

THE STRUCTURAL ELEMENTS OF THE
NOVEL, “ODALARDA”

Odalarda Romanının Yapı Bakımından İncelenmesi¹

Dinçer ATAY²

Abstract

The inherent humane need for narration plays a determining role in the emergence of those literary texts which are based on the principle of narration. The modern appearances of the texts that are based on this principle also bring along the diversity of literary genres. As the most voluminous of the literary texts based on the principle of narration, a novel basically possesses many structural elements. These structures have a certain position on their own, while they also concretise a plenary structural manifestation that expands from the individuality of the parts that build a text towards the whole, and which is suitable for commentary. This manifestation constitutes the entirety of the structural elements that bring a novel text into existence. Erdal Öz, who wrote modern Turkish novels in the Republican period, sets the plot of his novel titled *Odalarda* (“in rooms”) on an anonymous protagonist, and on rooms that give the impression of a labyrinthine space. The novel, in which the various elements that bring the human into existence, and the disunity of these elements are described in a psychological dimension, creates, in every sense, the defragmentation of these divided parts. Thus, the novel’s plot of structural elements is focused on the context of space and characters. Consideration of the units that build the genre of novel including time, the name-content relationship, and perspective will enable a structural analysis of this work. The current study will approach *Odalarda* by Erdal Öz in terms of novel technique, and examine its structural elements. A structural analysis of the novel will be carried out with a perspective identified from of the approaches of various novel theorists.

Keywords: Novel technique, structure in novels, modern Turkish novel, Erdal Öz, *Odalarda*.

Öz

İnsanın benliğinde barındırdığı anlatma ihtiyacı, anlatma esasına bağlı edebî metinlerin ortaya çıkmasında belirleyici rol oynar. Anlatma esasına bağlı metinlerin, modern anlamda kazandığı görünüşler edebî türlerin çeşitliliğini de beraberinde getirir. Anlatma esasına bağlı edebî metinlerin en hacimli olan roman, temel anlamda birçok yapısal özelliklere sahiptir. Söz konusu yapılar, tek başına belirli bir konuma sahip olduğu gibi metni inşa eden parçaların tekliğinden bütüne doğru genişleyen ve açılmaya müsait tümel bir yapısal görünümü somut kılar. Bu görünüm roman metnini var eden yapı unsurlarının tümünü teşkil eder. Cumhuriyet devri modern Türk romanında roman türünde eserler ortaya koyan Erdal Öz, *Odalarda* romanının olay örgüsünü isimsiz bir başkişi ve labirent bir mekân izlenimi veren *odalar* üzerine kurar. İnsanı var eden farklı öğeleri, bölünmüşlüğüünün psikolojik boyutta yankı bulduğu *Odalarda* romanı,

¹ Bu makale, Ardahan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Türk Dili ve Edebiyatı Anabilim Dalı Doktora Programı dâhilinde Prof. Dr. Ramazan KORKMAZ’ın ve Doç. Dr. Mitat DURMUŞ’un danışmanlığında hazırlanan ve kabul edilen Roman Tekniği Bakımından Odalarda başlıklı Doktora semineri gözden geçirilerek hazırlanmıştır.

² Araştırma Görevlisi, Kafkas Üniversitesi Fen Edebiyat Fakültesi Türk Dili ve Edebiyatı Bölümü, dinceratay@gmail.com

bölünen parçaların birleşmesi hadisesini her anlamda var eder. Bu bakımdan bu romanın sahip olduğu yapı unsurları olay örgüsü, mekân ve şahıs kadrosu bağlamına odaklanır. Bununla birlikte roman türünü inşa eden zaman, isim-içerik ilişkisi ve bakış açısı birimlerinin de dikkate alınması ilgili romanın yapı bakımından çözümlenmesini sağlayacaktır. Bu çalışmada, Erdal Öz'ün *Odalarda* isimli eserine roman tekniği bakımından yaklaşılabilecek ve romanın sahip olduğu yapı unsurları incelenecektir. Bu inceleme farklı roman teorisyenlerinin yaklaşımları dâhilinde belirlenen bir bakış açısı ile söz konusu romanın yapı bakımından çözümlenmesi yapılacaktır.

Anahtar Kelimeler: Roman tekniği, romanda yapı, modern Türk romanı, Erdal Öz, *Odalarda*.

Giriş

İnsan, deneyimlediği yaşanmışlıklarını farklı biçimlerde ve boyutlarda aktarmak ister. Anlatma ihtiyacı olarak isimlendirebileceğimiz bu durum, anlatma esasına bağlı metinlerin ortaya çıkmasını sağlar. “Anlamlı öğelerin anlatılış biçimi, anlam evreninin, biçimsel kurgu eşliğinde yeni değerler kazanması” (Rifat, 2012: s. 15) edebiyatı meydana getirir. Edebî boyutta anlatma esasına bağlı türlerin en hacimli olan romanın teknik anlamda modern bir görünüme sahip olması 1950’li yıllardan sonra belirginleşir. Farklı etkileşimlerle farklı yapısal görünümler kazanan roman türü, giderek daha kompleks bir yapıya bürünür. Roman türündeki eserlerin yapı unsurları üzerine birçok farklı çalışma yapılmıştır. Bu çalışmalar romanın yapı unsurlarının farklı açılardan değerlendirilmesini örneklediği gibi romanın yapı unsurlarının roman tekniği bakımından ne derece önemli olduğuna da dikkat çeker. Roman tekniği terminolojisinde ön plana çıkan yapı unsurları, adeta romanın inceleme yönteminin vazgeçilmez unsurları hâindedir. Anlatılan bir olayın, cereyan ettiği bir zamanın halihazırda var olması, olayı gerçekleştirenleri de belirgin bir mekâna sabitler. Mekânın anlatı kahramanları tarafından algılanışları, onun psikolojik ve “algısal” (Korkmaz, 2007) boyutlarını ön plana çıkarır. Böylece mekânların anlatıdaki konumları şekillenir. Nihayetinde ise mekân, sahip olduğu fiziksel niteliklerden sıyrılarak tinsel bir görünüm seviyesine yükselmiş olur. Bu temel yapı unsurlarının vazgeçilmezliği, postmodern roman türünde farklı yorum ve algılarla görünüm kazansa da romanın varlığı yapı unsurlarına her daim endekslidir.

Roman türünü inşa eden temel yapı unsurlarından bir diğeri olan bakış açısı, olay örgüsünün takdiminde belirginleşir. “Bakış açısı, bir roman ya da öyküde olayların okuyucuya kimin gözünden, kimin ağzından ulaştığı sorusuyla ilgili bir kavramdır” (Aytür, 2009: s. 19). Belirlenen bakış açıları tek bir metin içinde farklı görünümlere sahip olabilir. Aynı bakış açısının farklı görünümlerde karşımıza çıkabileceği gibi, farklı bakış açıları benzerliğe yaklaşan görünümlerde de karşımıza çıkabilir. Söz gelimi şizofren olan bir kahraman anlatıcının ağzından verilen olay örgüsü, tanrısal bakış açısı ile verilen bir olay örgüsünün takdimine yaklaşabileceği gibi; tanrısal bakış açısının konumlandığı bir metinde gizem unsuru muhafaza edilmesi adına zaman zaman müşahit anlatıcının niteliklerine de tesadüf etmek mümkündür.

Başkişi üzerine kurulan olay örgüsü, başkişinin etrafında gerçekleşen olayların mahiyetine göre mikro ve makro düzeylerde algılanabilir. Bu hususiyetler Şerif Aktaş tarafından makro parçalar “metin halkası”; mikro parçalar da vaka birimi olarak adlandırılır. “Metin halkası adını verebileceğimiz söz konusu parçalar da yine bir kaideye göre bir araya gelmesi neticesi ile itibarî metin teşekkül eder.” (Aktaş, 1998: 49) Olay örgüsünün mikro parçalarını vaka birimi, makro parçalarını da metin halkası olarak adlandırmak, romanın yapı unsurlarını incelemede kolaylık sağlar. Başkişinin değişim, dönüşüm gibi büyük kırılmaları yaşadığı dönüm noktaları “metin halkalarını” (Aktaş, 1998: 49) birbirinden ayıran gelişmelerdir. Başkarakter “çatışma ve değişme süreci yaşayan, toplumda fert olarak varlığını sürdüren ve tepkilerimizi sürekli olarak yönlendiren

kişilerdir." (Stevick'ten aktaran Korkmaz, 1997: s. 293) Bu yönlendirme olay örgüsü düzleminde somut bir biçimde görünüm kazanır. "*Başkahramanlar romanda değişme ve çatışma süreci yaşayan ve birey olarak sürekli aktif olan kimselerdir*" (Şahin, 2007: s. 187). Başkişinin makro ve mikro düzlemlile eylemleri, metin halkalarını ve vaka birimlerini şekillendirmiş olur. "*Her hal ü kârda vakanın zuhuru şahıs kadrosuna, mekâna ve zamana ihtiyaç gösterir*" (Aktaş, 1998: 48). Bu bakımdan olay, mekân, zaman üçlü sac ayağına oturan anlatma esasına bağlı metinlerin, yapı unsurları bakımından incelenmesi, roman türünün gelişimi ve bu gelişimin tespiti açısından önem arz eder.

Edebi hayatına şiir türüyle giriş yapan Erdal Öz'ün ilk eseri *Yorgunlar* adlı hikâye kitabıdır. (Sarısayın, 2009, s. 103-104) *Odalarda* adlı eseri ise, onun ilk romanı olma özelliğini taşır. Genç bir edebiyat heveslisi olan Erdal Öz, kendi kitabını alabilmek için "*ev sahibinden utana sıkıla ilk kez borç para ister: 2 Lira. Kitabın arkasındaki fiyatı görmüştür. Yine yürüyerek Ulus'a gider. Dükkânın açılmasını bekler.*" (Sarısayın, 2009, s. 105). Yazarın biyografisindeki başka bir ayrıntı da bir pansiyonda kiracı olarak yalnız yaşamasıdır. Onun ekonomik eksenli bu görünümü, *Odalarda* romanının başkişisinin ekonomik anlamdaki yetersizliğini çağırır.

İlk baskısı Varlık Yayınlarından bir takım düzeltme ve kaygılar eşliğinde çıkan bu roman, babasız büyüyen isimsiz başkişinin, annesinin ölümüyle birlikte yaşadığı vakalar üzerine kurulur. Olay örgüsü, temelde bir mekânsal konumlamama ve bölünen benlik üzerine odaklanır. Kendi varoluşunu deneyimlemekten uzak olan başkişi, karşı cinsle kurduğu ilişkiyi cinsel boyuta endeksler. İsimsiz başkişi, kendini *ötekilerin* iradesine açmakla kalmaz, işgale de müsait kılar. Annesinin ölümünden sonra yaşadığı travma onu, yarım kalan erkek kimliğiyle yüzleştirir. Bütünsel anlamda bir benlik inşası problemi, başkişinin temel sorunlarından. Sahip olunamayan mekânlar, sahiplenilemeyen benliği doğurur. Tüm bu ayrıntılar romanı psikolojik roman türü çemberine dâhil eder.

Erdal Öz, *Odalarda* romanının 1999 yılında yayımlanan baskısının Önsöz'ünde Yaşar Nabi'nin 1960 yılındaki değerlendirmelerinin olduğu mektuplara yer verir. Bunlardan birinde Yaşar Nabi şöyle der: "*Azizim Erdal Bey, 'Odalarda'yı nihayet vakit bulup tamamlayabildim. Size düşündüklerimi iyice anlatacak kadar vaktim olmasını, ya da sizin karşında olmanızı isterdim. Çükü hayli çapraşık bir eser; bıraktığı etkiyi de anlatmak ondan kolay değil. İlk üzerinde çok çalışılmış, dikkatli ve sabırlı bir sanatçı eliyle işlenmiş olduğu belli. Çok ustalıklı yanları var. Belki de isteyerek, bile bile düşünülmüş kusurları da var. İlk gerçekçi görünüşüne karşılık bir düş eseri olduğu her sayfasından belli ediyor. Bunu bir kusur diye söylemiyorum. Ama çok ustalık isteyen çok zor bir işe girişmişsiniz. Dostoyevski ile Camus arası bir şey. Böyle bir türe böyle yazarların soluğu gerek diyeceğim, ama acemice de bulmuyorum kitabınızı. Hem beğendiriyor kendini, hem tedirgin ediyor insanı. Sorularla dolduruyor adamın kafasını*" (Yaşar Nabi'den aktaran Öz, 1999: s. 8). Ayrıca kitabın Varlık Yayınları'ndan çıkan 1960 yılındaki ilk baskısının Yaşar Nabi tarafından yazdığı anlaşılabilir arka kapak tanıtımı da oldukça dikkat çekicidir: "*Okuyunca göreceksiniz: Epey şaşkırtıcı, alışılmıştan uzaklaşan bir roman. Ama kapalılıkla, anlamsızlıkla ilgisi olmayan bir yeniliği var bu kitabın. İlk dili çok salam bir temel üstüne kurulmuş. Sonra iç sorunları açtı ve işleyiş tarzı da Dostoyevski'leri, Camus'leri hatırlatan bir klâsik analiz yolunda ilerliyor. Yani yadırganmayan bir yeni. Özenti olmayan bir yeni.*" (Yaşar Nabi, 1960: s. Arka Kapak) Yaşar Nabi'nin Erdal Öz'e gönderdiği mektuplardaki ifadeler çok benzeyen arka kapak tanıtım yazısı, hem Yaşar Nabi'nin Erdal Öz'e olan samimi tutumunu hem de Erdal Öz'ün genç yaşta kendini kanıtlayan ve gelecek vaat eden bir romancı oluşunu gösterir. Roman tekniği açısından belki de postmodern roman türünün üst kurmaca yapı unsuruna benzeyen bu Önsöz'de Erdal Öz'ün Gogol'un *Palto*

adlı hikâyesinden esinlenerek başkişiyi yarattığına dair ifadelerine tesadüf edilir. Bu açıdan görece de olsa üst kurmaca kendini göstermiş olur.

