Mantolu Madonna. In: *TRANSIT* (1), S. 1–9.
- Ecevit, Yıldız (1998): Edebiyatta Yabancılaşma ve Yabancılaştırma. In: *Virgül Dergisi* (14), S. 45–47.

- Ecevit, Yıldız (2014): Türk romanında postmodernist açılımlar. 9. baskı.
İstanbul: İletişim (İletişim yayınları Çağdaş Türkçe edebiyat, 102).
- Glassen, Erika; Laut, Jens Peter; Pusch, Barbara (Hg.) (2014): Literatur und Gesellschaft. Kleine Schriften von Erika Glassen zur türkischen Literaturgeschichte und zum Kulturwandel in der modernen Türkei. Würzburg: Ergon-Verl. (Istanbuler Texte und Studien, 31).
- Handan İnci (2005): Türk Romanının İlk Yüzylında Anlatım Tekniği ve Kurgu. In: *Kitap-lık* (87), S. 138–149.
- Haunhorst, Kerstin (2008): Das Bild der Neuen Frau im Frühwerk Irmgard Keuns. Entwürfe von Weiblichkeit am Ende der Weimarer Republik. 1. Aufl. s.l.: Diplomica Verlag GmbH.
- İnci Aras (2014): Sabahattin Ali'nin "Kürk Mantolu Madonna"sı İle Max Frisch'in "Çarpık Sevda" Adlı Eserinin Yabancılaşma Ekseninde Karşılaştırılması. In: *Zeitschrift für die Welt der Türken* (3), S. 229–237.
- Karaburgu, Oğuzhan: Kürk Mantolu Madonna Üzerine. Unter Mitarbeit von Harun Güngör. In: Prof. Dr. Harun Güngör armağanı, Bd. 18, S. 239–252. Online verfügbar unter <http://www.okaraburgu.com/makaleler/205-kurk-mantolu-madonna-uzerine-.html>.
- Karakuş, Mahmut (2011): Bildungsmigration nach Deutschland und ihre Auswirkungen auf die Literatur: Sabahattin Alis Roman Die Madonna im Pelzmantel. In: Şeyda Ozil (Hg.): Türkisch-deutscher Kulturkontakt und Kulturtransfer. Kontroversen und Lernprozesse. Göttingen: V & R Unipress (Türkisch-deutsche Studien, 2010), S. 187–196.
- Kızılok, Utku (2011): "Beyaz Yakalılar": "Orta Sınıf" mı, İşçi Sınıfının Bir Kesimi mi? In: *marksist tutum* (77), zuletzt geprüft am Erişim tarihi:08.08.

- Konuk, Kader (2001): *İdentitäten im Prozess. Literatur von Autorinnen aus und in der Türkei in deutscher, englischer und türkischer Sprache*. Essen: Blaue Eule (Literaturwissenschaft in der Blauen Eule, Bd. 28).
- Konuk, Kader (2013): *Doğu Batı Mimesis*. Unter Mitarbeit von Can Evren. İstanbul: Metis.
- Ludwig, Hans-Werner (Hg.) (1982): *Arbeitsbuch Romananalyse*. Tübingen: Narr (Literaturwissenschaft im Grundstudium, 12).
- Moran, Berna (1997): *Türk romanına eleştirel bir bakış*. 2. Sabahattin Ali'den Yusuf Atılgan'a. 5. Aufl. İstanbul: İletişim.
- Moran, Berna (1998): *Türk romanına eleştirel bir bakış*. 1. Ahmet Mithat'tan Ahmet Hamdi Tanpınar'a. 7. Aufl. İstanbul: İletişim.
- Moran, Berna (2013): *Edebiyat kuramları ve eleştiri*. 24. Aufl. İstanbul: İletişim.
- Nilüfer İlhan (2012): *Yabancılaşma Olgusu Ve Kürk Mantolu Madonna Romanı*. In: *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi* (20), S. 41–59.
- Orhan Pamuk (1995): *Ahmet Hamdi Tanpınar ve Türk Modernizmi*. In: *Defter* (23), S. 31–45.
- Peukert, Detlev J. K. (2006): *Die Weimarer Republik. Krisenjahre der klassischen Moderne*. Erstausg., 1. Aufl., [Nachdr.]. Frankfurt am Main: Suhrkamp (Edition Suhrkamp Neue historische Bibliothek, 1282 = N.F., 282).
- Riemann, Wolfgang (1983): *Das Deutschlandbild in der modernen türkischen Literatur*. Univ., Diss.--Frankfurt/Main, 1981. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Sazyek, Hakan (2002): *Türk Romanında Postmodernist Yöntemler ve Yönelimler*. In: *Hece- Türk Romanı Özel Sayısı* (Mayıs/Haziran/Temmuz), S. 493–509.
- Sazyek, Hakan (2004): *Romanda Temel Anlatım Yöntemleri Üzerinde Bir Sınıflandırma Çalışması*. In: *Folklor-Edebiyat* (1), S. 103–118.

- Sazyek, Hakan (2010): YUSUF ATILGAN'IN AYLAK ADAM'I: C. Kitaplık, S. 142, Ekim 2010, s.64-78. Online verfügbar unter <http://www.hakansazyek.com/makaleler-1.html>.
- Sazyek, Hakan (2013): Roman terimleri sözlüğü. Roman sanatından yüz terim. Ankara [Turkey]: Hece Yayınları (Hece Yayınları, 260).
- Scherpe, Klaus R. (2005): Berlin als Ort der Moderne. In: Roland Galle und Johannes Klinge-Protte (Hg.): Städte der Literatur. Heidelberg: Winter (Neues Forum für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft, Bd. 27), S. 195–210.
- Schwarze, H. W. (1982): Ereignisse, Raum und Zeit, Sprechsituationen in narrativen Texten. In: Hans-Werner Ludwig (Hg.): Arbeitsbuch Romananalyse. Tübingen: Narr (Literaturwissenschaft im Grundstudium, 12).
- Silah, Mehmet (2005): Endüstride çalışma psikolojisi. Günc.-glş. 2. bs. Ankara: Seçkin (Seçkin ekonomi kitapları dizisi, 14).
- Sönmez, Sevgül (2009): A'dan Z'ye Sabahattin Ali. 1. baskı. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları (Yapı Kredi yayınları, 2944).
- Stanzel, Franz K. (1981): Typische Formen des Romans. 10. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Tolan, Barlas (1980): Çağdaş Toplumun Bunalımı: Anomi ve Yabancılaşma. Ankara: A.İ.T.İ.A. Yayınları.
- Vogt, Jochen (2008): Aspekte erzählender Prosa. Eine Einführung in Erzähltechnik und Romantheorie. 10. Aufl. München: Fink (UTB, 2761).
- Yürek, Hasan (2008): Türk Romanında Modernist Etkinin Boyutları. In: *Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi* (1), S. 187–202.
- Gommel, Stefanie (2013): Neue Sachlichkeit. (09.08.2015)
<<http://www.hatjecantz.de/neue-sachlichkeit-5631-0.html>>

TDK sözlük

<http://tdk.gov.tr/index.php?option=com_content&view=frontpage>

Türkçe Almanca sözlük

<<https://de.glosbe.com/de/tr/>>

Vikipedi “zatülcenp” (22.07.2015)

><https://tr.wikipedia.org/wiki/Pl%C3%B6rezi>>