Bu çalışmada Erdal Öz'ün ilk romanı olan ve yayımlandığı dönemde *özenti olmayan yeni* olarak nitelenen *Odalarda* romanı, var olduğu edebî türün sınırları içinde, yani romanın yapı unsurları bakımından incelenmiştir. Söz konusu incelemede analitik ve çözümleyici bir bakış açısı benimsenmiştir.³

Romanın Kimliği⁴

Erdal Öz'ün ilk romanı olan *Odalarda*'nın birinci baskısı 1960 haziranında, Yaşar Nabi Nayır'ın sahibi olduğu Varlık Yayınları'ndan çıkar. Daha sonra yazar romanını, kendi kurmuş olduğu Can Yayınları'ndan yayımlar. İncelememizde faydalandığımız eser, romanın 1999 tarihli baskısıdır. Yazar, romanın bu baskısı için bir "Önsöz" yazmıştır. Bu *Önsöz*'de roman metnini 1960'taki ilk baskına göre biraz değiştirdiğine dikkat çeker. Yine *Önsöz*'de romanın ilk yayımlanma sürecinde Yaşar Nabi ile arasında geçen mektuplaşmalarının bir kısmına yer verir. Bunun yanı sıra *Odalarda*'yı genç yaşlarda yazdığından ve daha önce birkaç roman müsvedesini de yırtıp attığından; *Odalarda*'yı otuz beş yıl sonra yeniden gözden geçirerek bir takım değişiklikler yaptığından bahseder.

Roman metninin ilk sayfasından bir önceki sayfada Behçet Necatigil'in *Dönme Dolap* şiirinden bir alıntı, epigram olarak verilir. Bu epigram, anlatı başkişisinin neden isimsiz olduğunu ve romanın kurgusal düzleminin temellendirildiği kalkış noktasını okuyucuya sezdirir.

Roman, yazar tarafından on dokuz ayrı bölüme ayrılmıştır. Bu bölümlere numara verilmemiştir. Bölümlerin içlerinde de zaman zaman tesadüf edilen iki paragraflık boşluklarla görünüm kazanan farklı geçiş kısımları mevcuttur.

İsimden İçeriğe

II. Dünya Savaşı'ndan sonra, özellikle modernitenin getirdiği yeni yaşam tarzında kendini gerçekleştirme problemi yaşayan anlatı başkişisi, bir tanınma, kabul edilme travmasıyla yüzleşir. Bu travmanın mekânsal boyuttaki yansımaları "oda" fenomeniyle psikolojik bir boyutta kurgulanır. Başkişinin yaşamı, kiracı olduğu "odalar"da geçer. Zira O'nun ne ev kiralayacak kadar çok parası, ne de o evi dolduracak kadar çok eşyası vardır. Fenomenolojik anlamda "oda" imgesinin çağrışım değerlerini; insanoglunun bırakıldığı ve daimî bir varoluş inşasında olduğu mekân olan "dünya" ile aynı düzlemde düşünmek

³ *Odalarda* romanının yapı bakımından incelenmesi üzerine temellenen bu çalışmanın metodolojik ve terminolojik alt yapısı Ramazan Korkmaz'ın şu makalelerinden yola çıkarak belirlenmiştir: *Roman Tekniği Bakımından Kuyucaklı Yusuf*, bk. Korkmaz 2015a: 200-218; *Kemal Tahir'in Sağırdere ve Körduman İkilemesi Üzerine Bir Çözümleme Denemesi*, bk. Korkmaz 2015b: 219-241. Ayrıca Ramazan Korkmaz'ın danışmanlığında hazırlanan ve kitap olarak yayımlanan şu Doktora tezleri, izlenen metodun uygulandığı akademik çalışmalar olarak karşımıza çıkar: Ülku Eliuz, *Küçük Adam – Orhan Kemal'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, (2006); Mutlu Deveci, *Varoluş ve Bireyleşme Açısından Ferit Edgü Anlatılarında Yapı ve İzlek*, (2012); M. Fatih Kanter, *Reşat Nuri Güntekin'in Romanlarında Yapı ve İzlek*, (2013); Veysel Şahin, *Bilge Kadının Aynadaki Yüzü – Halide Edip Advar'ın Romanlarında Yapı ve İzlek*, (2014). Ek olarak Mutlu Deveci'nin (2014), *Halit Ziya Uşaklıgil'in Öykülerinde Yapı ve İzlek* adlı çalışması da bu metodun uygulandığı bir diğer eserdir. Zikredilen bu çalışmalardan Fatih Kanter'in 2013'te yayımlanan ve Veysel Şahin'in 2014'de yayımlanan eserlerine ulaşılamadığından atıf yapılamamış ve kaynakça kullanılmamıştır.

⁴ Romanın Kimliği ve İsimden İçeriğe başlıkları Ramazan Korkmaz'ın *Kemal Tahir'in Sağırdere ve Köduman İkilemesi Üzerine Bir Çözümleme* adlı makalesinden hareketle teşkil edilmiştir. Bk. Korkmaz, 2015b: s. 219-220.

mümkündür. Kendinin var oluşun farkında olan insan, “dünya”ya fırlatılmışlığıyla birlikte kaçınılmaz olan bir özgürlük ve varlık oluşturma sürecine girer. Şu halde insanın “dünya” mekânındaki zamansal sonluluğu, kiracı olarak yaşanan “odalar”da da karşımıza çıkar. Ayrıca söz konusu sonlulukla birlikte anlatı başkişisinin “odalar”da vermiş olduğu varoluşsal mücadele de bu çıkarımları destekler.

Tüm bunların yanı sıra insan hayatı boyunca farklı zaman dilimlerinde, farklı boyutlardaki mekânlarla ilişki kurar. Sosyal yaşantısı, iş hayatı ve özel hayatını farklı mekânlarda gerçekleştirir. Söz konusu farklı mekânların her birini birer “oda” olarak da düşünmek mümkündür. Bunun tabii bir neticesi olarak, insanın bölünen benliği sorunsal karşımıza çıkar. Modern insan bu bölünmüşlikle mücadele etmek, bu stresin üstesinden gelmek zorunda kalır. Aksi takdirde muhtelif açmazlarla karşılaşmak durumunda kalacaktır.

Sonuç olarak Erdal Öz’ün; insanın “dünya”ya bırakılmışlığı neticesinde zorunlu bir tercih ve varlık inşası haliyle karşı karşıya kalışını; isimsiz olan anlatı başkişisinin varoluşsal problemini, mekânsal boyutta “odalar” düzleminde kurguladığını söylemek mümkündür.

Bu değerlendirmeler sonunda romanın isim içerik boyutunda tutarlı bir kurguya sahip olduğu görülür.

Bakış Açısı ve Anlatıcı

Anlatıda bakış açısı, roman metninin ortaya çıkışında belirleyici bir role sahiptir. Olay örgüsünün hangi pencereden aktarıldığı, karakterlerin hangi perspektiflerle yaratıldığı meseleleri bakış açısı ile netlik kazanır. “*Bakış açısı, anlatma esasına bağlı metinlerde vaka zincirinin ve bu zincirin meydana gelmesinde kullanılan mekân, zaman, şahıs kadrosu gibi unsurların kim tarafından görüldüğü, idrâk edildiği ve kim tarafından, kime nakledilmekte olduğu sorularına verilen cevaptan başka bir şey değildir*” (Aktaş, 1998, s. 84). Bakış açısı, anlatıcının konumunu belirginleştirdiği gibi kurgunun inşasına da temel şekil verici konumdadır. Denilebilir ki anlatıcı, romanın dümeninin başındaki yegâne iktidardır.

Odalarda romanı, kahraman / ben anlatıcı perspektifinden kurgulanır. “*Kendini ve diğer öykü unsurlarını tanıtan ben şeklinde görülen bu anlatıcı, her zaman öykü başkişisidir*” (Deveci, 2014: s. 17). *Odalarda* romanında da kahraman / ben anlatıcı, aynı zamanda anlatı başkişisidir. Yazarın, “*her şeyi bilen [yazar anlatıcının] hikâyeyi suni bir şekilde anlatması yerine*” (Mendilow, 2010. s. 247) kahraman / ben anlatıcıyı tercih etmesi, geleneksel romanın kronik anlatıcı tipi olan Tanrısal bakış açısının, hayata dair her şeyi bilmesi durumuna bir karşı çıkış niteliğindedir. Öyle ki *Odalarda*’nın isimsiz olan başkişisi, hayata ve insan doğasına dair pek çok şeyi bilmez ve gerçek dünyanın sert zeminine düşer. Oysa “*kişi ne demektir, herkes bilir bunu. Fülle belirtilen bir eylemin basit bir öznesi değildir o, silik ve adsız herhangi bir kimse de değildir. Kişi, özel adı olması, elden geliyorsa çift adı (soyadı ve adı) olması gereken bir kimsedir*” (Robbe-Grillet, 1989: s. 63). Başkişinin bu isimsizlik hâli, onun varlığını giderek silikleştirir. Herhangileşen başkişi, var ile yok arasındaki kontrastsızlığa sabitlenir.

Toplumsal hayattaki gerçeklikler eleştirel bir biçimde kahraman anlatıcının gözünden / imgeleminden aktarılır. Söz konusu gerçeklikler, anlatı başkişisinin bilinçaltının karanlık dehlizlerinden süzülerek anlatıda yer bulmuş olur. Bu durum, romanın anlatıcısını modernist roman çemberine sokan bir hususiyettir. Zira “*her şeyi bilen anlatıcı, modernist romanla birlikte neredeyse yok olmuştur.*” (Antakyahoğlu, 2013. s. 157) Bu bakımdan modern roman, insana daha gerçekçi, analitik ve doğal bir açıdan bakar.

Romanda bakış açısı olarak kahraman / ben anlatıcının tercih edildiği metinlerde, olaylar, tamamen kahramanın gözlem gücüyle, bilgi birikimiyle ve olayları muhakeme kabiliyetiyle alakalıdır. “Metnin yapısı ve üslubu üzerinde kahraman anlatıcının kültür seviyesi, mizacı, dikkati ve içinde bulunduğu sosyolojik ve psikolojik şartlar etkili olur. Zira metinde nakledilen her şey onun duyu organları ile idrâk ettiği ve değerlendirdiği tarzda karşımıza çıkar” (Aktaş, 1998, s. 100). Ayrıca anlatı kahramanları, birbiriyle benzerliklere sahip olsalar da aynılık durumu söz konusu olamaz. Anlatıdaki her kahramanın yetişme tarzından kültürel yaşantısına pek çok olgu, karakteristik nitelik taşıyan hususlarda farklılık arz eder. “Hikâyecî [anlatıcı da] , öteki karakterlerden ahlak, fikir seviyesi ve mizaç bakımından farklıdır.” (Booth, 2010, s. 94). Bunun doğal bir sonucu olarak da kurgusal metin anlatıcının penceresinden farklılar eşliğinde var olur. Olay örgüsü kahraman anlatıcının “fikir seviyesi”ne göre okuyucuya aktarılır.

Odalarda romani, kahraman / ben anlatıcının, havuzlu bir parkta bulunan tahta bankta oturduğu esnada çevresel gözlemleri ve ruhunda hüküm süren psikolojik hali sezdirenen bir takım düşüncelerle başlar:

“Soğuk bir gündü.

Parka gidip boş havuzun önündeki tahta sıralardan birine oturdum. Kimseler yoktu. Yakasını kaldırdığım paltoma gömülüp bir süre yakınımdaki çıplak ağaçları, önümdeki boş havuzun dibinde birikmiş soğuk çamurları, çürümüş yaprakları, yerdeki dağınık çakılları gözledim. Gökyüzünden top top gri bulutlar geçiyordu.

Artık kendimi sokaklara alıştırmalıyım.

Erken eve dönmek ürpertiyordu beni

Odamın kapısını açar açmaz yüzüme çarpan annemin yokluğu bir büyük yalnızlığa dönüşüp beni azaltıyordu.” (Öz, 1999, s. 15).

Kahraman / ben anlatıcı, anlatıya, öyküleme zamanından öykü zamanına; bir başka ifadeyle anlatma zamanından vaka zamanına giderek başlar ve roman boyunca anlatı paktındaki aktifliğini yitirmez. Başkişi, yer yer anlatının diğer kahramanlarıyla diyaloglarda bulunur. Fakat “her hâl ü kârda kahraman anlatıcının ‘ben’i eserin merkezindedir” (Aktaş, 1998, s. 101). Annesinin ölümü, kahraman anlatıcının benliğinde ne gibi bir tesir uyandırdığı, onun cümlelerinde kendini gösterir. Varlığından bir parçanın koptuğu hissini yaşayan kahraman anlatıcı, yüzleşmek zorunda kaldığı yalnızlığın benliğindeki yankıları açık bir üslupla ifade eder. Bir adım daha ileriye giderek, silikleştirdiğini itiraf eder.

Kahraman anlatıcı, vaka zamanını ve anlatma zamanını bir arada sunabilir. Aşağıdaki alıntıda “İyi buldum...” ibaresi bu durumu somutlar niteliktedir. Bunun yanı sıra zamansal boyutta geri dönüşlerle vaka zamanını arkaikleştirilebilir. Kahraman anlatıcı, -fiili manada dokuz günlük- karısı ile geçirmiş olduğu güzel anları düşündüğü esnada, sergilemiş olduğu bir davranışın bilinçaltındaki kaynağını ararken daha da geriye gider ve çocukluğuna dair bir takım hususiyetleri anımsar:

“Gözlerimi araladığımda, ya uyanmış, gözleri odanın herhangi bir noktasına dikili bakarken ya da gözleri daha yumuluyken bulurdum. Gözleri aralıksa, bana bakmadığına sevinir, çirkin çıplaklığım içinde beni görmediğine şükrederdim. O zaman çıplaklığım bir utancı da birlikte getirirdi... En çok gizlemeye çalıştığım yerim de koltukaltlarımdı. Neden böyleydi, bilmiyorum. Bu tutku çocukluğumdan beri vardı bende... İyi buldum: annemdi o; soyunuk

olduğu zamanlarda kollarını sıkı sıkı iki yana yapıştırır, koltukaltlarını gizlerdi hep. Nasıl merak ederdim.” (Öz, 1999, s. 105).

Çıplakken koltukaltlarını gizlemek istemesinin kaynağını geri dönüşler yoluyla çocukluğunda arayan kahraman anlatıcı, hem vaka zamanına dair hem de anlatma zamanına dair unsurları bir arada sunar.

Kahraman / ben anlatıcı, diyaloglar kullanarak dramatik aksiyonu canlı tutar. Diyaloglar, okuyucuyu metnin varlığından sıyrarak olayın içine çeker. Ayrıca diyalogların doğal bir akış izlemesi, sürükleyici üslubu var eder. “*Diyalogun çok kullanılması, dramatik metotta çok önemlidir ve belki de okuyucuyu roman dünyasının içine sokmanın en açık ve belli şeklidir*” (Mendilow, 2010, s. 246). Başkişinin kahvehanede norm karakterle tanıştığı sahne; karısının gebe olduğunu öğrendikten sonra havuzlu parkta norm karakterle girdiği diyalogların bulunduğu sahne, romanda dramatik metodun en canlı olduğu ve okuyucunun kendisini tam anlamıyla olay örgüsünün içinde bulunduğu sahneler olarak dikkatleri çeker. Söz konusu sahneler, kurguda dramatik bir işlevsellik arz eder.

Kahraman anlatıcı, anlatı kişileri ile girmiş olduğu diyaloglarda zaman zaman araya girerek, söz konusu diyalogların zihninde uyandırdığı düşüncelere de kurguda yer verir. Bu durum, okuyucuyu pasif bir konuma itse de doğal kurgulanışı sayesinde roman tekniği açısından bir kusur olarak belirmez:

“–‘Siz ne demiştiniz ki?’ dedi.

–‘Unuttunuz mu? Karımın gebe olduğunu söylemiştim.’

Baktım, sesim oldukça kararlı çıkmıştı.

Elini ağzına götürdü. Gülecek sandım, gülmedi.

–‘Doğru mu?’ dedi. ‘Karnız gerçekten gebe mi? Ne çabuk.’ Sesinde gülme ötesi bir titreme vardı. ‘Yani bu yeni karnız gebe öyle mi?’

–‘Evet, ne var bunda?’

Hiç inandırıcı bulmamıştım onu. Karımın gebe olduğunu ilk benden duyuyor olamazdı. Yapmacık şeyler vardı sorduğu soruda, sesinde.” (Öz, 1999, s. 129).

Kahraman anlatıcı, diyalog kurduğu karşıdaki kişinin, gözlemleyebildiği tüm özelliklerini, tavırlarını da ifade ederek okuyucunun zihninde o sahnenin tüm ayrıntılarıyla canlanmasını sağlar. “*Dolayısıyla romancının düşebileceği en büyük hata kişilerini tanımlamasıdır*” (Gasset, 2012, s. 64). Fakat bu tavır roman tekniği açısından kusurludur. Kahraman anlatıcı, roman kahramanı kimliğinden anlık da olsa sıyrılarak anlatıcı kimliğinin görünümü pekiştiren eylemler gerçekleştirmiş olur.

“–‘Yahu babacığım, gel otur şöyle hele,’ dedi arkadaşım.

Yana kaydı. Beni de yanına çekti. Bekçiye yanımızda yer açtık.

–‘Sende kaç çocuk var?’ dedi arkadaşım.

Bekçi elindeki fenerin ışığını söndürdü. Yanıma oturdu. İnce, upuzun, kıl gibi bir adamdı. Alacakaranlıkta yüzünün alt yanını örten pos büyüklerini gördüm.

Arkadaşım sigara paketini uzattı. Bekçi bir sigara aldı. Ben de aldım bir tane.” (Öz, 1999, s. 132).

Anlatıcı, diyalogları ifade ederken, konuşma cümlelerinin sonunda “*dedi arkadaşım, dedi bekçi baba*” gibi ibarelere yer vererek, okuyucunun zihninde oluşacak olası bir replik karmaşasını engellemiş olur.

Kahraman anlatıcı, yapmış olduğu tasvirlerle, benliğini tehdit eden hususları ve ruh halinin hangi boyutta olduğunu okuyucuya sezdirir ve ruhunun huzursuzluklarını sergiler. Mekân, nesne, insan ilişkisini yerleşik alışkanlıklar eşliğinde veren kahraman anlatıcı, nesnelere kendi varlığındaki yankılarını ifade eder:

“*Çamurlu ayakkabılarımı sıyırıp çıkardım, oda kapımın yanına çektim. Odama girdim. Mutfak bıraktığı gibiydi. Bulaşık kalmış iki üç tabak; masanın üzerinde kurumuş yarım ekmeğe; dağınık bardaklar; kararmış cezve; teldolabında alacakaranlık küçük kaplar. Çekinerek odanın kapısını araladım. Düğmeye uzanıp ışığı yaktım. Dağınıktı oda. Annemin yatağı boştu, çiğnenmiş gibiydi. İçimde kabaran bir tuhaf, bir hızlı duyguyu bastırmaya, kayıtsız olmaya çalıyarak ıslak paltomu çıkararak duvardaki askıya astım*” (Öz, 1999, s. 19).

Mutfakta bulunan ve başkişinin yalnızlığını somutlayan; hatta yalnızlığını yüzüne vuran cisimlerin her birini farklı mana çağrışımları ekseninde düşünmek mümkündür. “*Nesnelerin kendilerinin var oldukları yerde onları anlatmak fazlalıktır*” (Gasset, 2012, s. 64). Sahnede görünüm kazanan nesnelere dair şu çıkarımlar yapılabilir: ekmeğin yarım olması ve kuruması, başkişinin hayattaki diğer yarısı olan annesinin öldüğü ve yarım kalan benliğinin kuruyarak özünü yitirdiği; kararlı cezvenin dibinin sonsuz ve karanlık bir boşluk hissi vermesi; başkişinin geleceğinin belirsiz ve karanlık oluşu; bardakların dağınıklığı, başkişinin yaşamsal boyuttaki düzensizliği ve hayatının ritimsizliği gibi.

Kahraman anlatıcı, vaka zamanını aktarırken genel olarak görülen geçmiş zaman kipini kullanmakla birlikte, çok sık olmamak koşuluyla şimdiki zaman ve şimdiki zamanın hikâyesi kiplerini de kullanır:

“*Bir şey söyleyemiyordum... Kızarmaya başladığımı biliyorum.*” (Öz, 1999, s. 36).

Odalarda romanının anlatıcısı, kendisine dair karakteristik bilgileri ve fiziki görünümünü olay örgüsünü bölmeden aktarır. Bu roman tekniği açısından başarılı bir tercihtir. Kahraman anlatıcı, kendisinin dışarıdan bir gözle nasıl görüldüğünü kahvede tanıştığı adamın, yani norm karakterin ağzından verir:

“*Bakışlarındaki eziklikten, oturuşunuzdaki ürkeklikten, çekingenlikten, yüzünüzdeki -ne bileyim- bu sığınma özleminden, -kızmayın ama- ensenizin biraz uzunca oluşunun size verdiği rahatsızlıktan, sürekli yüzünüzle oynayıştığınızdan, daha bir sürü özelliğinizden sizi içimde bir yerlerde saklamış gibiyim.*” (Öz, 1999, s. 32).

Kahraman anlatıcını, kendini olay örgüsü eşliğinde okuyucuya sunması ve diğer kişiler hakkındaki sübjektif olarak bir takım değerlendirmelerde bulunması sebebiyle, Gasset’in ifade ettiği hataya düşmez. Anlatı paktına sadık kalarak okuyucu ile metin arasına girmemekte gayret gösterir. Bu durum roman tekniği bakımından da isabetli bir iş olarak dikkatleri çeker. Ayrıca kahraman anlatıcının norm karakterin ağzından bu cümleleri vermesi, okuyucuyu başkişi hakkında bilgilendirmekle birlikte, yaşanacak olan gelişmeler hakkında da okuyucuyu zihni anlamda hazırlamış olur.

Olay Örgüsü

Roman metninin ortaya çıkmasında kilit rol oynayan yapı unsurlarından biri de olay örgüsüdür. Olay örgüsü ilk olarak yazarın inisiyatifindedir. Bu noktada yazarı, romancı olarak kabul edersek; Kléber Haedens’in yazar hakkındaki fikirlerini gündeme

getirebiliriz. Bu fikirler, her ne kadar okuyucu temelli görünse de romanın ortaya konuşuşu ve olay örgüsünün varlığına dair yargıları barındırır: “*Romancı kendisinden birtakım maceraları tertip etmek ve okuyucuların merakını uyandıracak vakalar anlatmak vergisi bulunan adamdır*” (Haedens, 1953: 34) *Odalarda* romanını yazarı Erdal Öz’ün okunma kaygısı güttüğünü iddia edemesek de; romandaki bazı pasajların başarılı bir roman koymak adına şekillenmesi ve olay örgüsünü gizemli bir hâle sokmak adına belirsiz bir “son” seçmesi bu çemberde düşünülebilir.

Olay örgüsünün bütünlüğü, bir takım vakaların birleşimiyle birlikte sağlanır. “*Vaka, belli belirsiz de olsa bir hazırlık devresinden sonra, zaman akışının bir noktasından başlar, bir müddet sonra devam eder, bu müddet zarfında başka hâdiselerle iç içe girer ve neticede yeni hâdiselere zemin hazırlayarak son bulur*” (Aktaş 1998, s. 51-52). Forster ise vakayı olay örgüsü olarak isimlendirerek onu şöyle tanımlar: “*Olay örgüsünün tanımını yapalım. Öyküyü, ‘olayların zaman sırasına göre düzenlenerek anlatılması’ biçiminde tanımlamıştık. Olay örgüsü de olayların anlatımıdır; ancak burada üstünde durulan nokta, olaylar arasındaki neden-sonuç ilişkisidir. ‘Kral öldü, arkasından kraliçe de öldü,’ dersek öykü olur. ‘Kral öldü, sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü,’ dersek olay örgüsü olur*” (Forster, 1985: 128)⁵ Neden sonuç ilişkisinin görünüm kazanması, olay örgüsü bakımından önem arz etse de olaylar sıradizimsel bir seyir takip etmek zorunda değildir. Anakronik bir olay örgüsünün varlığı romanın akıcılığı sahip olduğu niteliklere göre olumlu veya olumsuz etkileyebilir. Olay örgüsü, sahip olduğu konum gereği romanın yapı unsurlarının hemen hepsini var etmiş olur. Herhangi bir olayın gerçekleşmediği bir an, bir kesit kurgu düzleminde varlık kazanamaz.

Odalarda romanında olay örgüsü, kahraman anlatıcının bakış açısından anlatılır. Bu kahraman anlatıcı aynı zamanda romanın başkişisidir. Dolayısıyla olay örgüsü kahraman anlatıcının olayları yorumlayabilmesine, bakış açısına derinlik kazandırabilmesine ve zihinsel geri dönüşlerin boyutuna göre şekillenir.

Odalarda romanı, yazar tarafından numaralandırılmamış olan on dokuz ayrı bölüme ayrılmıştır. Söz konusu bölümler entrik kurgudaki konumlar ve anlatı başkişisinin gelişmeler neticesinde girdiği dönüşüm süreci bağlamında yirmi vaka birimine ayrılabilir. Roman, entrik kurgudaki aksiyon ve gerilim seviyesinin ve anlatı başkişisinin varlık alanının değişmesine göre üç ayrı *metin halkası* mevcuttur.⁶ “*Anlatma esasına bağlı edebî eserler, bir başlangıç ile sonuç arasında dikkatlere sunulan metin halkalarından teşekkül eder. Metin halkasını meydana getiren parçalar, -bunlara mânâ birlikleri demek yerinde olur- bir yönleriyle o metin halkasından nakledilen vaka parçasına bağlanırlar.*” (Aktaş, 1998: 53) Biz Şerif Aktaş’ın *mânâ birlikleri* terimini “vaka birimi” olarak kullanacağız. (Korkmaz, 2015a: 208)

İlk bölüm, kahraman anlatıcının her daim gittiği parkta otururken etrafı tasvir etmesi ile başlar ve kahvede tanıştığı adamın, yani norm karakterin oturmuş olduğu evin bir odasına kiracı olarak yerleşmesi ile son bulur.

Anlatının ilk metin halkasını oluşturan vaka birimleri;

⁵ Bu alıntı Veysel Şahin’in *Roman Tekniği Bakımından Yaban* adlı makalesinden görülmüş ve asıl kaynak olan Edward Morgan Forster’in *Adam Yayınları*’ndan çıkan 1985 baskılı kitaba başvurulmuş ve metindeki ilgili alıntı, eserin orijinalinden yapılmıştır. Bk. Forster, 1985: 128; Şahin, 2007: 181.

⁶ “Metin halkası” Şerif Aktaş’ın *Roman Sanatı ve Roman İncelemesine Giriş* isimli eserde ifade edilmekle birlikte roman teorisine dair yapılan birçok incelemede sıklıkla yer alır. Sözgelimi Ramazan Korkmaz’ın *Roman Tekniği Bakımından Kuyucaklı Yusuf*, bk. Korkmaz, 2015: 208.

-Anlatı başkişisinin annesinin ölümü sonucunda yüzleştiği boşluk hissini benliğinde duyumsaması

-Annesinin cenazesini kaldırabilmek için Dairenin Müdürü'nden borç istemesi

-Annesinden kalan eşyaları satması

-Yalnızlığını giderebilmek için devam ettiği kahvede bir adamla tanışması

-İlk oturduğu odanın sahibi koca karının baskıları sonucunda başka bir yere taşınmaya karar vermesi

-Kahvede tanıştığı yeni arkadaşı ile evi görmeye gitmesi ve kısa bir müddet sonra yeni odasına taşınması şeklindedir.

İkinci bölüm, anlatı başkişisinin yeni bir odayı kiralaması ile başlar ve sarışın, güzel ve dul olan yeni ev/oda sahibi ile evlenmesi ile son bulur.

İkinci metin halkasında var olan vaka birimleri;

-Anlatı başkişisinin yeni ev/oda sahibinden çok etkilenmesi ve ona karşı cinsel arzular beslemesi

-Maaşını alır almaz Dairenin Müdürü'ne olan borcunu ödemek üzere müdür odasına gitmesi ve Müdür Bey ile olan ilginç diyalogları

-Ev sahibi kadın ile konuşmaya çalışması ve bu çabasının karşılıksız kaldığını görmesi

-Ev sahibi kadının yatağını camın kenarından duvar dibine taşınmasına sinirlenerek kapısını çalması ve kadının güzelliği karşısında donup kalarak O'na karşı zihninde biriken düşünceleri dile getirmesi

-Kadının -kendine göre yakın olan- ilgisi neticesinde evlenme teklif etmesi şeklindedir.

Üçüncü bölüm, anlatı başkişisinin ev sahibi ile evlenmesi ile başlar; kahvede tanıştığı ve bu binadaki odayı kiralamasına yardım eden adamın, norm karakterin, (sözde) karısı olan ev sahibiyile yaşadığı ilişkinin gerçek boyutlarını öğrenerek evi terk etmesi ile sona erer.

Üçüncü metin halkasını meydana getiren vaka birimleri;

-Evliliklerinin ilk dokuz gününün çok mutlu bir şekilde geçmesi ve evlenmeleri neticesinde, anlatı başkişisinin zihninde "oda"nın "ev"e; yeni arkadaşın kiracıya dönüşmesi

-Evliliklerinin onuncu gününden sonra anlatı başkişisinin, karısının isteği ile kendi "oda"sına dönmesi

-Evliliklerin birinci ayından sonra norm karakterin karısının odasına tekrardan girip çıkmaya ve onlarla birlikte yemek yemeğe başlaması

-Norm karakterin, sabahın erken vakitlerinde karısının odasından çıkması

-Anlatı başkişisinin karısının -yeni evlenmelerine rağmen- gebe olduğunu söylemesi

-Anlatı başkişisinin baba olacağı sanrısını norm karakterle paylaşması ve bu durumu kutlamak için Bekçi'nin Bakkal olan oğlunun dükkânında içki sofrası kurmaları

-Gebe olan karısının hastalanması ve norm karakterin bir doktor bulup karısını tedavi ettirmesi

-Eve sarhoş gelen norm karakterle anlatı başkişisinin yüzleşmesi

-Anlatı başkişisinin dört günlük bayram tatili boyunca “oda”sından çıkmaması ve dördüncü günün sonunda bütün eşyaları ve yaşanmışlıkları geride bırakarak evi / “oda”yı terk etmesi şeklindedir.

Romanda bulunan metin halkaları ve onları oluşturan vaka birimleri, ardıl bir biçimde ve nedensellik ilkesine sadık kalınarak kurgulanmıştır. Söz gelimi anlatı başkişisi, annesiyle kaldığı odanın sahibinin baskısıyla başka bir odaya taşınmak zorunda kalır. Yeni odasına taşınan başkişi, yalnızlık hissini giderebilmek adına oda sahibi kadınla ilişki kurmaya çalışır ve onunla evlenir. Bu bir bakıma yalnızlık ve anlamsızlık sarmalından çıkıp “insanların dünyasına girmeye çabalamaktır” (Nabokov, 2014: s. 350). Fakat başkişinin bu çabası pek de karşılık bulmaz. Oda sahibi kadının kendisine hiçbir zaman ait olmadığını hisseden ve anlayan başkişi, her şeyini geride bırakarak odayı terk eder. Anlatıda zaman zaman geri dönüşler olsa da olay örgüsü genel anlamda sıradizimsel boyutta karşımıza çıkar.

Roman metninde numaralarla ayrılmış olan bazı bölümlerin sonlarında aynı vaka biriminin devam ettiği gözlemlenirken, bazı bölümlerin sonlarında da vaka biriminin bittiğini somut bir biçimde belirginleşir:

“Hiçkırıklarım arasında, ‘Gebeyim’ dediğini duydum.” (Öz, 1999, s. 122).

Bu alıntı, numaralandırılan bölümlerle birlikte nihayete eren vaka birimlerinden birini gösterir. Başkişinin öğrendiği bu bilgiden sonra, farklı bir vaka birimi başlar. Fakat yazarın numaralarla ayırdığı her bölüm, otaya koyduğu vaka biriminin sonuna tesadüf etmez.

Odalarda romanın başkişisi, olay örgüsünde yer bulan gelişmeler karşısında genel anlamda edilgen bir yapıda kurgulanır. Başkişi, kendi hayatının öznesi olamaz ve bunun neticesinde de anlatıdaki dramatik aksiyon seviyesi ve gizem unsuru genel anlamda sönük bir vaziyette seyrederek. “Özne eylemsizleşince olay örgüsü romandan çıkar, çünkü kurgulanacak bir olaydan” (Antakyalıoğlu, 2013, s. 157) söz etmek güçleşir. Bununla birlikte başkişinin nispeten sönük olarak nitelenebilecek bir takım eylem teşebbüslerinde bulunduğunu da söylemek mümkündür.

Tüm bunların yanı sıra başkişinin ev sahibi kadına evlenme teklifinin bir anda olması ve teklifin hemen ardından gelen roman bölümünde evliliklerinin onuncu gününde olmaları, olay örgüsünde birden bire gerçekleşen; bir başka ifadeyle kurguda bir kopukluk ve boşluk hissi uyandıran hususiyetlerdir. Bununla birlikte başkişinin hayatında hiçbir zaman mutlu ol(a)madığını pekiştirmek adına, söz konusu mutlu sahnelerin gösterimi ve saadet dolu dokuz günün anlatımı, yazar tarafından kasıtlı bir biçimde dile getirilmemiş de olabilir. Zira *Odalarda* romanı, psikolojik açmazların üstesinden gelemeyen ve hayatta mutluluğu tadamayan bir karakterin romanıdır.

Zaman

Romanın vakası ve yazarın yazma eylemi belirli bir zamansal boyutta gerçekleşir. Vakaların gelişimi mekân kavramına oturmakla birlikte zamansal bir kesitte sabitlenmiş olur. Zaman, Aristo'nun dediği gibi “içinde olayların geçtiği şeydir.” (Heiddeger, 1996, s. 63). Vakanın konumlandığı bir mekân, vakayı gerçekleştirenlerin mevcudiyeti onu zamansal bir boyutta da var eder. “‘zamanın uzayıp giden şeridinden kesilip çıkarılmış bir parça’ olarak tanımlayabileceğimiz öykü” (Forster, 1985: 127), zaman kavramından bağımsız düşünülemez. Jale Parla, “Yeni Roman” üzerine düşüncelerini ifade ederken

zamanın önemine şöyle dikkat çeker: “Romanın açılışında, baş aktör insan değil zamandır” (Parla, 2009: s. 279) Parla'nın zamanı önceleyen bu fikri, modern insanın tecrübe ettiği bunaltı hâli eksenin zaman fenomeninde giderek silikleşmesi bağlamında düşünülebilir. *Odalarda* romanı da zamanda giderek silikleşen başkişisinin bunaltısı üzerine temellenir.

Romandaki zaman olgusu, “esas karakterin bilinci, yani bakış açısı” (James, 2010, s. 62) merkezlidir. Zira anlatı başkişisi, aynı zamanda kahraman anlatıcıdır. Romanın en doğurgan ve hareketli unsurlarından olan “vaka, bir müddet zarfında cereyan eder. Anlatıcı bu vakayı, vaziyete göre, yine bir müddet zarfında öğrenir ve nakleder.” (Aktaş, 1998, s. 117). *Odalarda* romanın kahraman anlatıcısı için böyle bir öğrenme süreci söz konusu olmasa da; bir nakletme / anlatma süreci mevcuttur. Romanın vaka zamanı ile anlatma zamanı arasında farklılık olmakla birlikte, bu farklılığı tespit ederek somut biçimde zamansal bir ifadeyle dile getirmek güçtür.

Odalarda romanında vaka zamanı genel anlamda sıradizimsel nitelik arz eder. Bir başka ifadeyle romanı meydana getiren metin halkalarındaki zaman kavramı, sıradizimsel boyuttur. Kahraman anlatıcı, kurgudaki kronolojik düzeni verirken mevsimlerden faydalanır. Bunun yanı sıra kahraman anlatıcının zihinsel boyuttaki geri dönüşleri ve istisnai durumdaki ileriye atlamaları vaka zamanını anakronikleştirir. Bu geri dönüşleri “nesnel anakronik” (Jahn, 2012, s. 98) şeklinde kabul edebiliriz. Eliuz, bu anları birer fark ediş anları olarak nitelerken bireysel zamanın varlığını da gündeme taşır. (Eliuz, 2006: 52) Bununla birlikte başkişinin karısının gebe olmasını öğrenmesinden sonra bebeğin cinsiyeti hakkındaki hayalini “özel ileriye atlama” (Jahn, 2012, s. 99) şeklinde düşünebiliriz. Söz konusu geri dönüşler ve ileriye atlama neticesinde ortaya çıkan zaman sapmaları, romanın entrik kurgusunu canlı tutma adına yapılır ve bu geri dönüşler bazı vaka birimlerinin içinde kısmi olarak yer bulur.

Romanda vaka zamanı; anlatı başkişisinin annesinin ölümünün üzerinde birkaç gün geçmiş olmasıyla başlar; başkişi annesinin ölümünün üzerinden bir hafta geçer geçmez yeni odasına taşınması; yeni odasına taşınalı birkaç gün olmuşken ev sahibi kadınla yakınlaşan başkişinin kadına evlenme teklifi etmesi; dokuz gün evli kalmaları ve onucu gün başkişi kendi odasına dönmesi şeklinde devam eder ve ev sahibi kadınla evleneli altı ay olmadan başkişi evi / odayı terk etmesiyle son bulur. Daha öz bir ifadeyle; romandaki vaka zamanı yaklaşık olarak altı aylık bir zaman dilimini ihtiva eder.

Vaka zamanındaki sıradizimsel zaman anlayışı, anlatıda geçen kimi zaman belirsiz, kimi zaman da açık olan bir takım zamansal terimler / ifadelerle beslenir. Kahraman anlatıcı, icra ettiği bir takım fiillerle de kurgunun zamansal boyutunu sezdirir ve “zamanın objektif olarak ölçülüp değerlendiril[mesine]” (Bourneur-Quellet, 1989, s. 128) yardımcı olur:

“Ölümün üzerinden şu kadar gün geçti. (s. 16.)

Gömüldüğünün üçüncü günüydü. (s. 21.)

Ertesi gün öğlen tatilinde daireden çıkınca... (s. 22.)

Uyandığımda güneşli penceremi... (s. 49.)

‘Pazar günü sizi göremem ki,’ dedi. Bugünün Cuma olduğunu öğrenince... (s. 51.)

Saat üçe kadar canımı sıkacak hiçbir şey olmadı... (s. 53.)

Saat on beşi çeyrek geçe, içimde gelen sabırsız bir itilişle kendimi kahvenin önünde buldum. (s. 59)

Bayırdan aşağıya boşanmış şenlik arabaları gibi uçup giden dokuz günün bitiminde – onuncu günün sabahı, yeni bir haftanın da başlangıcıydı. (s. 88.)

Günler böylece akıp geçiyor, ben –evleneli, dul bir kadına koca olalı bir aya yaklaşan...” (Öz, 1999, s. 95).

Kahraman anlatıcı, sosyal yaşantıda galat olmuş bazı ifadelerle de; söz gelimi “*yeni bir haftanın başlangıcı...*” vaka zamanı hususunda okuyucunun dikkatini canlı tutar.

“*Bireysel zaman, başkişinin geçmişte yaşadıkları içinden öyküleme zamanında anımsadıkları ile durur. Bu duraklamalar, farkedişler silsilesinin düğünüm noktalarıdır.*” (Eliuz, 2006: s. 52). Kahraman anlatıcı, kurguda yer verdiği olaylar vasıtasıyla zaman olgusu üzerinde tesir sahibidir. Bu tesir bireysel zamanı da görünür kılar. Başkişinin iki bardak çay içtiği süre; fiziksel anlamda birkaç dakikayı dolduracak bir kesit olmasına rağmen, başkişinin zihni geri dönüşleriyle söz konusu zaman dilimi yavaşlatılarak, okuyucuda oldukça uzun bir zaman diliminin geçtiği hissini uyandırır. “*Maksat, hikâyeyi yavaşlatıp dondurmak ve neticede gerginlik, can sıkıntısı, sabırsızlık veya boşlukta kalma duygusunu*” (Bourneur-Quellet, 1989, s. 131), zaman karşısındaki çaresizliği verebilmektir. Bu husus, bireysel zaman algısını gündeme getirir. Bireysel belleğinde zamansal bir yolculuğa çıkan başkişi, vakanın reel zamanı adeta durdurur.

Kurgudaki vaka zamanını somutlayan bir diğer zaman çağrışım ibaresi de; haftanın bazı geceleri kasabanın elektriğinin kesiliyor olmasıdır:

“*Haftanın iki günü dışında, kasabanın elektriği gece yarısına doğru kesilirdi. Demek ki kesilmediği günlerde odanın soluk ampulü sabaha kadar boş yere yanıp duruyordu*” (Öz, 1999, s. 21).

Vaka zamanında kahraman anlatıcının bir takım geri dönüşleri olmakla birlikte; anlatma zamanında da bazı geri dönüşlere tesadüf etmek mümkündür:

“*Neden böyleydi, bilmiyorum. Bu tutku çocukluğumdan beri vardı bende... İyi buldum: annemdi o; soyunuk olduğu zamanlarda kollarını sıkı sıkı iki yana yapıştırır, koltukaltlarını gizlerdi hep. Nasıl merak ederdim.*” (Öz, 1999, s. 105).

Alıntıda altı çizilen yeri, anlatma zamanı / “*söylem zamanının hâlihazırdaki zamanı*” (Jahn, 2012, s. 95) içinde düşünmek mümkündür. Kahraman anlatıcı, vaka zamanında yapmış olduğu bir geri dönüşte icra ettiği davranışın kökenini ararken, anlatma işlemi esnasında zihinsel boyuttaki geri dönüşünde bu kaynağı bulduğunu fark eder ve “*iyi buldum.*” gibi uyarıcı bir ifadeyle bu durumu açık eder.

Romanda anlatma zamanı kurmaca / itibarı âlemin bir parçasıdır. Zira anlatıcı da kurgunun bir parçasıdır ve anlattığı vakayı, kurgulanmış olan belli bir zamanda öğrenir tecrübe eder. Metinde fiillerle ifade edilen zamandan yola çıkarak vaka zamanı ile anlatma zamanı arasındaki ilişkiyi değerlendirebiliriz: Kahraman anlatıcı, vakayı, görülen geçmiş zaman kipiyle anlatır. Bu durum kahraman anlatıcının vakanın merkezinde olduğunu somutlamasına rağmen, vaka zamanı ile anlatma zamanı arasındaki süre hakkında bize pek de ipucu ver(e)mez. Anlatma zamanı, metnin sonunda açık bir biçimde beyan edilse de, öykü zamanının şimdisi hakkında kesin bir yargıya varmak güçtür.

Odalarda romanında “*bireysel ve sosyal zaman, iç içe verilir*” (Eliuz, 2006: s. 51). Kahraman anlatıcının dile getirdiği bazı ifadeler ve kurgudaki fon karakter sayesinde romandaki sosyal zamanı tahmin etmek pek güç değildir. Başkişinin vakayı oluşturan hayatının dönemi 1950’li yılların Türkiye’sinde geçtiğini söyleyebiliriz. Zira elektrik haftanın iki gecesi kesilmekte; köylüler kasabadaki handa konaklamaktadır. Bununla

birlikte başkişinin ev eşyasını taşıırken bir at arabasını kullanmasından hareketle, motorlu araçların kasaba gibi küçük yerleşim yerlerinde yaygın olmadığı çıkarımı yapılabilir. Köylülerin han dışındaki otel, pansiyon gibi yerlerde konaklamalarına ve motorlu taşıtların taşrada henüz yaygınlaşmamış oluşuna ülkemiz tarihinde 1960'lı yılların sonunda sonra tesadüf etmek güçtür. Tüm bunlardan hareketle sosyal zaman hakkında söz konusu çıkarımlar yapılabilir.

Romancı, eserini ortaya koyarken belli bir zaman dilimi içerisinde çaba serf eder. İşte bu eserin, saat ve takvimle ölçülebilen gerçek boyutta var olan yazma zamanıdır. “*Yazma zamanı, gönderici durumundaki sanatkârın eserine vücut vermek üzere harcadığı süreye verilen addır. Bunun itibarî zamanla alakası yoktur. Eserin dışındadır.*” (Aktaş 1998, s. 117). Erdal Öz, *Odalarda* romanını 1960 yılında yayımlar. Eserin son sayfasında “*Kırşehir 1959*” ibaresi yer alır. Bu ibare eserin düzeltilmeden önceki yazma zamanına işaret eder. Bu ibarenin altında bir de “*İstanbul 1995*” ibaresi bulunur ki; bu da bizim bu incelemede faydalandığımız baskının yazma zamanıdır. Öyle ki yazar, metnin ilk nüshası üzerinde bir takım değişiklikler yapmıştır.

Mekân

Mekân, insanın her türlü eylemini gerçekleştirdiği ve varlığını somutladığı yerdir. İnsan, ilk mekânı olan ana rahminden dünyaya gelir ve varlığını bilinçle kavradığı andan itibaren mekân ile varoluşsal anlamda çok boyutlu bir ilişkiye girer. İnsanı odak noktasına oturtan “*roman gibi gelişmiş anlatı yapılarında mekân, varoluş kaygısıyla ilgili bir duraksamadır; zamanın sonsuz akışında yitip gitmek istemeyen insanın tutunduğu “dışarıdaki içerdelik” niteliğinde bir yerdir*” (Korkmaz, 2007, 401). Romanın yapısal anlamdaki bütünlüğünün temel taşlarından biri olan mekân, anlatı kahramanları, olay örgüsü ve zamansal kurgu ile karşılıklı bir etkileşim ve ilişki halindedir. Mekânın spesifikliğini de bu ilişki tayin eder. “*Kurgusal metinlerde mekânlar, karakterlerin açıldığı alanlardır ve genellikle içinde yaşayan insanların karakterlerini yansıtan metaforik değerlerle donanmışlardır*” (Korkmaz-Nakipler, 2009: 199). Bu bakımdan mekân – insan ilişkisi, mekânın kurgudaki boyutunu belirler. “*Anlatı türlerindeki mekân kurgusaldır ve içinde yaşayan insanların bakış açıları, algı kapasiteleri ve duyuşsal gelişmeleri doğrultusunda şekillenmiştir*” (Korkmaz, 2007: 400). *Odalarda* romanı bir “*karakter sentezleyici*” (Korkmaz, 2007: 402) roman olmakla birlikte isim-içerik ilişkisi bağlamında mekânsal bir konumlanışa sahiptir.

7.1. Çevresel Mekânlar

İnsanın mekân ile giriştiği mücadelenin sönük kaldığı mekânları çevresel mekânlar olarak kabul edebiliriz. Çevresel mekânlarda “*kişi-yer özedeşikliği tam olarak sağlanamamıştır.*” (Korkmaz, 2007, 402). Çevresel mekânlar, anlatı kahramanlarının aidiyet hissi kurmadığı mekânlardır. Çevresel mekânlar, olay örgüsünde adeta geçilip gidilen bir vestiyer konumdadırlar.

Odalarda romanının şahıs kadrosunda karşımıza çıkan isimsizlik hâli, kurgudaki mekânlar için de geçerlidir. Bu müphemlik, romanın farklı kişilerce farklı yerlerde yaşanılabilme ihtimalini güçlendirir. Bu noktada romanın gerçeklikle olan ilişkisi gündeme getirilebilir: “*Romanın gerçekliği sunduğu yaşam tarzından değil, onu sunuş tarzından kaynaklanır*” (Watt – Barthes, 2002: s. 11) *Odalarda* romanındaki bu isimsizlik hâlleri, roman – gerçeklik ilişkisini besler niteliktedir. Anlatı başkişisi, küçük bir kasabada bulunan devlet dairelerinin birinde memurdur. Kurgunun ana çevresel mekânı olan kasabanın özel ismi, anlatı metni boyunca zikredilmez. Anlatıda yer bulan köfteci,

lokanta, başkişinin ikamet ettiği ev ile iş arasında kat ettiği yollar ve yine anlatı başkişisinin geçtiği diğer yolları da çevresel mekânlar dairesinde düşünmek mümkündür.

7.2. Algısal Mekânlar (Korkmaz, 2007)

İnsanın varoluşsal boyutta bir ilişki içinde olduğu mekânlardır. “*Algısal mekânlar kişi-yer ilişkisini sorunsal açıdan yansıtan, dönüştürülmüş, anlaşılmış yerlerdir; anlam üreten, anıları barındıran, kişinin iç dünyasını yansıtan bir değerdir*” (Korkmaz, 2007, 403). İnsanın mekânda var olabilmek adına ortaya koyduğu mücadelenin mahiyeti ve neticesine göre mekânın kurgudaki varlığı nitelenir. “*Algısal mekân anlayışında; fiziksel boyutlar değil, anlatı karakterinin o andaki ruhsal durumu, bağlamı ve mekânı nasıl algıladığı asıl belirleyici unsurdur*” (Korkmaz, 2007, s. 403). Bu bakımdan algısal mekânlar, anlatı kahramanlarının tinsel bir ilişki kurdukları mekânlardır.

7.2.1. Labirentleşen / Kapalı / Dar Mekânlar

İnsanın mekânla olumlu ilişkiler kuramadığı, kendi sıkışmışlığını somut bir biçimde deneyimlediği mekânlardır. “*Kapalı-dar mekânlı [anlatılarda] kahraman zamanla, mekânla ve mekânın bütün mesafeleriyle çatışan bir varlıktır*” (Korkmaz, 1997, s. 170). Odalarda romanında kurgulanan ve romana da adını veren “Odalar”ı kapalı-dar mekân dâhilinde düşünebiliriz. Zira anlatı başkişisi de yaşamının büyük bir kısmını sürdürdüğü mekân olan “oda” ile içsel bir çatışma halindedir. Ona göre “oda”, “*kendini konumlayamadığı, tanımlayamadığı ve içinden sıyrılıp çıkamadığı dar ve karmaşık bir labirenttir*” (Korkmaz, 2007: 403). Annesinin ölümünden sonra yaşamsal alanı olan “oda”ya yabancılaşan başkişisi, “oda”da bulunan ve kendisine annesini hatırlatan her şeyden kurtulmaya çalışarak, varlığını duyumsadığı mekâna tutunmaya çalışır:

“*Çekinererek oda kapısını araladım. Düğmeye uzanıp ışığı yaktım. Dağınıktı oda. Annemin yatağı boştu, çiğnenmiş gibiydi. İçimde kabaran bir tuhaf, bir hızlı duyguyu bastırmaya çalışarak ıslak paltomu çıkarıp duvardaki askıya astım. Paltomun yanında annemin kırıl hırkası asılıydı. Yatağıma oturup ıslak çoraplarımı çıkarırken, odayı yeni baştan, kendime göre, -ama hemen- bir düzene sokmam gerektiğini anladım. Önce annemin dağınık yatağını toplayıp dürdüm, kucaklayıp kapının arkasına, köşeye taşıdım. Annemin teki eğrilmiş terliğinin ikinci tekini sandığın dibinde buldum. Odadaki her şeyi, -gereksiz gördüğüm her şeyi- toplayıp dışarı çıkardım. Yerleri bir güzel süpürdüm, ıslak bezle sildim. Tahtaların ıslak toz kokusu içinde soyundum.*” (Öz, 1999, s. 19).

Kendini şuur seviyesinde kavradığından beri annesi ile aynı ve tek bir “oda”da yaşayan başkişi, annesinin yokluğunun ilk günlerinde yaşam alanı olan “oda”ya girmekten çekinir. Karanlığın sessizliğinde annesinin varlığını soluyan, aydınlıktaki boşluğu/ annesinin yokluğunu da duyumsayan başkişi, geceleri “oda”nın ışığını açık bırakarak bu histen kurtulmaya çalışır. Annesine ait bütün eşyalar, annesinin ölümünden sonra başkişi için yutucu bir anlam ifade eder. Yutucu, baskılayıcı bir algıda konumlanan eşyalardan kurtulmak isteyen başkişi, “oda”yı kendine göre düzenleyerek, annesinin ölümünün yarattığı boşluktan sıyrılmaya çalışır. Annesinin “oda”ya sinmiş olan kokusunu da silmek adına odayı süpürüp silen başkişi, annesi ölmeden önce kullandığı kendi çarşafını bile değiştirerek, annesinin varlığını duyumsatan, çağrıştıran her cisimden ve olgudan arınarak yalnızlığında varlık bulacak olan benliğini bulmaya çalışır. En nihayetinde kapının önüne koyduğu eşyaları bir eskiciye satar. Başkişinin imgeleminde konumlanan eşyaların “*konotatif anlamları*” (Bilgin, 1991: s. 248), onu baskı altına alır. “*Eşyada iki anlam yapısı ayırılabilir...; eşyanın denotatif (görünen) anlamı, eşyanın 'ne için' yapıldığı ile ilgilidir: Örneğin, kalemin denotatif anlamı, onun yazmak için oluşuyla ilgilidir. Eşyanın konotatif (yan) anlamı, bireyin zihninde uyandırdığı estetik, moral ve*

sübjektif yanlarıyla ilgilidir” (Bilgin, 1991: s. 247-248). Denilebilir ki başkişinin annesi ile yaşadığı odada bulunan eşyalar “*bir bellek ve hatırlama sorunu*” (Assmann, 2001: s. 91) tersten olacak biçimde gündeme getirir. Yani klasik anlamda “*bellek ve hatırlama*” eylemleri sağaltıcı bir boyuta sahip iken, başkişi özelinde ise hatırlamanın verdiği karamsarlık hissi ön plana çıkar.

Anlatı başkişisi, “oda” sahibi koca karının baskılarını da bahane ederek, annesiyle birlikte yaşadığı “oda”dan çıkar ve yeni bir “oda”ya geçer. Sarışın ve dul olan yeni ev sahibi ile bir müddet sonra evlenen başkişi, kaçmış olduğu farklı boyuttaki gerçeklere burada da yakalanır. İnsan, her ne kadar “*anlaşılmış içtenlik mekânlarından*” (Korkmaz – Nakipler, 2009: 201), uzaklaşmaya, kaçmaya çalışsa da; “*hülyalar sayesinde, bütün bir geçmiş yeni evde yaşamaya*” (Bachelard, 2013, s. 35) devam eder. Benlik inşasında açmazlar yaşayan başkişi, yeni “oda”sında da kendini bulamaz ve annesinin ölümün yarattığı boşluğu burada da duyumsar. Başkişinin annesinin yokluğunun sessizliğinde bunalışı, karısı ve norm karakterin fısıldaşmalarında giderek daha da somutlaşır ve benliğine hücum eder.

Başkişi, annesinin ölümünden sonra yüzleştiği yalnızlığı, yeni taşındığı “oda”ya da taşır. Zira “*geçmiş yalnızlıklarımızın tüm mekânları, içinde yalnızlık acısı çektiğimiz, yalnızlığın tadını çıkardığımız, yalnızlığı aradığımız, yalnızlıkla uzlaştığımız mekânlar içimizde silinmeden kalır*” (Bachelard, 2013, s. 40). Bir müddet de olsa bu yalnızlıktan kurtulan başkişi, karısının kendi iradesi ile yapmamış olduğu evliliği fiili olarak bitirmesiyle, kendi “oda”sında eski yalnızlığıyla baş başa kalır.

“*Her fenomen alanı, kendine özgü kategorilere sahiptir*” (Galip, 2007: s. 43) Evlilik fenomeninin alanın sahip olduğu en önemli kategori, özel hayatın varlığında belirginleşir. Başkişinin ev sahibi kadınla evlenmesinden sonra “oda”nın “ev”e dönüşmesi, somut bir biçimde gözlemlenir. Bu dönüşüm, evlilik fenomeninin özel hayat düzleminde görünüm kazanması ile ilgilidir. Fakat söz konusu dönüşme, kabuktan öteye geçemez ve başkişi bir müddet sonra “oda”sına döner. Dokuz gün boyunca karısıyla birlikte kaldığı oda, başkişi için kapıları sonsuza açılan bir “*içtenlik mekânı*” (Korkmaz, 2007: 411) olarak belirse de söz konusu durum devamlılık arz etmez. Başkişi ve karısının “*ontolojik varlık alanlarının*” (Korkmaz, 2008b: s. 44) ve “*tinsel varlık alanlarının*” (Galip, 2007: s. 43) norm karakter tarafından devamlı bir biçimde ihlâl edilmesi, karısının odasını da çok geçmeden daraltır, labirentleştirir. Başkişinin hayatında “oda”, ne “ev”e ne de bir “yuva”ya dönüşebilir. Bu durumun en temel sebebi, başkişinin hayattaki “*varlıklar alanının*” (Drumuş, 2014: s. 44) sınırlarını tam olarak tespit edemeyişi ve bu “*varlıklar alanına*” (Drumuş, 2014: s. 44) yapılan müdahaleleri bertaraf edemeyişidir. Tüm bunlar, başkişinin benliğinde derin bir bunaltı hâlini var eder. Bu bunaltı hâlinde kurtuluşu, her şeyi geride bırakarak terk etmede arayan başkişi, “ev”in koruyucu ve sağaltıcı tesirini hiçbir vakit duyumsayamaz. Halbuki “*ev-yuva ikamet etme işlevinin doğal yeridir. İnsan hep oraya geri dönmenin düşünüyü kurar*” (Bachelard, 2013, s. 132). Hiçleştiğini mekânsal boyutta da hisseden başkişi, ontolojik anlamda sağaltıcı bir mekânı sahiplenemez.

Başkişi, mücadele etmek zorunda kaldığı ekonomik zorluklar neticesinde kış mevsiminde “oda”sını ısıtmakta güçlük çeker. “Oda”yı darlaştıran maddi düzlemdeki bir diğer husus da; kış mevsimi ile olan ve çoğu zaman yenilgiyle sonuçlanan bu mücadelesidir. Gaston Bachelard’a göre “*kış, evi içsellikle, içsellüğün incelikleriyle doldurur. Evin dışındaki dünyadaysa, kar ayak izlerini siler, yolları karıştırır, gürültüleri boğar, renkleri maskeler*” (2013, s. 71). Bir “ev”e sahip olamayan başkişi, kışın bu sağaltıcı ve açılmalı tesirinden de mahrum kalır. Başkişi için dünyadaki renkler kar beyazı değil, bunaltı karanlığından ibarettir.

Başkişinin ikamet ettiği “odalar”, her anlamda kapalı bir vaziyette olup, başkişinin varlık inşası yolunda çıkışı bulunmaz bir labirent düzeyinde kurgulanır. Yaşadığı “odalar”, O’nun için birer “*tekinsiz uzam*[dır]” (Antakyalıoğlu, 2013, s. 157). Başkişi, “oda”nın bu derece “*esenliksiz bir uzama*” (Yücel, 1993: s. 135) dönüşmesi karşısında yine de “ev” fenomeninin sağaltıcı gücünü tecrübe edemez. Çünkü bu hissi hiç yaşamamıştır. Halbuki ev, “*dünyadaki köşemizdir. Çok kez söylendiği gibi ilk evrenimizdir... Ev düşlemeyi barındırır, düşleyeni korur; ev huzur içinde düş kurmamızı sağlar... Ev olmasa, insan dağılmış bir varlık olurdu. Ev insanı gökten inen fırtınalara karşı koruduğu gibi, yaşamdaki fırtınalara karşı da ayakta tutar.*” (Bachelard, 2013, s. 34, 36, 37). Bachelard’ın dediği gibi, başkişi bir “ev”e sahip olamayarak dağılır ve daralan mekânlardan kaçarak benliğini dışarıda arar. Bu bakımdan başkişi için “oda”, “*kendine ve kendinden kalkarak tüm insan gerçeğine bakmak için tasarlanmış bir uzam*” (Durmuş, 2011, s. 312). olmaktan ziyade, kendini yutan ve kaçınılan bir mekândır.

7.2.2. Açık ve Geniş Mekânlar

Açık ve geniş mekânlar, insanın mekânla olan ebedi ilişkisinin olumlayıcı, sağaltıcı boyutta gözlemlendiği mekânlardır. “*Bu mekânlarda karakter, kendisiyle, çevresiyle ve bütün evrenle uyuşum içindedir*” (Korkmaz, 2007, s. 411). Anlatı kahramanları, açık ve geniş mekânlarda kendini bulur ve çevresini kendine ait kılma eyleminde olumlu neticeleri tecrübe eder. “*Yaşamın anlamsızlığına, özgürlüklerin kısıtlanışlığına göndermede bulunan dar/kapalı mekânın aksine açık mekân, yaşamı anlamlı kılan, var eden niteliklere sahiptir*” (Deveci, 2012: s. 69). Bu mekânla anlatı kahramanlarının ruhlarında sağaltıcı, dinginleştirici tesirler uyandırır.

Romanda kurgulanan açık ve geniş mekânları; başkişinin çalıştığı daire, dairedeki müdürün odası, başkişinin norm karakterle tanıştığı kahvehane, başkişinin daraldığı anlarda oturduğu havuzlu park şeklinde dile getirmek mümkündür.

Anlatı başkişisi için yazıcı olarak çalıştığı daire, bir soluk alma mekânıdır. Öyle ki başkişi, zamanının çoğunu dairede geçirerek aylak olmaktan kurtulur. Romanın ilk sayfalarında karşımıza çıkan havuzlu park uzamını da bu bağlamda düşünmek mümkündür. Başkişi, annesini defnettikten sonra ve karısının –ona göre çok erken olan- gebeliğini öğrendikten sonra havuzlu parka gider, havuzun karşısındaki tahta banka oturur ve daimi boyuttaki tefekkür hâlini sayısız bir biçimde tekrarlar. Bunaltı hâllerinde ziyaret ettiği park, O’nun için ferahlık mekânı olma özelliği gösterir.

Annesinin ilaç ve hastane masrafları sebebiyle maddi imkânsızlıklarla da mücadele etmek zorunda kalan başkişi, annesinin cenazesini kaldırabilmek için, çalıştığı dairenin müdüründen borç para ister ve olumlu yanıt alır. Bir sonraki ay, maaşını aldıktan sonra borcunu ödemeye yeniden müdürün odasına giden başkişi, tıpkı borç almak için gittiğindeki gibi müdürü tarafından sıcak ve hoşgörülü bir biçimde karşılanır. Müdürün sıfatı itibarıyla beklenmeyen bu tavrı, başkişi açısından müdürün odasının olumlu / açık bir profilde algılanasına sebebiyet verir.

Başkişinin kurgudaki konumunu değiştiren temel nitelikteki açık mekân, tesadüfen girdiği kahvehanedir. Bu kahve “*kasabanın en geniş, en ünlü kahvesi*[dir]” (Öz, 1999, s. 29). Başkişi, annesini kaybetmesinin ardından düştüğü açmazlardan kaçarken soluğu kahvenin pencere kenarında bulunan bir masasında alır. Bozuk yapıdaki cam, yoldan geçen insanları fiziki şekillerini garip birer yaratık biçiminde gösterir. Bu durumu bir oyuna dönüştüren başkişi, yalnızlık hâllerindeki bunaltısını ve zamansal boyuttaki yalıtılmışlığını bu şekilde gidermeye çalışır. Bu oyun, başkişinin gerçeklerde kaçma hâlinin onun karakteristik özelliklerinden birine dönüşmüş olmasını imler. Gerçekleri

bozmak, değiştirmek isteyen başkişi kendisine böyle bir uğraş bulmakla, meşguliyet icat etmiş olur. Bu da bir bakıma gerçeklerden kaçmaktır. Bir müddet kahvehaneye devam eden başkişi, norm karakteri ile tanışır ve kahve O'nun için daha da açık bir hâle evrilir. Zira karşısına hayatındaki boşluğu dolduracak biri çıkmıştır.

8. Şahıs Kadrosu

8.1. Başkişi

Başkişi, romanın varlık sebebidir. “*Roman başkişisi, sahneden hiç çekilmeksizin cazip bir yaratık olarak varlığını [kurgu metni] boyunca sürdürür*” (James, 2010, s. 62). Her unsur başkişi odağında belirginleşir. “*Entrik kurguyu hazırlayan güçlerin*” (Korkmaz, 2011: s. 171) anlatı paktındaki yansımalarının başında da yine başkişi gelir. “*Bu anlamda roman başkişileri, romancının esas ürünleridir, romanın varoluş sebebidirler; roman, onlara hayat vermek için yazılır*” (Harvey, 2010, s. 180). Erdal Öz'ün *Odalarda* romanının 1999 baskısı için yazdığı *Önsöz*'de geçen Gogol'un *Palto* öyküsündeki başkişiyeye hayat verme niyeti, bu durum somut bir göstergesidir. O karakteri var etmek isteyen yazar, *Odalarda* romanını yazmıştır.

Odalarda romanında anlatı başkişi, kurgusal metnin kahraman anlatıcısıdır. Kurguda başkişinin özel ismi dile getirilmez. Başkişi, küçük bir kasabada bulunan devlet dairesinde çalışır. Somut olarak yaşı belirtilmemiş olan başkişi, tahminen otuzlu yaşların başındadır. Kendilik bilincini deneyimlediği zamandan bu yana annesiyle *odalarda* yaşayan başkişi, annesinin ölümüyle içinde çıkamadığı bir bunaltı ve yalnızlık hâliyle yüzleşir. Bu hâlden kurtulmanın yolunu kaçmakta bulan başkişi, annesinin ölümünden sonra devam ettiği kahvede tanıştığı adamın tavsiyesiyle yerleştiği yeni *odanın* sahibi olan dul kadınla evlenir. Fiili anlamda dokuz günlük evlilik hayatı yaşayan başkişi, bunaltı ve yalnızlık sancılarını benliğinde duyumsamaktan kurtulamaz. Kahvede tanıştığı adamla, yani norm karakterle –sözde- karısının ilişkisinin gerçek boyutlarını bütün ayrıntılarıyla öğrendikten sonra, *odasını* ve her şeyi geride bırakarak içinde bulunduğu yabancılaşma ve ötekileştirilme hâline başkaldırır. Tabi bu başkaldırı, tek taraflı ve karşılığı reel olmayan bir boyuttadır. Tesir alanı olmayan bu tepkiden sonra, norm karakter ve sarışın dul kadının hayatında bir değişiklik olmayacağı çıkarımını yapmak pek de güç değildir.

Boynunun uzunluğundan rahatsız olan başkişi, paltosunun yakalarını mütemadiyen kaldırarak bu fiziksel kusurunu gizlemeye çalışır. Kendisinin dışarıdan bir gözle nasıl görüldüğünü, devam ettiği kahvede tanıştığı adamın, norm karakterin gözünden verir:

“*Bakışlarındaki eziklikten, oturuşunuzdaki ürkeklikten, çekingenlikten, yüzünüzdeki –ne bileyim- bu sığınma özleminden, -kızmayın ama- ensenizin biraz uzunca oluşunun size verdiği rahatsızlıktan, sürekli yüzünüzle oynayıştığınızdan, daha bir sürü özelliğinizden sizi içimde bir yerlerde saklamış gibiyim*” (Öz, 1999, s. 32).

Hâlbuki başkişi, yan masada duran bu adama –kendince- alaycı, küçümseyici bir tavırla baktığını dile getirmiştir:

“*Ara sıra gözleri bana takılıyor, küçümseyen bakışlarımı yakalıyor, sinirleniyor, yanındakilere verdiği yanıtlarda daha da acımasız oluyordu...*”

“*Ensenizin uzunluğunu gizlemek için hep yakanızı kaldırarak dolaşırsınız, değil mi?*” (Öz, 1999, s. 31).

Buradan hareketle başkişinin düşündüğü ile davranışa dönüklüğünün yansımalarının farklı olduğu çıkarımını yapabiliriz. Bunun yanı sıra annesinin ölümüyle düştüğü yalnızlık bunaltısından bir yerlere sığınma arzusunun ve fiziksel

kusurunun verdiği rahatsızlığın –ne kadar gizlemeye çalışırsa çalışsın- vücut diline yansıdığını görülür. Bu anlamda başkişinin psiko-somatik bir benlik problemi yaşadığı neticesine varabiliriz.

Kahvede tanıştığı adam, başkişiye dair bir dizi psikolojik çözümleme denemelerinde bulunur:

“ ‘Siz evlenemezsiniz dostum’, dedi.

‘Çok içine kapanık birisiniz’ dedi. ‘Dostunuz da yok sizin.’

‘Çocukluğunuz çok mu baskı altında geçti?’

‘Öyle sanıyorum ki, bir takım yersiz duygular, bir takım yerli yersiz kuşkular sizi insanlardan uzaklaştırıyor. Hep bir savunma halindesiniz.’

‘Tikleriniz de var sizin. Bilmem farkında mısınız bunun? Omuzlarınızı sık sık yukarı atıyorsunuz. Bakın yine yaptınız.’

Kızarmaya başladığımı biliyorum.

‘Bu, yakınınızı yukarıda tutmak isteminizden geliyor. Sanıyorum, ensenizin uzunluğunu gizlemek için yapıyorsunuz bunu. Küçükken ensenizi uzun bulan birileri mi oldu?’

‘Sonra sık sık elinizi yüzünüze götürüyorsunuz. Bu da öyle sanıyorum ki ergenlik döneminizde yüzünüzün sivilcelere kaplı olduğundan geliyor. Yüzünüzdeki küçük çukurlarda da ergenlik döneminizin çok sivilceli geçtiği anlaşılıyor. Sivilcelerinizi sıkıp sıkıp patlatırdınız, değil mi?’

Doğru söylüyordu.” (Öz, 1999, s.36).

Başkişinin, kendisi hakkındaki bu tahmini değerlendirmelerin doğruluğunu onaylaması, onun fizyolojik boyutunu da dışa yansıtır. Onun dış görünüşünden geçmişine dair doğru tahminlerde bulunan kahvedeki adam, onun hayatındaki gerçekleri yüzüne çarpan norm karakteri olur. Fakat başkişi, sahip olduğu bu gerçeklikleri kabul etmek yerine kaçmayı tercih eder.

Başkişi, annesinin ölümünden sonra tinsel boyutta karşılaştığı yalnızlıkla birlikte maddi imkânsızlıklarla da mücadele etmek zorunda kalır. “Bireysel bilinç düzleminde, ekonomik yaşam, maksimum geliri elde etme amacı taşıyan, diğer insanlarla ilişkide bulunmak için hiç acelesi olmayan ve özellikle de topluma karşı hiç saygısı bulunmayan homo economicus’un, rasyonel egoizmi görünümüne bürünür. Bu açıdan bakarsak, alıcı ve satıcı için diğer insanlar, benzerlerinden hiçbir farkı olmayan nesnelere, ya da bir başka deyişle, tek insani özelliği, kontrat imzalamak ve zorlayıcı yükümlülükler doğurmak olan ve bu sayede amaçlarını gerçekleştirebilmelerini sağlayacak imkânlarla dönüşür” (Goldmann, 2005: s. 45). Başkişinin ev sahibi olan yaşlı kadınıla ilişkisini bu bağlamda düşünmek mümkündür. Bu bakımdan başkişinin, nesneleştiği, hiçleştigi veya şeyleştiği somut olarak görünüm kazanmış olur. Annesinin tedavisi için gerekli harcamalar ve ev giderleri maaşının hemen hepsini tüketir. Hatta oturduğu “oda”nın iki aylık kirasını da verememiştir. Buna rağmen, içine düşmüş olduğu boşluk hissini giderebilmek adına geceleri ışığı açık bırakarak uyumaya çalışır:

“Demek ki kesilmediği günlerde odamın soluk ampulü sabaha kadar boş yere yanıp duruyordu. Benim gibi dar gelirli biri için düşüncesizce bir davranıştı bu. Hele son iki aylık kirasını bile ödeyememiş biri için.” (Öz, 1999, s. 21).

Daralan mekânda sıkışan başkişi, annesiyle kaldığı “oda”ya annesinin ölümünden sonra yüzleştiği yalnızlık bunaltısının tesiriyle yabancılaşır. “*Tedirgin ruh hali eşya ve mekân üzerine giydirilmiş gibidir*” (Polat, 2010: 267). İnsan mekân ilişkisi eksenli olan bu yalıtılmışlık ve tedirginlik hâli başkişiyi, annesinden kalan eski eşyaları satmaya ve bir hatırlama mekânı olan “oda”dan ayrılmaya iter.

Başkişi, taşındığı yeni “oda”nın sahibiyle evlenmesine karşın, bu evliliğin aktif boyutu dokuz günden uzun olmaz. Karısının tek kişilik yatağında, norm karaktere bir yer olsa da, O’na bir yer yoktur. Söz konusu evlilik, başkişi haricindeki şahıslar için temsili bir evlilikten öteye geçmez. Zira norm karakter ile ev sahibi kadın böyle bir evliliği ve sonrasında yaşanması gerekenleri daha evvelden planlamıştır. Kendi yaşamının öznesi olamayan başkişi, annesinin ölümünden sonra ikinci bir bunaltı vakasıyla yüzleşir. Söz konusu bunaltı başkişiyi, daha da yalnızlaştırır ve hayata yabancılaştırır.

Başkişinin kendi hayatının öznesi olamayışının sebebini, O’nun karakteristik niteliklerinde ve bu niteliklerin oluşumunu sağlayan yaşantıda, yani çocukluk ve ergenlik dönemlerinde aramak mümkündür. Bu bağlamda anlatı başkişisini, Jung’un “içedönük tip” olarak tabir ettiği insan tipi bağlamında düşünebiliriz. “*İçedönük davranış, geri çekilmeci bir davranıştır. Libido içeriye doğru akar ve kişisel etkenler üzerinde yoğunlaşır... İçedönük tip, insanlara ve nesnelere karşı güvensizdir, sosyal değildir ve düşünmeyi, harekete geçmeye yeğler*” (Fordham, 2011, s. 38). Annesinin ölümü karşısında karşılaştığı yalnızlık haline teslim olmayı ve bu durumdan kaçmayı seçen başkişi, kahvehane pencere kenarındaki masasında durmadan düşünür. O, özel ve sosyal bir yaşantıya da sahip değildir. “*Öbür insanlarla [kurulan] ilişki içinde*” (Gasset, 2011, s. 25) ortaya çıkan toplumsal olaydan yoksun olan başkişinin ev ile iş arasında sıkışık ve yalıtık bir yaşama sahip olması, O’nu “içe dönük tip” yapan bir başka hususiyettir. O’nun çocukluk dönemi, kendilik bilincine varamayıştaki temel sorunların çıkış kaynağıdır. Düşüncelerini eyleme dökmeye ve eylemdeki kendilik hâlini yakalayabilmede sorun yaşayan başkişi, eyleme geçmenin dönüştürücü gücünün farkında değildir. Oysa “*insan herkesin birbirine benzediği günlük yaşamın tekdüzeliğinden eylemle kurtulur. Eylemle ötekenden ayrılır ve birey durumuna gelir*” (Kundera, 1989, s. 31). Eyleme geçemeyen başkişi, bireyselleşemez, kendisine özel bir mekân edinemez ve topluma yabancılaşır.

Başkişi, yaşamış olduğu mekânların bir tutsağı gibi; dört günlük bayram tatili boyunca “oda”sından hiç çıkmaz. Zira O’nun için “*yaşamak bir ortamın çaresiz tutsağı olmaktır*” (Gasset, 2011, s. 11). Bu tutsaklığın farkına kendi çıplaklığında varan başkişi, aynı zamanda kendi yaşamının bir nesnesi olduğunu da ruhunda duyumsar. Nihayet farkındalıkları bilinç düzeyinde varlık bulan başkişi, her şeyi geride bırakarak bu “*çaresiz tutsaklıktan*” kurtulma amacıyla kaçır. Başkişi, bir bakıma kendilik geleceğine kaçır. Zira “*gelecek yakalanmayandır, başımıza gelen ve bizi ele geçirendir*” (Levinas, 2005, s. 103).

Odalarda’yı modern roman çemberine sokan bir diğer yapı unsuru da başkişinin mahiyetidir. Anlatı başkişisinin dünyada var olmanın epistemik boyutunu kavrayamaz bir biçimde kurgulanışını, modernist özne bağlamında düşünebiliriz. Modernist romanda başkişi “*sessiz, hiçbir şey bilmeyen özne[dir.]*” (Antakyalıoğlu, 2013, s. 146). Başkişinin en büyük eylemi, sessizce kaçmaktır. Modernizmin sarmalında varlık sorgulamasının açmazlarında kaybolan insan, yaşamın epistemik boyutunu duyumsayamaz. Bir başka ifadeyle realist kurgunun her şeyi bilen hazır ve nazır öznesi, yerini, modernizmle birlikte pasif, edilgen ve yalıtık özneye bırakır.

8.2. Norm Karakter

Romanda norm karakter, “romandaki çeşitli mizaçları anlayabilmek için, okuyucunun şiddetle ihtiyaç duyduğu bir rehberdir... O romandaki temaya açıklık kazandırmak için yaratılmıştır.” (James, 2010, s. 64). Odalarda romanında norm karakter, başkişinin annesinin ölümünden sonra gittiği kahvehanede tanıştığı kişidir. Olay örgüsüne tesadüfen giren norm karakterin de özel ismi kurguda dile getirilmemiştir.

Başkişinin kahvede tanıştığı bu adamın, kurguda norm karakter olarak yer bulmasını, yine başkişinin yeni “oda” sahibi olan sarışın ve dul kadınla gerçekleştirdiği tek taraflı konuşmasının içeriğiyle izah edebiliriz. Anlatı başkişisi, norm karakter ile kahvede gerçekleştirdiği diyalogda geçen ve norm karakterin replikleri olan bir takım mevzuları, ev sahibi kadına, kendi fikirleriymiş gibi anlatır. Bir başka ifadeyle kahvedeki adamın hayat felsefesini ödüncüler:

“Ben de sizin gibi sıkılan biriyim. İçine kapanık biriyim. Sıkılmak benim ülkemdir. Evet, insanın bir sıkıntısı olmalı aslında. Sıkılmayan, sıkılmayı bilmeyen insanları hiç sevmem. Ot gibidir onlar. Ne kadar da çokturlar biliyor musunuz?” (Öz, 1999, s. 78).

Kendisine fazlasıyla güvenen norm karakter, hayatın getirilerini tecrübe etmiş biridir. Norm karakterin başkişinin dikkatini çekmesi; bir başka ifadeyle anlatı başkişisiyle norm karakterin ilk karşılaşması şu şekilde dile getirilir:

“Yandaki iskemleye geçip salondakilere döndüm yüzümü. Gözüm bir ara bitişik masada oturan çökük yüze takıldı. Yanındaki adamların saygılı gibi görünen –sonradan bana alaycıymış gibi gelen- sorularına kısa, kesin yanıtlar veriyor, onları küçümsediğini, önemsemediğini her haliyle belli ediyordu.” (Öz, 1999, s. 30).

Başkişinin bu gözlemi, aynı zamanda norm karakterin dışa yansıyan davranışsal hâlinin bir tasviridir.

Bu anlatıdaki norm karakter, insanın hayata dair bir sıkıntısının, kaygısının olması gerektiğine inanır. İnsanın kaygılarıyla, sıkıntılarıyla var olabileceğini ve kaygısız insanların ottan farkı kalmayacağını düşünür:

“Can sıkıntımı arıyordum, o alıştığım şeyi. Onsuz bambaşka bir insan olmuştum. Olumlu bir yanım kalmamıştı... İnsanın bir sıkıntısı olmalı dostum. Sıkıntısız insanları sevmem ben. Sıkıntı, tedirginlik, insanı sürüden ayırıyor. Rahat, düşünmeden, dört ayağını gerip oturan insanlar, sıkıntısız insanlar pek çok çevremizde. Otsu yaratıklardır onlar. İnsan olarak yaratılmışsın bir kere, yeniden bir ot olmaya özenmenin ne anlamı var. Doğarlar aynı noktada boy atarlar büyürler, yine aynı noktada kıvrılıp ölürler. Sıkıntı da insan insana değir dostum... Aslında şu salonda oturan bütün insanların da canı sıkılıyor, ama sıkıldıklarının bile farkında değiller. Sevmiyorum ben bu insanları.” (Öz, 1999, s. 38).

İnsanın ne’liğine dair felsefenin çemberinde değerlendirilebilecek olan bu düşünceler, bir bakıma “problem yitim”ne uğramış olan insanın eleştirisidir. Zira “problem yitimine uğrama, insanın, varoluşsal sorunlarına karşı duyarsızlaşması, hatta çoğu zaman kendisi için kurulan felaket sürecinin bizzat öznesi konumuna gelmesidir. Kişi böylece, kodlarını çözemediği kültürel bellek değerlerine yabancılaşır...” (Korkmaz, 2008a, s. 72). Varoluşsal kaygılar karşısında “kendilik değerlerinin” (Durmuş, 2014) sağaltıcı gücünden yoksun olan insanlar, birer “otsu yaratıklar”a dönüşür. İrade sahibi olamayan ve akıl olgusunu kullanamayan “otsu varlıklar” için “bellek değerlerin” (Korkmaz, 2008a: 72) de bir manası olmaz. Zira başkişi, annesinden kalan eşyaları önce kapını arkasına sonra da kapının önüne koyarak bu durumu somutlar. Norm karakterin kahvedeki insanları “canlarının

sıkıldığını farkında olamamaları” şeklinde tanımlaması, onları problem yitimine uğrayan, ontolojik kaygıdan yoksun olan insanlar şeklinde düşünmeyi mümkün kılar. “*Varoluşsal sorunlara karşı duyarsızlaşan*” ve algı körleşmesine uğrayan bu insanlar; tıpkı tabiatta var olan bir ot gibi dünyaya bırakıldıkları yerde yaşar ve ölürlür. Varlık alanlarını kendileri tayin etmezler; kendi iradelerinin dışındaki dinamikler onları bir yerden bir yere sürükler ya da buldukları yerden kıpırdamalarına dahi müsaade etmez.

Tüm bu değerlendirmelerin yanı sıra norm karakterin bu düşüncelerini; uyuşan, algı körleşmesine uğrayan, sürü psikolojiyle hareket eden, meseleleri sorgulayarak akılla kavrayamadan kabullenen topluma dönük bir eleştiri olarak da algılamak mümkündür.

Anlatı başkişisinin *olumlu ötekisi* olan “*norm karakter, pek çok şekilde ve özellikle derinliği olan perspektiflerle, roman başkişisinin kusurlarını yansıtan bir ayna gibi kullanılabilir.*” (Harvey, 2010, s. 186). Öyle ki, norm karakter kahvedeki ilk karşılaşmadan başlayarak, kurgusal metnin sonuna kadar her fırsatta başkişinin karakteristik özelliklerini, yaşamsal bilgidен yoksunluğunu, hayata dâhil olamayan pasifliğini yansıtır, dile getirir.

Norm karakter, “*yaratıcı ve kendi etkinliğinden sorumlu, yaptıkları kendisi için bir anlam taşıyor diye, o anlamın bilincinde olduğu için yapan özne*” (Gasset, 2011, s. 26) konumundadır. Norm karakterin bu derece eyleyici konumda oluşu, *Odalarda* romanı özelinde belirginleşir. Zira *Odalarda* romanının başkişisi, son derece edilgen bir görünüm verir. Bunun neticesi olarak da norm karakter, başkişinin teşebbüs ettiği kendini gerçekleştirilme eyleminde temel etki unsurudur.

8.3. Kart Karakterler

Romanda tek boyutlu ve yalıtık bir biçimde kurgulanan anlatı kahramanlarını kart karakter olarak düşünebiliriz. Kart karakter, kurgu boyunca okuyucuyu yanıltmaz ve kendisinden beklenen davranışı gerektiği yer ve zamanda icra eder. “*Olay örgüsünün doğal akışı içinde gerekli oldukları yerde derhal peydahlanırlar. Okuyucu onların görüldüğü yerde mutlaka temsil ettikleri duyguyla ilintili gelişmelere şahit olacağını anlar*” (Korkmaz, 2015b: 238). Genel anlamda başkarakterin tematik gücünün karşısına çıkan karşıt güç olarak kurgulanan kart karakterler, zaman zaman olumlayıcı manada da kurgulanabilmektedirler. “*Çatışmanın olabilmesi, vaka zincirinin düğümlenmesi için birinci derecedeki kahramanla temsil edilen tematik gücün karşısında bir hasma ihtiyaç duyulur. Tematik gücün gelişmesine mâni olan bu güce Sourian karşı güç adını vermektedir*” (Aktaş, 1998: s. 153-154). Böylece vakadaki hareketlilik sağlanmış olur. Kart karakterler “*tek bir karakteristik özelliğin sembolüdürler*” (Harvey, 2010, s. 182). Kart karakterleri Forster’in yalınkat kişisi ekseninde de düşünmek mümkündür. Zira Forster’in düz / yalınkat karakteri de “*katıksız biçimiyle tek bir nitelik ya da düşünceden oluşur.*” (Forster, 1985, s. 108).

Odalarda romanında, başkişinin ikinci ev sahibi yani karısı kart karakter olarak karşımıza çıkar. Kurgu boyunca yalıtık bir görüntü çizen dul ve sarışın kadın, tek bir karakteristik özellikle kurgulanır: fedakârlıkta bulunan ve sömürülen kadın tipi. İlk kocasını bir sene geçmeden kaybeden ev sahibi kadın, anlatı norm karakteri ile çok boyutlu bir ilişkiye başlar. Maddi ve manevi düzlemde vücut bulan bu ilişki neticesinde gebe kalan ev sahibi, norm karakterin tesiri ile anlatı başkişisiyle evlenir. Ev sahibi dul kadın, fiili manada dokuz gün süren bu evlilik boyunca bedenini adeta anlatı başkişisine kiralar. Dokuz günün sonunda yalnızca maddi boyutta varlık bulan evlilik, fiili olarak da son bulur. Ev sahibi kadın, norm karakterle kurguladığı ve gebe kalma ihtimalini maddi olarak somutlayan bu evlilikle sevdiği adam için başka bir adamla cinsî münasebet kurabilmiştir. Ev sahibi kadın, bu bağlamda çok boyutlu bir karakter olarak algılsa da;

kurgu boyunca cinsel bir meta olmaktan öteye gidemez. Başkişini hayatına bu denli girebilen tek kadın olan ev sahibi, O'nun imgelemindeki kadın objesinin güvenilirliğini zedeler. Bunun neticesinde de başkişi yaşlı ve hasta olan annesinin özlemini ruhunda daha da duyumsar.

Kart karakter olan ev sahibi kadın, norm karakter ile başkişiyle yapacağı evliliği akli sorgulamalarla planlar. Norm karakterin, bir çocuğun getireceği sorumluluğu kabul etmeyişi ve başkişinin de kandırılmaya müsait bir kişilikte oluşu, bu planın temelini oluşturur. Bunun yanı sıra başkişinin, daimi bir gelirin olması da sömürüye dayalı bu planın bir başka çıkış noktasıdır.

Kadın olan kart karakterin duyguya yer olmayan böylesine akli bir kurguda yer alabilmesini, “kadının entegre ettiği ruh imgesi animus” (Jung, 2012, s. 13) ile ilişkilendirmek mümkündür. Kadındaki erkeklik dinamiği olan animus, kart karakterde kadının erkeğini kaybetmemesi yolunda giriştiği mücadele de somutlaşır. Genel manada başkişiyle olan karşılaşmalarında pek konuşmayan kart karakterin kurguda yer alan bir çıkışı O'nun animusunun somut bir görünümü olarak algılanabilir:

“Ben senin kölen miyim ulan! Kendini bu kadar bağlama bana.”

‘Bağlanma bana’, demişti yeniden. ‘Ölür ne ederim, anlıyor musun, yokluğuma dayanamazsın sonra. Dayanacak yürek yok sende.’ (Öz, 1999, s. 95).

8.4. Fon Karakterler

Roman kurgusundan çıkarıldıklarında, kurgunun varlığını asgari düzeyde saran anlatı karakterleridir. “Bu karakterler, bir an için ilgi merkezi yapılabilir ve derinlik kazanabilirler, fakat bireysel anlamda önem ve boyut kazanmaksızın tamamen isimsiz birer ses olarak kalırlar.” (Harvey, 2010, s. 180) Olay örgüsündeki mantıksal bağı tamamlamada, sosyal zaman inşasında ve bir takım ayrıntıları desteklemede başvurulan karakterlerdir. “Dekoratif unsur durumundaki kahramanlar... tiyatro ve sinemada figüran rolündeki oyuncular gibi anlatma esasına bağlı edebî eserlerde, mahalli rengi aksettiren, dikkatlere sunulmak istenen vaka veya vaka parçasına ait tablonun gözler önünde daha iyi tecessümüne hizmet eden şahıslardır” (Aktaş, 1998: 158).

Başkişinin annesiyle kaldığı “oda”nın sahibi olan kadın, kahvehane bulunan şahıslar ve kahveci, lokanta çalışanları, dairenin müdürü, başkişinin dairedaki çalışma arkadaşları *Odalarda* romanında varlık bulan fon karakterlerdir.

Dairenin müdürü, ilgili vaka birimlerinde başkişiyle olan diyalogları neticesinde diğer fon karakterlerden biraz daha “ilgi merkezi” haline getirilse de boyut kazanamaz.

Sonuç

Roman türünün belirli bir dildeki gelişimi, etkileşimi ve büründüğü yapısal kimlik, farklı dönemlerde yayınlanan örneklerin yapısal açıdan incelenmesi ile ortaya konmuş olur. Genel olarak roman türünün inşasında karşımıza çıkan yapı unsurları, varlıklarında olay örgülerinin barındırdığı farklı yansımaları muhafaza eder. Olay örgüsünün üzerine konumlandığı başkişiden başlayan görünüm, bakış açısının farklılığına göre değişkenlik gösterir. Bakış açısının olayı aktardığı pencere, algısal anlamda mekânları var ettiği gibi zaman unsurunu da çok boyutlu biçimde gündeme getirir. Kurmaca metnin bu iç içe girişik yapısı, adeta ustaca örülmüş bir örümcek ağının yapısal görünümü anıttır. Birbirinden bağımsız olarak inceleme konusu olabilecek nitelikteki yapısal öğeler, roman metninin omurgasını inşa eden diskler gibidir. Her birinin kendi içinde varlığı olduğu gibi, bütün içindeki konumlanışları da diğer parçalardan bağımsız değildir.

Kahraman anlatıcının hâkim olduğu olay örgüleri, modern dönem roman örneklerinde daha sık gözlenir. Bu bakımdan *Odalarda* romanını modern roman olarak algılamak mümkündür. Söz konusu netice, bakış açısı kaynaklı bir çıkarımdır. *Odalarda* romanı, her ne kadar postmodern öğeleri yapısında barındırmasa da, Oğuz Atay'ın *Tutunamayanlar*'ını müjdeleyen öncül romanlar arasındadır. Modern çağlarda kendini bulmakta zorlanan bireyin, karmaşık şehirlerde tecrübelediği konumlanma sorunsalı, kasaba yavaşlığındaki hayatlarda da görülür. Bu, insanın dünyadaki trajedisinin farklı bir görünümüdür. Modern Türk romanının odaklandığı temel izleklerden olan yalnızlaşan, yabancılaşan insan tipi, *Odalarda* romanında orijinal bir biçimde belirir. Derinlikli psikolojik görünüm, hayata karşı aforizmavari yaklaşımlar, *Odalarda* romanının olay örgüsünü destekler. Bununla birlikte *Odalarda* romanını, bir mekân romanı olarak tanımlamak yerinde olacaktır.

Nihayetinde roman türündeki eserlerin yapı unsurlarının tahlil edilmesi, hem roman türünün yapı ve izlek açısından seyrettiği güzergâhı hem de Türk romancısının roman kurgusunda gösterdiği pratikleri serimlemek açısından önemlidir. *Odalarda* romanı, taşrada yalnızlaşan ve varoluş problemi çeken insan tipinin, mekânsal düzlemde işlenişine örnek teşkil eder. Genel anlamda başarılı bir kurguya sahip olan *Odalarda* romanı, ilk dönem Türk romanlarının derinlikten yoksun psikolojik romanlarının yanında Batıdaki misallerine yaklaşan bir seyir sergiler. Psikolojik bir roman olarak kabul edebileceğimiz *Odalarda* romanı, kurulan diyaloglar ve iç monologlarla modern düzleme taşınmış olur. Her şeyi bilen Tanrısal anlatıcıya karşılık tercih edilen “ben” bilincinden yoksun kahraman anlatıcıdır. Böylece romanda gizem unsuru saklı tutulmuş olur.

Bu çalışma neticesinde roman tekniği açısından temel anlamda sorunlu yapısal öğelere rastlanmamıştır. Anlatı başkışisinin başarılı bir biçimde inşa edildiği gözlenir. Anlatı kişileri bakımından ise; norm ve kart karakterin konumlanması, klasik anlamdaki kontrastlı görünümlerden uzak gibidir. Olay örgüsünün neden sonuç ilişkisi içinde eklemeli olduğu dikkatleri çeker. Netice olarak *Odalarda* romanı kusursuz bir roman yapısına sahip olmasa da; Erdal Öz'ün ilk romanı olmasına rağmen roman tekniği bakımından başarılı bir çizgiyi yakalar.

Kaynakça

- Aktaş, Ş. (1998). *Roman sanatı ve roman çözümlemesine giriş*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Antakyalıoğlu, Z. (2013). *Roman kuramına giriş*. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Assman, J. (2001). *Kültürel bellek*. Ayşe Tekin (Çev.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Aytür, Ü. (2009). *Henry James ve roman sanatı*. İstanbul: YKY.
- Bachelard, G. (2013). *Mekânın poetikası*. Alp Tümertekin (Çev.). İstanbul: İthaki Yayınları.
- Bilgin, N. (1991). *Eşya ve insan*. Ankara: Gündoğan Yayınları.
- Booth, W. C.. (2010). “Bakış açısı ve kinaye mesafesi”. Philip Stevick (Editör) *Roman teorisi'nin içinde*. Sevim Kantarcıoğlu (Çevirmen) Ankara: Akçağ Yayınları.
- Bourneur – Quillet, Roland –Réal, (1989). *Roman dünyası ve incelemesi*. Hüseyin Gümüş (Çev.) Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.
- Deveci, M. (2012). *Varoluş ve bireyleşme açısından Ferit Edgü anlatılarında yapı ve izlek*. Ankara: Akçağ Yayınları.
- Deveci, M. (2014). *Halit Ziya Uşaklıgil'in öykülerinde yapı ve izlek*. Ankara. Akçağ Yayınları.
- Durmuş, M. (2011). *Melih Cevdet Anday'ın şiir (çevreni)*. Ankara: MEB Yayınları.
- Durmuş, M. (2014). *Ömer Seyfettin anlatılarında kendilik bilinci ve öteki*. Ankara: Karadeniz Dergi Yayınları.

- Eliuz, Ü. (2006). *Küçük adam – Orhan Kemal'in romanlarında yapı ve izlek*. Ankara: Yüklemsiz Öykü Yayınları.
- Fordham, F. (2011). *Jung psikolojisinin ana hatları*. Aslan Yalçiner (Çev.). İstanbul: Say Yayınları.
- Forster, E.M. (1985). *Roman sanatı*. Ünal Aytür (Çev.). (2. Basım). İstanbul: Adam Yayınları.
- Galip, A. (2007). *Tartışılan roman – etik ve estetik boyutuyla*. Ankara: Algi Yayın.
- Gasset, O. Y. (2011). *İnsan ve herkes*. Neyyire Gül Işık (Çev.). (4. Basım). İstanbul: Metis Yayınları.
- Gasset, O. Y.(2012). *Sanatın insansızlaştırılması ve roman üstüne düşünceler*. Neyyire Gül Işık (Çev.). İstanbul: YKY.
- Goldamnn, L. (2005). *Romanın sosyolojisi*. Ayberk Erkay (Çev.). Ankara: Birleşik Kitabevi.
- Haedens, K. (1953). *Roman sanatı*. Yaşar Nabi (Çev.). İstanbul: Varlık Yayınları.
- Harvey, W.J. (2010). “Romanda Sosyal Ortam”. Philip Stevick (Editör) *Roman Teorisi* içinde. Sevim Kantarcıoğlu (Çev.) Ankara: Akçağ Yayınları, s. 176-194.
- Heiddeger, M.- Aristoteles – Augustinus. (1996). *Zaman Kavramı*. Saffet Babür (Çev.) Ankara: İmge Kitabevi.
- Jahn, M. (2012). *Anlatıbilim*. Bahar Dervişcemaloğlu (Çev.). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- James, H. (2010). “Roman Dünyası”, Philip Stevick (Editör). *Roman Teorisi* içinde. Sevim Kantarcıoğlu (Çev.) Ankara: Akçağ Yayınları, 59-62.
- Jung, C. G. (2012). *Dört arketip*. Zehra Aksu Yilmazer (Çev.). (3. Basım) İstanbul: Metis Yayınları.
- Korkmaz, R. (1997). *Sabahattin Ali – İnsan ve Eser*. İstanbul: YKY.
- Korkmaz, R. (2007). “Romanda Mekânın Poetigi”. *Edebiyat ve Dil Yazıları- Mustafa İsen'e Armağan* içinde. Ayşenur Külahlıoğlu, İslam, Süer Eker (Editörler). Ankara: Grafiker Yayınları, s. 399-415.
- Korkmaz, R. (2008a). *Aytmatov anlatılarında ötekileşme sorunu ve dönüş İzlekleri*. (2. Basım). Ankara: Grafiker Yayınları.
- Korkmaz, R. (2008b). “Aytmatov Anlatılarında Ritmin Büyülü Gücü; Türküler”. *Türk Dünyası Dil ve Edebiyat Dergisi*. S. 26. Güz 2008. s. 41-48.
- Korkmaz, R. - Nakipler, N. D. (2009), “Toprak Ana'da Mekân-İnsan İlişkisi”, *Cengiz Aytmatov* içinde. Ramazan Korkmaz (Editör). Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı. S. 199-208.
- Korkmaz, R. (2011). “Servet-i Fünûn Edebiyatı”, *Yeni Türk Edebiyatı El Kitabı*. Ramazan Korkmaz (Editör). Ankara: Grafiker Yayınları. 6. Baskı. s. 131-182.
- Korkmaz, R. (2015a). “Roman Tekniği Bakımından Kuyucaklı Yusuf”, *Yazınsal Okumalar* içinde. İstanbul: Kesit Yayınları, s. 200-218.
- Korkmaz, R. (2015b). “Kemal Tahir'in Sağırdere ve Körduman İkilemesi Üzerine Bir Çözümleme Denemesi”. *Yazınsal Okumalar* içinde. İstanbul: Kesit Yayınları. 219-241.
- Korkmaz, R. (2015c). “Romanda Dramatik Aksiyonu Sağlayan Değerlerin Görüntü Seviyeleri Üzerine Bazı Öneriler”. *Yazınsal Okumalar* içinde. İstanbul: Kesit Yayınları. 100-114.
- Kundera, M. (1989). *Roman sanatı*. İsmail Yerguz (Çev.). İstanbul: Afa Yayınları.
- Levinas, E. (2005). *Zaman ve başka*. Özkan Gözel (Çev.). İstanbul: Metis Yayınları.
- Mendilow, A.A. (2010) “Romanda Şimdiki Zaman”. Philip Stevick (Editör) *Roman Teorisi'nin* içinde. Sevim Kantarcıoğlu (Çev.) Ankara: Akçağ Yayınları, s. 226-247.
- Nabokov, V. (2014). *Edebiyat Dersleri*. Ayşe Lucie Batur – Fatih Özgüven (Çev.) 2. Baskı. İstanbul: İletişim.
- Nayır, Y. N. (1960), *Odalarda arka kapak tanıtım yazısı*, İstanbul: Varlık Yayınları.

- Öz, E. (1999). *Odalarda*. İstanbul: Can Yayınları.
- Parla, J. (009). *Don Kişot'tan bugüne roman*. 9. Baskı. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Polat, A. (2010). "Rasim Özdenören Anlatısında İnsan ve Mekân Algısı". *Medeniyet Burçları Rasim Özdenören Kitabı*. Ali Dursun-Turan Karataş (Editör). Kayseri: Kardeşler Ofset. S. 260-269.
- Rifat, M. (2012). *Roman Kurgusu ve yapısal çözümleme*. İstanbul: YKY.
- Robbe – Girlet, A. (1989). *Yeni roman*. Asım Bezirci (Çev.). İstanbul: Ara Yayıncılık.
- Sarısayın, A. (2009). *Erdal Öz – unutulmaz bir atlı*. İstanbul: Can Yayınları.
- Şahin, V. (2007). Roman Tekniği Bakımından Yaban. *New Word Sciences Academy – Social Sciences Turkish Language and Literature*. Vol.2/Number 3. 179-196.
- Watt, I. – Barthes, R. (2002). *Roman ve gerçeklik etkisi*. Ali Şimşek (Editör). İstanbul: Donkişot Yayınları.
- Yücel, T. (1993). *Anlatı yerlemleri – kişi / süre / uzam*. 2. Baskı. İstanbul: YKY.